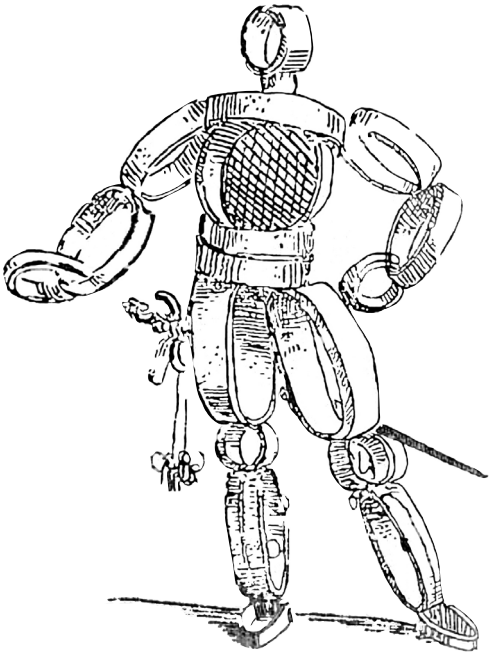
Función Lenguaje

Revista multidisciplinar del Centro de Literatura Aplicada de Madrid

Año 3, Número 4, primavera 2014



Equipo FL:

Carmen Ruzafa

Elisa Velasco

Ernesto Bottini

Jorge García Santos

Mercedes González

Dirección editorial: Ernesto Bottini

Diseño y maquetación: Carmen Ruzafa

Para obtener información sobre los cursos, titulaciones y calendario académico de Función Lenguaje, puede visitar nuestra página web (www.funcionlenguaje.com), escribirnos a info@funcionlenguaje.com o llamar al teléfono 91 506 08 24.

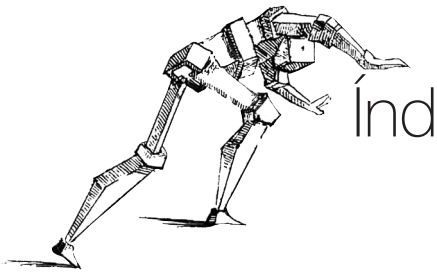
Los derechos de reproducción de los artículos contenidos en esta publicación pertenecen a sus autores.

Los editores agradecen al British Museum y a José Delgado Periñán por facilitar algunas de las imágenes de Braccelli incluidas en este volumen.

Depósito legal: M-39.124-2011

FUNCIÓN LENGUAJE (Centro de Literatura Aplicada)

Madrid, España, 2014



Índice

Prefacio
Por Emmanuel Lévinas.....5

Braccelli: Contradanza de la muerte
Por Ernesto Bottini.....7

La guerra
Por Oskar Kokoschka.....13

Experiencia y pobreza
Por Walter Benjamin.....23

Un artista de la caída
Por Marcelo Cohen.....29

Saint-Quentin, Péronne, Maisonette
Por Joseph Roth.....33

Pájaros en el Frente Occidental
Por Saki.....39

Diario de guerra (1914-1918)
Por Ernst Jünger.....45

He matado
Por Blaise Cendrars.....53

Dos poemas de Wilfred Owen.....61

Escrito desde las trincheras
Por Henri Gaudier-Brzeska.....69

Ludwig Wittgenstein: Filosofía en ~~el tocador~~ la trinchera
Por Rainer Kahn.....71

Mi querida vieja etcétera
Por E.E. Cummings.....77

Bloque II, Habitación 66
Por Gottfried Benn.....81

Bromas de Marte
Por Alberto Savinio.....87

Un chico en Francia
Por J.D. Salinger.....93

Cómo contar una verdadera historia de guerra
Por Tim O'Brien.....101

La música y su otro
Por Alberto Bernal.....117

Las obligaciones del compositor
Por Benjamin Britten.....129

Arte y técnica
Por Ferruccio Busoni.....133

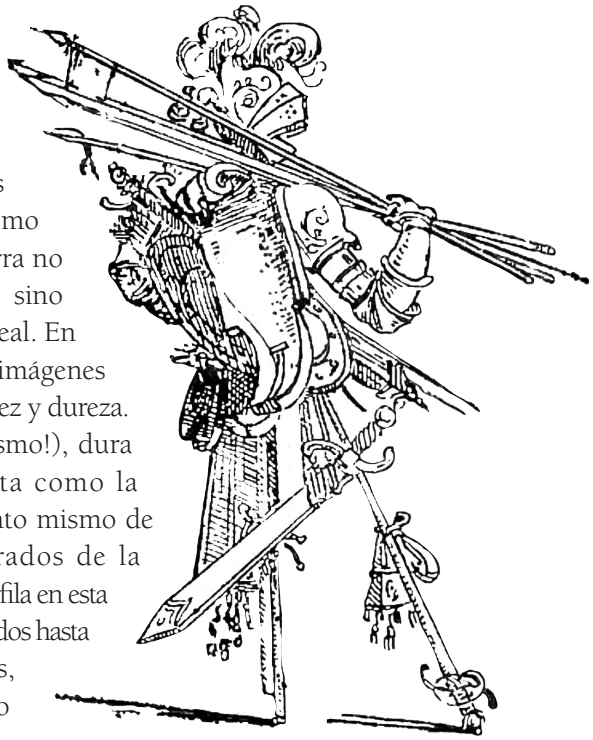
Entre categorías
Por Morton Feldman.....137

Prefacio

Por Emmanuel Lévinas

Aceptaremos fácilmente que es cuestión de gran importancia saber si la moral no es una farsa.

La lucidez –apertura del espíritu sobre lo verdadero- ¿no consiste acaso en entrever la posibilidad permanente de la guerra? El estado de guerra suspende la moral; despoja a las instituciones y obligaciones eternas de su eternidad y, por lo tanto, anula, en lo provisorio, los imperativos incondicionales. Proyecta su sombra por anticipado sobre los actos de los hombres. La guerra no se sitúa solamente como la más grande entre las pruebas que vive la moral. La convierte en irrisoria. El arte de prever y ganar por todos los medios la guerra –la política- se impone, en virtud de ello, como el ejercicio mismo de la razón. La política se opone a la moral, como la filosofía a la ingenuidad.



No es necesario probar por oscuros fragmentos de Heráclito que el ser se revela como guerra al pensamiento filosófico; que la guerra no solo lo afecta como el hecho más patente, sino como la patencia misma –o la verdad- de lo real. En ella, la realidad desgarra las palabras y las imágenes que la disimulan para imponerse en su desnudez y dureza. Dura realidad (¡esto suena como un pleonasmo!), dura lección de las cosas, la guerra se presenta como la experiencia pura del ser puro, en el momento mismo de su fulgor en el que se queman los decorados de la ilusión. El acontecimiento ontológico que se perfila en esta negra claridad es la movilización de los seres, anclados hasta aquí en su identidad, movilización de absolutos, llevada a cabo por un orden objetivo al que no

se pueden sustraer. La prueba de fuerza es la prueba de lo real. Sin embargo, la violencia no consiste tanto en herir y aniquilar como en interrumpir la continuidad de las personas, en hacerles desempeñar papeles en los que ya no se encuentran, en hacerles traicionar, no solo compromisos, sino su propia sustancia; en la obligación de llevar a cabo actos que destruirán toda posibilidad de acto. Como en la guerra moderna, en toda guerra las armas se vuelven contra quien las detenta. Es imposible alejarse del orden que ella instaura. Nada queda fuera. La guerra no muestra la exterioridad ni lo otro en tanto que otro; destruye la identidad del Mismo.

La faz del ser que aparece en la guerra se decanta en el concepto de totalidad que domina la filosofía occidental. En ella los individuos son meros portadores de fuerzas que los dirigen a sus espaldas. Toman prestado un sentido a esta totalidad (sentido invisible fuera de ella). La unicidad de cada presente es sacrificada incesantemente a un porvenir convocado a despejar su sentido objetivo. Porque solo el último sentido cuenta, solo el último acto transforma los seres en sí mismos. Son en realidad los que aparecerán en las formas, ya plásticas, de la epopeya.

En *Totalidad e infinito. Ensayo sobre la exterioridad* (*Totalité et infini*). Traducción de Daniel E. Guillot. Ediciones Sígueme. Salamanca, 2002.

Braccelli: Contradanza de la muerte

Por Ernesto Bottini

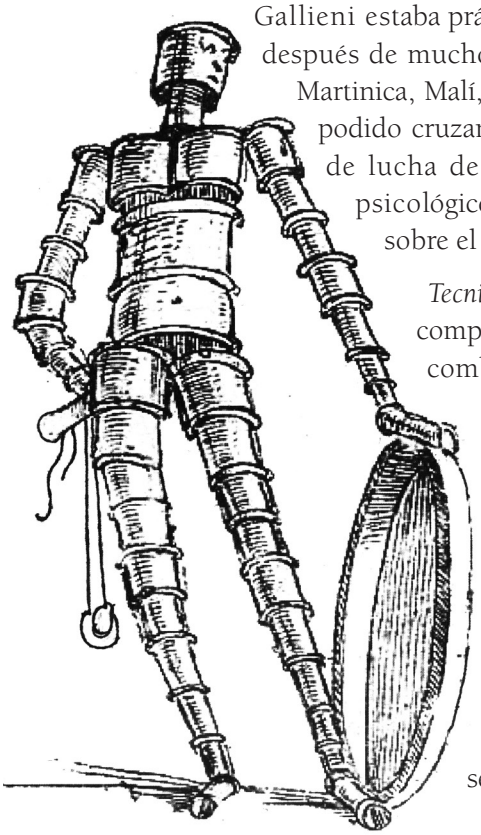
Cuando John Denton French, comandante británico del Cuerpo de Expedicionarios, vio llegar a las inmediaciones del campo de batalla a la formación de taxis rojos provenientes de París, pensó que aquello no era normal. Así lo refleja en sus memorias de la Batalla del Marne (*Red Mud Men*. Row Press. Londres, 1925), pero nosotros no vamos a prestar mucha atención a su juicio, ya que nada de lo que pasaba allí podría definirse como "normal". Esa Primera Batalla del Marne fue una de las mayores carnicerías de la Primera Guerra Mundial (más de medio millón de bajas en apenas unos pocos días, entre el 5 y el 9 de septiembre de 1914) y significó el fin de la guerra de movimientos. A partir de ese tremendo choque de fuerzas destructivas se instaló la guerra de posiciones o de trincheras, que mantuvo a media Europa bloqueada en un sistema de canalones sangrantes durante casi un lustro. La idea de trasladar en taxis (una auténtica flota de más de quinientos Renault AG) a los 6.000 soldados de la guarnición de París con el propósito de reforzar al 6º Ejército, comandado por el general Maunoury, en su ataque al flanco oeste del 1º Ejército alemán de Alexander von Kluck, fue del veterano Joseph Simon Gallieni (1849-1916), gobernador militar de París.

Gallieni había estudiado en la Escuela Militar Especial de Saint-Cyr, fundada por Napoleón en 1802 para formar a la élite de oficiales del ejército republicano. La contribución más reseñada de Napoleón al nuevo centro de estudios fue su ejemplar –el único del que se tiene noticia en todo el mundo- de *Tecniche di orchestrazione militare**, del grabador italiano Giovanbatista Braccelli (¿1600-1650?). Libro hermano de las *Bizzarie di varie figure* (que reproducimos en parte en este número de la Revista de Función Lenguaje), *Tecniche di orchestrazione militare* constituye un mito de la historia militar, ya que no se sabe exactamente la procedencia del libro que Napoleón cedió a la Escuela de Saint-Cyr, ni tampoco se tiene una idea muy precisa de su contenido, a pesar de que la obra fue de estudio obligatorio para varias generaciones de oficiales del ejército francés. Cuanto conocemos proviene de fragmentos que los distintos

estudiantes e instructores que pasaron por la Escuela han dejado en sus memorias, diarios o publicaciones técnicas. La demolición total del edificio de la biblioteca de Saint-Cyr tras la invasión alemana de Francia en 1940 terminó de echar tierra sobre la historia del libro. Algunos especialistas han señalado que podría ser una obra apócrifa, pero la discusión resultó ser estéril: determinar si una obra inexistente es apócrifa acaba derivando en laberintos académicos autorreferentes.

Sabemos, por medio de distintas fuentes, que Napoleón tenía en muy alta estima las técnicas de Braccelli, pero quizá la principal fuente sea que en algunas de sus estrategias militares más famosas, e incluso en el diseño de algunos de los uniformes del Ejército Imperial, se percibe la influencia de este escurridizo y heterodoxo manual de coreografía militar. También sabemos que Napoleón restituyó las técnicas de enfrentamiento directo (ignorando las propuestas elusivas y de rozamiento mínimo, más propias de la guerra de guerrillas, que se supone proponía Braccelli), como una forma de reaccionar, en palabras de T. E. Lawrence, "contra la excesiva *finesse* del siglo XVIII, cuando los hombres casi olvidaron que la guerra daba licencia para asesinar".

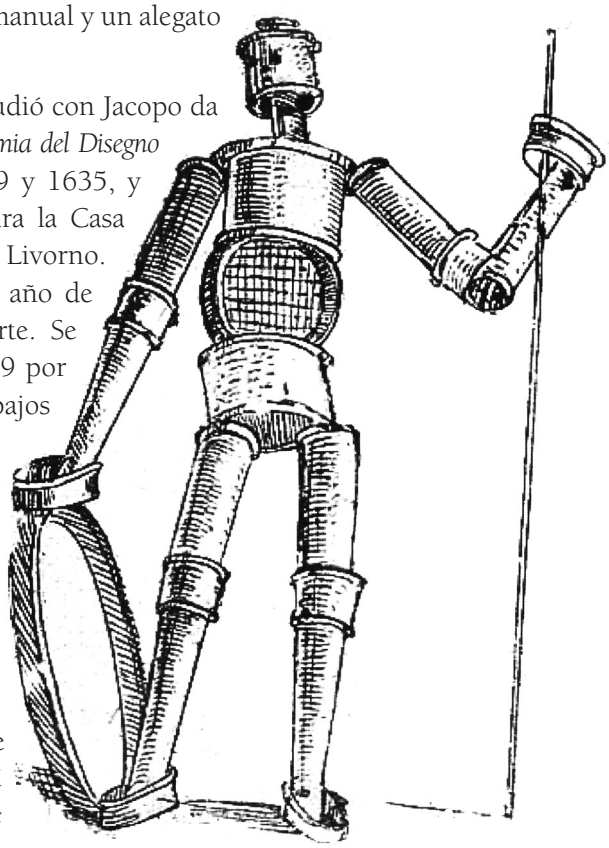
En las memorias de Joseph Gallieni (*Ma vie comme un dragon*. Noël. París, 1927) se encuentran múltiples referencias al libro fantasma de Braccelli. Para 1914, Gallieni estaba prácticamente retirado de la vida militar activa, después de muchos años destinado en las colonias (Reunión, Martinica, Malí, Sudán, Níger, Madagascar…), donde había podido cruzar las ocurrencias de Braccelli con las formas de lucha de las tribus en África, así como el efecto psicológico de sus vestimentas y sus "danzas de guerra" sobre el ánimo del enemigo.



Tecniche di orchestrazione militare era un libro compuesto esencialmente por esquemas de combate y extraños inventos para la batalla, desde armaduras inspiradas en caparazones de insectos y en el plumaje de exóticos pájaros hasta coreografías diseñadas para distraer y confundir al enemigo. Algunas referencias indican que las ilustraciones estaban acompañadas por breves textos explicativos, aunque hasta nosotros ha llegado una sola frase completa: "La guerra es un ritual de apareamiento, pero en vez de sembrar la semilla de la vida, siembra la semilla de la destrucción".

En el pasaje dedicado a la Batalla del Marne, uno de los últimos de sus memorias, Gallieni confiesa que la idea de movilizar a la reserva desde París en taxis estuvo inspirada en las enseñanzas de Braccelli: "Hasta ese momento no había podido, o no me había sido permitido, aplicar las revolucionarias concepciones de la guerra de Braccelli, pero aquella fue la oportunidad perfecta. Lamento no haber estado allí para contemplar la llegada de esa larga fila de vehículos, que seguramente habrá resplandecido bajo el cielo de Champagne como una víbora amenazante" (*Ma vie*… p. 274). Por lo que conocemos del resultado de la Batalla del Marne, no fue para tanto, pero el episodio sigue considerándose uno de los momentos más curiosos de la Primera Guerra Mundial, pródiga en episodios curiosos.

En las *Bizzarie di varie figure*, la obra más conocida y relevante del grabador, se hace patente que Braccelli tenía una idea muy particular sobre la estética del combate, una concepción plástica de la lucha como danza, de la guerra como juego y de la puesta en escena de la contienda como su única ética aceptable. Pero en la fantasía que se despliega en esta serie también caben otras muchas interpretaciones: el influjo de vida en el autómata, el espíritu lúdico del robot, la sensibilidad del maniquí y la elasticidad de la geometría. Hay incluso quien ha visto en las *Bizzarie* no el complemento, sino la contrapartida de las *Tecniche*: un manual y un alegato antibélico.



Giovanni Battista Braccelli estudió con Jacopo da Empoli (1551–1640) en la *Accademia del Disegno* de Florencia entre los años 1619 y 1635, y ayudó al maestro en trabajos para la Casa Buonarroti y para la catedral de Livorno. No se conoce a ciencia cierta el año de su nacimiento ni el de su muerte. Se sabe que estuvo activo hasta 1649 por el registro de algunos de sus trabajos en Florencia (donde se supone que nació), Nápoles, Roma y Livorno (ciudad donde se instaló sirviendo al ejército toscano y donde publicaría las *Bizzarie* en el año 1624). A partir de 1649 no se tienen noticias. Su vida es un misterio y la obra de la que hay constancia incluye, además de *Bizzarie di varie figure* y *Tecniche di orchestrazione militare*, unas *Figure*

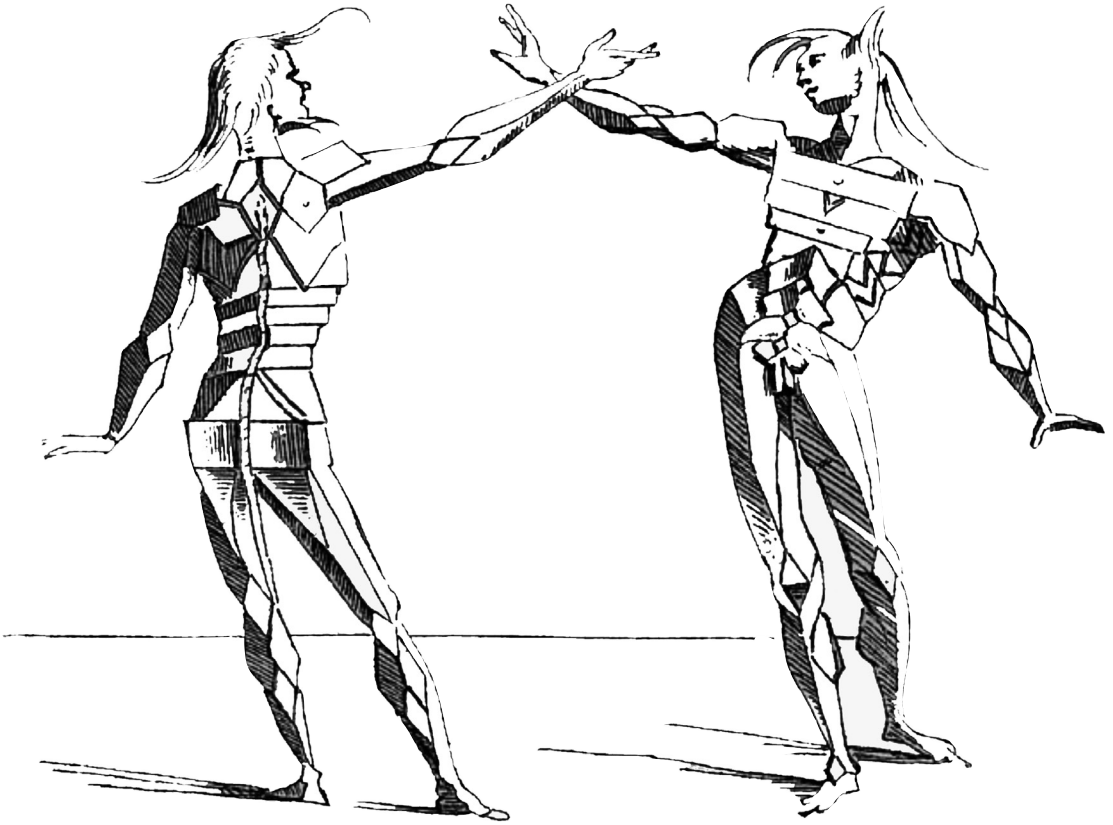
con instrumenti musicali e boscarecci (Roma, 1625-1630), un *Alfabeto Figurato* (Nápoles, 1632) y varios grabados representando esculturas de la Basílica de San Pedro.

Artista enmarcado en el manierismo florentino de finales del siglo XVI y principios del XVII, sus referentes contextuales son Giuseppe Arcimboldo (1527–1593), las figuras cúbicas de Luca Cambiaso (1527–1588), Giulio Parigi (1571–1635) y Jacques Callot (1590–1635), aunque su universo gráfico resulta muy original y su forma de tratar las posibilidades geométricas en la composición de figuras humanas no tiene antecedentes claros. Su influencia, en clave de "arte fantástico", ha llegado al cubismo y a la pintura metafísica de Giorgio de Chirico, pero sobre todo al surrealismo. Tristan Tzara ha reivindicado sus invenciones como un "pilar mágico en la base del movimiento" (por su virtuoso equilibrio entre inspiración y razón, intelecto y sentimiento, experiencia y fantasía) y Salvador Dalí diseñó una lámpara inspirada en las *Bizzarie*, a la que bautizó con el nombre de *Braccelli*, e hizo algunos collages a partir de sus figuras. La historiadora Anna Mariani (*Il Seicento fiorentino: Arte a Firenze da Ferdinando I a Cosimo III.* Cantini. Florencia, 1986) es quien ha tratado el legado de Braccelli más en profundidad. A Sir Kenneth Clark se le debe haber llamado la atención sobre su obra en el siglo XX, y el librero Alain Brieux es el protagonista de una rocambolesca historia bibliófila con una de las siete copias que se conservan de las *Bizzarie* (aunque solo dos de ellas están completas). El resto forma parte del mito.

*En la antigua Grecia, el término ορχηστρα (*orkhéstra*) hacía referencia a la zona circular situada frente al escenario, donde se desplegaba el coro de danzantes. Parece evidente que Braccelli utiliza la palabra en el sentido teatral clásico, ya que el concepto musical no fue de uso frecuente hasta finales del siglo XVIII y principios del XIX.

El segundo factor era biológico, el punto de ruptura, vida y muerte, o mejor, desgaste natural. Bionómico parecía ser un buen nombre para este componente. Los filósofos de la guerra habían hecho de él propiamente un arte y elevado una de sus peculiaridades, "la efusión de la sangre", a la categoría de principio. Se convirtió en la humanidad en batalla, un arte que toca cada aspecto de nuestro ser. Teníamos una línea de variabilidad (el hombre) que atraviesa todos sus cálculos. Sus componentes eran sensibles e ilógicos; los generales se guardaban a sí mismos recurriendo a la reserva, que era el instrumento más relevante de su oficio. Goltz había dicho que cuando conoces la fuerza del enemigo, y éste la ha desplegado completamente, entonces ya sabes lo suficiente como para poder olvidarte de la reserva. Sin embargo, esto no sucede nunca. Siempre cabe la posibilidad del accidente, del defecto en los materiales –algo siempre presente en la mente del general, que inconscientemente espera que la reserva supla tales eventualidades. Hay un elemento sensible en las tropas que no puede expresarse en cifras, y el comandante más grande es aquel cuyas intuiciones más cerca están de cumplirse. Nueve décimas partes del hecho bélico son abarcables mediante las tácticas militares, las cuales se enseñan en los libros, pero el décimo irracional, martín pescador que vuela visto y no visto por la charca, es la piedra de toque de un general. Ante ella solo vale el instinto afilado por el pensamiento, el golpe ensayado tantas veces que en la hora crítica es tan natural como un reflejo.

T. E. Lawrence. "La ciencia de la guerra de guerrillas" ("Science of Guerrilla Warfare". Encyclopædia Britannica, 1929). En *Guerrilla*. Traducción de Álvaro García-Ormaechea. Ediciones Acuarela y Machado Libros. Madrid, 2004.



La guerra

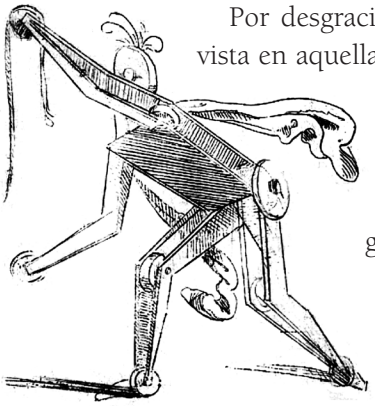
Por Oskar Kokoschka

Traducción de Joan Parra Contreras

El 28 de julio de 1914, al oír por la ventana abierta –era una calurosa mañana de verano- una voz que anunciaba una edición extraordinaria al grito de «Austria declara la guerra a Serbia», cerré rápidamente la ventana, me senté al borde de la cama y pensé: *Tu felix Austria nube!* Todo se va a romper en mil pedazos, como en una reunión familiar con motivo de la repartición del legado de un estimado pariente que, mientras tanto, agoniza. A los más jóvenes de entre los lectores de mi autobiografía, quienes -gracias a los incontables libros y memorias en los que los políticos y generales que tuvieron un papel importante en la Primera Guerra Mundial exponen sus puntos de vista- están más que hartos de que les expliquen las causas que llevaron a la guerra, no les interesará demasiado ese punto; sin embargo, quisiera exponer mi propia versión. Los lectores jóvenes llevan sobre sus hombros las secuelas de aquella guerra mundial, de la siguiente y quién sabe si también habrán de acarrear las de la tercera. Seré breve.

No puedo decir que yo sea un hombre extraordinariamente amante de la paz, pero lo cierto es que jamás he matado a nadie a sabiendas de que lo hacía. No creo en un Dios que decrete las matanzas, pero me maravillo de haber estado sentado sobre un barril de pólvora sin tener la menor sospecha de que podía explotar. En el año 1914 cumplí veintiocho años; estaba, por lo tanto, en edad militar.

En las líneas siguientes resumiré lo que cuentan los libros y las memorias. El archiduque Francisco Fernando, heredero del trono austríaco, se hallaba en viaje de inspección por Bosnia y la Hercegovina. El Gobierno serbio estimulaba a los terroristas, que poco antes habían asesinado a la dinastía de los Obrenovic, a realizar en los países eslavos meridionales una campaña de propaganda que resultaba amenazadora para Hungría. El sueño de aquellos terroristas –una Gran Serbia- solo podía verse realizado si Serbia ganaba una salida al Adriático.



Por desgracia, Italia, aliada de Austria, también había puesto la vista en aquella zona litoral, e incluso había firmado en Londres un acuerdo secreto con la Triple Alianza en el que se habían dado a Italia ciertas garantías. Ahora bien, la administración de esa franja costera –antigua provincia turca- había sido encomendada a Austria por las grandes potencias en 1878. ¡La cosa estaba que ardía!

Las grandes potencias siempre son generosas cuando se trata de repartir lo que no les pertenece. Además, el archiduque Francisco Fernando y el káiser Guillermo II, al que le unía una buena amistad, tenían planes de altos vuelos en los que se contemplaba una entrada triunfal en los Balcanes. Con el apoyo de la gran banca alemana se preveía la construcción de ferrocarriles, la revitalización de la economía y, por otro lado, la conquista para la industria austríaca y alemana de los mercados, económicamente atrasados, de los Balcanes y el Próximo Oriente. Eso incomodaba mucho a Francia e Inglaterra, que albergaban las mismas intenciones. Además, Inglaterra se sentía amenazada por el crecimiento de la flota alemana, y Francia, por su parte, no podía olvidar la pérdida de Alsacia y la Lorena a manos de los alemanes durante la guerra del setenta. Por último, Rusia no podía quedarse con los brazos cruzados si los hermanos eslavos de los Balcanes necesitaban ayuda.

Así las cosas, Alemania veía amenazada su integridad territorial tanto por el este como por el oeste. Francia estaba aliada con Rusia, pues los franceses habían sacado el oro de debajo de las baldosas y lo habían invertido en empréstitos rusos. El oro estaba amenazado, Austria también lo estaba por la movilización de Rusia, Alemania tenía que acudir en auxilio de su aliado amenazado. Todas las grandes potencias, pues, se hallaban dispuestas para una guerra mundial; Francia e Inglaterra podían contar, además, con refuerzos procedentes de sus colonias africanas y asiáticas. Estados Unidos se lo tomaba con más calma.

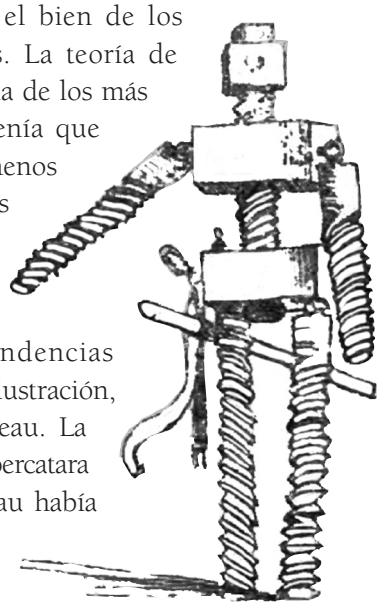
Y en eso, Jaurès, el apóstol francés de la paz, fue asesinado en plena calle; ya un mes antes, el archiduque Francisco Fernando y su esposa habían corrido la misma suerte en el curso de su viaje de inspección. Hungría insistía en la necesidad de una expedición de castigo contra Serbia, y en consecuencia se envió al Gobierno serbio un ultimátum que hirió la dignidad soberana del pueblo serbio. El Consejo de Estado austríaco y el húngaro, así como los respectivos parlamentos, votaron a favor de la declaración de guerra.

El viejo Francisco José, un hombre de gran tenacidad, había intentado durante largo tiempo prolongar en su imperio el estado patriarcal. Abandonado por Francia, que le

había brindado la corona mejicana, su hermano había sido asesinado en México por los rebeldes. El príncipe heredero Rodolfo había sido hallado muerto en un palacio en el campo. Aún hoy corren rumores según los cuales el viejo káiser silenció, por tacto político, el hecho de que la muerte del heredero de la corona imperial se debía a un suicidio. Quién sabe si aquel joven no habría sabido conducir al país por caminos de paz; lo cierto es que en sus viajes por todo el mundo había acumulado más experiencias que ciertos políticos incapaces de ver más allá de las fronteras patrias. Mucho antes del estallido de la guerra, la emperatriz Elisabeth había sido apuñalada por la espalda por un anarquista italiano cuando desembarcaba de un vapor de recreo a orillas del lago Leman.

El káiser era con frecuencia el hazmerreír del extranjero debido a su avanzada edad y a su voluntad de aferrarse al puesto central de un imperio de muchos siglos de tradición. Vivía solitario en el Hofburg; a las seis de la mañana se levantaba de su cama de campaña metálica y se sentaba frente al escritorio. Allí examinaba las reformas que le proponían su virtual sucesor Francisco Fernando y el káiser Guillermo II, amigo de este: eran reformas en el terreno económico y también de corte cultural, encaminadas a crear un equilibrio entre las rivalidades nacionales. En esos puntos, el viejo káiser estaba en desacuerdo con ambos. Pero era un monarca constitucional, y tenía que firmar.

El sistema fundamentado en la figura de un emperador católico-romano por la gracia de Dios, había sido denunciado durante la época de la Ilustración como una pretensión que contradecía las leyes de la naturaleza, sobre todo desde que Copérnico desbaratara el prejuicio que situaba a la Tierra en el centro del universo. Actualmente debemos buscar reglas de comportamiento para el bien de los humanos distintas de las vigentes hasta entonces. La teoría de la evolución de Darwin, que postula la supervivencia de los más fuertes, revolucionó los espíritus. El dinosaurio tenía que extinguirse porque su cerebro había progresado menos que los de las especies animales que lo rodeaban. Dios ya no contaba para nada, y tampoco, por lo tanto, el orden divino de la *Civitas Dei*. Nietzsche lo predicó en *La voluntad de poder* y encontró desesperación y locura en su corazón. Las tendencias contemporáneas robaron parte de su esplendor a la Ilustración, cuyo padre no fue Hegel, sino Jean-Jacques Rousseau. La Ilustración derivó hacia la metafísica sin que nadie se percatara de ello. Ya antes de la Revolución francesa, Rousseau había expuesto en *La nouvelle Héloïse* la idea capital de la Ilustración: «El hombre es bueno, y su corrupción



no es más que una consecuencia de la pérdida de su inocencia», y también: «Los mejores hombres son los salvajes». Esas ideas están inmortalizadas incluso en *El capital*, la biblia de los comunistas, y hoy en día, en estos tiempos prosaicos, siguen conservando su brillantez. En el lugar del orden divino, Rousseau ve el del Estado del futuro, que, ajustado a las necesidades del hombre, traerá consigo la idílica felicidad de un orden regido por la razón humana y, con ello, la paz eterna. El hecho de que los *sans-culottes* inventaran la guillotina, para muchos es simplemente algo que apenas empaña la belleza del Estado del futuro, y también se pasa por alto que, algunas generaciones antes de Rousseau, Hobbes, en su *Leviatán*, ya había puesto de manifiesto de un modo clásico el carácter utópico de ese Estado.

El Imperio de los Habsburgo, administrado con espíritu josefino[1] por el viejo káiser, no era el Estado ideal; pero por lo menos, hasta que estalló la crisis que llevaría a la Primera Guerra Mundial, cosas como los juicios sumarísimos, la profusión de confidentes, la tortura, las ejecuciones públicas, las condenas a muerte sin juicio, los campos de concentración y las deportaciones unidas a la expropiación eran desconocidas en Austria; del mismo modo, la esclavitud –Austria no tenía colonias- y el trabajo infantil estaban prohibidos. El antisemitismo era punible; basta con pensar en Rusia y en el caso Dreyfus y, por otro lado, en la valiente intervención de Masaryk en el proceso por crimen ritual de Hilsner.

Por supuesto, en los territorios de la corona no habían faltado el desgobierno y las irregularidades, consecuencias de un desarrollo demasiado rápido de la industrialización, que no fue controlado por la razón sino por las posibilidades productivas del maquinismo. En ese punto, Este y Oeste siguen estando aún hoy a la misma altura. Nunca falta quien pretenda resolver las irregularidades de modo irracional. Para eso surgen profetas que tienen prisa en arreglar el mundo, aunque ni siquiera son capaces de ponerse de acuerdo entre ellos acerca de sus ideas y sus reformas. En lo único en que están de acuerdo es en que hay que incendiar la casa. ¿Y los pueblos? Desde que el hombre es hombre, cualquiera que se aburra mortalmente andando detrás del arado toma gustoso las armas en cuanto hay ocasión. En 1914 la policía llegó demasiado tarde; en vano el viejo káiser había advertido a sus pueblos contra la tentación de arrancarle los miembros a aquel cuerpo aún vivo.

Sin duda, Bohemia prefería guardarse para sí su producción de minerales y carbón, a fin de poner en pie su industria pesada nacional; los húngaros estaban dispuestos a defender a toda costa contra Serbia su monopolio en la cría del cerdo; los pangermanistas, a robustecer sus aspiraciones de dominio mediante la incorporación al Reich alemán. Cada nación tenía sus propias preocupaciones, de mayor o menor alcance. Lo que acabó de complicar la cosa fue que Rusia, que, a raíz de su reacción contra las incursiones tártaras, había puesto bajo su dominio todos los pueblos del este hasta la frontera china, sufrió una dolorosa derrota en la guerra naval contra Japón. El Imperio de los zares se había puesto en evidencia en Oriente de modo que empezó a dirigir su fervor evangelizador hacia Occidente. La esencia de la doctrina cristiana del Kremlin, tal como se la predicaba entre los eslavos occidentales, habría dejado más o menos indiferentes a las grandes potencias, pues quien más quien menos ya estaba cristianizado. A las grandes potencias occidentales, la doctrina de la Iglesia nacional rusa ortodoxa no les habría bastado para justificar un baño de sangre de las proporciones del que provocaron. Pero tenían a mano la idea de la Ilustración, la concepción de una determinada idea nacional de la que se derivaba la liberación de las naciones oprimidas, propagada en su versión paneslavista en el Imperio austrohúngaro por los agentes políticos de Rusia y acogida con satisfacción por las grandes potencias. ¿Acaso se preguntó alguien, cuando la industria armamentística se convirtió en la rama más floreciente de la economía, qué valor puede tener un Estado nacional cuya industria está basada en la producción de armas –como Suecia y otros-, haciendo posible que cualquier analfabeto, blanco o de color, sepa hacer funcionar y tenga en su poder un arma de fuego automática? Sin embargo las democracias occidentales se fundan en esa concepción del Estado nacional, según la cual –desde la Revolución francesa- muchos se empeñan, basándose en un método matemático-analítico, en medir el valor de la existencia humana por la fuerza productiva del hombre. Un método que se emancipa de la razón en la medida en que, gracias al cálculo matemático –por ejemplo de la cantidad de votos depositada en las urnas-, se ve obligada a crear artificialmente de antemano el orden estatal que pretende demostrar, extrayendo así conclusiones de una premisa irracional. El Estado nacional es una idea romántica e irracional, y se lo confunde con la misteriosa atracción que ejerce la tierra natal. Una moderna rama de la biología, la ecología, explica el instinto territorial observado en el reino animal por la necesidad de alimentar a la prole y mantener la especie. En mí ese instinto ya se había relajado, quizá a consecuencia de las posibilidades de los medios de transporte modernos, pues antes de la guerra aún se podía viajar a todas partes, excepto a Rusia y a la India, sin pasaporte ni visado.

Aún no estaba tan cansado de viajar como lo estoy ahora; además, todavía había visto poco mundo. Por otro lado, también me habría gustado tener un lugar donde echar raíces, pues al cabo, al turista los árboles terminan por no dejarle ver el bosque,

y el hombre deja de ser el que era en cuanto se aleja de su medio. Me hallaba, en fin, en circunstancias similares a las de tantos otros varones en edad militar que, o bien no habían encontrado la chica adecuada, o se habían hartado de la vida cotidiana e intentaban hallar en medio del trastorno que significaba la guerra una nueva situación vital, fuera para mejor o para peor.

El vendedor de diarios ya no estaba en la calle, así que me fui al café para leer allí las noticias. Un cierto Redl, coronel del estado mayor, había revelado el año anterior a los rusos el plan de avance del ejército austríaco; por otro lado, dos diputados paneslavistas habían sido detenidos. Así empezó todo. Pero no me bastaba con tomar por locos a todos los que me rodeaban. Hay que hacer lo posible por tener los ojos abiertos para averiguar cuánto tiempo conservará uno mismo la razón.

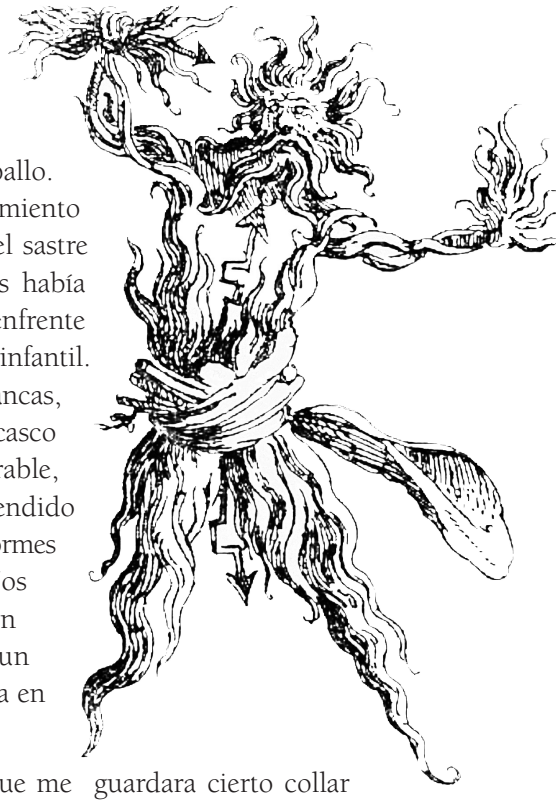
Como estaba en edad militar, lo más conveniente era que me presentase voluntario antes de que me obligaran a alistarme. No habría ni esposa ni hijos que esperasen mi feliz regreso. Es evidente que yo, en la guerra, no tenía nada que perder ni nada que defender. Yo no compartía con quienes me rodeaban ese estado de ánimo agorero –tan común en ciertas épocas- que reinaba en la calle; como mucho, sentía una cierta melancolía a la vista de los jóvenes empleados de banca, pequeños oficinistas y aprendices que se apresuraban con sus maletitas hacia los puestos de reclutamiento. Corría el rumor de que el ejército había sido enviado al campo de batalla con uniformes de cuartel, mal armado y con artillería vieja. No estábamos preparados; la negligencia y el abandono eran cosa frecuente en el Imperio austro-húngaro. Solo estábamos preparados para enviar a nuestros soldados a la muerte.

Loos había conseguido que yo me alistara en la caballería, donde al menos podía confiar en un caballo; para la infantería me faltaba firmeza, y para la artillería, conocimientos de matemáticas.

Las amistades masculinas son algo en lo que se puede confiar de verdad; pese a que durante mis años de convivencia con Alma Mahler yo me había alejado de él, Adolf Loos hizo todo lo que estuvo en su mano para conseguir que yo saliera con bien de la guerra. Hacer posible mi ingreso en el más distinguido regimiento de caballería de la monarquía, en el que servían la alta nobleza de los territorios de la corona y los príncipes de la casa imperial, debió de ser para él una satisfacción que compensaría la enemistad que Alma Mahler le tuvo siempre. A mí siempre me pareció natural todo lo que él hacía por mí, y nunca supe agradecérselo.

Loos conocía al propietario del picadero, que era judío. Mi madre fue a verlo con Loos y le llevó la suma requerida. Yo había vendido poco antes *Die Windsbraut* a un farmacéutico de Hamburgo, y la cantidad alcanzaba justo para un caballo, que, como el judío prometió a mi madre, me traería felizmente de vuelta a casa. Mi madre le cayó simpática a aquel hombre, y el caballo cumplió más o menos bien lo prometido.

El caballo, que era de media sangre, se llamaba «Minden Ló», es decir, «todos los caballos». Todo aquel que servía en la caballería como aspirante a oficial tenía que aportar su propio caballo. También era imprescindible un equipamiento decoroso, así que me hice vestir por el sastre Goldman y Salatsch, para quien Loos había construido la sastrería situada justo enfrente del Hofburg, y yo pintado un retrato infantil. Con mi casaca azul claro de solapas blancas, mis pantalones de montar rojos y mi casco dorado, yo ofrecía un blanco inmejorable, mientras que los rusos ya habían aprendido de los japoneses a camuflarse con uniformes caqui y a enterrarse a golpe de pala. Nos veíamos arrollando heroicamente, con trompetas y banderas ondeantes, a un enemigo que, por su parte, se ocultaba en las trincheras.



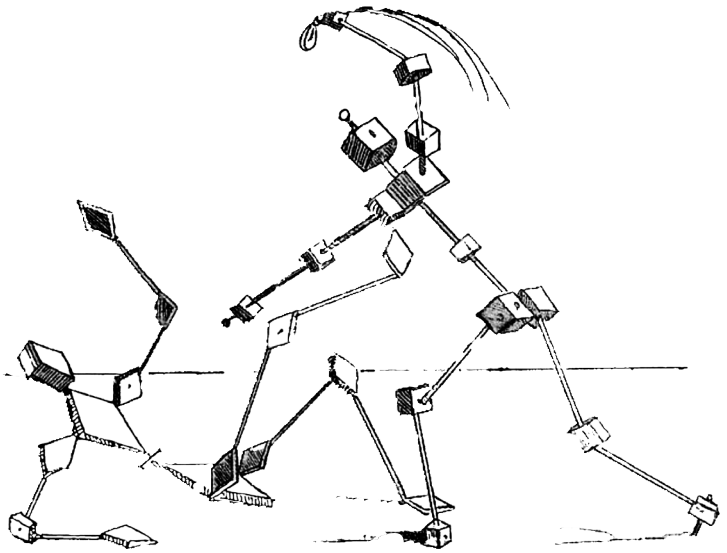
Al despedirnos pedí a mi madre que me guardara cierto collar de cuentas de un intenso color rojo, un recuerdo de Alma Mahler. Mi madre lo metió dentro de una maceta para no pensar en la sangre cada vez que lo viera. Antes de mi partida le di mi palabra de regresar cuando ya lo hubiera visto todo. Cumplí mi palabra.

Antes que nada, tenía que aprender a montar. Hacia el final de mi etapa de formación estuve en peligro de ser arrestado por insubordinación, lo cual habría supuesto el fin de mi camino hacia la oficialidad. Se había decretado un gran desfile de licenciamiento. Debido a las numerosas bajas, se había hecho necesario recurrir ya a regimientos de la reserva. Los generales, cuyos caballos se impacientaban en medio del calor del mediodía, observaban el desfile desde el puesto de mando. En eso, tuve una ocurrencia: cuando ya casi todas las divisiones que habían de marchar al frente habían sido separadas de sus respectivos regimientos, me salí de la formación, me planté ante el estupefacto estado mayor y pedí que me enviaran al frente. El jefe del estado mayor me dijo despreciativo: «¡Si ni siquiera sabes montar!». Y en ese momento uno de los generales, un marqués español al que yo siempre había saludado marcialmente en el cuartel, intercedió diciendo: «Colócate la rama de abeto[2] en el casco y vente con nosotros». El tuteo era cosa habitual entre los oficiales de los regimientos austríacos, incluyendo a los aspirantes al grado de oficial, aunque al

dirigirse a un oficial de mayor graduación convenía utilizar la tercera persona y anteponer la mención de su rango. De ese modo me salvé del arresto, lo cual contribuyó a aumentar mi autoestima. Cuando fui a despedirme de mi oficial instructor, este, al ver la rama de abeto en mi casco, me perdonó el debido castigo.

Sin duda, a mis lectores les parecerán intrascendentes mis experiencias personales frente a la catástrofe que se avecinaba; pero, ¿acaso puede contar algo importante de sí mismo alguien que haya vivido el siglo XX, esa auténtica pesadilla que, pese a todo, empezó siendo «el siglo de los niños»?

En *Mi vida* (*Mein Leben*). Tusquets Editores. Barcelona, 1988.



Notas del traductor:

1- En la tradición de José II, emperador ilustrado que llevó a cabo importantes reformas.

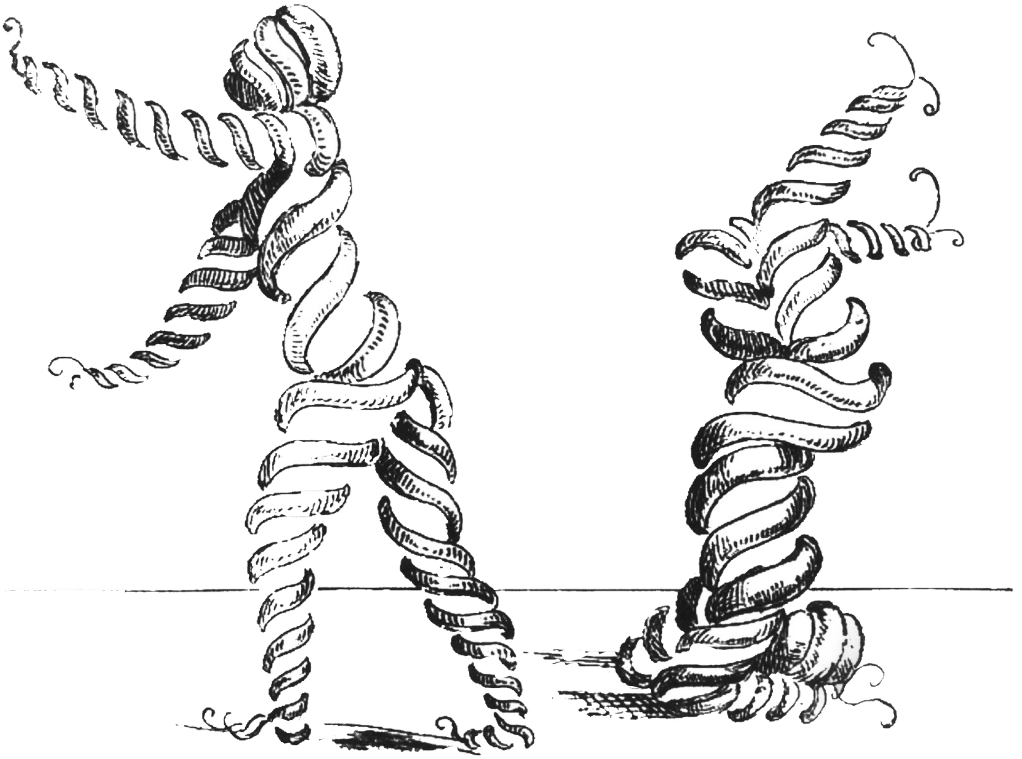
2- Símbolo de los oficiales enviados al frente.

El que trate de abarcar toda la tonalidad abigarrada de la idea de progreso se convencerá inmediatamente que el asesinato político perpetrado sobre una personalidad principesca solo podía afectar, en el siglo siguiente al de la decapitación de Luis XVI, a un nivel de conciencia menos poderoso, menos profundamente enraizado en la fe que en las épocas en que un Ravaillac, o un Damiens incluso, eran condenados a sufrir en público espantosas torturas, considerándoselos prole del demonio. Actualmente, un príncipe ocupa, en la escala de valores impuesta por el progreso, el rango de una especie poco favorecida…

Independientemente de la parte que haya jugado el azar, el pretexto inmediato de la guerra mundial esconde una significación simbólica, ya que a través de los asesinatos de Sarajevo y su víctima, el heredero del trono de los Habsburgo, se han enfrentado dos "principios", el nacionalista y el dinástico. Dicho de otra forma, el moderno "derecho a la autodeterminación de los pueblos" y el principio de la legitimidad, restaurado con dificultades, en el Congreso de Viena, por una diplomacia anticuada…

Si a uno de esos jóvenes combatientes se hubiese preguntado por el motivo por el que iba al frente, le hubiese sido casi imposible dar una respuesta clara. Raramente se habrá oído que luchaba contra la barbarie y la reacción o por la civilización, la liberación de Bélgica o la libertad de los mares; seguramente se habría respondido: "por Alemania", el grito de los regimientos de voluntarios al ataque. Y sin embargo, esa brasa extraña que ardía por una Alemania invisible e inexplicable logró desencadenar una movilización que dejó a varias naciones temblando hasta el hueso. ¿Qué habría pasado de haber estado dotada de una orientación, de una conciencia y de una estructura?

Ernst Jünger. "La movilización total". Revista *La Caja* Nº 9. Buenos Aires, 1994.



Experiencia y pobreza

Por Walter Benjamin

Traducción de Jesús Aguirre

En nuestros libros de cuentos está la fábula del anciano que en su lecho de muerte hace saber a sus hijos que en su viña hay un tesoro escondido. Solo tienen que cavar. Cavaron, pero ni rastro del tesoro. Sin embargo cuando llega el otoño, la viña aporta como ninguna otra en toda la región. Entonces se dan cuenta de que el padre les legó una experiencia: la bendición no está en el oro, sino en la laboriosidad. Mientras crecíamos nos predicaban experiencias parejas en son de amenaza o para sosegarnos: «Este jovencito quiere intervenir. Ya irás aprendiendo».

Sabíamos muy bien lo que era experiencia: los mayores se la habían pasado siempre a los más jóvenes. En términos breves, con la autoridad de la edad, en proverbios; prolijamente, con locuacidad, en historias; a veces como una narración de países extraños, junto a la chimenea, ante hijos y nietos. ¿Pero dónde ha quedado todo eso? ¿Quién encuentra hoy gentes capaces de narrar como es debido? ¿Acaso dicen hoy los moribundos palabras perdurables que se transmiten como un anillo de generación a generación? ¿A quién le sirve hoy de ayuda un proverbio? ¿Quién intentará habérselas con la juventud apoyándose en la experiencia?

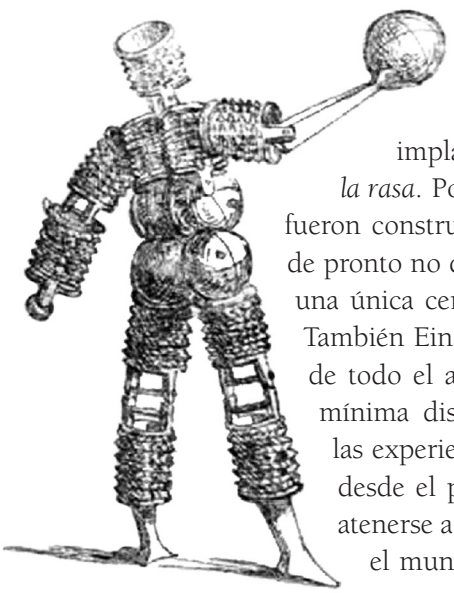
La cosa está clara: la cotización de la experiencia ha bajado y precisamente en una generación que de 1914 a 1918 ha tenido una de las experiencias más atroces de la historia universal. Lo cual no es quizás tan raro como parece. Entonces se pudo constatar que las gentes volvían mudas del campo de batalla. No enriquecidas, sino más pobres en cuanto a experiencia comunicable. Y lo que diez años después se derramó en la avalancha de libros sobre la guerra era todo menos experiencia que mana de boca a oído. No, raro no era. Porque jamás ha habido experiencias tan desmentidas como las estratégicas por la guerra de trincheras, las económicas por la inflación, las corporales por el hambre, las morales por el tirano.

Una generación que había ido a la escuela en tranvía tirado por caballos, se encontró indefensa en un paisaje en el que todo menos las nubes había cambiado, y

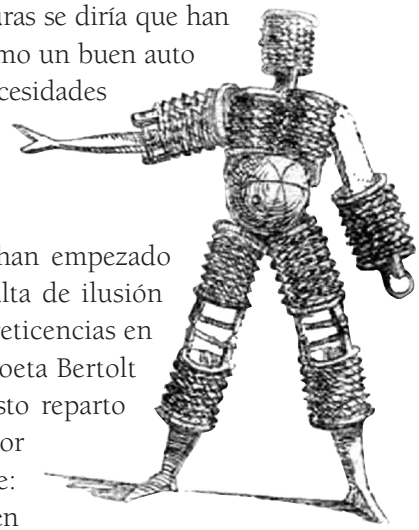
en cuyo centro, en un campo de fuerzas de explosiones y corrientes destructoras estaba el mínimo, quebradizo cuerpo humano.

Una pobreza del todo nueva ha caído sobre el hombre al tiempo que ese enorme desarrollo de la técnica. Y el reverso de esa pobreza es la sofocante riqueza de ideas que se dio entre la gente. O más bien que se les vino encima al reanimarse la astrología y la sabiduría del yoga, la *Christian Science* y la quiromancia, el vegetarianismo y la gnosis, la escolástica y el espiritismo. Porque además no es un reanimarse auténtico, sino una galvanización lo que tuvo lugar. Se impone pensar en los magníficos cuadros de Ensor en los que los duendes llenan las calles de las grandes ciudades: horteras disfrazados de carnaval, máscaras desfiguradas, empolvadas de harina, con coronas de oropel sobre las frentes, deambulan imprevisibles a lo largo de las callejuelas. Quizás esos cuadros sean sobre todo una copia del renacimiento caótico y horripilante en el que tantos ponen sus esperanzas. Pero desde luego está clarísimo: la pobreza de nuestra experiencia no es sino una parte de la gran pobreza que ha cobrado rostro de nuevo y tan exacto y perfilado como el de los mendigos en la Edad Media. ¿Para qué valen los bienes de la educación si no nos une a ellos la experiencia? Y adónde conduce simularla o solaparla es algo que la espantosa malla híbrida de estilos y cosmovisiones en el siglo pasado nos ha mostrado con tanta claridad que debemos tener por honroso confesar nuestra pobreza. Sí, confesémoslo: la pobreza de nuestra experiencia no es solo pobre en experiencias privadas, sino en las de la humanidad en general. Se trata de una especie de nueva barbarie.

¿Barbarie? Así es de hecho. Lo decimos para introducir un concepto nuevo, positivo de barbarie. ¿Adónde le lleva al bárbaro la pobreza de experiencia? Le lleva a comenzar desde el principio; a empezar de nuevo; a pasárselas con poco; a construir desde poquísimo y sin mirar ni a diestra ni a siniestra. Entre los grandes creadores siempre ha habido implacables que lo primero que han hecho es *tabula rasa*. Porque querían tener mesa para dibujar, porque fueron constructores. Un constructor fue Descartes que por de pronto no quiso tener para toda su filosofía nada más que una única certeza: «Pienso, luego existo». Y de ella partió. También Einstein ha sido un constructor al que de repente de todo el ancho mundo de la física solo le interesó una mínima discrepancia entre las ecuaciones de Newton y las experiencias de la astronomía. Y este mismo empezar desde el principio lo han tenido presente los artistas al atenerse a las matemáticas y construir, como los cubistas, el mundo con formas estereométricas. Paul Klee, por



ejemplo, se ha apoyado en los ingenieros. Sus figuras se diría que han sido proyectadas en el tablero y que obedecen, como un buen auto obedece hasta en la carrocería sobre todo a las necesidades del motor, sobre todo a lo interno en la expresión de sus gestos. A lo interno más que a la interioridad: que es lo que las hace bárbaras.



Hace largo tiempo que las mejores cabezas han empezado aquí y allá a hacer versos a estas cosas. Total falta de ilusión sobre la época y sin embargo una confesión sin reticencias en su favor: es característico. Da lo mismo que el poeta Bertolt Brecht constate que el comunismo no es un justo reparto de la riqueza sino de la pobreza, o que el precursor de la arquitectura moderna, Adolf Loos, explique: «Escribo, únicamente para hombres que poseen una sensibilidad moderna. Para hombres que se consumen en la añoranza del Renacimiento o del Rococó, para esos no escribo». Un artista tan intrincado como el pintor Paul Klee y otro tan programático como Loos, ambos rechazan la imagen tradicional, solemne, noble del hombre, imagen adornada con todas las ofrendas del pasado, para volverse hacia el contemporáneo desnudo que grita como un recién nacido en los pañales sucios de esta época. Nadie le ha saludado más risueña, más alegremente que Paul Scheerbart. En sus novelas, que de lejos parecen como de Jules Verne, se ha interesado Scheerbart (a diferencia de Verne que hace viajar por el espacio en los más fantásticos vehículos a pequeños rentistas ingleses o franceses), por cómo nuestros telescopios, nuestros aviones y cohetes convierten al hombre de antaño en una criatura nueva digna de atención y respeto. Por cierto que esas criaturas hablan ya en una lengua enteramente distinta. Y lo decisivo en ella es un trazo caprichosamente constructivo, esto es, contrapuesto al orgánico. Resulta inconfundible en el lenguaje de las personas o más bien de las gentes de Scheerbart; ya que rechazan la semejanza entre los hombres, principio fundamental del humanismo. Incluso en sus nombres propios: Peka, Labu, Sofanti, así se llaman las gentes en el libro que tiene como título el nombre de su héroe: «Lesabendio».

También los rusos gustan dar a sus hijos nombres «deshumanizados»: los llaman «Octubre» según el mes de la revolución, o «Pjatiletka» según el plan quinquenal, o «Awischim» según una sociedad de líneas aéreas. No se trata de una renovación técnica del lenguaje, sino de su movilización al servicio de la lucha o del trabajo; en cualquier caso al servicio de la modificación de la realidad y no de su descripción.

Volvamos a Scheerbart: concede gran importancia a que sus gentes y a ejemplo suyo sus conciudadanos habiten en alojamientos adecuados a su clase: en casas de

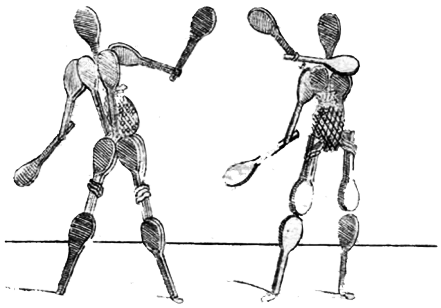
vidrio, desplazables, móviles, tal y como entretanto las han construido Loos y Le Corbusier. No en vano el vidrio es un material duro y liso en el que nada se mantiene firme. También es frío y sobrio. Las cosas de vidrio no tienen «aura». El vidrio es el enemigo número uno del misterio. También es enemigo de la posesión.

André Gide, gran escritor, ha dicho: «cada cosa que quiero poseer, se me vuelve opaca». ¿Gentes como Scheerbart sueñan tal vez con edificaciones de vidrio porque son confesores de una nueva pobreza? Pero quizás diga más una comparación que la teoría. Si entramos en un cuarto burgués de los años ochenta la impresión más fuerte será, por muy acogedor que parezca, la de que nada tenemos que buscar en él. Nada tenemos que buscar en él, porque no hay en él un solo rincón en el que el morador no haya dejado su huella: chucherías en los estantes, velillos sobre los sofás, visillos en las ventanas, rejillas ante la chimenea. Una hermosa frase de Brecht nos ayudará a seguir, a seguir lejos: «Borra las huellas», dice el estribillo en el primer poema del «Libro de lectura para los habitantes de la ciudad». Pero en este cuarto burgués se ha hecho costumbre el comportamiento opuesto. Y viceversa, el «intérieur» obliga al que lo habita a aceptar un número altísimo de costumbres, costumbres que desde luego se ajustan más al interior en el que vive que a él mismo. Esto lo entiende todo aquel que conozca la actitud en que caían los moradores de esos aposentos afelpados cuando algo se enredaba en el gobierno doméstico. Incluso su manera de enfadarse (animosidad que paulatinamente comienza a desaparecer y que podían poner en juego con todo virtuosismo) era sobre todo la reacción de un hombre al que le borran «las huellas de sus días sobre esta tierra». Cosa que han llevado a cabo Scheerbart con su vidrio y el grupo «Bauhaus» con su acero: han creado espacios en los que resulta difícil dejar huellas. «Después de lo dicho», explica Scheerbart veinte años ha, «podemos hablar de una cultura del vidrio. El nuevo ambiente de vidrio transformará por completo al hombre. Y solo nos queda desear que esta nueva cultura no halle excesivos enemigos».

Pobreza de la experiencia: no hay que entenderla como si los hombres añorasen una experiencia nueva. No; añoran liberarse de las experiencias, añoran un mundo en torno al que puedan hacer que su pobreza, la externa y por último también la interna, cobre vigencia tan clara, tan limpiamente que salga de ella algo decoroso. No siempre son ignorantes o inexpertos. Con frecuencia es posible decir todo lo contrario: lo han «devorado» todo, «la cultura» y «el hombre», y están sobresaturados y cansados. Nadie se siente tan concernido como ellos por las palabras de Scheerbart: «Estáis todos tan cansados, pero solo porque no habéis concentrado todos vuestros pensamientos en un plan enteramente simple y enteramente grandioso». Al cansancio le sigue el sueño, y no es raro por tanto que el ensueño indemnice de la tristeza y del cansancio del día y que muestre realizada esa existencia enteramente simple, pero enteramente grandiosa para la que faltan fuerzas en la vigilia. La existencia del ratón Mickey es ese

ensueño de los hombres actuales. Es una existencia llena de prodigios que no solo superan los prodigios técnicos, sino que se ríen de ellos. Ya que lo más notable de ellos es que proceden todos sin maquinaria, improvisados, del cuerpo del ratón Mickey, del de sus compañeros y sus perseguidores, o de los muebles más cotidianos, igual que si saliesen de un árbol, de las nubes o del océano. Naturaleza y técnica, primitivismo y confort van aquí a una, y ante los ojos de las gentes, fatigadas por las complicaciones sin fin de cada día y cuya meta vital no emerge sino como lejanísimo punto de fuga en una perspectiva infinita de medios, aparece redentora una existencia que en cada giro se basta a sí misma del modo más simple a la par que más confortable, y en la cual un auto no pesa más que un sombrero de paja y la fruta en el árbol se redondea tan deprisa como la barquilla de un globo. Pero mantengamos ahora distancia, retrocedamos.

Nos hemos hecho pobres. Hemos ido entregando una porción tras otra de la herencia de la humanidad, con frecuencia teniendo que dejarla en la casa de empeño por cien veces menos de su valor para que nos adelanten la pequeña moneda de lo «actual». La crisis económica está a las puertas y tras ella, como una sombra, la guerra inminente. Aguantar es hoy cosa de los pocos poderosos que, Dios lo sabe, son menos humanos que muchos; en el mayor de los casos son más bárbaros, pero no de la manera buena. Los demás en cambio tienen que arreglárselas partiendo de cero y con muy poco. Lo hacen a una con los hombres que desde el fondo consideran lo nuevo como cosa suya y lo fundamentan en atisbos y renuncia. En sus edificaciones, en sus imágenes y en sus historias la humanidad se prepara a sobrevivir, si es preciso, a la cultura. Y lo que resulta primordial, lo hace riéndose. Tal vez esta risa suene a algo bárbaro. Bien está. Que cada uno ceda a ratos un poco de humanidad a esa masa, que un día se la devolverá con intereses, incluso con interés compuesto.



Walter Benjamin escribió "Experiencia y pobreza" ("Erfahrung und Armut") en el año 1933 en Ibiza, poco después de haber huido de Berlín. En *Discursos Interrumpidos I.* Taurus. Madrid, 1973.

Es terrible ver cómo la Guerra europea, acontecimiento que tanta sangre y experiencia dolorosa costó, apenas ha producido una consecuencia clara en el orden de los acontecimientos espirituales, en los problemas terribles que el hombre europeo tenía planteados y que han seguido así. Se podría pensar que uno de los delitos de la Europa de nuestros días es no haber digerido esta experiencia de la guerra. ¡Tan real y honda era la incapacidad de vivir a fondo una experiencia vital en Europa que la tremenda guerra no fue suficiente para horadarla, penetrarla y convertir la adolescencia europea en madura hombría!

María Zambrano. "Los intelectuales en el drama de España".

Aquello que la guerra significaba para mí, al principio, era más bien de orden físico: que la sangre se vertía en el vecindario. Que amenazaba el propio cuerpo, ¡sin el cual el alma ni siquiera sabría subsistir! Los estúpidos reservistas cantando por las calles de Múnich. Las víctimas floridas. La primera manga levantada hasta el codo, prendida con el imperdible. La larga y única pierna en los pantalones bávaros azules andando a zancadas entre dos muletas. La realización literal del libro de historia. La confirmación de viejas imágenes. Aunque no apareció ningún Napoleón, sí surgieron muchos Napoleónicos. En cuanto al ingenio, en todo esto, apenas tanto como mierda en el talón.

Paul Klee. *Diarios (1915)*. Traducción de Nadège Guilhem.

Un artista de la caída

Por Marcelo Cohen

En las novelas de Joseph Roth lo más importante sucede en poco tiempo y ocupa pocas líneas. No es fácil lograr que esta concentración produzca efectos rotundos, pero Roth lo lograba muy a menudo. Como además las tramas suelen apretarse en torno a una grieta vital, los momentos importantes son muchos, los efectos se acumulan y el relato se resuelve en vértigo. Es una realización adecuada, porque Roth casi no escribió sobre otra cosa que las diversas formas de la caída: la del Imperio austro-húngaro en la disgregación, la del arte burgués en la tempestad vanguardista y, sobre todo, la caída en el desamparo del hombre que súbitamente pierde un mundo y sus relaciones. Esta última caída, tantálicamente, no tiene fin. Lo que ha sido una cultura siempre puede disolverse un poco más; la historia siempre ofrece un nuevo desastre; los congéneres se afanan en renovar su repertorio de traiciones. Los héroes de Roth no son canallas ni salvadores; si algo los honra es una estoica conciencia de ser víctimas de su descuido y de la aceleración de la Historia. Caen severamente, empachados de sucesos, y el tiempo no les da un intervalo para pensar la experiencia. La poética de Roth es la pesadilla; si sus novelas no aterrorizan es porque un lenguaje templado neutraliza los desequilibrios: el paradójico sarcasmo de un judío triste y compasivo.

Sin duda su vida aportaba la atmósfera de exilio y mal descanso. Galitziano nacido en 1894, Roth conoció el barro ensangrentado de la Primera Guerra Mundial y, después de haber sido estudiante en la Viena declinante, consumado corresponsal periodístico en la Rusia de Lenin y fantasma bohemio de la Europa Central de los años treinta, se suicidó en París, alcohólico y apátrida, cuando triunfaba el nazismo. Pero el vértigo no estaría en sus relatos si Roth no hubiera creado un sistema de armonía narrativa que combina la frase siempre geométrica con una penetración casi ofensiva de las escenas de intimidad.

Se dice que la culminación de este arte fue *La marcha de Radetzky* historia de tres generaciones de los Trotta, una familia de origen esloveno encaramada a la nobleza

gracias a que su fundador salvó la vida de Francisco José en la batalla de Solferino. El cambiante viaje de los advenedizos Trotta hacia la nada imita el del Imperio Austrohúngaro hacia el desmembramiento y, en definitiva, el de Europa hacia el cataclismo. Pero Roth sabía que no son las instituciones las que sufren, y su fuerte era mostrar lo que los hombres hacían con la historia y ésta, a cambio, con las almas y los cuerpos de ellos. Por eso, como exponente mayúsculo de una visión, la novela más conmocionante de Roth es *La cripta de los capuchinos*, que, centrada en otra rama de la familia Trotta, condensa una caída interminable y el desmoronamiento del Imperio en el intervalo de un jadeo humano.

Francisco Fernando Trotta es rico, irresponsable y petimetre. Como todos sus amigos vieneses, dilapida su juventud en los cafés hasta que el estallido de la guerra lo pone de golpe ante la muerte. Trotta va al frente y se salva. Cuando vuelve, se encuentra con los escombros de una civilización que ya no podrá reconstruirse. Ha caído el Imperio, Viena es pobre, él ha perdido la fortuna, las vanguardias trastornaron el arte (y lesbianizaron a su esposa), y su madre, honroso símbolo de una era, se ha vuelto sorda pero lo niega. El paradigma burgués sostenido en el paternalismo y la negación deja paso a la ebullición del deseo en un terreno estéril. Todas las personalidades cobran igual potencia, se agrandan, chocan, y en ese caldo crecen las larvas que a la larga desatarán una guerra peor. Ante los que niegan la derrota del Imperio y el desquicio, además, Trotta tiene que exhibir la vergüenza del superviviente. "Todas las mañanas al despertarnos, y todas las noches al dormirnos, maldecíamos a la muerte que vanamente nos había invitado al gran festín, y todos envidiábamos a los caídos. Ellos descansaban bajo tierra, y de sus restos la próxima primavera crecerían violetas. Nosotros, sin embargo, habíamos vuelto a casa desesperados, estériles, tullidos. Una generación elegida para la muerte, y por ella repudiada".

El honor es muy caro y ni siquiera los que pagan el precio están seguros de obtenerlo; para colmo, nada garantiza que ese mundo pueda reconocerlo, y en cuanto se esgrime como blasón desaparece. Trotta se siente ridículo pensando que la sordera de la madre la dignifica más, pero no le extraña descubrir que la vieja dama puede sentarse al piano sin amargura, y fingir que toca, porque de todos modos está tan pobre que ha vendido las cuerdas. Así se inicia una cadena de desastres que dejarán al protagonista a la intemperie, sin horizonte ni saberes útiles, o con un horizonte tan desmesurado que da náuseas; y cuando Francisco Fernando, emblema andante de un linaje agotado, quiere visitar la tumba del emperador a quien sirvió durante diez años y la encuentra cerrada, solo se le ocurre preguntarse: "Y ahora, ¿adónde puedo ir yo, un Trotta?". Basta que uno recuerde el libro para que esta frase, la última, resuene en las esquirlas humanas que hoy vuelve a dispersar el centro de Europa.

A los motivos que Roth reescribió maniáticamente, se suman aquí otros que los enriquecen: notablemente, el de Viena, como una araña en el centro de la tela,

alimentando su esplendor con la devoción sacrificial pero desesperanzada de variados súbditos admirables, pobres y periféricos. Nada de esto explicará las pletóricas 150 páginas de esta novela. La economía de Roth es tan acabada que le permite incluir, además de formidables personajes secundarios como el cochero judío Manes Reisiger (de Zlotgorod), miniaturas del campo esloveno, la muerte de un viejo mayordomo, una teoría del romanticismo, otra del arte de ruptura y muchas de las sentencias que dan a su prosa una grandeza de cementerio bajo la luna llena. Ésta, por ejemplo, como diagnóstico de una generación: "Amábamos la melancolía tan superficialmente como el placer".

Como en otras novelas suyas, hay un homenaje sobrio y palpitante a la fidelidad de los servidores a la antigua. La noche de bodas con una mujer a quien sospecha que no ama, poco antes de verla desnuda, dieciséis horas antes de partir al frente, Trotta la deja sola un rato para ir a conversar con el viejo Jacques, mayordomo de su familia, de cuyos ojos desvaídos le cuesta separarse como "si en media hora tuviese que compensar veintiún años de frivolidad". Jacques, para no cargarlo con su propio pesar, se limita a decirle que él desearía ir a la guerra en lugar de los jóvenes; casi en seguida tiene un infarto. Trotta lo lleva a una habitación de su hotel, llama a un médico y sube a dar explicaciones a la novia postergada. "El cuarto de Isabel estaba cerrado, el mío era contiguo. Llamé, intenté abrir. También la puerta de comunicación estaba cerrada; pensé si debía abrirla de forma violenta. Pero en ese momento me di cuenta de que no nos amábamos. Tenía dos muertos: el primero era mi amor. Lo enterré en el dintel de la puerta entre nuestros dos cuartos. Después baje un piso para ver morir a Jacques". Uno espera la frase lapidaria que propone un dictamen, pero parte de la sabiduría de Roth consiste en reservársela muchas veces. Una de sus especialidades es la aceleración de sentimientos incompatibles, y hay veces en que una sentencia puede obrar como chispa. Para Roth, la tensión de lo que el novelista ha aglomerado se resuelve mejor en la despojada, indefectible serie de sucesos, si acaso con alguna muerte súbita. Pero no creo que haya muchos capaces de contar en una sola secuencia el fin de un matrimonio antes de consumarse, la muerte de un anciano leal y la partida de un joven a la guerra. A Roth lo arrastraba una fuerza poco habitual: la convicción de que la distancia era un grado de la franqueza, siempre y cuando fuera una distancia exacta, no tan grande como para ocultar el temblor de la voz cuando la voz tiembla.

Texto publicado originalmente en el periódico *La Vanguardia* ("Un artista de la caída. Sobre *La cripta de los capuchinos*, de Joseph Roth". Barcelona, 1993). En *¡Realmente fantástico! y otros ensayos*. Editorial Norma. Buenos Aires, 2003.

La conciencia moral solo puede soportar la burlona mirada del político si la certeza de la paz acalla la evidencia de la guerra. Esta certeza no se obtiene por el simple juego de antítesis. La paz de los imperios salidos de la guerra se funda en la guerra. No devuelve a los seres alienados su identidad perdida. Para ello es necesaria una relación original y originaria con el ser.

Emmanuel Lévinas. *En Totalidad e infinito. Ensayo sobre la exterioridad*. Traducción de Daniel E. Guillot. Ediciones Sígueme. Salamanca, 2002.

En los reinos de la escasez de fantasía, donde el ser humano se muere de carestía espiritual sin percibir el hambre que tiene su alma, donde la pluma se remoja en sangre y la espada en tinta, ha de hacerse lo que no se piensa, pero lo que solo se piensa es impronunciable. No esperen de mí ni una sola palabra propia. Tampoco podría yo decir algo nuevo: en el cuarto en el que uno escribe hay tanto ruido, y no es hora de decidir si proviene de animales, de niños, o de morteros. Quien hace honor a los hechos, deshonra por igual a la palabra y al hecho, y es doblemente despreciable. Ese oficio no se ha extinguido. Los que ahora no tienen nada que decir porque el hecho tiene la palabra siguen hablando. ¡Quien tenga algo que decir, que dé un paso al frente y calle!

Karl Kraus. "In dieser grossen Zeit". *Die Fackel* 404, 5 de diciembre de 1914. *En esta gran época. De cómo la prensa liberal engendra la guerra mundial*. Traducción de Marcelo G. Burello. Libros Del Zorzal. Buenos Aires, 2010.

Saint-Quentin, Péronne, Maisonnette

Por Joseph Roth

Traducción de Juan Carlos Postigo Ríos

Los autobuses siguen saliendo hacia los campos de batalla, autobuses grandes, cómodos, con buena suspensión. La Thomas Cook Company vela por impedir cualquier choque físico en sus clientes. Tan solo le interesan los choques emocionales. La visita cuesta 120 francos por persona y día. Ya han pasado ocho años de paz por los campos de honor; a estas alturas la Guerra Mundial está algo trillada, pero 120 francos por día es una oferta tentadora. Autobuses grandes, cómodos y con buena suspensión salen hacia los campos de batalla.

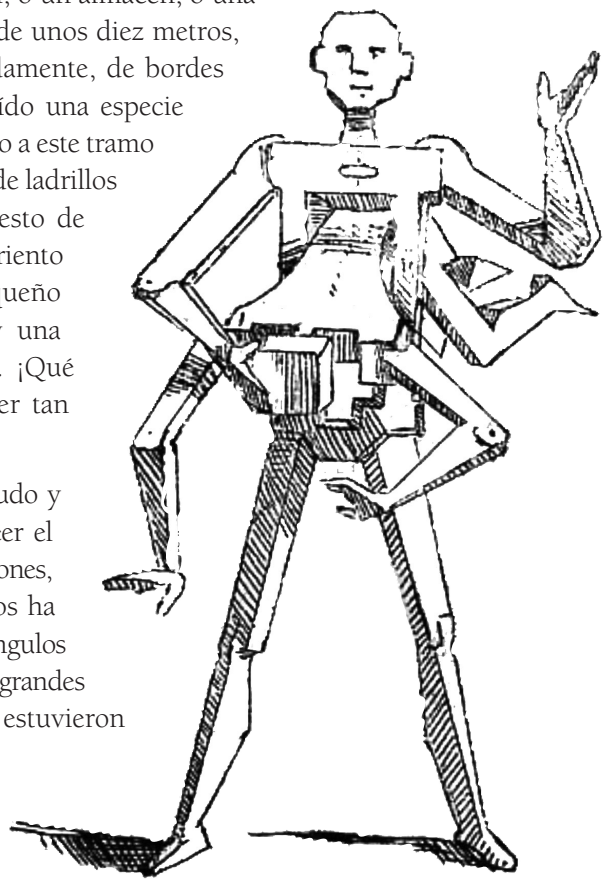
Yo no aprovecho la oferta de la Thomas Cook. Voy en tren hasta Saint-Quentin. Me subo al tren que va de París a Varsovia pasando por Berlín y que solo tiene vagones de primera y segunda clase. Los pasajeros se dirigen todavía a sus coches cama cuando pasan los campos de batalla. Unos pocos no logran dormirse. ¿Les invaden los recuerdos? ¿O es la conciencia? Bueno, tal vez sean solo las incómodas camas. No están acostumbrados a las sacudidas de las ruedas. ¿Es que acaso saben que están atravesando los campos de batalla? Nadie mira por la ventana en Saint-Quentin. En aquel andén abandonado de la mano de Dios bajan unos cuantos pasajeros desparramados y un enorme fardo con correo. Después el tren sigue su viaje a Berlín y Varsovia.

Las calles de la ciudad de Saint-Quentin las iluminan la luz de la luna y un par de faroles serviciales. Hace un tiempo frío, la primavera aún no ha llegado, las nubes tienen bordes de plata y se prevé lluvia para mañana. La calle que va de la estación a la ciudad es una pendiente suave y serpentea un poco. Es una calle triste. No tiene árboles que la bordeen. Tiene casas cuadradas como armarios, con cajones para que la gente se meta dentro. Y huele a guerra. Otra vez ese olor, ocho años después del gran conflicto, el olor de viejos incendios y polvo de mortero, una podredumbre agridulce que siempre emanaba para recibirnos cuando tomábamos posición en una ciudad que había sido bombardeada. Los olores viven más tiempo que los acontecimientos, y más

tiempo que los recuerdos. El olor pestilente de un bombardeo sobrevive a la devastación que provoca. La vida hace más ruido que la muerte, y en ocasiones el ojo no alcanza a ver una tumba por las flores. Pero la nariz aún detecta las viejas devastaciones; de todos los órganos sensoriales es el que tiene mejor memoria. Puedo oler que estoy en una zona en guerra antes incluso de haber puesto un pie en ella.

Y ahora se desploman los recuerdos visibles. A ambos lados de la calle hay casas sin vida de tipo familiar, y a la vez, casas feas, relucientes y nuevas, con un número excesivo de señales. Están totalmente solas; no tendrán vecinos hasta dentro de uno o dos años; no se basan en nada; no son la continuación de nada; ni siquiera son el principio de algo, son meramente provisionales. Entre una obra, con pilas de ladrillos y tablones, y un muro marrón con ventanas de orificios ciegos por los que ves el cielo, hay una de estas altas, blancas y estrechas casas, igual que un diente solitario y exageradamente blanco. Esta ciudad podría encontrarse en cualquier parte del Lejano Oeste americano. Era una vieja ciudad europea, con una vieja historia europea. Los bombardeos la borraron del mapa.

Hace tiempo había una casa aquí, o un almacén, o una fábrica. Hoy solo queda una pared de unos diez metros, de dos metros de altura aproximadamente, de bordes irregulares, como si los hubiera roído una especie sobrenatural de súper roedores. Junto a este tramo de pared descansan unos montones de ladrillos que en otra época constituían el resto de la casa. Detrás hay un gris y polvoriento descampado irregular con un pequeño montículo en medio. En éste hay una sola flor de un amarillo luminoso. ¡Qué diminuta claraboya para un cadáver tan grande y fuerte!



Hay un trozo de mampostería mudo y sombrío al fondo donde se puede leer el pasado: prueba inequívoca de habitaciones, pasillos, puertas. La piedra caliza los ha preservado fielmente: escuadras, ángulos rectos, reglas. Parecen los vestigios de grandes nidos simétricos que en otro tiempo estuvieron pegados a la pared. Imagino cómo cayeron un día los nidos y los polluelos yacieron muertos con el cuello partido.

Veo un pozo extinto que no volverá a dar agua nunca más, con una palanca rígidamente extendida que sobresale como un brazo atrofiado. También hay un nudo inextricablemente enredado de alambre de espino en un poste de madera, un hierbajo sembrado por el hombre, una mezcla de espinos, enredaderas, plantas secas y coronas de estaño. Cabañas circulares, con tejados de acero corrugado y sórdidas ventanitas cuadradas. Tienen un aire extrañamente romántico, como las tiendas de viaje de las gentes de circo. Pero son las viviendas donde personas fuertes, los habitantes arraigados de Saint-Quentin, tienen que vivir. Viven como si estuvieran en tanques. El viejo equipamiento bélico les ha dado un techo. Cuando cae la lluvia, debe de sonar como el lejano y corriente bombardeo que no hace tanto escuchaban a su alrededor.

La ciudad es grande y oscura, y duerme profundamente. Es ciudad solo en parte. Cada pocos pasos queda reducida a un pueblo, a un campamento, a una parcela. Los cafés y los bares están instalados en casetas, como las pequeñas casetas de los vendedores o de los negocios de los seguidores de campamentos. El mercado es desolador y mi sombra se queda recostada largo rato en sus adoquines desnivelados. Una luz dorada escapa del único café que queda. Tiene techos altos, está iluminado y vacío. Su puerta giratoria no se mueve. Las cuatro alas de cristal están tan tiesas como las alas de una mariposa clavada en vertical. Los camareros están leyendo el periódico, y la tabernera, rodeada de botellas, está sentada como un centinela en un refugio antiaéreo.

El sitio más triste de todos es la plaza a la que da la ventana de mi hotel. Es una pequeña plaza sin sentido que debe su existencia a que la calle aún dobla en ese punto. Después, para mejorarla, se colocó allí una pequeña cuenca y una fuente –emblema de la eterna alegría. La fuente, sin embargo, no tiene suficiente presión; no propulsará bien el agua; es una chapuza para enanos, un chorro de agua diminuto; desaparece muy rápido y hace más ruido y salpica más de lo que debería. Ese ruido es lo único que puedo oír. Eso y, desde la estación, el siempre vehemente silbido de las locomotoras.

Por la mañana, como había prometido, llueve.

Quiero ir conduciendo desde Saint-Quentin hasta Péronne, el escenario de la gran batalla del Somme. La carretera es buena, ancha y sugerente. A pesar de la lluvia, voy a bajarme en Bovincourt y haré a pie el resto del camino. Tengo que hacerlo. ¿Es que uno conduce de una tumba a la siguiente? ¿O conduce por mitad de los cementerios?

Porque *son* cementerios, incluso donde no se ven cruces. La tierra se alimenta de cadáveres. Aún está desgarrada y marcada, cubierta de profundas lesiones de las que ha empezado a brotar una fina capa de hierba, como la aparición de la barba en un rostro asolado. Las trincheras están empezando lentamente a cicatrizar. Poco a poco se van descomponiendo los proyectiles oxidados. Pero a gran profundidad sigue habiendo bombas sin detonar. De vez en cuando salen a la superficie. Al lado de la carretera hay

pedazos de equipamiento metálico, cuencos, escudillas, balas y fragmentos de balas. Los árboles quemados tienen metralla incrustada.

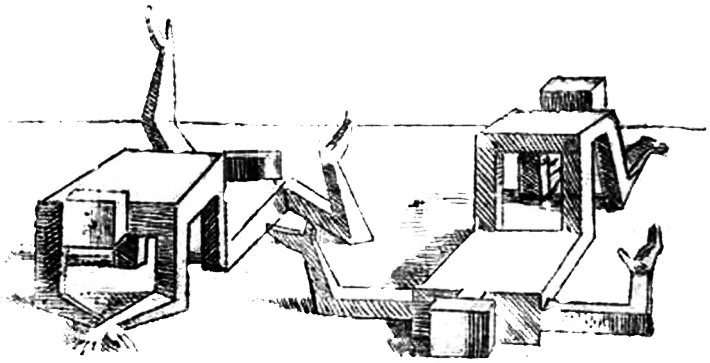
Ya no quedan más monumentos espeluznantes que estos árboles; estos negros y hendidos tocones, carbonizados por la parte superior, con las raíces aún en la tierra pero ahora desprovistas de función, pudriéndose y astillándose, cada una de ellas es un mundo devastado, cada tocón es como un árbol invertido, cada uno su propio árbol para la horca, acribillado o tachonado de balazos, cada uno con desgarrones de corteza colgando, morada de insectos y plomo, que todavía huelen a fuego y gas. Estos tocones son el cultivo especial que ha agarrado aquí.

Algunos ya están verdeando. Por la parte baja, justo encima de las raíces, hay pequeños brotes verdes, hojas y flores nuevas. Se están poniendo el uniforme para tiempos de paz. ¡Ya se han olvidado! ¡Qué poderosa es la vida!

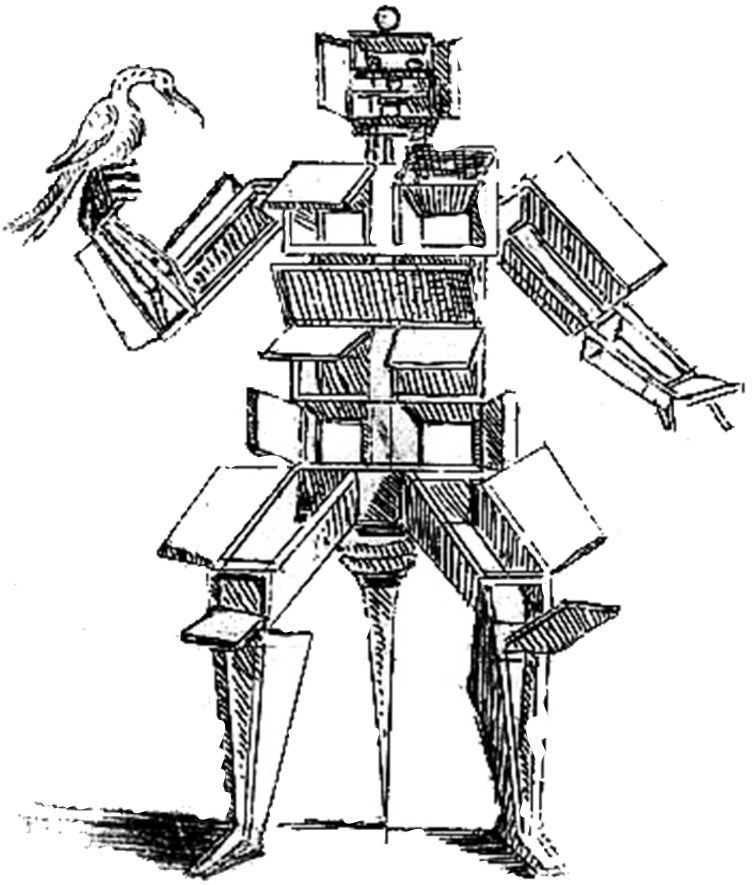
Aquí está el cementerio, lleno de cruces de acero, no las que se cuelgan en el pecho, sino las auténticas, las que se levantan sobre los túmulos. Este es el cementerio alemán de Bovincourt, el último lugar de reposo de cuarenta mil soldados no identificados. Los veteranos continúan viniendo a buscar a sus camaradas desaparecidos. El guarda francés, que anda por ahí, no deja de estrecharle la mano a cada alemán que encuentra, y le pregunta: «Camarada, ¿para qué sirvió todo esto?». La inevitable pregunta de todos los que cuidan cementerios de guerra. La presencia de cuarenta mil soldados muertos sin identificar hace que uno se incline por el pacifismo.

La antigua catedral de Péronne está hecha trizas. Se han clavado tablones grises en el lugar donde antes estaban las puertas. Las estatuas de piedra de santos, en otro tiempo resguardadas en portales, nichos y esquinas, se exponen ahora a los elementos. La iglesia no tiene techo pero sí cientos de agujeros de bala. Deberían haber dejado la antigua catedral en pie como una especie de monumento doble. Pero como la vida es más fuerte, la gente pierde el respeto y el asombro, y se queja de las ruinas de la iglesia, que, incluso destruida, sigue siendo imponente; casas de ladrillo visto rojo obligan a que las ruinas sirvan para apuntalarlas. La gente lo está construyendo todo en Péronne. Los andamios ascienden ágiles y raudos hasta el cielo. El nuevo ayuntamiento ya está acabado. Hay hombres trabajando en cada calle. Sí, hasta en la desgraciadamente famosa Maisonnette, el campo de batalla más terrible del Somme, está cubierto de hierba fresca, nuevas semillas y una reciente y espesa maleza. Aquí removieron la tierra, la salpicaron de trozos de piedra caliza y de fango que se filtraba de las profundidades. No había ni una brizna de hierba o vegetación. Llovieron millones de obuses. Una división se mantuvo aferrada durante meses a la pequeña ladera. Aquella división bajó a los infiernos, y en la distancia veían el agua plateada del Somme, y detrás los radiantes tejados rojos de Péronne, y a la izquierda el campo verde y floreciente: el otro país, el país enemigo, el que anhelaban como anhelaban a una mujer.

Ahora las alondras silban en el cielo; la lluvia ha cesado; el viento se ha llevado las nubes. Todo aquel que no vio la guerra pensaría que esto es la paz. Pero puedo sentir la sangre corriendo por las venas de los árboles supervivientes, por los montones de tierra, en los delicados filamentos de las hojas. La primavera huele a pólvora y a disparo. Las golondrinas son bombas errantes. El cielo oprime. No soporta nubes sino destrucción. El viento esparce millones de pequeñas piezas de metralla. Los árboles gimen como hombres moribundos. Las ramas chasquean como el seguro de un fusil. Inclinado sobre el paisaje, como un general sobre el mapa, está Dios. Inaccesible como un general; distante como un general...



Texto publicado en el periódico *Frankfurter Zeitung*, 2 de mayo de 1926. La presente traducción está basada en la versión inglesa de Michael Hofmann (*The White Cities. Reports from France 1925-39*. Granta Books. Londres, 2004).



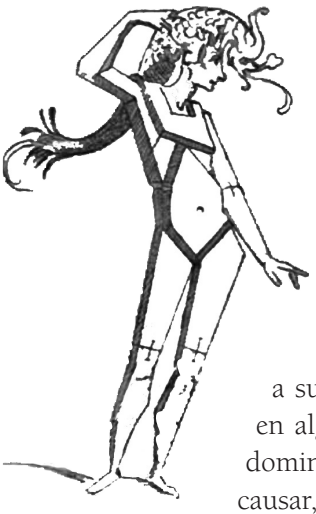
Pájaros en el Frente Occidental

Por Saki

Traducción de Iris Bernal

A pesar del enorme perjuicio económico que las operaciones bélicas han causado en las regiones donde se está desarrollando la campaña militar, no parece existir una alteración correlativa en la vida de las aves de esas zonas. Las ratas y los ratones se han movilizado en gran número hacia la primera línea de combate, y ha habido una movilización parcial de búhos, en particular de lechuzas que, siguiendo la estela de los ratones, han hecho esfuerzos loables por reducir su número. El éxito de su cacería es difícil de calcular; siempre queda una cantidad suficiente de ratones como para poblar el propio búnker y que de noche conviertan tu rostro en su plaza de armas y su pista particular. En lo que a la anidación se refiere, las lechuzas están bien provistas; la mayoría de los todavía intactos graneros de la zona de guerra se requisan con fines de acuartelamiento, aunque existe un gran número de filas y grupos de nidos que difícilmente habrían estado disponibles en cualquier otro momento de la historia desde que Nínive y Babilonia se convirtieron en desolados páramos. Sin el cultivo y la actividad humana no puede haber maíz, ni desperdicios, y por consiguiente, muy pocos ratones, por lo que los búhos de Nínive no habrían podido disfrutar de una buena caza; aquí, en el norte de Francia, los búhos disponen de desolación y ratones en cantidades ilimitadas, y ya que estas aves crían tanto en invierno como en verano, debería haber una considerable producción de mochuelos belicosos para hacerse cargo de las futuras colonias de ratones belicosos.

Aparte de los búhos, uno no percibe que la campaña militar esté suponiendo ninguna diferencia para la vida de las aves de la campiña. Las grandes bandadas de grajos y cuervos que uno esperaría encontrar en las inmediaciones de la línea de batalla son inexistentes, lo que quizá sea más bien una lástima. La explicación más obvia es que el rugido, el estruendo y el humo provocado por los potentes explosivos han desplazado a la aterrada tribu de cuervos lejos de la línea de combate; como muchas explicaciones evidentes, ésta tampoco es la correcta. Los cuervos de la comarca no se



sienten atraídos por el campo de batalla pero no porque les aterrorice. En lo que respecta al ruido, el grajo es normalmente tan nervioso y se asusta con tanta facilidad de los disparos, que el simple portazo de un granero o el sonido de una pistola de juguete bastan en ocasiones para provocar una gran conmoción en toda una bandada de grajos; aquí fuera he visto a uno abstraído entre los montones de desperdicios de un pueblo en ruinas, con las bombas estallando a no mucha distancia y el impaciente repiqueteo de las ráfagas de las ametralladoras silbando a su alrededor; viendo su reacción, bien podía haber estado en alguna tranquila pradera inglesa una somnolienta tarde de domingo. Sea lo que sea lo que el horror alemán haya podido causar, no ha sido suficiente para amedrentar al cuervo del noreste de Francia; ha templado sus nervios hasta el extremo y las futuras generaciones de niños, encargados de ahuyentar a los grajos de los sembrados en esta región, tendrán que inventar algo verdaderamente espantoso para lograr su propósito. Los cuervos y las urracas están anidando bien en la zona barrida por las bombas, y una vez vi, sobre un bosquecillo de hayas, a una pareja de cuervos enzarzados en un duro combate contra un par de gavilanes mientras allá en lo alto, pero casi directamente encima de ellos, dos aviones aliados se enfrentaban al mismo número de aviones enemigos.

A diferencia de las lechuzas, las urracas han visto considerablemente limitadas sus zonas de construcción debido a los estragos causados por la guerra; todas las alamedas en las que acostumbraban a instalar sus nidos han volado en pedazos, sin dejar más que sombrías filas de tocones astillados como muestra del lugar donde una vez se erigieron árboles. El cariño hacia un árbol en particular, ha llevado a un par de urracas a construir su gigantesco y abovedado nido en los maltrechos restos de un álamo, del que queda tan poco en pie, que el nido parece más grande que el propio árbol; el efecto parece más bien una coronación arzobispal en las ruinas de Melrose Abbey. La urraca, cautelosa y precavida por naturaleza, debe de sentir bastante curiosidad ante el cambio acontecido sobre el antaño temible e inevitable ser humano, acechando por todas partes como dueño de la tierra y que ahora se arrastra, protegido y refugiado, tan receloso de mostrarse a campo abierto como el más apocado de los animales silvestres.

El busardo, ese ávido buscador de ratones, no parece estar asumiendo ningún tipo de riesgos bélicos –al menos yo no he visto a ninguno todavía por aquí-, aunque los cernícalos, que sobrevuelan todo el día los puntos más calientes de la línea de combate, no parecen ni siquiera desconcertados cuando una prometedora zona de roedores se

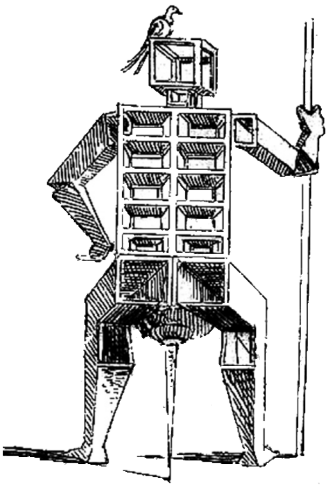
eleva por los aires como una cascada de tierra negra o amarilla. Los gavilanes son bastante numerosos y a una o dos millas de la línea de fuego vi a una pareja de halcones que reconocí como cernícalos patirrojos sobrevolando un pequeño bosque de robles. Según las investigaciones llevadas a cabo por naturalistas rusos, el efecto de la guerra sobre la avifauna en el frente oriental ha sido más relevante de lo que ha sido por aquí. "Durante el primer año de guerra los grajos desaparecieron, las alondras dejaron de cantar en los campos y desapareció también la paloma torcaz". La alondra ha permanecido con tenacidad en las praderas y tierras de cultivo de esta región, a pesar de haber sido éstas cosidas y divididas por trincheras y agujereadas por bombas. En la penumbra fresca y brumosa que precede a un lluvioso amanecer, cuando nada parece estar vivo salvo algunos cautos centinelas calados hasta los huesos y un montón de escurridizas ratas, la alondra se precipita hacia el cielo entonando un canto de exultante júbilo que suena terriblemente forzado e insincero. Parecía casi imposible que el pájaro pudiera llevar su despreocupación hasta el punto de intentar sacar adelante a sus crías en mitad de aquellas desoladas ruinas formadas por pilas de deshechos y enormes orificios de proyectiles de mortero; en una ocasión, habiendo tenido que echarme de cara al suelo con brusquedad, me encontré justo encima de una nidada de alondras. Dos de ellas habían sido alcanzadas por un proyectil y estaban bastante malheridas, pero los polluelos supervivientes parecían estar tan tranquilos y a gusto como cualquier otra cría de alondra en circunstancias normales.

En el extremo de un bosque devastado (que ha tenido su importancia para la Historia pero que permanecerá anónimo en este relato), en el momento en que las granadas de trinitrofenol, la metralla y el fuego de las ametralladoras barrieron, rastrillaron y ensuciaron ese lugar sagrado como si toda la artillería pesada de una división se hubiera concentrado allí, una diminuta hembra de pinzón revoloteó con tristeza de aquí para allá por entre las ramas caídas y astilladas en las que no había quedado ni un solo brote verde. Si alguno de los heridos que permanecían allí tumbados se hubiera percatado de la presencia del pequeño pájaro, quizá se habría preguntado por qué teniendo alas y ninguna razón de peso para permanecer allí habría decidido quedarse en un lugar como ese. Había un huerto maltrecho junto al bosque y la explicación más probable para la presencia del ave es que tuviera un nido de polluelos a los que se sentía demasiado asustada para alimentar pero demasiado unida como para abandonar. Más tarde, una bandada de pinzones pasó por el bosque, el cual utilizaban sin duda como lugar de paso hacia sus zonas de alimentación; a diferencia de la hembra de pinzón solitaria, ellos no disimulaban su deseo de salir de allí tan rápido como se

lo permitieran sus aturdidas cabecitas. Al único pájaro al que vi por allí después fue a una urraca, volando bajo sobre los restos de las ramas caídas; "la primera urraca trae sufrimiento", dice la vieja superstición. Había suficiente dolor en ese bosque.

El guardabosques inglés, cuyo conocimiento de la vida silvestre a menudo transita por caminos limitados y distorsionados, ha desarrollado un tipo de religión en torno a la debilidad nerviosa de las aves de caza más resistentes; según sus creencias, un terrier trotando por un campo en el que una perdiz está anidando o un cernícalo ratonero planeando sobre el seto, es motivo suficiente para ahuyentar al pájaro de sus huevos y enviarlo zumbando a la región más próxima.

La perdiz de las zonas de guerra no muestra ningún signo de estos nervios sensibles. El traqueteo y estruendo del transporte, el constante ir y venir de las tropas, el incesante ruido de los fusiles y las ensordecedoras explosiones de la artillería, el resplandor de las bengalas durante toda la noche, no han sido suficientes para ahuyentar a los pájaros de los lugares donde se alimentan, y a juzgar por las apariencias, todo indica que tampoco les ha impedido criar a sus nidadas. Los guardabosques que están sirviendo en el ejército podrían sacar partido de la situación y realizar un estudio un tanto provechoso de la naturaleza.



Con la frase "Apagad ese maldito cigarrillo", según dice la leyenda, se despidió de este mundo el escritor británico Hector Hugh Munro (Birmania, 1870-Francia, 1916), más conocido por su seudónimo literario: Saki. La frase habría sido pronunciada en una noche cerrada del mes de noviembre de 1916, desde una trinchera en Beaumont-Hamel, antes de recibir un disparo mortal. Novelista y dramaturgo, destacó por sus relatos breves de tono irónico, apariencia trivial y mordaz fondo, en los que fue capaz de perfilar con fino trazo los usos y costumbres de la sociedad victoriana.

Sepulcros vivientes

Por Richard Aldington

Una noche helada cuando los cañones callaron
Me recosté contra la trinchera
Haciendo haikus para mí mismo
Sobre la luna y las flores y la nieve.

Pero el correteo fantasmal de las enormes ratas
Hinchadas por alimentarse de carne humana
Me sobrecogió de horror.

Traducción de Verónica Foster.

Living Sepulchres

One frosty night when the guns were still/ I leaned against the trench/ Making for myself hokku/ Of the moon and flowers and of the snow.// But the ghostly scurrying of huge rats/ Swollen with feeding upon men's flesh/ Filled me with shrinking dread.

Richard Aldington (1892–1962), poeta y novelista inglés. Escribió libros sobre la Primera Guerra Mundial, entre los que destaca la novela *Muerte de un Héroe* (*Death of a Hero*, 1929). También escribió biografías de ingleses ilustres, entre ellas una dedicada a T. E. Lawrence, que fue especialmente controvertida. Tradujo el *Decamerón* de Boccaccio y fue el editor literario de *The Egoist* (junto a *Blast*, la revista de vanguardia más influyente de Inglaterra) entre los años 1914 y 1916.

En los campos de Flandes

Por John McCrae

En los campos de Flandes soplan las amapolas
entre las cruces, hileras sobre hileras,
que marcan nuestro territorio; y en el cielo
las alondras, que aún siguen cantando con bravura, vuelan
y apenas se las escucha bajo el clamor de los cañones.

Somos los Muertos. Hace pocos días
vivíamos, sentíamos el amanecer, veíamos el resplandor de la puesta del sol,
amábamos y éramos amados, y ahora yacemos
en los campos de Flandes.

Traducción de Javier Alfaya, Barbara McShane y Javier Alfaya McShane.

In Flanders fields

In Flanders fields the poppies blow/ Between the crosses, row on row,/ That mark our place; and in the sky/ The larks, still bravely singing, fly/ Scarce heard amid the guns below.// We are the dead. Short days ago/ We lived, felt dawn, saw sunset glow,/ Loved, and were loved, and now we lie/ In Flanders fields.

John McCrae Alexander (1872-1918), poeta y médico. McCrae fue designado como cirujano del cuerpo canadiense de artilleros y estuvo a cargo de un hospital de campaña durante la Segunda Batalla de Ypres, en 1915.

Diario de guerra (1914-1918)

Por Ernst Jünger

Traducción de Carmen Gauger

8/10/1915

Ayer, el alférez Eiwald quería fotografiar la cabeza de zapa enemiga desde el apostadero que yo utilizo siempre. Cuando se daba la vuelta para bajar, le cayó un tiro de rebote en la nuca y le hizo una herida terrible. Murió en pocos segundos. Cuando llegué esta mañana al apostadero, aún había por el suelo trozos de la cubierta del cráneo. Un gran trozo era completamente blanco, sin cabellos ni sesos, solo se veían algunas raicillas venosas. Un soldado lo cogió y dijo que parecía un trozo de queso. La indiferencia frente a la muerte es brutal, apenas han desaparecido los camilleros, llevándose a uno tras el parapeto más próximo, ya se está bromeando y riendo otra vez. Por la mañana nos divertimos dejando que los ingleses tirasen al blanco y notificándoles los tiros con una barra. Un soldado de la compañía, Freise, recibió un «salón»* que le atravesó los hombros. A la hora del café los *Englishmen* nos agraciaron con granadas de 12 cm, pero nosotros ni nos inmutamos.

* En el argot militar, un disparo a consecuencia del cual el soldado es trasladado a su lugar de origen. (N. de la T.)

17-10-1915

Esta tarde, cerca de la letrina del Fuerte Altenburg, he encontrado dos huesos, todavía unidos, de los dedos y del metacarpo. Los recogí y tenía el exquisito plan de mandar convertirlos en una boquilla de cigarrillo. Pero, igual que en el cadáver de la alambrada de Combres, aún había pegada entre las articulaciones carne verdosa-blanca putrefacta, por eso desistí de mi propósito. A las 7 pasamos de nuevo a la primera línea.

10/1/1916

Hoy otro paseo por Monchy. Han explotado algunos *shrapnels*. Yo estaba justo en un jardín y entonces llegaron despacio cantando dos espoletas. Aunque me arrojé al momento en el hoyo de una granada, fueron varios desagradables segundos, hasta que oí el impacto muy cerca de mí.

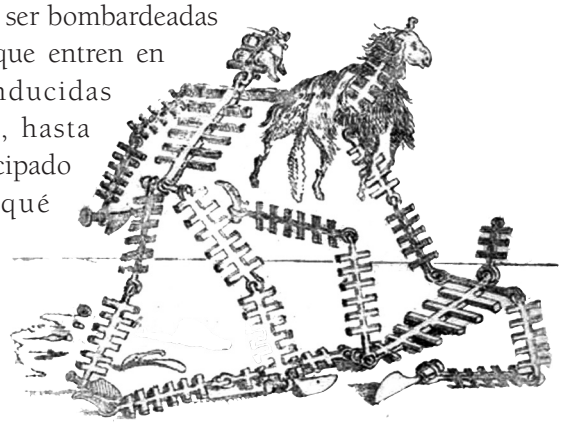
Hacia el mediodía fui también a la casa solitaria que está en lo alto del monte. Allí hay varias tumbas de soldados a los que enterraron hace poco pero que yacían allí desde los días de la guerra de movimientos. Por lo demás, las habituales escenas de destrucción. Mochilas rotas, entremedias gran cantidad de fusiles rotos, jirones de ropa, entre eso como espantoso contraste un juguete infantil, una máquina de coser, espoletas de granada, hondos cráteres abiertos por el impacto de los proyectiles, botellas, aperos de labranza y cosechadoras, libros rotos, enseres domésticos hechos pedazos, hoyos cuya misteriosa oscuridad indica que se trata de un sótano en el que tal vez los huesos de los desgraciados moradores de la casa están siendo roídos por las diligentísimas manadas de ratas, árboles frutales abatidos por los proyectiles, un pequeño melocotonero despojado de la pared que lo sostenía, pozos de tiradores, tumbas, cráteres de granadas en el devastado jardín, entremedias, verdeando aún en medio de las malas hierbas, cebollas, ajenjo, ruibarbo, narcisos, boj, en el vecino campo de labranza, máquinas trilladoras oxidándose, un gran montón de cereales cuyos granos verdean sobre la superficie, en los establos los esqueletos de los animales domésticos, todo eso atravesado por una larga trinchera de aproximación, ya medio cegada, poblada por bandadas de ratas que se deslizaban veloces. Por encima, el olor a quemado, a putrefacción en el silencio de la muerte. Solo en el frente retumban los pesados cañones. Junto a la carretera que pasa delante, cuyos árboles están ahora caídos de través, una larga hilera de cruces. «Aquí reposan seis guerreros alemanes desconocidos». Sobre ellas, seis cascos en parte perforados por balas...

Éste es el rostro de la guerra. Inolvidable. Mi caminata me llevó también a una cabaña medio en ruinas que había en los campos de labranza. Allí ahuyenté a una lechuza que levantó el vuelo sin ruido.

Por la tarde visité con mi jefe adjunto de sección la mina de Monchy, que tiene gran importancia para nosotros. Por lo visto su uso ha sido el de extraer para los habitantes la piedra caliza, blanda y blanca, con la que está construida una gran parte de las aldeas del norte de Francia, esa bonita y blanda piedra en la que Gaston supo escribir tan bien que Fleurette era lo único por lo que valía la pena vivir, y a la que el joven recluta confió el secreto de su corazón antes de marchar al cuartel en el que le enseñaron a lo largo de dos años cómo había que aniquilar a los «*sales Prussiens*».

Las bocas de esa mina parece que fueron cegadas cuando el año pasado los franceses todavía tenían la aldea en su poder. Solo por una casualidad conseguimos

descubrir el secreto. Algunos de nuestros hombres sacaban agua de uno de los pozos de Monchy cuando el cubo se soltó del gancho, cayó a lo hondo y por lo visto quedó enganchado en un saledizo. Un hombre se descolgó atado a la soga. Notó entonces que en la pared del pozo había una gran abertura que parecía prolongarse hasta muy al fondo convertida en caverna. Se dio parte del asunto y se hizo una exploración, se descubrió una amplia caverna, cuyas ramificaciones conducían hasta nuestra primera línea e incluso hasta más allá de las líneas enemigas. Ahora están asegurando la caverna, están construyendo abrigos para los soldados y abasteciéndola de munición y están entibando las galerías. Un espacio bastante grande está adornado con un obelisco extraído de la masa de piedra. En caso de combate en nuestra posición, la mina es un lugar de estancia de inapreciable valor para nuestras reservas, que allí pueden esperar, sin peligro alguno incluso en caso de ser bombardeadas con pesadísimos proyectiles, hasta que entren en acción y después puedan ser conducidas por las galerías, sin sufrir bajas, hasta nuestra posición. Quien ha participado en un combate moderno sabe qué importante es esto, porque la marcha al combate es casi siempre igual de sangrienta que el propio combate.



Ruidos de los proyectiles

Cuando se está en el frente durante bastante tiempo, se perciben diversos y extraños ruidos. A este respecto es importante la experiencia, se aprende a distinguir quién ha disparado, adónde iba el disparo, qué clase de proyectil era, etc.

Ya dicen mucho la bala de fusil que se oye silbar por los aires y el disparo de fusil que retumba desde lo lejos en el oído. Si me disparan un tiro de fusil, el sonido, aun viniendo de lejos, es extrañamente agudo. No tiene semejanza entonces con un sonido potente, sino más bien con una aguda sensación de dolor en el tímpano. En ese caso se oye también raras veces silbar la bala, porque el silbido de la bala queda cubierto por el estruendo del disparo.

Si un amigo dispara delante de mí en dirección al enemigo, el disparo es fragoroso y tarda en extinguirse. A menudo se oye también cómo cae allá la bala.

También se pueden distinguir muchas cosas por el tono de la bala. Una bala que viene de cerca silba con fuerza y por breve tiempo, si viene de una distancia mayor, se oye silbar y cantar largo tiempo al proyectil. Si se está donde la trayectoria del proyectil se termina por propio agotamiento, se oye bastante tiempo antes cómo se

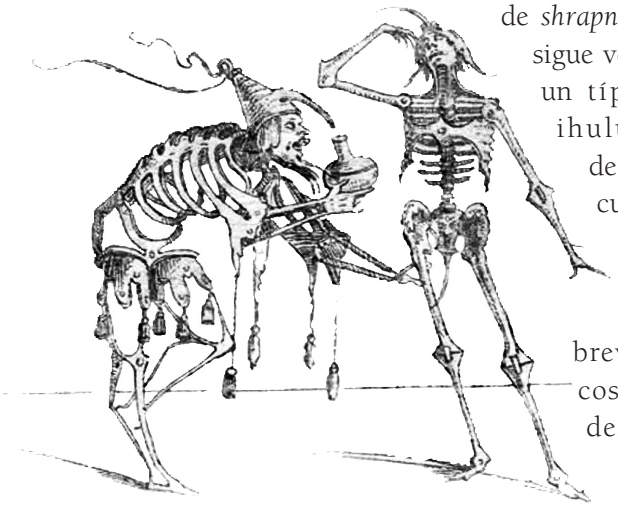
va acercando el proyectil y luego un impacto, lo cual no tiene en sí nada de excitante, antes bien, al menos a mí me arranca una sonrisa involuntaria.

Los tiros de rebote se los reconoce porque el silbido es más bien un zumbido que viene causado por el giro en torno al eje horizontal. Algunos tiros de rebote, que describen curiosas trayectorias, cantan de un modo curioso, se los oye como si siguieran cantando tras el impacto.

La artillería atrae la atención del guerrero de modo mucho más molesto. Para no volverme demasiado poco interesante solo quiero comentar aquí los ruidos de los proyectiles. Un huésped terrible es sin duda la granada pesada. Si uno está lejos del lugar del impacto se oye en el aire un ruido sordo que recuerda un traqueteo o ruido de ruedas. Por eso nuestros soldados llaman a esos proyectiles coches fúnebres, trenes rápidos, maletas de viaje, etc. Al final de la trayectoria un estallido terrible, desgarrador o... nada, cuando es una granada que no estalla. Uno puede recibir cascos de metralla de esos artefactos hasta a mil metros de distancia. Si se está cerca del lugar del impacto, también se puede oír cómo viene el proyectil. Si se puede alcanzar de dos zancadas un abrigo o un sótano, entonces *Go on!* Si no es así, a tirarse al suelo. Una terrible explosión y un Apocalipsis. Se alza, destruyendo el entorno, una nube de polvo, de piedras, de fragmentos de hierro.

Ni con mucho tan grandes, pero extremadamente desagradables son las granadas ligeras, de las que apenas puede distinguirse el impacto de los *shrapnels*. Tú vas caminando tranquilamente y, de pronto, un silbido que solo dura una fracción de segundo, un relámpago, un estallido, y te puedes asombrar si has salido con vida.

La espoleta de tiempos del *shrapnel* es exactamente igual, arriba en el aire. Solo que el estallido es más inofensivo. Por otra parte silban en torno a uno muchísimos balines de plomo que pueden ser muy desagradables. Los ingleses disparan también una clase de *shrapnels* que estallan, luego la carcasa sigue volando en la misma dirección con un típico zumbido hueco ¡paff!, ¡hulululululu!... El silbido de los cascos de metralla de granada suele quedar cubierto por la detonación, solo los cascos que han volado muy alto y luego han vuelto a bajar se incrustan, con un breve «clapp», en la tierra. Una cosa especial son las espoletas que describen curvas específicas con un ruido de lo más extraño.



Según he observado, vuelan casi siempre hacia un lado de la trayectoria de tiro. Según el tipo de construcción producen sonidos especiales. En Combres teníamos algunas que silbaban en las más diversas alturas del tono, hasta el do de pecho. Las llamábamos, de un modo muy certero, «canarios». Las espoletas tienen el desagradable efecto moral de que uno cree que se acercan constantemente al oyente. Cuando por fin han caído, uno respira aliviado.

Estos son, a grandes rasgos, los placeres musicales que le dedican a uno la infantería y la artillería, pero en el frente hay muchos más de esos.

Apenas se oye el disparo, que por lo general queda cubierto además por el ruido más fuerte de las ametralladoras. En la oscura trinchera, de pronto una explosión, que retumba de manera curiosa. Eso basta para que surja una sensación de penoso nerviosismo en las horas siguientes, uno se sobresalta con cualquier ruidito pequeño.

Las minas volantes son alargadas, dan un vuelco en el aire y producen una detonación terrible. Se tiene tiempo suficiente para retirarse. Primero un aleteo, que se torna cada vez más débil, luego un aleteo, que se torna cada vez más fuerte, un breve impacto al caer, luego un pequeño Apocalipsis. Todos los ojos están llenos de lágrimas. Udya-Udya-Udya-Udya-Udya-udya-udya-Udya-Udya-Udya-klack- ¡¡¡buuum!!!

13-7-1916

Hoy he estado en la explanada de la casa solitaria que hay arriba, junto a la carretera Monchy-Ransart. Aún seguía en una terrible soledad, el jardín abandonado también tenía un aspecto desolador. Delante del montón de escombros «Bellevue» lucían unas magníficas grosellas dulces y entre las malas hierbas florecían hermosas rosas rojas. Los ingleses habían bombardeado ese inocente lugar con granadas de calibre ligero y pesado, con *shrapnels* ligeros y pesados. Había por doquier proyectiles de artillería que se habían consumido sin explotar, las cruces estaban deterioradas por los cascos de metralla. Una tumba en la que reposan 6 soldados alemanes estaba removida por el impacto de una granada de grueso calibre, del hoyo salían tres pares de botas en las que había jirones de ropa y piernas descarnadas. Un extraño espectáculo. Ni siquiera los muertos descansan en paz, los suben de nuevo a la tierra, les rompen las piernas con metralla y les perforan los huesos con balas.

En el camino de vuelta atravesé los jardines abandonados de la Puerta de Lille, pasé bajo algunos cerezos que estaban cargados de frutos. Comí y me pareció estar en esas fabulosas regiones tropicales donde al hombre le maduran los frutos sin trabajo.

24-5-1917

Sigue haciendo buen tiempo, me paso el día sentado en el cenador. Ayer Von Oppen me metió un puro enorme por no sé qué cosa sin importancia, eso no fomenta

en absoluto las ganas de combatir. Cuando contemplo, más allá de la pradera que tengo delante, esa acribillada La Baraque, entonces yo también, antaño tan belicoso, tengo que hacerme esta pregunta: ¿cuándo acaba esta mierda de guerra? Qué no se habría podido ver y disfrutar en ese tiempo. Qué placer tiene que ser, por ejemplo, caminar por un paisaje holandés durante una puesta de sol. ¡Caminar! Vagabundear, libre como un halcón, sin presiones ni ataduras molestas. Aún no se ve un final. La cosa se pone infernalmente monótona.

Hace más de dos años que, herido por primera vez, viajé a Heidelberg, que estaba en plena floración. El corazón me batía en el pecho, fue uno de los momentos más hermosos y yo pensaba que pronto vendría la paz. ¡Tiene que llegar la primavera!

10-9-1918

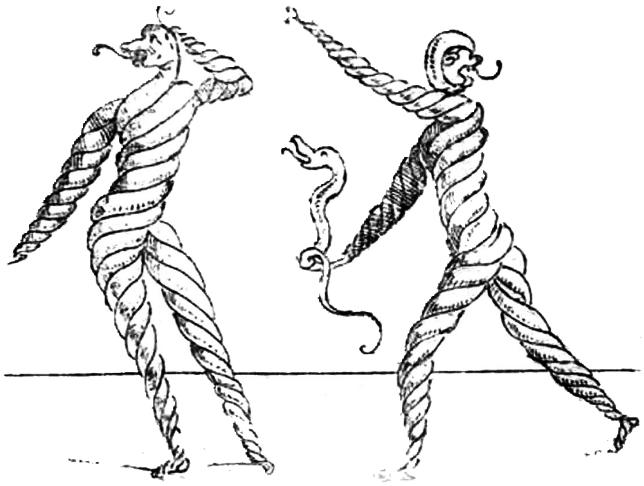
No soy un corresponsal de guerra, no presento una colección de héroes. No quiero describir cómo habría podido ser sino cómo ha sido.

El ser humano es imprevisible, en el trato con él hay que estar preparado para todo. No hay nada que no se pueda esperar de él, nada que no se pueda temer de él. Precisamente allí donde su voluntad se potencia al máximo, en la guerra, se abren, junto a valores cimeros abismos de miseria animal. Allí donde un hombre ha alcanzado el grado casi divino de la perfección, la entrega altruista a un ideal hasta morir por él, aparece otro que registra codicioso los bolsillos a quien está enfriándose apenas.

Sentará mal que yo presente cosas ignominiosas no solo en las filas de los enemigos. Iliacos muros peccatur intra et extra. El grado de objetividad de un pueblo es la medida de su valor interior.

En *Diario de guerra (1914-1918)* (*Kriegstagebuch. 1914-1918*). Tusquets Editores. Barcelona, 2013.

Ernst Jünger (1895-1998) vivió las dos guerras mundiales de forma intensa. Estos *Diarios (1914-1918)* fueron publicados en Alemania en el año 2010 y generaron un gran entusiasmo, ya que las entregas de sus memorias sobre la Segunda Guerra Mundial (*Siebzig verweht*; en castellano *Radiaciones*) eran ya obras muy apreciadas y constantemente reeditadas. Sus escritos suelen ser polémicos porque Jünger bascula entre el nacionalismo exaltado y la glorificación de la guerra como fuente primordial de experiencias vitales, el rechazo al antisemitismo y la resistencia a la figura de Hitler. La riqueza y variedad de su literatura (que incluye la construcción de distopías, el memorialismo, la entomología y las indagaciones en la psique a través de las drogas), sumada a una capacidad inaudita para la alegoría y el lirismo, hacen de su obra una de las más importantes de la literatura alemana de todos los tiempos. Su libro *Tempestades de acero* (*In Stahlgewittern*, 1920) es un clásico sobre la Primera Guerra Mundial.



De la Primera Guerra Mundial no salió desde luego ese esperado «hombre nuevo», sino una triste figura de gregario, listo para obedecer a los nuevos tiranos, al fascismo, al nazismo y al estalinismo. La guerra la comprendieron y la vivieron mucho más a fondo quienes la odiaron y supieron afrontarla como un horror necesario para defenderse de una amenaza o de la esclavitud, sin confundir el baño de sangre con el agua lustral de un rito sacrificial. Quien tiene necesidad de la guerra para sentir la poesía de la vida no es más que un banal filisteo, incapaz de percatarse de los rostros, de los colores o las estaciones de su alrededor. Pero lo que le salva a Jünger del estereotipado culto bélico es la cristalina precisión estilística con la que refleja el caos de la batalla, el coraje y la violencia, los gestos de quien encaja u ocasiona la muerte, que su pluma fija en la eternidad de su instante absoluto.

Esa frialdad de entomólogo iguala a los hombres y a los insectos observados por Jünger –que sentía verdadera pasión por el estudio de las mariposas- en sus Cazas sutiles *(1967) y en ella radica la facultad más destacada del escritor, la inexorable exactitud sin la que no puede existir la poesía. Esa frialdad le permite, además, captar con sobriedad la borrachera orgiástica de la guerra y la impersonalidad de la acción que caracteriza a la transformación antropológica del siglo. La ascética experiencia del dolor, al que Jünger le dedica un notable ensayo en 1934, se convertirá demasiadas veces en una complacida ostentación de impasibilidad, de sangre fría, en exhibida identificación con la demonicidad de su propio destino, con toda la vulgaridad implícita en cualquier exhibición de refinamiento aristocrático o de sibilina sublimidad –gestos que se hacen la ilusión de rechazar la civilización de masas, mientras que están en realidad condicionados por ella, convirtiéndose incluso en poses solitarias, rebuscadas y remedadas por el consumo de masas-. Jünger afirmó, en su diario de 1942, que «el estilo se basa en la justicia»; dijo también, en el '43: «El buen estilista. Quería escribir "ha actuado justamente", pero como esta frase no le venía bien, escribió "injustamente"».*

Claudio Magris. "La edad, nada más que la edad. En ocasión de los cien años de Jünger". En *Utopía y desencanto. Historias, esperanzas e ilusiones de la modernidad.* Traducción de J. A. González Sainz. Editorial Anagrama. Barcelona, 2001.

He matado

Por Blaise Cendrars

Traducción de Christian Estrade

Ahí vienen. De todos lados. Día y noche. 1000 trenes arrojan hombres y material. De tarde, cruzamos una ciudad desierta. En esa ciudad, hay un gran hotel moderno, alto y cuadrado. Es el C.G.P. Autos con banderines, cajas de mudanza, una mecedora de bazar. Jóvenes muy distinguidos, en impecables trajes de cazador, charlan y fuman. Una novela amarilla en la vereda, una palangana y un frasco de colonia. Detrás del hotel, hay una casa pequeña escondida entre los árboles. El frente no se ve bien. Una mancha blanca. La ruta pasa delante de la reja, gira, y bordea el muro del parque. Caminamos de pronto sobre un colchón de paja fresca que absorbe el ruido arrastrado de los miles y miles de botas militares que se acercan. Se oye solo el rozar de los brazos que se balancean en cadencia, el ruido metálico de una bayoneta, de una cadenilla o el golpe apagado de una cantimplora. Respiración de un millón de hombres. Pulsación sorda. Involuntariamente, cada uno se endereza y mira la casa, la casita del generalísimo. Una luz se filtra entre los postigos entreabiertos, y en esa luz se cruza una y otra vez una sombra amorfa. Es ÉL. Tengan piedad de los insomnios del Gran Jefe Responsable que agita la tabla de logaritmos como una máquina de plegarias. Un cálculo de probabilidades lo revienta *in situ*. Silencio. Llueve. Al término del muro, ya no hay paja. Caemos y chapoteamos de nuevo en el fango. Noche cerrada. Los cánticos de marcha se reanudan con más fuerza.

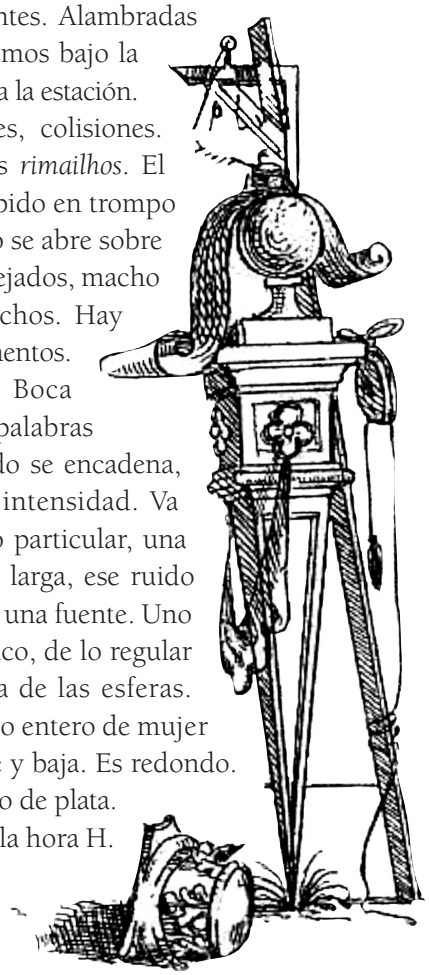
Catalina tiene pies de cerdo
Los tobillos mal hechos
Las rodillas chuecas
El coño mohoso
Los pechos podridos

Estas son las rutas históricas que llevan al frente.

Las chicas son nuestras
Con pelos en las nalgas
Las volveremos a ver
Cuando el destacamento (bis)
Las volveremos a ver
Cuando el destacamento vuelva
……
Soldado, prepara tus bártulos
Sin pruebas no hay condena
¡Mis viejos hurtos!
Otro moro cepillado
En el refugio del suboficial
……
Padre Gruñón
Bájate el pantalón
Tomad, aquí tenéis mantas (ter)
Para los alsacianos, los suizos y los lorenos
……
Pum, pum Morete
Aquí están los chacales
……
Era una noche de primavera
En el lejano Sur una columna en marcha
……
Aquí viene el Batallón de África
Pasa y vuelve a pasar
Salvo los tonkineses
Que se van a pirar en tres meses[1]

Los camiones zumban. A la izquierda, a la derecha, todo se mueve torpemente, pesadamente. Todo avanza a los trompicones, a los tirones, en la misma dirección. Columnas, muchedumbres se ponen en marcha. Todo el temblor. Huele a culo de caballo inflamado, a Motosacoche, a fenol y a anís. Pareciera que uno se tragó una

goma de tan pesado que está el aire, la noche es irresponsable, los campos apestados. El tufo del padre Vinacho emponzoña la naturaleza. ¡Que viva el vinote en la barriga que arde como una medalla bermeja! De repente un avión toma vuelo con gran estruendo. Las nubes lo tragan. La luna rueda por detrás. Y los álamos de la carretera nacional giran como los rayos de una rueda vertiginosa. Las colinas se vienen abajo. La noche cede bajo este impulso. La cortina se desgarra. Todo revienta, cruje y truena a la vez. Desorden general. Mil estampidos. Incendios, hogueras, explosiones. Es la avalancha de los cañones. La circulación. Las barreras. El pilón. Bajo el resplandor de las partidas se perfilan desamparados hombres oblicuos, la señal de un cartel, un caballo enloquecido. Un parpadeo. Destello de magnesio. Instantánea veloz. Todo desaparece. Hemos visto el mar fosforescente de las trincheras, y pozos negros. Nos apretamos en las líneas de salida, alienados, vacíos, azorados, empapados, extenuados y reventados. Largas horas de espera. Temblamos bajo los obuses. Largas horas de lluvia. Algo de frío. Algo gris. Al fin el alba con piel de gallina. Campiñas devastadas. Hierbas heladas. Tierras muertas. Piedras sufrientes. Alambradas en forma de cruz. La espera se hace eterna. Estamos bajo la bóveda de los obuses. Oímos a los veteranos llegar a la estación. Huele a locomotora, trenes invisibles, choques, colisiones. Contamos los traqueteos dobles de los artilleros *rimailhos*. El jadeo de la 240. El tambor del 120 largo. El zumbido en trompo del 155. El maullido enloquecido del 75. Un arco se abre sobre nuestras cabezas. De donde surgen sonidos aparejados, macho y hembra. Chirridos. Silbidos. Mugidos. Relinchos. Hay toses, escupitajos, bramidos, chillidos, gritos y lamentos. Quimeras de acero y mastodontes en celo. Boca apocalíptica, bolsa abierta, de donde saltan palabras inarticuladas, grandes como ballenas ebrias. Todo se encadena, forma oraciones, toma significado, redobla su intensidad. Va tomando precisión. Se percibe un ritmo ternario particular, una cadencia propia, como un acento humano. A la larga, ese ruido aterrador ya no hace mayor efecto que el ruido de una fuente. Uno piensa en un chorro de agua, en un chorro cósmico, de lo regular que es, ordenado, continuo, matemático. Música de las esferas. Respiración del mundo. Veo con nitidez un busto entero de mujer suavemente estremecido por una emoción. Sube y baja. Es redondo. Potente. Pienso en *La Giganta*[2] de Baudelaire. Silbato de plata. El coronel se abalanza con los brazos abiertos. Es la hora H. Lanzamos el ataque con un cigarro en la boca. De inmediato las ametralladoras alemanas traquetean. Los molinillos trabajan. Las balas crepitan.



Avanzamos alzando el hombro izquierdo, el omóplato apoyado sobre el rostro, el cuerpo entero desarticulado para escudarse a sí mismo. Estamos afiebrados hasta las sienes y cubiertos de angustia. Estamos crispados. Sin embargo caminamos, en fila y con calma. Ya no quedan jefes con galones. Seguimos instintivamente al que mostró mayor sangre fría, por lo general un hombre oscuro de la tropa. Ya no hay engaño. Aún quedan algunos berreones que se hacen matar gritando: "¡Viva Francia!" o "¡Por mi mujer!". Por lo general, el más taciturno lleva el mando y va al frente, lo sigue un puñado de histéricos. Ese es el grupo que estimula a los demás. El fanfarrón se amilana. El burro rebuzna. El cobarde se esconde. El débil cae de rodillas. El ladrón nos abandona. Hay quien anticipa algún monedero. El cobarde se esconde en un agujero. Alguno que otro se hace el muerto. Y toda una banda de pobres diablos se hacen matar como valientes sin saber cómo ni por qué. ¡Y vaya si caen! Ahora revientan las granadas como en agua profunda. Estamos rodeados de llamas y de humaredas. Y un miedo increíble te precipita en la trinchera alemana. Luego de un corto bullicio, nos ubicamos. Organizamos la posición recién tomada. Los rifles se reparten en seguida. Y de pronto ahí estamos, entre muertos y heridos. Sin respiro. "¡Adelante! ¡Adelante!" Nadie sabe de dónde sale la orden. Y seguimos, abandonando el bolso. Ahora caminamos por la hierba alta. Vemos cañones destrozados, minas dadas vuelta, obuses sembrados por el campo. Las ametralladoras nos disparan por la espalda. Hay alemanes por doquier. Debemos atravesar el fuego de contención. Los calibre 150 austríacos revientan una sección entera. Algunas extremidades vuelan por los aires. Me salpican la cara de lleno. Se oyen chillidos. Nos saltamos las trincheras abandonadas. Vemos racimos de cadáveres, inmundos como los fardos del trapero; pozos de obuses, rebalsan como basuras; testas llenas de cosas innombrables, líquidos, carne, ropas y heces. Y también en algún rincón, detrás de un arbusto, en alguna cambera, hay muertos ridículos, tiesos como momias, que arman una pequeña Pompeya. Los aviones vuelan tan bajo que nos obligan a agacharnos. Allí hay un pueblito que conquistar. Es una buena tajada. Los refuerzos están por llegar. El bombardeo se reanuda. Granadas de aleta, morteros. Media hora y nos lanzamos. Llegamos veintiséis hasta la posición. Prestigioso decorado de casas en ruinas y de barricadas destripadas. Hay que limpiar todo eso. Revindico el honor de recibir una navaja. Reparten unas diez y algunas bombas de ácido pícrico. Ahí estoy con mi faca en la mano. Ese en el desenlace de toda esa inmensa maquinaria de guerra. Mujeres que revientan en las fábricas. Un pueblo de obreros se afana sin límites en el fondo de las minas.

Sabios e inventores se las ingenian. La maravillosa actividad humana paga el precio. La riqueza de todo un siglo de trabajo intenso. La experiencia de varias civilizaciones. En toda la faz de la tierra, solo se trabaja para mí. Los minerales vienen de Chile, las conservas de Australia, los cueros de África. Estados Unidos nos envía sus máquinas-herramienta, China mano de obra. El caballo de la carreta nació en las pampas de Argentina. Fumo tabaco árabe. Llevo en mi talega chocolate de Batavia. Manos de hombres y manos de mujeres fabricaron todo lo que llevo puesto. Todas las razas, todos los climas, todas las religiones colaboraron. Las más antiguas tradiciones y los procedimientos más modernos. Las entrañas del planeta y las costumbres han sido trastornadas; se han explotado regiones aún vírgenes y se ha enseñado un oficio despiadado a seres inofensivos. Países enteros se han transformado en un solo día. El agua, el aire, el fuego, la electricidad, la radiografía, la acústica, la balística, las matemáticas, la metalurgia, la moda, las artes, las supersticiones, la lámpara, los viajes, la comida, la familia, la historia universal son ese uniforme que llevo puesto. Transatlánticos surcan los océanos. Los submarinos se sumergen. Los trenes circulan. Filas de camiones trepidan. Fábricas que explotan. Las multitudes de las grandes urbes se arrojan a los cines y se pelean los periódicos. En la campiña profunda los campesinos siembran y cosechan. Almas rezando. Cirujanos operando. Financieros enriqueciéndose. Madrinas escribiendo cartas. Mil millones de individuos me dedicaron toda su actividad de un día, su fuerza, su talento, su ciencia, su inteligencia, sus costumbres, sus sentimientos, su corazón. Y hoy heme aquí con el cuchillo en la mano. La daga de Bonnot. "¡Viva la humanidad!". Palpo una fría verdad que culmina en una hoja afilada. Tengo razón. Mi corto pasado de deportista debería bastar. Aquí estoy con los nervios de punta, los músculos tensos, a punto de saltar a la realidad. Desafié torpedos, cañones, minas, disparos, gases, ametralladoras, toda la maquinaria anónima, sistemática, ciega. Voy a desafiar al hombre. A mi semejante. Un mono. Ojo por ojo, diente por diente. Ahora es entre tú y yo. A puñetazos, a cuchillazos. Sin piedad. Salto sobre mi adversario. Le asesto un golpe terrible. La cabeza está casi separada. Maté al Germano. Fui más vivo y más rápido que él. Más directo. Golpeé primero. Tengo sentido de la realidad, yo, poeta. Actué. Como quien quiere vivir.

Niza, 3 de febrero de 1918.

J'ai tué. À la Belle Édition, François Bernouard. París, 1918.

Notas:

1- Canciones militares de marcha con una fuerte carga de argot, utilizadas por distintos cuerpos del ejército o cuerpos expedicionarios como la Legión extranjera.

Catherine a les pieds d'cochon/ Les chevilles mal faites/ Les genous cagneux/ Le crac moisi/ Les seins pourris *** A nous les gonzesses/ Qu'ont du poil aux fesses/ On les reverra/ Quand la classe (bis)/ On les reverra// Quand la classe reviendra *** Soldat, fais ton fourbi/ Pas vu, pas pris/ Mes vieux roustis !/ Encore un bicot d'enculé/ Dans la cagna de l'adjudant/ *** Père Grognon/ Descends ton pantalón/ Tiens, voilà du boudin (ter)/ Pour les Alsaciens, les Suisses et les Lorrains *** Pan, pan l'Arbi/ Les chacals sont par ici *** C'était par un soir de printemps/ Dans l'extrême-sud une colonne en marche *** V'là l'bat' d'Af' qui passe/ Qui passe et repasse/ Sauf les Tonkinois/ Qui vont s'la tirer dans trois mois.

2- La giganta

Cuando Naturaleza con su vigor intacto
Concebía a diario cachorros monstruosos,
Junto a una gigantita quisiera haber morado,
Como al pie de una reina un gato voluptuoso.

Y ver cómo al unísono florecen su alma y cuerpo
Y crecen entre juegos libres y pavorosos;
Descubrir si una umbría llama alberga su pecho
Por las húmedas nieblas que nadan en sus ojos;

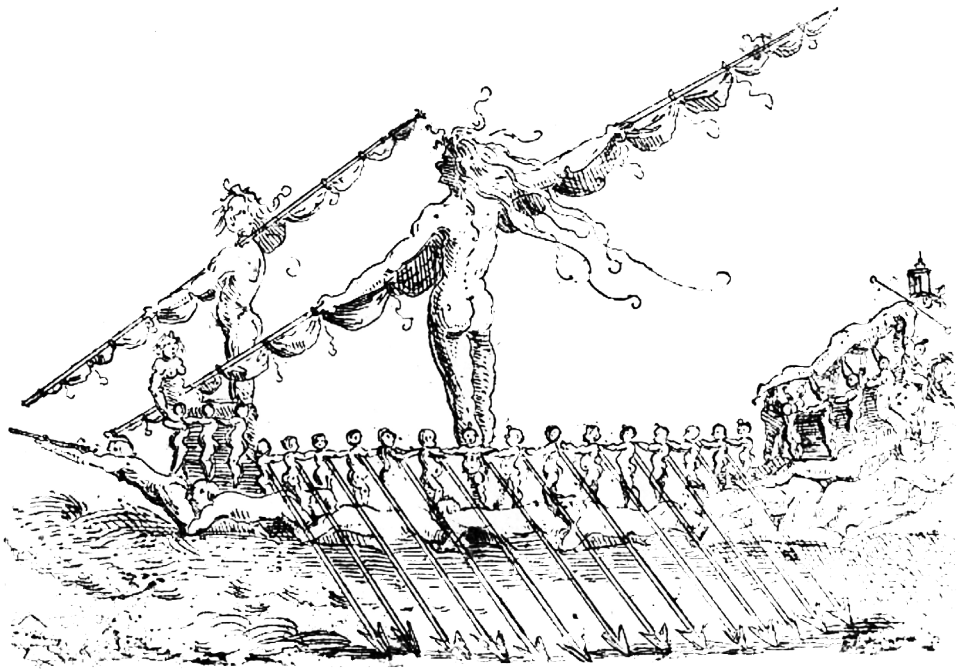
Recorrer a placer esas formas magníficas;
Trepar por la ladera de su inmensa rodilla,
Y a veces, en verano, cuando el sol aplastante

Le obliga sobre el campo a tenderse cansada,
Indolente a la sombra de sus pechos tumbarme,
Como aldea apacible al pie de una montaña.

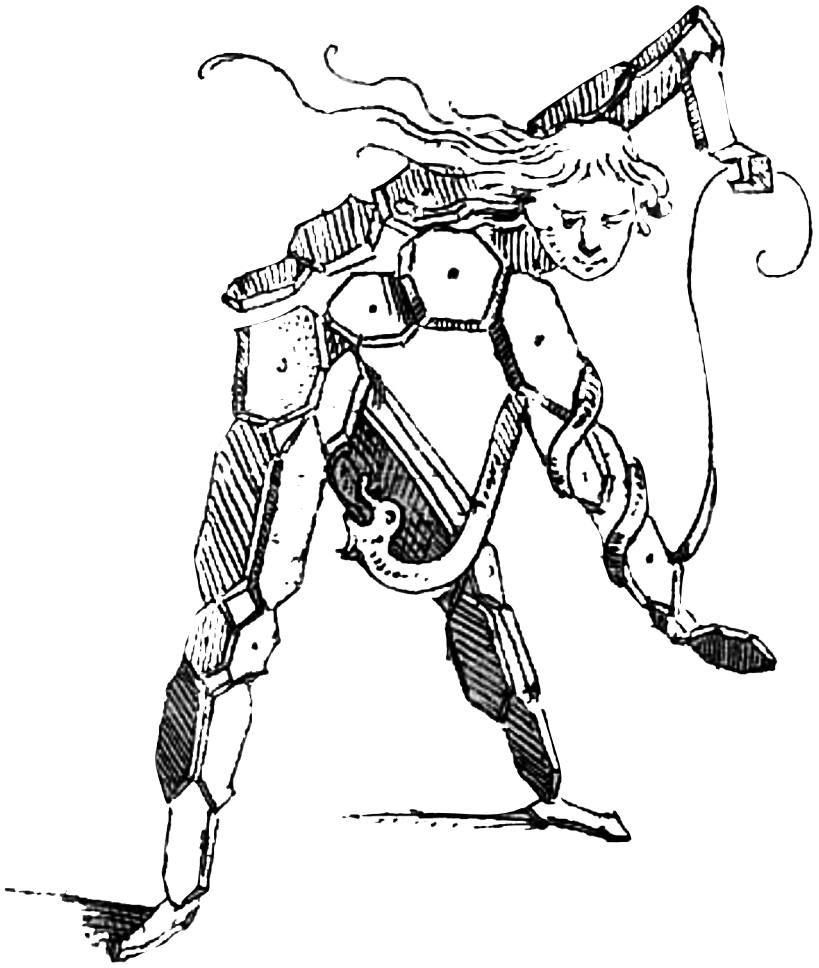
Traducción de Elisa Martín Ortega

La géante

Du temps que la Nature en sa verve puissante/ Concevait chaque jour des enfants monstrueux,/ J'eusse aimé vivre auprès d'une jeune géante,/ Comme aux pieds d'une reine un chat voluptueux.// J'eusse aimé voir son corps fleurir avec son âme/ Et grandir librement de ses terribles jeux ;/ Deviner si son coeur couve une sombre flamme/ Aux humides brouillards qui nagent dans ses yeux ;// Parcourir à loisir ses magnifiques formes ;/ Ramper sur le versant de ses genoux énormes,/ Et parfois en été, quand les soleils malsains,// Lasse, la font s'étendre à travers la campagne,/ Dormir nonchalamment à l'ombre de ses seins,/ Comme un hameau paisible au pied d'une montagne.



Blaise Cendrars (Frédéric-Louis Sauser, 1887-1961) perdió parte del brazo derecho en la Primera Guerra Mundial, luchando en el ejército francés. Tuvo que aprender a escribir con la mano izquierda y firmó algunas de las narraciones más perturbadoras sobre el conflicto, recogidas en la tetralogía formada por *L'Homme foudroyé* (*El hombre fulminado*, 1945), *La Main coupée* (*La mano cortada*, 1946), *Bourlinguer* (1948) y *Le Lotissement du ciel* (*La urbanización del cielo*, 1949).



Dos poemas de Wilfred Owen

Extraño encuentro

Imaginaba haber salido del combate
por un profundo túnel, excavado hace tiempo
en la roca por mano de titanes.

Pero también allí gemían, apiñados
durmientes, cuyo sueño temía importunar.
Luego, al hablarle, uno se puso en pie: miraba
hacia mí fijamente, con ojos compasivos
y una mano que alzaba como en gesto de dádiva.
Por su sonrisa conocí aquel hosco lugar,
en su mueca de muerte supe que era el Infierno.

Un enorme dolor afligía a aquel rostro
pero no había sangre que filtrara la tierra,
ni estruendo de rifles, ni gemido de obuses.
«Amigo –dije- aquí no hay nada que llorar».
«Nada –respondió él- salvo el tiempo abolido
y la desesperanza. Cualquiera que fue tuya
fue también mía un día: busqué sin freno alguno
la hermosura mayor que en el mundo cupiera
y no está en unos ojos serenos, ni unas trenzas,

sino en algo que burla la huida de las horas
y no sana su herida nada que sea del mundo.
Porque por mi alegría han reído los hombres
y de mi oscuro llanto algo ha sobrevivido
y debe ahora morir: la verdad nunca dicha,
la pena de la guerra. Ahora a muchos hombres
contentará lo que nosotros malgastamos
o, tal vez, descontentos, lo verterán en vano.

Pasarán con la urgencia atroz de una tigresa.
Nadie romperá filas, aunque se retroceda.
Busqué siempre el dolor, pero encontré el misterio.
Busqué siempre el saber, pero encontré el dominio:
perder el paso de este mundo en retirada
a vanas fortalezas carentes de murallas.
Luego, cuando en la sangre se atascaran
los tanques,
lavaría las ruedas con un agua muy dulce,
incluso con verdades demasiado profundas,
y daría a mi espíritu rienda suelta, sin freno
y sin herir a nadie, terminada la guerra.
Hay hombres que han sangrado sin tener
ni una herida.

Yo soy, amigo mío, aquel al que mataste.
Te conocí en lo oscuro, pues tenías el gesto
con el que ayer hundiste en mí tu bayoneta.
Intenté, sí, esquivarla, pero estaban heladas
y dormidas mis manos. Durmamos, pues, ahora...».

Traducción de Gabriel Insausti. En *Poemas de guerra*. Acantilado. Barcelona, 2011.

Strange Meeting

It seemed that out of battle I escaped/ Down some profound dull tunnel, long since scooped/ Through granites which titanic wars had groined.// Yet also there encumbered sleepers groaned,/ Too fast in thought or death to be bestirred./ Then, as I probed them, one sprang up, and stared// With piteous recognition in fixed eyes,/ Lifting distressful hands, as if to bless./ And by his smile, I knew that sullen hall, —/ By his dead smile I knew we stood in Hell./ With a thousand pains that vision's face was grained;/ Yet no blood reached there from the upper ground,/ And no guns thumped, or down the flues made moan./ 'Strange friend,' I said, 'here is no cause to mourn.'/ 'None,' said that other, 'save the undone years,/ The hopelessness. Whatever hope is yours,/ Was my life also; I went hunting wild/ After the wildest beauty in the world,/ Which lies not calm in eyes, or braided hair,/ But mocks the steady running of the hour,/ And if it grieves, grieves richlier than here./ For by my glee might many men have laughed,/ And of my weeping something had been left,/ Which must die now. I mean the truth untold,/ The pity of war, the pity war distilled./ Now men will go content with what we spoiled,/ Or, discontent, boil bloody, and be spilled.// They will be swift with swiftness of the tigress./ None will break ranks, though nations trek from/ progress./ Courage was mine, and I had mystery,/ Wisdom was mine, and I had mastery:/ To miss the march of this retreating world/ Into vain citadels that are not walled./ Then, when much blood had clogged their chariot-/ wheels,/ I would go up and wash them from sweet wells,/ Even with truths that lie too deep for taint./ I would have poured my spirit without stint/ But not through wounds; not on the cess of war,/ Foreheads of men have bled where no wounds were.// 'I am the enemy you killed, my friend./ I knew you in this dark: for so you frowned/ Yesterday through me as you jabbed and killed./ I parried; but my hands were loath and cold./ Let us sleep now...'

Un mes antes de su muerte, Wilfred Owen escribió a su madre: «Mis nervios se encuentran en perfecto estado. Vine aquí otra vez para ayudar a estos muchachos; de manera directa, para guiarlos como solo puede hacerlo un oficial; e indirectamente, para observar sus sufrimientos y poder hablar de ellos como solo puede hacerlo quien los defiende». Que estas palabras le sirvan de epitafio: *Busqué siempre el valor, pero encontré el misterio. / Busqué siempre el saber, pero encontré el dominio*.

Siegfried Sassoon

Dulce et Decorum Est

Doblados como viejos mendigos bajo sus macutos,
Las rodillas tiesas y tosiendo como arpías, maldecíamos en el barro,
Hasta darle la espalda a las bengalas acechantes
Y arrastrarnos con dificultad hacia la remota posición.
Los hombres marchaban adormilados. Muchos iban ya sin botas
Y renqueaban con los pies ensangrentados. Todos cojos; todos ciegos;
Ebrios de cansancio, sordos a los silbidos
De los proyectiles que caían exhaustos a sus espaldas.

¡Gas! ¡Gas! ¡Deprisa, muchachos! En un éxtasis confuso,
Nos calamos las miserables máscaras;
Pero alguno todavía gritaba dando tumbos,
Luchando por respirar como si ardiera en llamas o en cal viva...
Tras cristales empañados bajo una luz espesa y verdosa,
Como hundido en el mar verde, vi cómo se ahogaba.

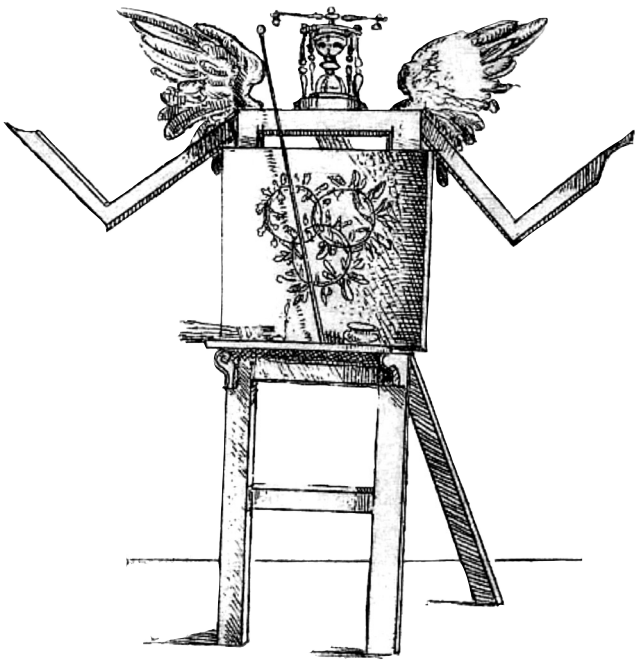
En todos mis sueños, ante mi vista impotente,
Se me echa encima, atragantándose, regurgitando, ahogándose.

Si en algún sueño asfixiante tú pudieras caminar
Detrás del carro donde lo arrojamos,
Y ver el blanco de sus ojos retorcerse en su rostro,
El rostro colgando, como un demonio hastiado del pecado;
Si pudieras oír, con cada sacudida, la sangre
Manando de los pulmones anegados de espuma,
Obscena como el cáncer, amarga como la bilis,
De malvadas llagas incurables en lenguas inocentes...
Amigo mío, no dirías con tanto ímpetu,
A los niños deseosos de gloria,
La vieja Mentira: Dulce et decorum est
Pro patria mori.

Traducción de Hermenegildo Sánchez

Dulce et Decorum Est

Bent double, like old beggars under sacks,/ Knock-kneed, coughing like hags, we cursed through sludge,/ Till on the haunting flares we turned our backs/ And towards our distant rest began to trudge./ Men marched asleep. Many had lost their boots,/ But limped on, blood-shod. All went lame; all blind;/ Drunk with fatigue; deaf even to the hoots/ Of tired, outstripped Five-Nines that dropped behind.// Gas! Gas! Quick, boys! –An ecstasy of fumbling,/ Fitting the clumsy helmets just in time;/ But someone still was yelling out and stumbling/ And flound'ring like a man in fire or lime.../ Dim through the misty panes and thick green light,/ As under a green sea, I saw him drowning.// In all my dreams before my helpless sight,/ He plunges at me, guttering, choking, drowning.// If in some smothering dreams, you too could pace/ Behind the wagon that we flung him in,/ And watch the white eyes writhing in his face,/ His hanging face, like a devil's sick of sin;/ If you could hear, at every jolt, the blood/ Come gargling from the froth-corrupted lungs,/ Obscene as cancer, bitter as the cud/ Of vile, incurable sores on innocent tongues,–/ My friend, you would not tell with such high zest/ To children ardent for some desperate glory,/ The old Lie: Dulce et decorum est/ Pro patria mori.



Wilfred Owen (1893-1918), soldado y poeta inglés, murió en el Canal Sambre-Oise apenas unos días antes del final de la guerra.

Solo desearía que aquellos que escribieron con tanta palabrería que ésta iba a ser una Guerra santa, y los oradores que siguen hablando tanto sobre continuar, sin importar cuánto pueda durar la Guerra y lo que ésta puede significar, pudieran ver un caso –por no mencionar los diez casos- de gas mostaza en las fases iniciales, pudiesen ver a los pobres infelices totalmente quemados y cubiertos de ampollas que supuran, cegados –algunos temporalmente, pero otros permanentemente-, todos hacinados y pegajosos, permanentemente luchando por mantener la respiración mientras apenas pueden mediante un susurro decir que se les está cerrando la garganta y que son conscientes de que están ahogándose.

Vera Mary Brittain (1896-1970). En *Testament of Youth* (1933).

Hasta la Guerra Mundial, la técnica militar era una simple aplicación especializada de la técnica general y por lo tanto, la potencia militar de un Estado o de un grupo de Estados (aliados para integrarse recíprocamente) podía ser calculada con exactitud casi matemática sobre la base de la potencia económica (industrial, agrícola, financiera, técnico-cultural). Desde la Guerra Mundial en adelante, este cálculo ya no es posible, al menos con igual exactitud o aproximación y esto constituye la más formidable incógnita de la actual situación político-militar. Como punto de referencia basta mencionar algunos elementos: el submarino, el avión de bombardeo, los gases y medios químicos y bacteriológicos aplicados a la guerra. Colocando la cuestión en sus términos límites, por el absurdo, se puede decir que Andorra puede producir medios bélicos en gas y bacterias como para exterminar a toda Francia. Esta situación de la técnica militar es uno de los elementos que más "silenciosamente" operan en la transformación del arte político que condujo al pasaje, también en la política, de la guerra de movimiento a la guerra de posición y de asedio.

Antonio Gramsci. *Cuadernos de la cárcel* ("Cuaderno 13", 1932-1934). Traducción de Ana María Palos. Ediciones Era/Universidad Autónoma de Puebla. México, D. F., 1999.

El punto crítico epocal es el 22 de abril de 1915, cuando hacia las 6 de la tarde, en el flanco norte de Ypres, un batallón alemán equipado con gases –el primero en su tipo- lanzó un ataque con cloro contra las posiciones francesas. Las semanas anteriores, sin que lo advirtiera el enemigo, soldados alemanes habían diseminado 5700 botellas de gas en las trincheras de ese sector, y desde entonces solo esperaban las condiciones meteorológicas adecuadas. Cuando por fin el viento fue propicio, se dio la orden para la apertura de los recipientes. Se liberaron así más de 150 toneladas de cloro, y una nube de 6 km de ancho, con un espesor de entre 600 y 900 m, comenzó a deslizarse hacia el frente francés a una velocidad de dos metros por segundo.

Queda como problema nunca resuelto de la historia militar si hay que computar los muertos de ese día en miles o "solo" en pocas docenas, lo que sí queda claro es que ése fue el día y la hora del nacimiento del terrorismo moderno. Aun cuando la cultura conmemorativa actual no dé señales de poder apreciar como es debido este antecedente, el 22 de abril de 1915 es una fecha central de la historia universal reciente. En el año 1915 se introdujo el terrorismo como elemento de la guerra estatal convencional, y desde entonces nunca dejó de tener un rol central en la conducción de la guerra por parte de los Estados.

Peter Sloterdijk. "De terror y de genes. Un alegato por la deshisterización de dos campañas de autoexcitación". Traducción de Fernando La Valle.

En Zúrich, lejos de los mataderos de la Guerra Mundial, cultivábamos las Bellas Artes. Mientras en lontananza retumbaba el trueno de las baterías, nosotros pegábamos papeles, recitábamos, versificábamos, cantábamos con toda nuestra alma. Buscábamos un arte elemental que, según pensábamos, debía salvar a los hombres de la locura furiosa de esos tiempos. Deseábamos conseguir un orden nuevo que restableciera el equilibrio entre el cielo y el infierno. Este arte no tardó en merecer el rechazo general. No tiene nada de asombroso el que esos «bandidos» no nos comprendieran. Con su manía pueril de autoritarismo pretenden que hasta el arte sirva para embrutecer a los hombres.

Jean Arp. "Dadalandia". Traducción de Julia Escobar y Cristina Rodríguez Salmones. En *Catálogo del Museo español de arte contemporáneo*. Madrid, 1985.

Escrito desde las trincheras

Por Henri Gaudier-Brzeska

Traducción de Ernesto Bottini

LLEVO DOS MESES COMBATIENDO y ahora puedo calibrar la intensidad de la Vida.

LAS MASAS HUMANAS, bullentes y en movimiento, son destruidas y brotan de nuevo.

LOS CABALLOS quedan exhaustos al cabo de tres semanas y mueren al borde de los caminos.

LOS PERROS deambulan, son aniquilados y aparecen otros.

CON TODA LA DESTRUCCIÓN que nos rodea NADA HA CAMBIADO, NI SIQUIERA SUPERFICIALMENTE. LA VIDA ES LA MISMA FUERZA, EL AGENTE MUDABLE QUE PERMITE AL PEQUEÑO INDIVIDUO REAFIRMARSE.

EL ESTALLIDO DE LAS BOMBAS, las descargas de la artillería, los lanzallamas, los motores, el caos de la batalla NO ALTERAN LO MÁS MÍNIMO el contorno de la colina que asediamos. Una bandada de PERDICES huye justo frente a nuestra trinchera…

SERÍA UN DISPARATE BUSCAR EMOCIONES ARTÍSTICAS EN ESTAS PEQUEÑAS OBRAS NUESTRAS.

ESTE EXIGUO MECANISMO, QUE SIRVE COMO UNA PURGA PARA ESTA HUMANIDAD SOBREDIMENSIONADA.

ESTA GUERRA ES UN GRAN REMEDIO.

EN EL INDIVIDUO MATA SU ARROGANCIA, SU AUTOESTIMA, SU ORGULLO.

ARRANCA DE LAS MASAS CANTIDADES Y MÁS CANTIDADES DE UNIDADES SIN IMPORTANCIA, CUYAS ACTIVIDADES ECONÓMICAS SON NOCIVAS, TAL Y COMO NOS HAN ENSEÑADO LAS RECIENTES CRISIS COMERCIALES.

MIS IDEAS SOBRE LA ESCULTURA PERMANECEN INALTERADAS.

ES EL VÓRTICE DEL DESEO, DE LA DECISIÓN, EL QUE SE ABRE.

DEBO OBTENER MIS EMOCIONES ÚNICAMENTE DE LA DISPOSICIÓN DE LAS SUPERFICIES, DE LOS PLANOS Y LAS LÍNEAS QUE LAS DEFINEN.

De la misma manera en que esta colina, donde los alemanes están sólidamente atrincherados, me produce un sentimiento desagradable, porque sus suaves pendientes aparecen quebradas por excavaciones que arrojan largas sombras al atardecer. Así debo obtener sentimiento, se defina como se defina, de una estatua SEGÚN SUS PENDIENTES, infinitamente variables.

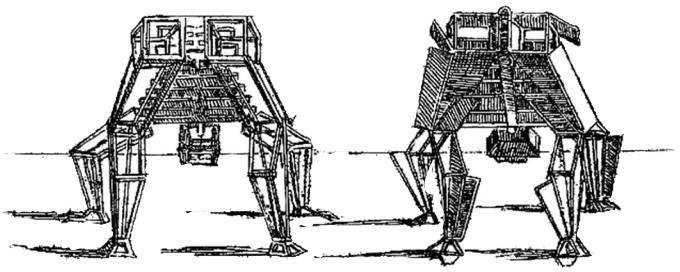
He hecho un experimento. Hace dos días le birlé a un enemigo una carabina Mauser. Su aspecto pesado y difícil de manejar me abrumó con una poderosa IMAGEN de brutalidad.

Dudé durante un buen rato sobre si me agradaba o me desagradaba.

Llegué a la conclusión de que no me gustaba.

Corté la culata y con mi cuchillo labré un diseño, con el que quise expresar un sentimiento de orden más amable, el cual me convenía.

PERO HARÉ HINCAPIÉ en el hecho de que mi DISEÑO obtuvo su efecto (de la misma manera en que lo había hecho el arma) DE UNA COMPOSICIÓN MUY ELEMENTAL DE LÍNEAS Y PLANOS.



Texto publicado en la revista *Blast* Nº 2, bajo el título "VORTEX (Written from the trenches)". El escultor, escritor y traductor Henri Gaudier-Brzeska murió en Paso de Calais el 5 de junio de 1915, abatido por un disparo en la cabeza, poco antes de salir este número de la famosa publicación vorticista. *Blast* fue fundada y dirigida por Wyndham Lewis, y en sus dos únicas entregas (junio de 1914 y julio de 1915) contó con la colaboración de Ezra Pound, T. S. Eliot, Ford Madox Hueffer y Rebecca West, entre otros destacados escritores modernistas.

Ludwig Wittgenstein: Filosofía en ~~el tocador~~ la trinchera

Por Rainer Kahn

Traducción de Emanuele Tomassini

El mundo es todo aquello que sucede.

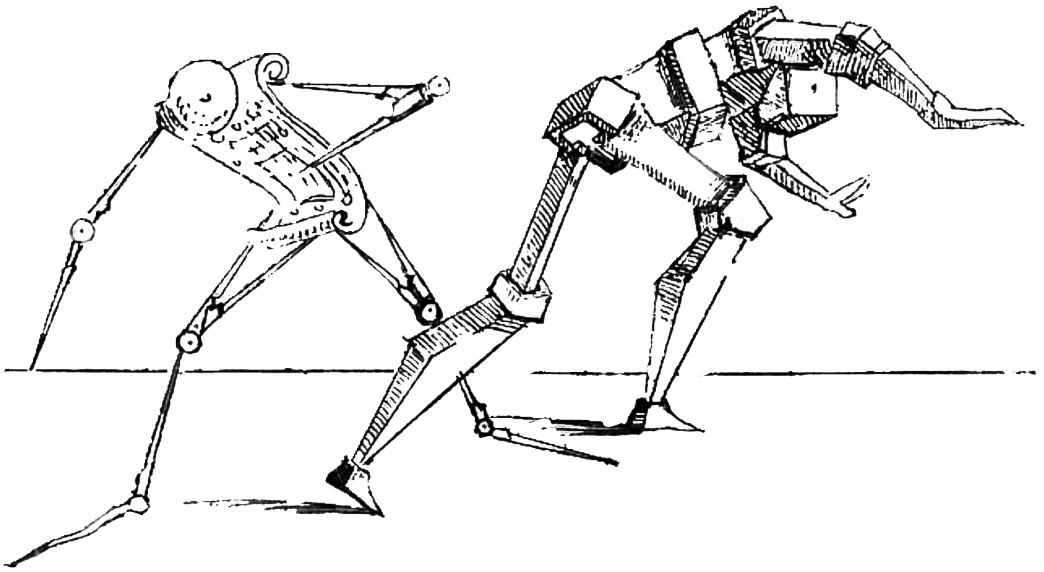
L. Wittgenstein. *Tractatus Logico–Philosophicus*

No hay ninguna duda acerca de que la obra filosófica más importante escrita en el campo de batalla durante la Primera Guerra Mundial fue el *Tractatus Logico–Philosophicus* de Ludwig Wittgenstein. Su estructura fragmentaria y poliédrica, profunda y argumental como una ecuación perfecta e imposible, puntiaguda como una bayoneta recién afilada, revolucionó el pensamiento de la época con proposiciones lapidarias, y emana radicalmente de las propias y particularísimas condiciones de producción. Como todo positivismo, el positivismo lógico que propone el *Tractatus* aspira a crear categorías marmóreas, tal como reconoce en su prólogo: "La verdad de los pensamientos aquí comunicados me parece intocable y definitiva". Si bien la obra fue publicada en Inglaterra en el año 1922 (la única publicada en vida del autor), se gestó principalmente en el frente oriental, donde Wittgenstein participó como soldado voluntario del ejército austríaco, y en el periodo que pasó como prisionero de guerra en Italia en 1918. Asignado al patrullaje en una embarcación militar ("Ayer me destinaron a prestar servicio en el reflector de un barco [el "Goplana"] que hemos requisado y que patrullará por el Vístula. ¡La tripulación del barco es una banda de cochinos!"), su función principal durante la contienda consistió en iluminar el peligro costero con un potente reflector instalado en la proa, desde una paradójica posición peligrosa, expuesta. El *Tractatus* es el cruce más atrevido y elocuente entre la filosofía y las matemáticas que un pensador haya transitado jamás. Un cruce en el que no falta un resabio metafísico y un horizonte de afasia.

Wittgenstein tuvo que superar la puesta en abismo del suicidio ("Si no cambio de opinión, intentaré con todas mis fuerzas conservar la vida"), que lo perseguía con la

tenacidad de una herencia familiar: su hermano Konrad se pegó un tiro tras la sublevación de las tropas bajo su mando en Italia, en 1918 (otras versiones hablan de que el sublevado fue él, ante una orden suicida), y antes su hermano Rudolf había ingerido cianuro en Berlín, en 1904, y aún antes su hermano Johannes se había echado al mar, en Chesapeake Bay, en 1902. Georg Simmel hablaría sobre esta virulenta tensión en la base del ser: "La apasionada vitalidad puede llevar a la destrucción… Quizá, la esencia de lo trágico sea definible del siguiente modo: un destino es orientado destructivamente contra la voluntad de vivir, la naturaleza, el sentido y el valor de una existencia, pero al mismo tiempo, se advierte que este destino brota de la profundidad y de la necesidad propias de esta existencia".

En la cuerda floja emocional y con la muerte susurrándole al oído, lo expuesto en el *Tractatus Logico–Philosophicus* es el trazo esquivo de un proceso mucho mayor. Un proceso donde aparece constantemente la figura de Dios, intermitentemente un amante inglés y la imperiosa necesidad de encontrar un cambio de vida en el enfrentamiento con la muerte. La parte no visible, lo que subyace a la formulación del pensamiento, está registrado en sus *Diarios secretos (1914-1916)*, donde ya aparece el Wittgenstein bifronte (el de los dos periodos filosóficos): el de la polémica "Conferencia sobre ética"; el jardinero de convento; el ermitaño del hielo; el de la franciscana renuncia al caudaloso patrimonio familiar; el constructor de la Kundmanngasse (una casa como un sistema filosófico)… El *Tractatus*, los *Diarios secretos* y los *Diarios filosóficos* constituyen una trinidad conectada a través de poderosos vasos comunicantes: todos cuadernos de un mismo proceso agónico.



15 de septiembre de 1914

Anteayer por la noche escenas horribles: casi todo el mundo borracho. Ayer volvimos al «Goplana», que ha sido llevado a aguas del Dunajec. No he trabajado ni ayer ni anteayer. Lo intenté en vano, el asunto entero le resultaba extraño a mi cabeza. ¡Los rusos vienen pisándonos los talones! Estamos a dos pasos del enemigo. Me hallo de buen ánimo, he vuelto a trabajar. Cuando mejor puedo trabajar ahora es cuando estoy pelando patatas. Siempre me presento voluntario para hacerlo. Es para mí lo mismo que fue para Spinoza el pulir lentes. Mis relaciones con el alférez son mucho más frías que antes. ¡Pero ánimo! ¡Quién no es abandonado por el genio...! ¡Dios sea conmigo! Ahora se me presentaría la ocasión de ser una persona decente, pues me enfrento cara a cara a la muerte. ¡Que el espíritu me ilumine!

31 de octubre de 1914

A primera hora de la mañana de hoy, de nuevo hacía Cracovia. Trabajado todo el día. ¡He asaltado el problema en vano! Pero prefiero dejar mi sangre ante esta fortaleza antes que volverme con las manos vacías. Una de las mayores dificultades está en conservar la fortaleza ya conquistada, hasta asentarse tranquilamente en ella. Y mientras no haya caído la ciudad resulta imposible asentarse con tranquilidad y para siempre en uno de los fuertes.

12 de noviembre de 1914

¡¡¡Lo único, no perderse a sí mismo!!! ¡Recógete! Y trabaja, no para pasar el tiempo, sino con gozo, ¡para vivir! ¡No hagas injusticias a nadie! Se habla de un asedio de seis o siete meses. Todas las tiendas están cerradas y abren solo por brevísimo tiempo. Cuanto más grave se hace la situación, más groseros se vuelven los suboficiales. Pues tienen la sensación de que ahora pueden dar rienda suelta impunemente a toda su ordinariez, ya que ahora los oficiales pierden la cabeza y no ejercen ningún control en el buen sentido. Cada palabra que ahora se oye es una grosería. Pues la decencia no merece ya la pena para nada, y por eso la gente renuncia también a la poquísima que acaso poseyera hasta ahora. Todo esto es muy triste. Por la tarde en la ciudad. Trabajado bastante, ¡pero sin una verdadera claridad de visión! ¿Podré seguir trabajando? ¿Estará bajando el telón? Sería extraño, pues me encuentro metido de lleno en un problema, en un asedio.

21 de noviembre de 1914

Incesante cañoneo. Mucho frío. Estampidos casi ininterrumpidos desde las fortificaciones. Trabajado bastante. Pero aún soy incapaz de pronunciar la única

palabra redentora. Doy vueltas a su alrededor, muy cerca, ¡¡pero aún no he podido agarrarla!! Sigo un poco preocupado por mi futuro, ¡pues no reposo del todo en mí!

26 de noviembre de 1914

Cuando uno tiene la sensación de estar atascado en un problema no debe seguir meditando sobre él, de lo contrario se queda pegado a él. Sino que es preciso comenzar a pensar en un punto cualquiera. En un punto en el que uno pueda asentarse con toda comodidad. ¡Lo único, no forzar las cosas! Todos los problemas duros deben disolverse por sí solos ante nosotros. Fuertes estampidos de los cañones. Haga lo que haga, los problemas se acumulan como nubarrones de tormenta. Y no me encuentro en condiciones de adoptar frente a ellos una posición que me satisfaga de modo duradero. Trabajado muchísimo, pero sin poder clarificar de algún modo la situación. Antes bien, sea cual sea el punto en el que me ponga a pensar, por todas partes tropiezo con cuestiones a las que soy incapaz de dar respuesta. Hoy tuve la sensación de que mi fecundidad se había acabado. El objeto entero de mis pensamientos parecía volver a perderse en la lejanía.

13 de diciembre de 1914

El día entero, oficina. Mis pensamientos están tullidos. Me duelen los músculos de la pierna y es como si también cojease mi cerebro. Sin embargo, trabajado algo.

16 de abril de 1915

Muy sensual. Me masturbo a diario. Hace ya mucho tiempo que no tengo noticias de David. Trabajo.

4 de mayo de 1916

Tal vez mañana me incorpore a los exploradores, a petición mía. Entonces comenzará para mí la guerra. ¡Y puede ser que también la vida! Tal vez la cercanía de la muerte me traiga la luz de la vida.

¡Que Dios me ilumine! Soy un gusano, pero por obra de Dios me transformo en persona.

9 de mayo de 1916

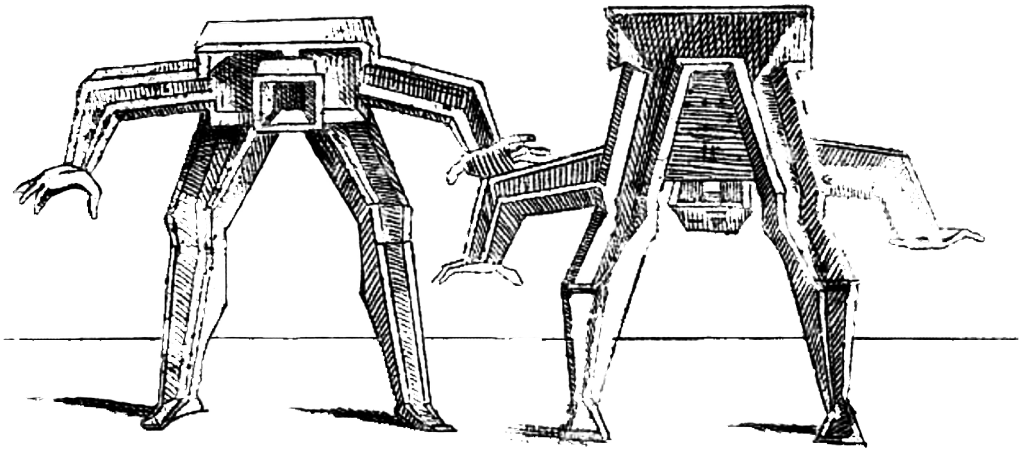
Ahora tendría tiempo y calma de sobra para trabajar. Pero nada se mueve. Mi tema se ha alejado mucho de mí. Es la muerte, y no otra cosa, lo que da su significado a la vida.

6 de julio de 1916

Fatigas colosales durante el último mes. He meditado mucho sobre todo lo divino y lo humano, pero, curiosamente, no puedo establecer la conexión con mis razonamientos matemáticos.

7 de julio de 1916

¡Pero esa conexión llegará a establecerse! ¡Lo que no se deja decir, no se deja decir!



Bibliografía:

Diarios secretos. Traducción de Andrés Sánchez Pascual. Alianza Editorial. Madrid, 1991.

Tractatus Logico–Philosophicus. Versión e introducción de Jacobo Muñoz e Isidoro Reguera. Alianza Editorial. Madrid, 1999.

Diarios filosóficos (1914-1916). Traducción de Jacobo Muñoz e Isidoro Reguera. Editorial Ariel. Barcelona, 1982.

"Estoy de acuerdo", dice su madre. "La gente se queja de que tratamos a los animales como objetos, pero de hecho los tratamos como prisioneros de guerra. ¿Sabes que cuando abrieron los primeros zoológicos al público, los guardas tuvieron que proteger a los animales de los ataques de los visitantes? Los espectadores creyeron que los animales estaban allí para abusar de ellos e insultarlos, como prisioneros tras una victoria. Una vez estuvimos en guerra contra los animales, una guerra a la que llamamos cacería, aunque en realidad la guerra y la cacería son la misma cosa (Aristóteles lo vio con claridad). Esa guerra duró millones de años. La ganamos definitivamente hace apenas un par de cientos de años, cuando inventamos las armas de fuego. Recién cuando la victoria fue absoluta pudimos permitirnos cultivar la compasión. Pero la compasión está escasamente extendida. Por debajo corre una actitud más primitiva. El prisionero de guerra no pertenece a nuestra tribu. Podemos hacer con él lo que queremos. Podemos sacrificarlo a nuestros dioses. Podemos cortar sus cuellos, arrancar sus corazones, arrojarlos al fuego. No hay leyes cuando se trata de prisioneros de guerra".

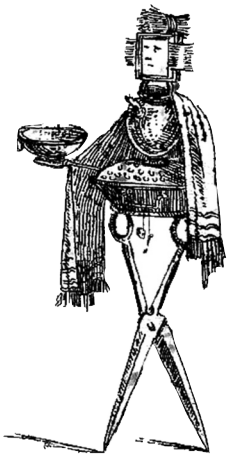
J. M. Coetzee. *Elizabeth Costello*. Secker & Warburg. Londres, 2013. Traducción de E. B.

Pronto llegamos a los campos de batalla y a las líneas de trincheras a ambos lados. Para cualquiera que no lo hubiera visto como estaba entonces resulta imposible de imaginar. No era terrorífico sino extraño. Estábamos acostumbrados a casas en ruinas e incluso a pueblos en ruinas, pero esto era distinto. Era un paisaje. Y no pertenecía a país alguno.

Gertrude Stein. *La autobiografía de Alice B. Toklas*. Traducción de Carlos Ribalta. Lumen. Barcelona, 1967.

mi querida vieja etcétera

Por E. E. Cummings

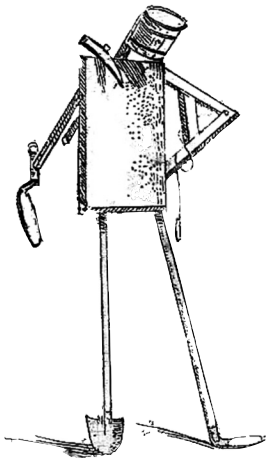


mi querida vieja etcétera
tía lucy durante la reciente

guerra pudo y es más
te dijo
por qué luchaban

todos,
mi hermana

Isabel hizo cientos
(y
cientos) de calcetines sin
mencionar orejeras antipulgas
etcétera manguitos etcétera, mi
madre esperaba que

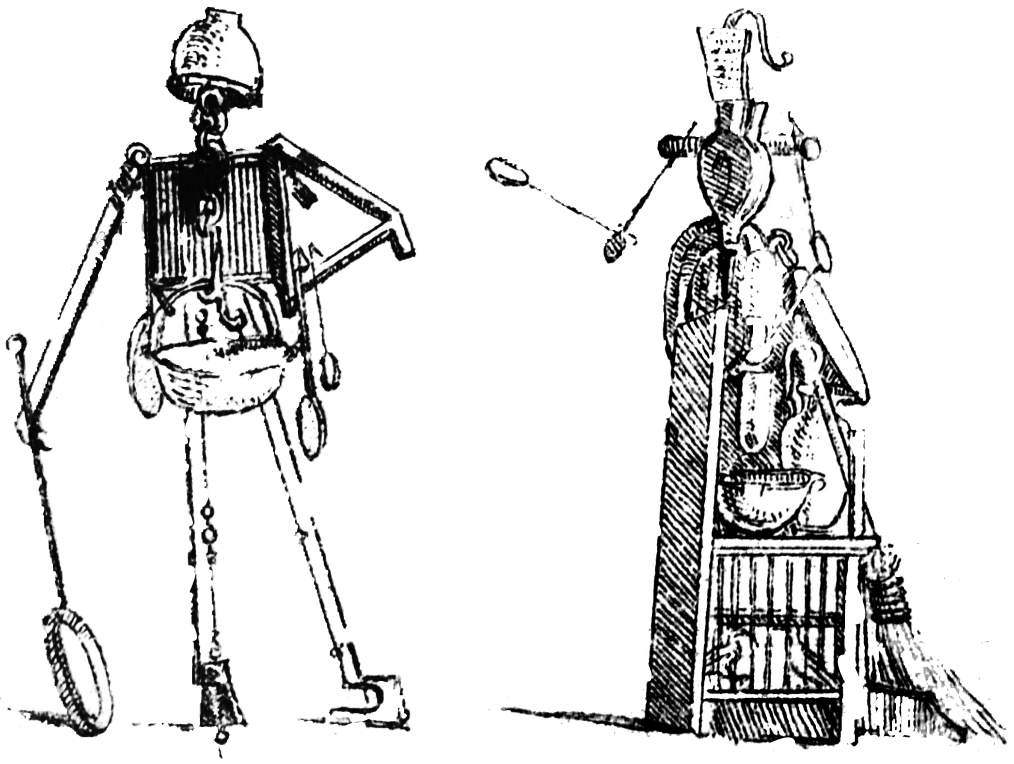


yo muriese etcétera
valientemente por supuesto mi padre solía
quedarse ronco diciendo que era
un privilegio y que si él solo

pudiera mientras tanto yo
mismo etcétera me tumbaba tranquilamente
en el profundo barro et

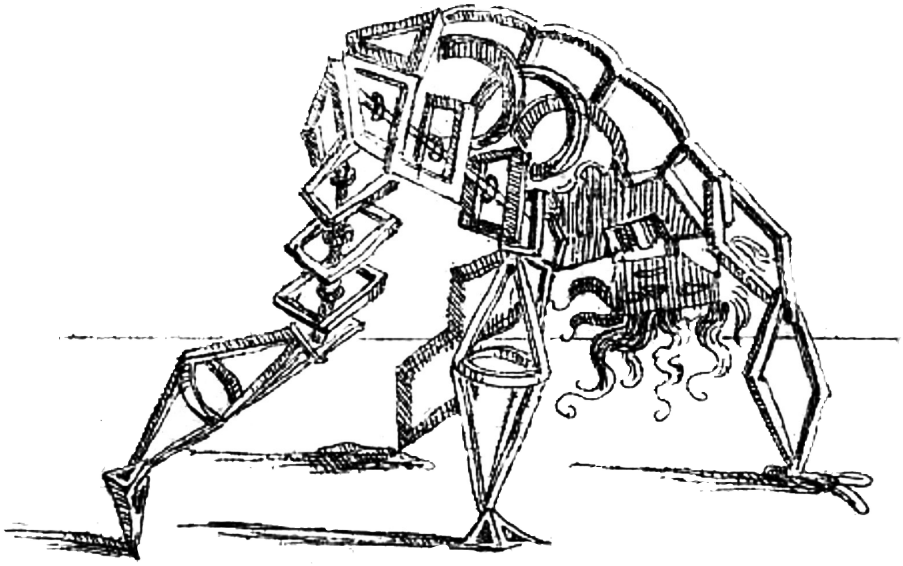
cétera
(soñando,
et
cétera, con
Tu sonrisa
ojos rodillas y tu Etcétera)

En *is 5*. Boni and Liveright. Nueva York, 1926. Traducción de María Castrejón y Jorge García Santos.



my sweet old etcetera

my sweet old etcetera/ aunt lucy during the recent/ war could and what/ is more did tell you just/ what everybody was fighting// for,/ my sister// Isabel created hundreds/ (and/ hundreds) of socks not to/ mention fleaproof earwarmers/ etcetera wristers etcetera, my/ mother hoped that// i would die etcetera/ bravely of course my father used/ to become hoarse talking about how it was/ a privilege and if only he/ could meanwhile my// self etcetera lay quietly/ in the deep mud et// cetera/ (dreaming,/ et/ cetera, of/ Your smile/ eyes knees and of your Etcetera)



El poeta, dramaturgo y pintor Edward Estlin Cummings (E.E. U.U., 1894-1962) se alistó en 1917 como voluntario en el Cuerpo de Ambulancias de Norton-Harjes, junto a John Doss Pasos, con quien había estudiado en Harvard. Un malentendido hizo que pasara cuatro meses encerrado en La Ferté-Macé, acusado de espionaje y traición. Con su experiencia en aquella prisión francesa escribió *The Enormous Room* (1922 en la edición original; *La Habitación Enorme*, traducción de Juan Antonio Santos Ramírez), una de las novelas más lúcidas e interesantes de la Gran Guerra, donde el conflicto bélico pasa a un segundo plano y donde se despliega una amplia gama de personajes que pueblan de humanidad esos años y esos lugares de infausto recuerdo. En la novela leemos: "Una vez le preguntamos qué pensaba de la guerra, y respondió: 'Pienso un montón de gilipolleces'. Tras largas reflexiones decidí que aquello expresaba perfectamente mi propio punto de vista".

Lunes, 11 de noviembre de 1918

Hace veinticinco minutos que los cañonazos anunciaron la paz. Se oyó un toque de sirena en el río que aún silba a nuestro alrededor. Algunos corrieron a mirar por las ventanas. Los grajos daban vueltas y vueltas y por un momento parecía que estuvieran representando una ceremonia, en parte de agradecimiento, en parte de despedida, sobre las tumbas. Hoy hace un día muy nuboso. El humo se va desprendiendo pesadamente hacia el Este, y eso ayuda también a crear una atmósfera irreal, etérea, que ondea sobre nuestras cabezas para luego venirse abajo.

Viernes, 15 de noviembre de 1918

La paz se va difuminando rápidamente por la luz de la normalidad diaria. Se puede ir a Londres sin encontrarte más que a dos soldados borrachos, y tan solo algunos tumultos ocasionales bloquean las calles… Pero mentalmente también se deja notar el cambio. En vez de sentir que las gentes, en su conjunto, de buena voluntad o no, fueron congregadas en un único punto, una siente ahora que todo el grupo ha explotado y se ha ido volando con el mayor de los vigores hacia direcciones diferentes. Ahora, más que nunca, somos una nación de individualidades. Unos se preocupan del fútbol, otros de las carreras, otros del baile, otros de…, bueno, todos están correteando alegremente, saliendo de sus uniformes y recobrando de nuevo sus asuntos privados. Las calles están abarrotadas de gentes bastante tranquilas y en las tiendas brillan las luces sin mayor problema. Aun así me deprimen. Hemos ensanchado nuestras mentes para considerar algo universal, pero en seguida las hemos constreñido para pelearnos por Lloyd George y las elecciones generales. No hay quien lea los periódicos.

Virginia Woolf. *Hogarth House. Diarios 1915-1921*. Traducción de Antonio Merino, Inma Arrillaga y Sara Múgica. Ediciones Libertarias. Madrid, 2013.

Bloque II, Habitación 66

Por Gottfried Benn

Traducción de Ramón Strack

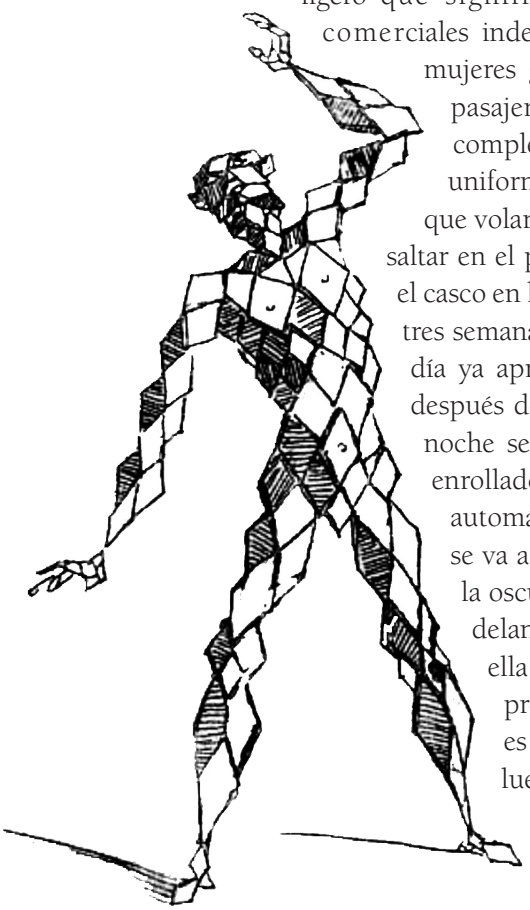
Esta era la denominación del alojamiento que me fue asignado por una serie de meses. El cuartel estaba alto, en forma de castillo dominaba la ciudad. Montsalvat, dijo un teniente primero que por lo visto había oído óperas, y en efecto, era por lo menos inaccesible a los pasos de los ociosos: se tenían que subir ciento treinta y siete escalones cuando se llegaba finalmente de la calle de la estación al pie de la colina.

¡No hay nada tan romántico como un cuartel! La habitación 66 daba al campo de instrucción. Tres pequeños servales se hallaban delante, las bayas sin púrpura, las matas lloradas de marrón. Es a finales de agosto, aún vuelan las golondrinas, pero ya reunidas en grandes bandadas. Una banda de un batallón ensaya en una esquina, el sol centellea en las trompetas y en la batería, esta toca, los cielos alaban y yo cacé al ciervo en la selva. Es el quinto año de guerra y aquí hay un mundo completamente aislado, una especie de beguinaje, los gritos de mando son algo exterior, interiormente todo está muy amortiguado y tranquilo. Una ciudad en el Este, encima de ella esta meseta, encima nuestro Montsalvat, edificios amarillos claros y el gigantesco campo de instrucción, una especie de fuerte en el desierto. También las proximidades más cercanas llenas de rarezas. Calles, mitad en el valle, mitad en las colinas, sin pavimentar; casas aisladas a las que no conduce ningún camino, inconcebible cómo los habitantes llegan a ellas; vallas como en Lituania, musgosas, bajas, húmedas. Un carro de gitanos hecho vivienda. Un hombre viene hacia la noche, un gato sobre el hombro izquierdo, el gato tiene un cordel alrededor del cuello, está inclinado, quisiera bajar, el hombre se ríe.

Nubes que pasan bajas, luz negra y violeta, apenas manchas claras, eternamente amenazando la lluvia, muchos álamos. Delante del muro de una casa son motivación de jardinería, ordenadas de la misma manera, tres rosas azules. Por la mañana, sobre la colonia, una luz especialmente blanda como la aurora. También aquí, en todas partes, lo irreal, el sentimiento de lo bidimensional, el mundo de los bastidores.

Alrededor del cobertizo de instrucción, los bloques de vivienda: sueños. No los sueños de la gloria y de la victoria, el sueño de la soledad, de lo fugaz, de los esquemas. Lo real se ha trasladado a la lejanía. En cabeza del bloque de entrada, del llamado atrio de honor, se halla, en grandes letras, el nombre de un general: «General-von-X-Kaserne» (Cuartel del general de X). Un general de la Primera Guerra Mundial. Durante tres días pregunté, cada vez que pasaba, al centinela que presentaba las armas: ¿De quién lleva el nombre el Cuartel? ¿Quién era el General X? Nunca una contestación. Completamente desconocido el General de X, desaparecido. Hundido el pendón, el estandarte de su coche, su séquito de oficiales del Estado Mayor que le rodeaba. No hace efecto más de dos decenios. Muy palpable aquí el mortero, lo efímero, las valoraciones equivocadas, lo desfigurado.

Los bloques son atravesados por olas de movilizados. Se diferencian dos clases: los de dieciséis años, desnutridos, indigentes, tipos miserables del servicio de trabajo, temerosos, sumisos, diligentes, y los viejos de Berlín de cincuenta a sesenta años. El primer día estos son todavía los amos, van de paisano, se compran periódicos, paso ligero que significa: somos síndicos, representantes comerciales independientes, agentes de seguro, tenemos mujeres guapas, calefacción central, este estado pasajero no nos afecta a nosotros, incluso es completamente cómico; al día siguiente llevan el uniforme y son la última basura. Ahora tienen que volar por los pasillos cuando chilla un suboficial, saltar en el patio del cuartel, arrastrar cajas, apretarse el casco en la cabeza. La instrucción es breve, de dos a tres semanas; lo interesante es que desde el segundo día ya aprenden a tirar, antes esto empezaba solo después de la cuarta a la sexta semana. Luego, una noche se forma en fila con la mochila, el abrigo enrollado, la tienda, la máscara de gas, la pistola automática, el fusil, casi un quintal de peso, y se va a embarcar, a la oscuridad. Esta partida en la oscuridad es lúgubre. Una banda sin director delante toca marchas, ritmos alegres, detrás de ella el grupo silencioso que se va para siempre al olvido. Todo anda muy rápido, solo es una grieta en el silencio y la oscuridad, luego la meseta se halla de nuevo en la noche negra, exenta de tierra y cielo. A la mañana siguiente vienen nuevos. Estos



también se van otra vez. Fuera hace más frío al hacer la instrucción. Ahora reciben la orden de frotarse las palmas de las manos, de golpearse las rodillas con los puños. Estímulo de la circulación, se mantiene la vida despierta, biología militar. Los bloques están en pie, las ondas murmuran. Siempre nuevas olas de hombres, nuevas olas de sangre, destinadas a transcurrir, después de algunos tiros y manejos en dirección de los llamados enemigos, en las estepas orientales. Todo incomprensible si no estuviera detrás tan impresionablemente el general, irresistible en su púrpura y oro, y este disparara e hiciera disparar, su retiro no está aún inmediatamente amenazado. Al mediodía, los oficiales se encuentran en la mesa. Ya no existe una diferencia en la comida entre oficial y tropa desde el comienzo de la guerra. Un coronel recibe como un granadero dos panes de munición semanalmente, además margarina y miel sintética en tiras de papel para llevarse, al mediodía en platos hondos sopa de col o un montón de patatas hervidas con piel, que se tienen que pelar en el tablero de la mesa (el hule encima, siempre que exista, si no una sábana que se ha «procurado»), se colocan las patatas peladas al lado de uno y se espera la sopa o la salsa.

El coronel que manda mi sección aparece un día sin afeitar. Ya no hay hojas de afeitar, ni nada para afilar. Uno sabe un lugar en Berlín donde se puede procurar algo en este sentido. Un camarada austríaco cuenta la historia de que en el ejército real e imperial solo los dragones de Windisch-Grätzer tenían el derecho de ir bien afeitados, recuerdo de Kolin, donde los reclutas que acababan de llegar, los barbiponientes, decidieron la batalla. Un trozo de jabón de afeitar tiene que durar cuatro meses. En la barbería de tropa no se permite afeitar ya por falta de material. En América afeitan en decúbito, típica gentuza plutócrata perezosa.

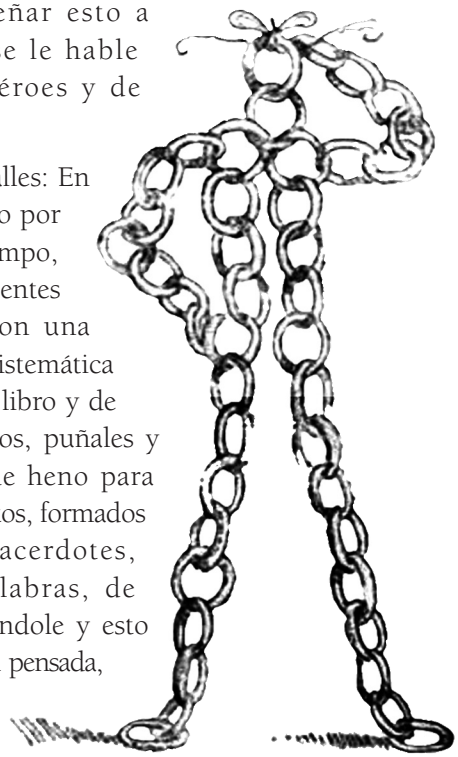
Las conversaciones son las de gentes simpáticas, inofensivas, de los que nadie sospecha lo que le amenaza a él y a su patria. Badoglio es un traidor, el rey es un miserable raquíticamente acortado. Por el contrario, se encontró en un túmulo de Holstein una gorra de fiesta germana que ponía de manifiesto el arte de los gorreros de nuestros antepasados, sumamente desarrollado hace tres mil quinientos años. Los griegos eran también arios. El príncipe Eugenio sobrevivió su gloria, lo que hizo al final en Francia no fue muy extraordinario. El que lleva la daga de última moda pertenece al semimundo; la caballería lleva todavía el sable largo, ¡caballería!, ahora todo es escuadrón de ciclistas; jefe de escuadrón, esto era antes, ahora es jefe de ciclistas.

Toda esta gente, por muy de marcial que se las dé, piensa en el fondo solo cómo pueden llevar un plato de setas a su mujer cuando vayan de permiso, si el hijo sigue las clases en el colegio, y que no vayan a parar a la calle como en 1918, caso de que, esta es la expresión que cae a veces y que se permite, caso de que la cosa «salga mal». Casi todos son oficiales del antiguo ejército, alrededor de los cincuenta años de edad, participantes de la guerra mundial. En el ínterin fueron representantes de casas de

cigarrillos o papel, funcionarios agrícolas, caballerizos de sociedades hípicas, todos se han matado trabajando. Ahora son comandantes. Ninguno habla un idioma extranjero, ni vio un país extranjero fuera de las guerras. Solo el compañero real e imperial, siempre despierto y sospechoso de no ser tomado en serio, tiene algo más de horizonte, seguramente a causa de las relaciones con el Adriático y los Balcanes de la antigua Austria. Por la noche leen el Skowronnek, y discuten sobre él: «*Interessant gehalten*» (contenido interesante). Aunque no pueda descubrir un gran mundo espiritual, intento penetrar con atención en mi alrededor. A quién no ocupaba constantemente la cuestión de cómo había sido posible y lo era hoy todavía que Alemania siguiera sin vacilar a este llamado gobierno, a esta media docena de pendencieros que devanaban periódicamente desde hacía diez años la misma charlatanería en las mismas salas, ante los mismos auditores que voceaban, a estos seis payasos que creían que ellos solos lo sabían mejor que los siglos anteriores a ellos y que la razón del mundo restante. Jugadores que con un sistema sucio habían ido a Monte, para hacer volar la banca, engañabobos, tan tontos para suponer que los compañeros de juego no notarían sus cartas falsas, payasos de batalla de salón, héroes de patas de silla. No era el sueño de los Staufer que quería reunir el norte y el sur, ni la idea colonizadora en sí sólida de los Caballeros del Hábito que iban al este, era el escombro de la cría y de la forma, el encanto primario de la lluvia que celebraba el humo nocturno de la antorcha delante de los féretros requisados de Enrique el León.

Esto era el gobierno claramente perceptible y ahora es el quinto año de guerra, oscuro, con derrotas y errores de cálculo, continentes evacuados, acorazados torpedeados, millones de muertos, ciudades gigantescas bombardeadas, y, sin embargo, la masa sigue escuchando la charlatanería de los jefes y la cree. Esto no da lugar a engaño. Por lo menos los que se hallan fuera de las ciudades bombardeadas creen firmemente en armas nuevas, aparatos misteriosos de revancha, contragolpes infalibles que eran inminentes. Alto y bajo, general y soldado de cocina. Una totalidad mística de tontos, una colectividad prelógica de débiles de experiencia, algo muy germano, sin duda alguna, y solo explicable centralmente en este sentido etnológico. Quizá se nos impongan dos explicaciones etnológicas periféricas, primero que las ciudades medianas y el campo en sí notan hoy poco de la guerra, tienen de qué comer y se procuran lo demás, nunca han experimentado un bombardeo, en lo que se refiere al ambiente Goebbels suministra todo para el establo y la casa, y el tiempo seguía desempeñando en el campo un papel más importante que la asociación de ideas. Segundo, las pérdidas familiares se soportan mucho más fácilmente de lo que la nación quiere reconocer. Los muertos mueren rápidamente y cuantos más mueren, más pronto son olvidados. Entre padre e hijo existen además, en principio, tantas antipatías como su contrario, son mantenidos en tensión por el odio así como por el amor. Sí, los hijos caídos pueden ser útiles en el porvenir, traen rebajas de contribución, dan importancia

a la vejez. Sería bueno y educativo enseñar esto a la juventud, pensaría lo suyo cuando se le hable más tarde de la inmortalidad de los héroes y de los supervivientes.

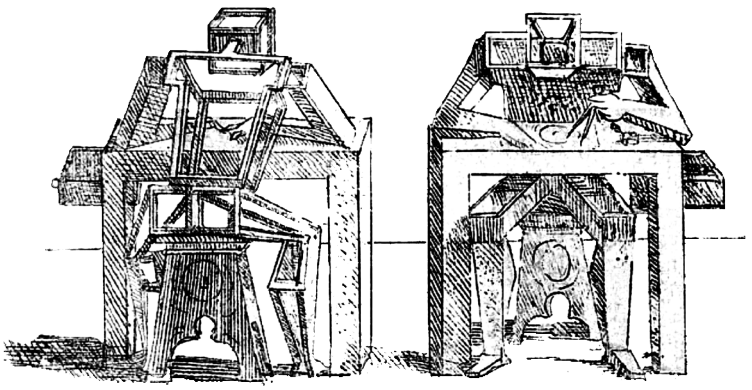


Se pudieron comprobar los siguientes detalles: En el quinto año de guerra el ejército es sostenido por dos rangos, los tenientes y los mariscales de campo, todo lo demás es detalle. Los tenientes provenientes de la juventud Hitleriana, por lo tanto con una formación cuya esencia era la eliminación sistemática del contenido de vida ideológico y moral del libro y de la acción y su sustitución por príncipes godos, puñales y para los ejercicios de marcha un montón de heno para pernoctar. Apartados de padres quizás aún cultos, formados en el sentido antiguo, de educadores, de sacerdotes, de círculos humanísticos, en pocas palabras, de representantes de la cultura de cualquier índole y esto ya en la paz: conscientes, con una finalidad bien pensada, se hicieron cargo, tan bien equipados, de la destrucción del continente como misión aria. Solo una palabra sobre los mariscales de campo: se desconoce en general que perciban toda la vida su sueldo de mariscal y esto sin descuento de impuestos, además siempre un oficial del Estado Mayor como ayudante y, al retirarse del servicio activo, recibe una finca rústica o un terreno bien proporcionado en el Grünewald. Ya que el designador de mariscales en nuestro estado constitucional es también el revocador de mariscales, y que en última función salpica su alrededor con revocaciones de títulos, condecoraciones y derechos de previsión social y positivamente con garantías de estirpe, los mariscales están justificados como buenos padres de familia, nadie los habrá tenido así como así por demonios.

Si se medita sobre esta guerra y la paz anterior, no se puede omitir una cosa: el terrible vacío existencial del hombre alemán actual, al que no se le dejó nada de lo que llena el espacio interior en otros pueblos: contenidos decentes, nacionales, interés público, crítica, vida social, impresiones coloniales, verdaderos hechos tradicionales, aquí solo había vacío con charlatanería histórica, cultura refrenada, falsificaciones políticas impertinentes del gobierno y deporte barato. Pero el llevar un uniforme que atraiga las miradas sobre uno, recibir partes, inclinarse sobre mapas, trotar por los dormitorios de la tropa y por plazas anchas con el séquito, disponer, revistar, hablar ampulosamente («solo mando una vez», se trata de la limpieza de las letrinas), esto crea la idea de plenitud de espacio, de expansión individual, de repercusión impersonal,

en pocas palabras, ese complejo que necesita el hombre medio. El arte prohibido, los periódicos exterminados, opinión propia contestada con un tiro en la nuca, para utilizar medidas humanas y morales para el relleno del espacio, como lo hacían los pueblos civilizados, no existían ya las condiciones previas en el Tercer Reich. Aquí dominaba la simulación del espacio: en los pasos de puentes de pontón, poco antes de voladuras, ante los anteojos de puntería, la individualidad se sentía como una catástrofe cómica inmediata.

En *Doble vida y otros escritos autobiográficos* (*Autobiographische Schriften*). Barral Editores. Barcelona, 1972.



Gottfried Benn (1886-1956) fue médico militar en el campo de batalla y perdió a tres hermanos en la Primera Guerra Mundial. Poeta, narrador y ensayista, su poesía profundamente renovadora y alejada de la exaltación nacionalista le valió primero el desdén y después la censura del nacionalsocialismo. En 1937 fue expulsado de la Cámara Nacional de Escritores y en 1938 le fue impuesta la prohibición de escribir. No fue hasta 1948, año en que publicó sus *Statische Gedichte* (*Poemas estáticos*) en Suiza, que su poesía volvió a ocupar un lugar relevante en la poesía alemana, el lugar del mayor poeta de posguerra.

Bromas de Marte

Por Alberto Savinio

Traducción de Elcio Di Fiori

10 de septiembre de 1944

La guerra es una cruel necesidad. La guerra es un medio. Llegará el día en que no habrá más guerras: cuando los hombres no tengan ya motivos para servirse de este *medio*. Quien como yo ha conocido el período que precedió a la Primera Guerra Mundial, sabe que hay en Europa, que es posible en Europa, un talante enteramente ajeno a la guerra. Antes de 1914, Europa conoce el aura del más dorado liberalismo. Nuestro continente estaba dividido en naciones que armaban y adiestraban sus ejércitos, y muchas se miraban mutuamente de reojo; no obstante, había entre las diversas naciones europeas un espíritu común, un alma «europea», y para ese espíritu la guerra era una monstruosidad incompatible con el grado de civilización alcanzado y, por tanto, una monstruosidad que *no podía acontecer*. Tan arraigado estaba entre los europeos el concepto de la guerra como monstruosidad imposible, que existía la certidumbre de que una guerra acarrearía la destrucción de Europa. Pese a todo, la guerra llegó (¡y qué guerra!). Llegó por culpa de Austria y de Alemania, los dos pueblos menos naturalmente liberales de toda Europa; se dio fundamentalmente porque el ciclo de las revoluciones culturales y sociales aún no ha concluido, y la guerra es la acción violenta que hace posibles las revoluciones, las acelera, las hace actuar. *Todavía hay gente que hace antesala esperando*, impaciente y dispuesta a todo. Pero una vez que también el proletariado haya saboreado, por decirlo así, las satisfacciones y las cargas del poder, cuando las clases no sientan ya curiosidad por su misterio, ni se sientan atormentadas por el ansia y sed de poder, cuando en un mundo más reposado la civilización pueda establecerse sobre bases más sólidas ofreciendo de sí una impresión más duradera, entonces también la guerra –aun cuando no sea erradicada para siempre, pues parece imposible imaginar al hombre completamente libre de toda maldad y locura- volverá a ser considerada, y con mayor fundamento, como una monstruosidad que *no podrá acontecer ya más*. Será éste un período de liberalismo, incluso más dorado

y más espléndido que el que pudimos conocer antes de 1914. Porque el liberalismo, qué duda cabe, es una forma de organización política, pero sobre todo es la fase más alta de una civilización. También en la historia del feudalismo y de la monarquía absoluta se puede encontrar un período del liberalismo, e igualmente en la evolución del liberalismo mismo hay un período de «liberalismo del liberalismo», aquel que nosotros hemos conocido; de la misma manera, el mundo comunista, que hoy atraviesa su fase formativa y dramática, conocerá un día un estado de civilización suprema, de áurea madurez, y eso será el «liberalismo del comunismo».

Pero no para todo el mundo la guerra es *solo* un medio. Para algunos, entiéndase los hombres de talante menos liberal, es un fin en sí mismo; por ello en los pueblos menos liberales, como lo eran los austríacos y siguen siéndolo los alemanes, entre las afirmaciones acerca de la guerra, el militarismo y el belicismo, encontramos definiciones de este jaez: «La guerra sana y jubilosa». El militarismo y el belicismo ocupan la mente y la energía de un pueblo en proporción inversa a su grado de civilización. Durante veinte años el pueblo italiano fue obligado a fingir una viva inclinación por esas actividades, como si fueran las más «elevadas» y más «puras» que el hombre pueda ejercitar en este mundo*.

La guerra es juego, es *por encima de todo* juego. Es el primer juego del hombre; el más fácil, instintivo y «directo»; el juego que mejor se aviene a cualquier hombre, aún a aquellos que, aparentemente, son los más serios y pacíficos, los menos dispuestos a exponerse y a la violencia. Y es también el más fascinante de los juegos; un juego que, en mayor medida que ningún otro, colma los ánimos de los hombres carentes de todo peso moral, o sea, la mayoría. Y para quienes se pregunten por las razones «profundas», las causas «misteriosas» y los «complicados» errores que han llevado a Italia a la guerra y al consiguiente desastre, yo les digo que la única razón verdadera es ésta: cuando a un pueblo se le vacía de su «peso específico mental» y se le reduce a esa condición de pasividad absoluta a la que la dictadura fascista redujo al pueblo italiano, solo le queda una manera de llenar su propia vida: con el juego, y la guerra es el «primer» juego del hombre, el juego por excelencia... Pero ¿cuántos estarán conmigo al decir que Italia se ha precipitado en el desastre actual porque la guerra es el juego «fatal» del hombre reducido a un estado de exacerbado infantilismo?

¿Y qué decir del militarismo como forma de estupidez mental y de fantochería? Encuentro en mi agenda, bajo la fecha del 15 de enero de 1944 (ruego al lector que preste atención a la fecha) la siguiente nota:

«Estoy junto a la ventana. Veo pasar a una niñera que lleva de paseo a dos niños entre seis y ocho años. Uno de ellos lleva un sombrero de *bersagliere*, el otro un casco de guerra, y en sus manitas, aferradas, sendas escopetas. Observo que tanto el sombrero como el casco y las escopetas son nuevos y flamantes, señal de que dichos artilugios

“militares” son regalo de Reyes. Pienso en los padres, en los familiares de estos dos inocentes: en esos padres, en esos tíos que en *estos momentos* (vuelvo a recordar la fecha: 15 de enero de 1944, Roma) no se han dado cuenta de lo inoportuno (en otros tiempos habría dicho: “de lo ridículo”) de disfrazar así a aquellos dos chiquillos. ¡Oh miseria humana!».

La guerra es asimismo un arte y una ciencia. Mucho se ha hablado de la dificultad y la peculiaridad del «arte de la guerra» y de la habilidad que su práctica requiere; y también de la guerra como ciencia. En nuestros tiempos, quienes más interés han mostrado por perpetuar y defender la leyenda de la guerra como arte y como ciencia han sido los alemanes. Merced a la fama de los Von Schlieffen, Von Clausevitz y Von Moltke, pareciera que el Estado Mayor alemán fuese el depositario de maravillosos secretos, en cuyo valor *no eran los alemanes los únicos en creer.* Lo más beneficioso de los reveses que actualmente está sufriendo el ejército alemán es el descrédito de la leyenda de la guerra como arte y como ciencia, y de los alemanes como depositarios de tal arte y tal ciencia; además, contribuyen a que disminuya en la opinión de la gente la importancia de la guerra, y que se ponga término a su reputación de «cosa seria». Porque la guerra es cruel, es ruinosa, es pestífera, pero *seria no es*.

* Se sobreentiende que no hay que confundir belicismo con belicosidad, ni con el coraje de los soldados en la guerra.

3 de octubre de 1944

Los hombres creen hacer la guerra, cuando es la guerra la que hace a los hombres. ¡Vaya broma! De todas las acciones humanas, es la que mejor escapa a sus propósitos. La guerra arrastra a quien la desencadena. No es bueno, por tanto, olvidar que las guerras no se sabe nunca cómo pueden acabar.

Además, la guerra juega a engañar y a traicionar a quienes quieren servirse de ella para conseguir sus fines. Cuando el de 4 agosto de 1914, Guillermo II desencadenó la Primera Guerra Mundial y cuando el 1 de septiembre de 1939, Hitler desató la segunda, en ambas ocasiones tuve la firme impresión de que tanto Guillermo II como Hitler tenían la partida perdida de antemano. ¿Qué era lo que me lo inspiraba? ¿Mi propia fe, quizá? Odio la retórica, bajo cualquiera de sus manifestaciones. ¿Confundía acaso mis propios deseos con la voz del destino...? Podría ser. Pero lo más probable es que yo hubiese comprendido ya los propósitos secretos, las intenciones ocultas, «personales» de la guerra. Porque, en el fondo, la guerra no toma partido por aquellos que la aman. Resulta sorprendente, pero la guerra no está del lado de los guerreros, es más: los castiga. ¿Será Marte el más riguroso de los justicieros?

Profundicemos un poco más. La guerra tiene su propia voluntad personal; aunque no se limita a oponer esta voluntad a la de quien quiere servirse de la guerra para sus fines –el agresor, el guerrero-para-la-guerra-, no se limita a frustrar sus anhelos, a castigarlos, sino que ejercita también su voluntad para realizar lo que el anterior estado de paz ha concebido, pero no ha realizado por carecer de la fuerza, los medios y las posibilidades necesarios.

La guerra es la fuerza que hace realidad los pensamientos de la paz. Por ello, al término de una guerra no deberíamos esperar que se verificasen las razones que la han determinado, sino algo muy distinto e «inesperado». Los frutos de la paz que trae una guerra no deben buscarse en lo que pensaban los guerreros (¿piensan acaso los guerreros?), sino en lo que los hombres pensaron en el período que la precedió, en lo que pensaron pacíficamente y, en cierto sentido, pasivamente.

Un elogio especial merece la guerra por este comportamiento caballeresco que «castiga al poderoso y al inicuo y ayuda a abrirse camino al débil y al justo». Cabe la duda de si a Marte y Belona no los hayan sustituido el paladín Orlando y el Caballero de la Triste Figura.

Así tenemos que el verdadero resultado de las guerras napoleónicas no fue el que Napoleón o bien los generales y políticos de la Santa Alianza preveían, sino el que pensaron los franceses de la Revolución, o sea, que cada uno de los pueblos de Europa debía obtener su independencia y agruparse cada uno en torno a la idea y al sentimiento nacional.

Así, el auténtico resultado de la Gran Guerra no fue el soñado por los jefes de Estado Mayor y los políticos de los diversos estados europeos, sino el que con anterioridad había imaginado Lenin a orillas del lago de Ginebra: la transformación de Rusia en una agrupación de repúblicas unidas entre sí por una idea común y un mismo sentimiento comunista, que es el único resultado positivo que trajo la Gran Guerra.

El resultado de esta guerra, pues, no será el que imaginan los generales y políticos en funciones, sino el esperado por algunos hombres antes y durante la misma: los pueblos de Europa deben unirse en torno a una idea común, a un sentimiento común, en una organización política y social común, a un sentimiento común, en una organización política y social común.

Eso fue lo que ocupó el pensamiento de algunos hombres antes de la presente guerra, durante la cual no abandonaron la idea; y ahora que la presente guerra se encamina a su fin persisten en ella; y dado que estos hombres no poseen ni la fuerza, ni los medios, ni la posibilidad de realizar por sí solos sus pensamientos, la guerra, caballerescamente, se ha encargado de realizarlos por cuenta suya.

Esta secreta y «contrariante» voluntad de la guerra somete a aquellos que creen poder servirse de ella para sus propios fines, al extraño fenómeno de tener que ver

que su voluntad no se ajusta a sus gestos. Hitler coge la botella para beber y en vez de beber se da con la botella en la cabeza.

Allí donde yo he escrito «botella», mi máquina de escribir ha puesto «batalla». Inteligencia y significación de los *lapsus*...

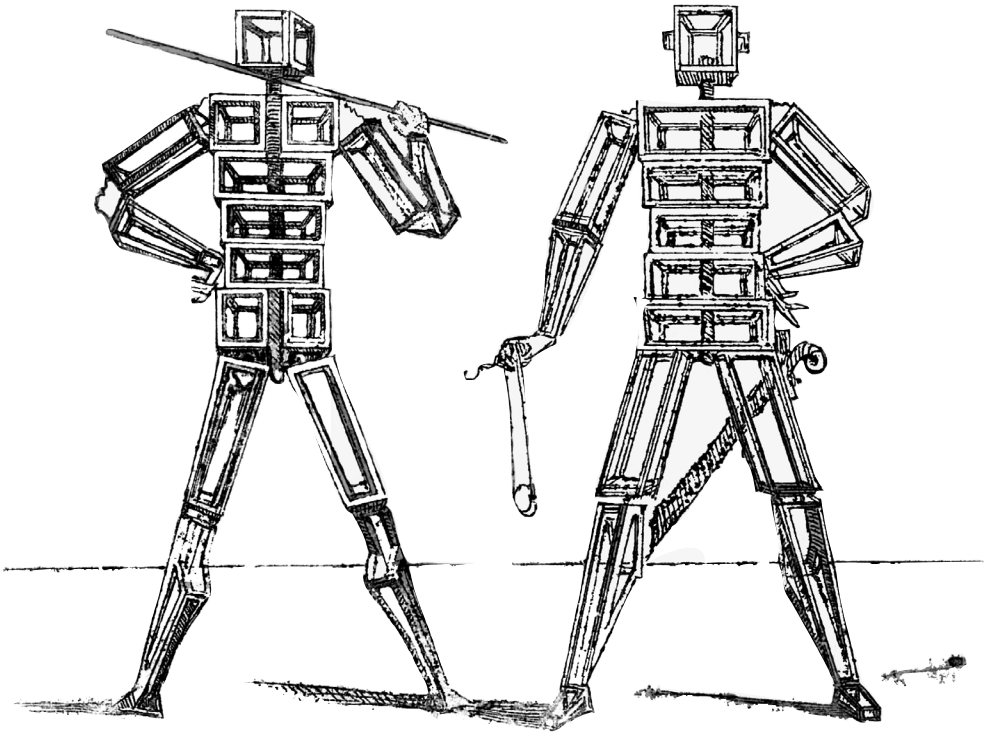
Resta decir que el verdadero resultado de una guerra no siempre se ve de forma inmediata y fácil. A menudo dicho resultado ha de esperar, recorrer caminos indirectos y superar los obstáculos de todo tipo que a su realización oponen la incomprensión, la pereza mental y la fuerte resistencia de los hombres.

¡Qué deplorables y trágicos resultan estos retrasos!

Puesto que ya se sabe cuál debe ser y será, pase lo que pase, el verdadero resultado de esta guerra, procuren los hombres y sobre todo los políticos, no obstaculizar, ni retardar dicho resultado con soluciones provisionales, con vanos remedios y con remiendos de «santa alianza».

En *El destino de Europa* (*Sorte dell'Europa*). Editorial Bruguera. Barcelona, 1984.

Alberto Savinio fue el seudónimo del escritor, pintor y músico Andrea de Chirico (Atenas, 1891-Florencia, 1952), lúcido crítico del fascismo, destacado estilista y mitógrafo. Su hermano Giorgio de Chirico recordaba en sus *Memorie della mia vita* (1962) la decisión de participar en la Primera Guerra Mundial como parte del ejército italiano, a pesar de haber nacido ambos en Grecia: "Apollinaire murió el mismo día del armisticio, víctima de la fiebre española, cuando aún se recuperaba de una herida en la cabeza sirviendo en el frente de Champagne. Su gesto de enrolarse como voluntario en el ejército francés no le sirvió por tanto para nada. Pero incluso si hubiera vivido y hubiera llegado a ser ciudadano francés con todos sus papeles en regla, la Legión de Honor y la reputación de antiguo combatiente, su gesto le habría sido igualmente inútil, porque el hecho de haber nacido en Roma, de madre polaca y padre italiano, el hecho de haber vivido en parte en el principado de Mónaco, en parte en Alemania, y para terminar en Francia, este hecho, digo, habría resultado inalterado, sin que nada pudiera cambiarlo. Movidos por este mismo impulso que condujo a Apollinaire, mi hermano y yo partimos para Florencia a presentarnos al distrito de la región militar en la que estábamos inscritos".



Un chico en Francia

Por J. D. Salinger

Traducción de Gema Pizarro Jiménez, Andrea Arbeteta García
e Ignacio Cabrerizo Sánchez

Después de haber comido media lata de carne de cerdo y yemas de huevo, el chico recostó su cabeza sobre el suelo empapado por la lluvia, sacándola de su casco de un doloroso tirón. Cerró los ojos, dejó que su mente se vaciara a través de mil agujeros y se durmió casi al instante. Cuando despertó eran casi las diez –hora de guerra, hora de locos, hora de nadie- y el cielo francés, frío y húmedo, había empezado a oscurecerse. Permaneció allí tumbado, con los ojos abiertos, hasta que lentos pero seguros los pequeños pensamientos de guerra, aquellos que no se podía evitar recordar, aquellos que se esquivarían con gusto, comenzaron a gotear de nuevo en su mente. Cuando copó su capacidad infeliz, una triste idea nocturna emergió a la superficie: *Busca un sitio para dormir. Ponte en marcha. Coge tu manta. No puedes dormir aquí*.

El chico incorporó su cuerpo sucio y maloliente hasta quedarse sentado y, desde esta posición, sin mirar a nada, se puso en pie. Adormilado, se inclinó, recogió su casco y se lo colocó. Anduvo inestable hasta alcanzar el camión y, de un montón de mantas embarradas, sacó la suya. Cargando con el ligero y nada cálido fardo bajo su brazo izquierdo, comenzó a caminar por el perímetro tupido del campo. Pasó al lado de Hurkin, que cavaba sudoroso una madriguera, y se miraron sin ningún interés. Paró donde Eeves estaba cavando y le dijo: «¿Te toca esta noche, Eeves?».

Eeves alzó la vista y dijo: «Sí», y una gota de sudor brilló y se descolgó de la punta de su larga nariz de Vermont.

El chico le dijo: «Despiértame si la cosa se pone fea o lo que sea». Eeves contestó: «¿Cómo sabré dónde vas a estar?» y el chico le dijo: «Te daré una voz cuando llegue».

No cavaré esta noche, pensó el chico caminando hacia adelante, *no me esforzaré, ni cavaré ni picaré con esa maldita pala para trincheras esta noche. No me darán. No dejes que me den, Quien sea. Mañana por la mañana cavaré un buen hoyo, juro que lo haré. Pero*

esta noche, solo por ahora que todo me duele, déjame encontrar un lugar donde tirarme. De repente, el chico vio una madriguera alemana, sin duda abandonada por alguno de ellos durante la tarde, larga y podrida.

El chico movió un poco más rápido sus piernas doloridas avanzando hacia allí. Cuando llegó, miró hacia abajo y un estremecimiento sacudió su mente y su cuerpo al ver una chaqueta sucia de algún soldado norteamericano cuidadosamente doblada y colocada en el fondo del agujero, donde debía estar. El chico continuó caminando.

Localizó otro agujero alemán. Corrió hacia él con dificultad. Mirando hacia abajo, vio una manta alemana de lana gris, medio extendida medio revuelta en el fondo húmedo del hoyo. Era una manta horrible, sobre la cual hacía poco algún alemán se había tumbado, había sangrado y probablemente había muerto.

El chico dejó caer su manta en el suelo junto al agujero, se desprendió acto seguido de su rifle, de su máscara de gas, de su mochila y de su casco. Entonces se agachó junto al hoyo, se dejó caer sobre sus rodillas, alargó la mano dentro y levantó la manta alemana, pesada y sangrienta, que ya nadie echaría de menos. Una vez fuera, la enrolló como pudo y la lanzó hacia los densos setos de detrás del agujero. Miró hacia dentro de nuevo. Vio que el suelo estaba manchado con lo que había conseguido pasar a través de los dos pliegues de la pesada manta alemana. El chico cogió la pala de su mochila, se metió en el agujero y comenzó a cavar, con dificultad, en los sitios que estaban peor.

Cuando terminó, salió del agujero, desenrolló sus mantas y las extendió una sobre la otra hasta que quedaron lisas. Como si fueran una, las dobló por la mitad a lo largo y luego levantó esta cama improvisada como si tuviera una especie de columna vertebral y la bajó por el agujero hasta que la perdió de vista.

Vio cómo las chinitas de tierra sucia rodaban hacia los pliegues de sus mantas. Cogió su rifle, su máscara de gas y el casco y los puso con cuidado sobre la superficie de tierra en la boca del hoyo.

El chico levantó los dos dobleces superiores de sus mantas, los hizo a un lado ligeramente y cayó con las botas embarradas sobre su cama. De pie, se quitó la chaqueta y, haciendo una bola con ella, se colocó en posición para pasar la noche. El agujero era demasiado pequeño. No se podía estirar sin doblar las piernas flexionando al máximo las rodillas. Cubriéndose con los pliegues superiores de las mantas, posó su cabeza mugrienta sobre su aún más mugrienta chaqueta. Miró al cielo que se oscurecía y sintió unas molestas piedrecitas gotear por el cuello de su camisa, algunas alojándose allí, otras siguiendo su camino hacia la espalda.

De repente, recibió en la pierna el desagradable mordisco de una hormiga traicionera justo por encima de las polainas. Con dificultad, introdujo una mano por debajo de

las mantas para matarla pero se paró en seco, aullando de dolor, al volver a sentir y a recordar en qué dedo había perdido aquella mañana una uña entera.

De inmediato, retiró el dedo, donde sentía un dolor punzante, y se lo acercó a los ojos para examinarlo bajo la luz tenue. Luego puso la mano entera bajo las mantas, con un cuidado más parecido al que se da a una persona enferma que a un dedo inflamado, y se dejó llevar por ese tipo de familiar abracadabra especial para los soldados en combate:

Cuando saque mi mano de esta manta, pensó, mi uña habrá crecido de nuevo y mis manos estarán limpias. Mi cuerpo estará limpio. Llevaré calzoncillos limpios, camiseta interior limpia, una camisa blanca. Una corbata azul de lunares y un traje a rayas, y estaré en casa, y echaré el cerrojo. Pondré café a calentar, algunos discos en el gramófono, y echaré el cerrojo. Leeré mis libros, beberé café y escucharé música y echaré el cerrojo. Abriré la ventana, dejaré entrar a una chica guapa y silenciosa –no a Frances, a nadie que haya conocido antes. Le pediré que me lea algo de Emily Dickinson –el que trata sobre no aparecer en los mapas- y le pediré que me lea algo de William Blake –el del pequeño cordero que te hizo- y echaré el cerrojo. Tendrá una voz norteamericana y no me preguntaré si tengo chicles o bombones, y echaré el cerrojo.

El chico sacó de pronto su mano dolorida de entre las mantas, esperando un cambio pero no obteniendo ninguno, ninguna magia. Entonces desabrochó los botones del bolsillo de su camisa, manchado de sudor y barro desmigajado, y sacó un taco de recortes de periódico. Los depositó sobre su pecho, separó el primero y se lo acercó a los ojos. Era una de esas columnas de opinión de Broadway. Comenzó a leerla en la penumbra:

«Increíble pero cierto, amigo. La otra noche me pasé por el Waldorf para ver a Jeanie Powers. La encantadora promesa está aquí para asistir al estreno de su nueva película, *The Rocket's Red Glare*. Por cierto, gente, no os la perdáis, es formidable. Es la primera vez en su encantadora vida que la belleza alimentada con maíz de Iowa se pasa por la ciudad y le preguntamos qué sería lo que más le gustaría hacer mientras estuviera aquí. "Bueno", le dijo la Bella a la Bestia, "cuando estaba en el tren, decidí que lo que de verdad me apetecía hacer en Nueva York era... ¡una cita con un verdadero soldado norteamericano! ¿Y adivinas qué pasó? La primera tarde que pasaba aquí ¡me topé de morros con Bubby Beamis en el mismo vestíbulo del Waldorf! Ahora es un alto mando en el mundo de las relaciones públicas y está afincado justo aquí, en Nueva York. ¿Qué te parece mi suerte?". En fin, vuestro corresponsal no dijo mucho, pero vaya suerte la de Beamis, pensé para mí...».

El chico en el agujero arrugó el recorte hasta hacer de él una bola húmeda, levantó el resto de los papeles que estaban sobre su pecho y los dejó caer todos en la tierra que estaba alrededor del hoyo.

Volvió a fijar la mirada en el cielo. El cielo francés. El inconfundible cielo francés, no el cielo de los Estados Unidos. Se dijo en voz alta, medio riendo medio llorando: «¡Oh, là, là!». De repente, con un movimiento apresurado, el chico sacó de su bolsillo un sobre estropeado y con aspecto de no ser reciente. Con un rápido movimiento, extrajo la carta de su interior y la releyó por trigésima vez:

MANASQUAN, NEW JERSEY

5 de julio de 1944

Querido hermanito:

Mamá cree que sigues en Inglaterra, pero yo creo que estás en Francia. ¿Estás en Francia? Papá le dice a mamá que él cree que estás en Inglaterra, pero yo creo que él piensa que estás en Francia. ¿Estás en Francia?

Los Benson bajaron pronto a la playa este verano y Jackie está en casa todo el rato. Mamá se trajo tus libros porque cree que volverás a casa este verano. Jackie preguntó si podía coger prestado ese de la señora rusa y uno de esos que guardas en tu escritorio. Se los di porque dijo que no doblaría las hojas ni nada. Mamá le dijo que fuma demasiado y lo va a dejar. Le dio una insolación antes de llegar nosotros. Le gustas mucho. Quizá se aliste en el cuerpo de mujeres.

Vi a Frances antes de venir, cuando iba en mi bici. La llamé a gritos, pero no me oyó. Es muy creída y Jackie no. Además, el pelo de Jackie es más bonito.

Hay más chicas que chicos en la playa este año. Nunca se ven chicos. Las chicas juegan mucho a las cartas y se echan mucha crema en la espalda las unas a las otras y se tumban al sol, aunque también se meten en el agua más a menudo que antes. Virginia Hope y Barbara Geezer se pelearon por algo y ya no se sientan juntas en la playa. A Lester Brogan lo mataron en el ejército donde están los japos. La señora Brogan ya no viene a la playa salvo los domingos con el señor Brogan. El señor Brogan simplemente se sienta en la playa con la señora Brogan y nunca se baña, y ya sabes lo buen nadador que es. Me acuerdo de cuando tú y Lester me llevasteis a lo hondo una vez. Ahora voy a lo hondo yo solita. Diana Schults se casó con un soldado que estaba en Sea Girt y se fue a California con él durante una semana, pero ahora él se ha ido y ella ha vuelto. Diana se tumba sola en la playa.

Antes de venir, se murió el señor Ollinger. El hermano Teemers fue a la tienda para que el señor Ollinger le arreglara la bici y el señor Ollinger estaba muerto detrás del mostrador. El hermano corrió llorando todo el camino hasta llegar al juzgado y el señor Teemers estaba ocupado hablando con el jurado y todo eso. El hermano Teemers entró igualmente gritando Papi, Papi, el señor Ollinger está muerto.

Te lavé el coche antes de venir a la costa. Había un montón de mapas de tu viaje a Canadá detrás del asiento delantero. Los puse en tu escritorio. Había también un peine de chica. Creo que era de Frances. Lo puse también en tu escritorio. ¿Estás en Francia?

Con amor

MATILDA

P.D.: ¿Puedo ir contigo a Canadá la próxima vez que vayas? No hablaré mucho y te encenderé los cigarrillos sin tragarme el humo.

Siempre tuya.

MATILDA

Te echo de menos. Por favor, vuelve pronto.

Con amor y besos

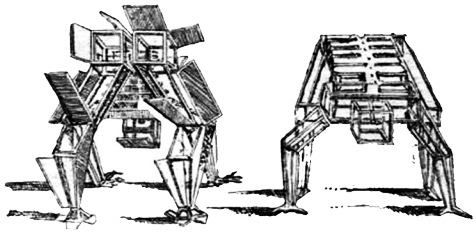
MATILDA

El chico en el agujero volvió a meter cuidadosamente la carta en el sobre, sucio y usado, y lo devolvió al bolsillo de su camisa.

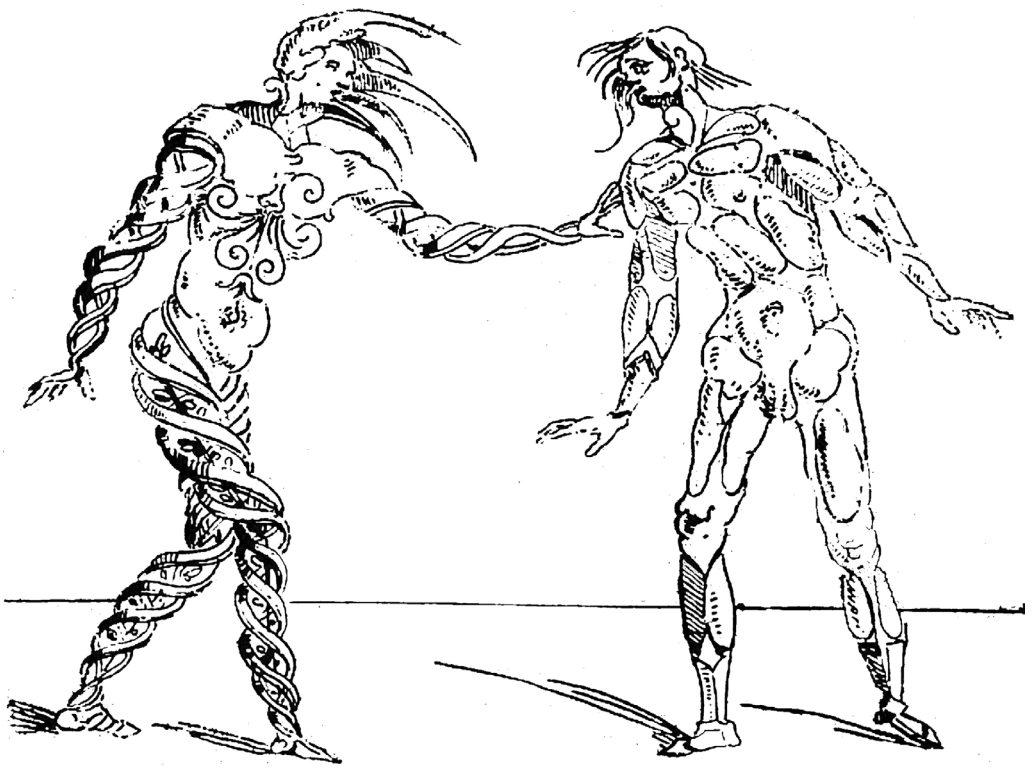
Después se incorporó ligeramente en el agujero y gritó: «¡Eh, Eeves! ¡Estoy aquí!».

Y desde el otro lado Eeves lo vio y asintió.

El chico se volvió a hundir en el agujero y dijo a nadie en voz alta: «Por favor, vuelve pronto». Entonces, encogido, con las piernas dobladas, se durmió.



Esta traducción de "A Boy in France" (publicado originalmente en el *Saturday Evening Post*, en su edición del 31 de marzo de 1945), relato inédito en castellano de J.D. Salinger, es el trabajo final de la asignatura Traducción General (Universidad Autónoma de Madrid, 2005/2006). Los traductores quieren dedicar este trabajo a su profesor Javier Ortiz.



Placa conmemorativa

Por **Siegfried Sassoon**

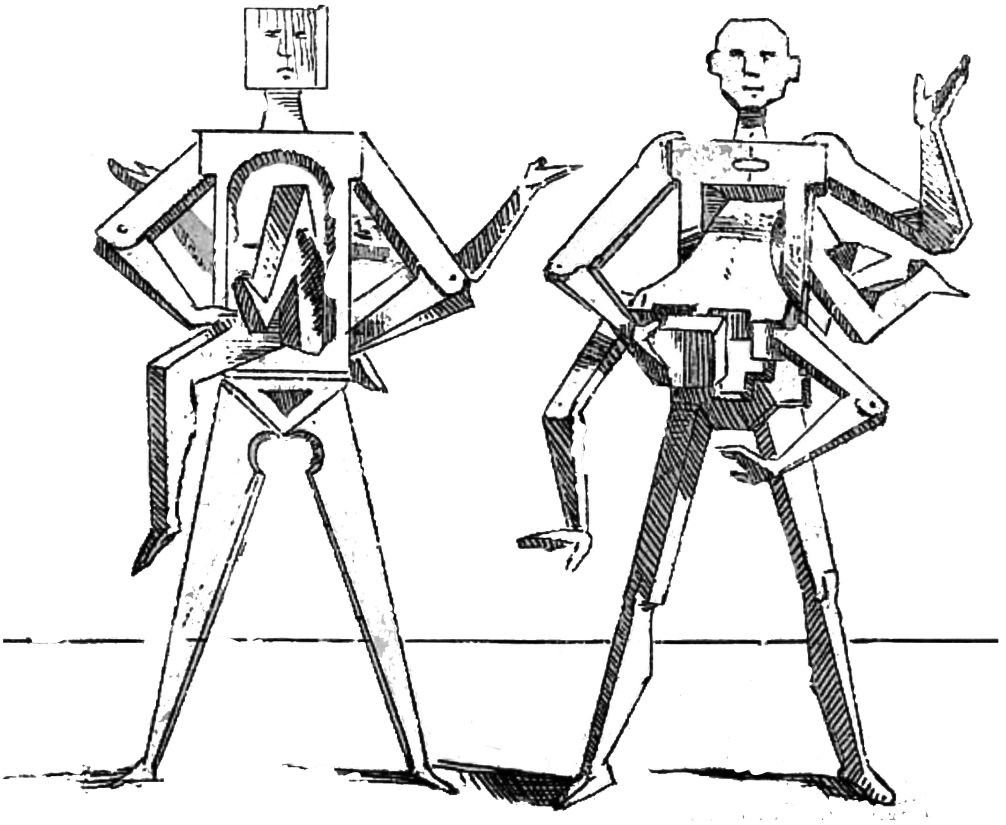
El patrón me atosigó y maltrató hasta que fui a la lucha,
(Bajo el sistema de Lord Derby). Morí en el infierno –
(Lo llamaban Passchendaele). Mi herida era leve,
Y yo volvía rengueando; y entonces una granada
Estalló certera sobre el entablonado: así que caí
Al fango sin fondo, y perdí la luz.

A la hora del sermón, el patrón en su banco,
Da a mi nombre en dorado una mirada pensativa;
Pues, aunque hacia el final de la lista, allí estoy;
"Con orgullo y gloria a la memoria"... eso merezco.
Dos sangrantes años luché en Francia, por el patrón:
Sufrí aflicciones que él nunca imaginó.
Volví a casa de licencia, y después partí definitivamente...
¿Qué mayor gloria puede pedir un hombre?

Traducción de María Inés Castagnino.

Memorial Tablet (1918)

Squire nagged and bullied till I went to fight,/ (Under Lord Derby's scheme). I died in hell –/ (They called it Passchendaele). My wound was slight,/ And I was hobbling back; and then a shell/ Burst slick upon the duckboards: so I fell/ Into the bottomless mud, and lost the light// At sermon-time, while Squire is in his pew,/ He gives my gilded name a thoughtful stare;/ For, though low down upon the list, I'm there;/ "In proud and glorious memory"... that's my due./ Two bleeding years I fought in France, for Squire:/ I suffered anguish that he's never guessed./ I came home on leave: and then went west.../ What greater glory could a man desire?



Cómo contar una verdadera historia de guerra

Por Tim O'Brien

Traducción de María Rada

Esto es verdad.

Tenía un compañero en Vietnam. Se llamaba Bob Kiley, pero todo el mundo lo llamaba el Rata.

Matan a un amigo suyo y, alrededor de una semana después, el Rata se sienta y escribe una carta a la hermana del tipo. El Rata le cuenta que qué gran hermano tenía, la entereza del tipo, un colega y camarada de primera. Un soldado entre soldados, dice el Rata. Luego le cuenta varias historias para que entienda lo que quiere decir: que su hermano siempre se ofrecía voluntario a cosas a las que nadie se ofrecería voluntario en la vida, cosas peligrosas, como ir de reconocimiento o salir en esas patrullas nocturnas tan jodidas. Cojones de acero inoxidable, le dice el Rata. El tío estaba un poco loco, eso seguro, pero loco en el buen sentido, un auténtico temerario, porque le gustaba el reto, le gustaba ponerse a prueba, el hombre contra el amarillo de mierda. Un tipo genial, genial, dice el Rata.

En cualquier caso, la carta es fantástica, muy personal y conmovedora. El Rata casi llora escribiéndola. Se le saltan las lágrimas contando los buenos momentos que pasaron juntos, cómo hacía su hermano que la guerra pareciese casi divertida, siempre armando jaleo y quemando aldeas y llenándolo todo de humo. Además, tenía sentido del humor. Como aquella vez en aquel río donde se puso a pescar con una caja entera de granadas de mano. Probablemente lo más gracioso en la historia del mundo, dice el Rata, qué matanza, alrededor de veinte millones de peces amarillos muertos. Su hermano, él sí que tenía una buena actitud. Sabía cómo pasárselo bien. En Halloween, esa noche espeluznante, va el tío y se pinta todo el cuerpo de colores y se pone una máscara que da miedo y se va hasta una aldea a hacer truco o trato, prácticamente desnudo: botas y pelotas y un M-16. Un ser humano extraordinario, dice el Rata. Bastante pirado a veces, pero podías confiarle tu vida.

Y entonces la carta se vuelve muy triste y seria. El Rata abre su corazón. Dice que quería al tipo. Que era su mejor amigo del mundo. Eran como almas gemelas, dice, como gemelos o algo así, tenían mucho en común. Le dice a la hermana que la buscará cuando acabe la guerra.

¿Y entonces qué pasa?

El Rata envía la carta. Espera dos meses. La gilipollas no responde.

Una verdadera historia de guerra nunca es moral. No instruye, ni anima a la virtud, ni sugiere modelos de conducta humana correcta, ni impide que los hombres hagan lo que los hombres han hecho siempre. Si una historia parece moral, no te la creas. Si al final de una historia de guerra te sientes edificado, si sientes que algún trocito de rectitud se ha salvado de entre la basura, es que has sido víctima de una mentira muy vieja y terrible. No hay atisbo de rectitud. No hay virtud. Así que como primera regla general, puedes reconocer una historia de guerra verdadera por su lealtad absoluta e inflexible a la indecencia y el mal. Escucha al Rata Kiley. Gilipollas, dice. No dice puta. Ni mucho menos mujer o chica. Dice gilipollas. Luego escupe y se queda con la mirada perdida. Tiene diecinueve años –todo esto le queda muy grande- así que te mira con esos ojos grandes, tristes y amables de asesino y dice *gilipollas*, porque su amigo está muerto y porque es increíblemente triste y a la vez verdad: ella no contestó.

Puedes reconocer una verdadera historia de guerra si te avergüenza. Si no te importa la indecencia, no te importa la verdad; si no te importa la verdad, mira a quién votas. Manda hombres a la guerra y regresarán diciendo guarradas.

Escucha al Rata: «Por amor de Dios, hombre, escribo esta puta carta, tan bonita, me dejo los cuernos con ella, y ¿qué pasa? La gilipollas no responde».

El muerto se llamaba Curt Lemon. Sucedió así. Atravesamos un río cenagoso y marchamos hacia las montañas en dirección oeste, y al tercer día descansamos en un cruce de caminos en plena jungla. Enseguida, Lemon y el Rata Kiley empezaron a hacer el tonto. No entendían lo horripilante que era aquello. Solo eran unos niños; simplemente no lo entendían. Una caminata en la naturaleza, pensaban, ni siquiera una guerra, así que allá fueron a meterse en la sombra de unos árboles gigantes –como un follaje cuádruple que no dejaba pasar la luz- y empezaron con sus risitas y a llamarse el uno al otro hijo de puta y a jugar a un juego estúpido que habían inventado. El juego incluía granadas de humo, que no eran peligrosas si no hacías tonterías, y lo que hacían era quitar el seguro, alejados entre sí pocos metros y jugar a tirárselas bajo la sombra de aquellos árboles enormes. Quien se echase para atrás era un hijo de puta. Y si ninguno de los dos se echaba para atrás, la granada hacía un sonido ligero, como de estallido, y ellos se cubrían de humo, se reían, bailaban y lo hacían otra vez.

Todo esto es exactamente verdad.

Me pasó, *a mí*, hace casi veinte años, y aún recuerdo el cruce de caminos y aquellos árboles gigantes y el sonido de un goteo suave en algún sitio tras los árboles. Recuerdo el olor a musgo. En lo alto del follaje había diminutos capullos blancos pero nada de luz, y recuerdo las sombras extendiéndose bajo los árboles donde Curt Lemon y el Rata Kiley jugaban a tirarse granadas de humo. Mitchell Sanders, sentado, jugaba con su yoyó. Norman Bowker y Kiowa y Dave Jensen estaban adormilados, o medio adormilados, y todo lo que había alrededor era esas montañas verdes e irregulares.

Salvo por las risas todo estaba en calma.

En un momento dado, recuerdo que Mitchell Sanders se volvió y me miró, casi asintiendo, como para avisarme de algo, como si ya lo supiera, y después de un rato enrolló su yoyó y se alejó.

Es difícil explicar lo que pasó a continuación.

Solo estaban haciendo el tonto. Hubo un ruido, supongo, que debe haber sido el detonador, así que miré hacia atrás y vi a Lemon salir desde la sombra a la luz del sol. Su cara se volvió de repente morena y brillante. Un chico guapo, la verdad. Ojos grises y agudos, delgado y de cintura estrecha, y cuando murió fue casi hermoso, la forma en la que la luz del sol lo rodeó, lo elevó y lo succionó a lo alto del árbol lleno de musgo y enredaderas y capullos blancos.

En cualquier historia de guerra, pero especialmente en una verdadera, es difícil separar lo que pasó de lo que pareció pasar. Lo que parece pasar se convierte en su suceso en sí mismo y así tiene que ser contado. Los ángulos de visión están sesgados. Cuando explota una bomba trampa, cierras los ojos y te agachas y sales de ti mismo. Cuando muere un hombre, como Curt Lemon, miras hacia otro lado y luego te vuelves a mirar un momento y luego vuelves a apartar la vista. Las imágenes se entremezclan; tiendes a perderte un montón de cosas. Y después, cuando vas a contarlo, siempre hay esa apariencia surrealista que hace que la historia parezca mentira, pero que realmente representa la verdad difícil y exacta tal y como *pareció suceder.*

En muchos casos una verdadera historia de guerra no puede creerse. Si te la crees, sé escéptico. Es una cuestión de credibilidad. Con frecuencia las cosas más absurdas son verdad y las cosas normales no lo son, porque las normales son necesarias para hacerte creer la locura verdaderamente increíble.

En otros casos ni siquiera puedes contar una verdadera historia de guerra. A veces sobrepasa lo que se puede contar.

Yo escuché ésta, por ejemplo, de boca de Mitchell Sanders. Era cerca del anochecer y estábamos sentados en mi trinchera junto a un río ancho y cenagoso al norte de Quang Ngai. Recuerdo lo apacible que era el crepúsculo. Un profundo rojo rosado se esparcía sobre el río, que corría silencioso, y ya por la mañana cruzaríamos ese río y marcharíamos dirección oeste hacia las montañas. La ocasión era perfecta para una buena historia.

«Palabra de Dios», dijo Mitchell Sanders. «Una patrulla de seis hombres sube a las montañas a una operación elemental de puesto de escucha. La idea es pasar allí una semana, simplemente tumbados y a la escucha de movimiento enemigo. Llevan con ellos una radio, con lo que si escuchasen algo sospechoso –cualquier cosa- se supone que llamarían a la artillería o al combate aéreo, lo que haga falta. Si no, mantienen una disciplina de campo estricta. Silencio absoluto. Se limitan a escuchar».

Sanders me mira para comprobar que he captado la situación. Juega con su yoyó, haciéndolo bailar con golpes de muñeca cortos y rápidos.

Su cara, inexpresiva en el crepúsculo.

«Hablamos de normas, de seguirlas al pie de la letra. Estos seis hombres no pueden decir ni pío durante una semana entera. No tienen lengua. Son todo oídos».

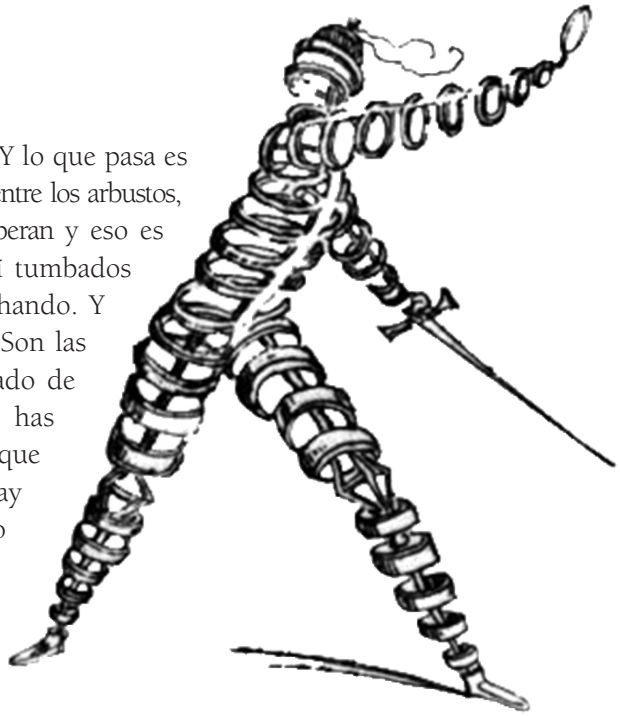
«Vale», dije.

«¿Me entiendes?».

«Son invisibles».

Sanders asintió.

«Afirmativo», dijo. «Invisibles. Y lo que pasa es lo siguiente: estos tíos se meten bien entre los arbustos, todos camuflados, y se tumban y esperan y eso es todo lo que hacen, nada más, ahí tumbados durante siete días seguidos, escuchando. Y te lo aseguro, tío: es horripilante. Son las montañas. No conoces el significado de la palabra horripilante hasta que has estado ahí. Jungla, o algo así, solo que llega hasta las nubes y siempre hay niebla –como si fuera lluvia, solo que no llueve- todo está mojado y arremolinado y enredado y no ves una mierda, ni siquiera puedes encontrar tu propia polla para



mear. Como si no tuvieras cuerpo. Horripilante de verdad. Te vas evaporando, como si la niebla te llevase… Y los sonidos, tío. Los sonidos duran para siempre. Oyes cosas que nadie debería oír *jamás*».

Sanders se queda parado un segundo, jugando con el yoyó, luego me sonríe.

«Así que después de dos días, los chicos empiezan a oír una música muy suave y como de locos. Ecos extraños y cosas así. Como una radio o algo parecido, pero no es una radio, es una extraña música oriental que viene directamente de las rocas. Como si estuviera lejos pero también muy cerca. Intentan no hacerle caso. Pero es un puesto de escucha, ¿vale? Así que escuchan. Y cada noche siguen escuchando el absurdo concierto amarillo. Todo tipo de campanillas y xilófonos. A ver, esto es la selva –ni hablar, no puede ser real- pero ahí está, como si las montañas estuvieran sintonizadas a la puta Radio Hanoi. Naturalmente se ponen nerviosos. Uno se mete chicles en las orejas. A otro casi se le va la olla. El caso es que, a pesar de todo, no pueden informar de la música. No pueden ponerse al auricular y llamar a la base y decir "Oiga, escuchen, necesitamos potencia de fuego, tenemos que volar esta banda de rock de amarillos raritos". Así que se echan ahí en la niebla y cierran el pico. Y lo que hace que todavía sea peor, sabes, es que los pobres tipos no pueden ni hacer el tonto como normalmente harían. No se pueden reír del tema. Ni siquiera pueden hablarse los unos a los otros salvo quizás en susurros, todo muy secreto, y eso solo hace aumentar el horror. Se limitan a escuchar».

Hubo otro silencio mientras Mitchell Sanders miraba hacia el río. La oscuridad caía ahora bruscamente y, al oeste, podía ver crecer los contornos de las montañas, todo lo misterioso y lo desconocido.

«La parte que viene ahora», dijo Sanders en voz baja, «no te la vas a creer».

«Probablemente no», dije.

«No lo harás. ¿Y sabes por qué?» Me sonrió largamente y con cansancio. «Porque ocurrió así. Porque cada palabra es absolutamente verdad».

Sanders hizo un sonido con la garganta, como un suspiro, como si no le importase si le creía o no. Pero sí le importaba. Quería que sintiese la verdad, que creyese por obra y gracia de la fuerza bruta del sentir. Se le veía algo triste.

«Estos seis hombres», dijo, «estaban bastante quemados a esas alturas, y una noche empezaron a oír voces. Como en un cóctel. Así es como suena, como un cóctel pijo y lleno de amarillos, ahí, en algún lugar en la niebla. Música y cháchara y demás. Es de locos, lo sé, pero oyen el sonido de las botellas de champán al descorcharse. Hasta copas de Martini. Muy pijo, todo muy civilizado, solo que allí no hay civilización. Eso es Nam».

«Bueno, los tíos intentan tranquilizarse. Se echan ahí y se relajan, pero al poco empiezan a oír –no te lo vas a creer- oyen música de cámara. Oyen violines y chelos. Escuchan a una diva de la ópera fantástica. Luego, después de un rato, escuchan ópera oriental, un coro y los Niños Cantores de Haiphong y un cuarteto de cantantes y todo tipo de cánticos funky y estilo Buda-Buda. Y todo el rato, de fondo, sigue el dichoso cóctel. Todas esas voces. No son voces humanas, de todas formas. Porque son las montañas. ¿Me sigues? Las piedras están *hablando*. Y la niebla también, y la hierba y las putas mangostas. Todo habla. Los árboles hablan de política, los monos de religión. Todo el país. Vietnam. El país habla. ¿Entiendes? Nam *habla*».

«Los tíos no pueden soportarlo. Se les va la olla. Cogen la radio e informan de movimiento enemigo –una armada entera, dicen- y ordenan potencia de fuego. Les dan artillería y cañoneros. Llaman al ataque aéreo. Y te lo aseguro, se cuelan en la jodida fiesta. Durante toda la noche fumigan las montañas. Hacen zumo de selva. Vuelan los árboles y los coros y todo lo que se pueda volar. Es la hora de quemarlo todo. Cubren de napalm las crestas de las montañas. Se traen los Cobras y los F-4, usan Willie Peter y explosivos e incendiarios. Todo es fuego. Hacen arder esas montañas».

«Hacia el amanecer las cosas finalmente se tranquilizan. Como si nunca hubieras *oído* antes el silencio. Uno de esos días súper pesados y súper nublados –solo nubes y niebla, ahí en esa zona concreta- y las montañas están en silencio absoluto. Como en *Brigadoon* –puro vapor, ¿sabes? Todo se lo ha comido la niebla. Ni un solo sonido, solo que aún lo *oyen*».

«Así que recogen los bártulos y se largan. Bajan de la montaña, de vuelta al campamento base, y cuando llegan allí no dicen ni mu. No hablan. Ni una palabra, como si fueran sordomudos. Más tarde, el pájaro del coronel viene y les pregunta qué demonios pasó allí. ¿Qué habían escuchado? ¿Por qué tanta artillería? El hombre está descompuesto, se mete de lleno en el caso. A ver, se han gastado seis billones de dólares en potencia de fuego, y el gordo del coronel quiere respuestas, quiere saber de qué va la jodida historia».

«Pero los tipos no dicen nada. Simplemente le miran un rato, en parte como extrañados, en parte alucinados, y la guerra al completo se resume ahí, en esa mirada. Dice todo lo que no puedes decir. Dice: tienes cera metida en las orejas, tío. Dice: pobre cabrón, nunca sabrás nada –estás en la frecuencia equivocada-, ni *siquiera* quieres oír esto. Saludan al hijo de puta y se largan, porque hay ciertas historias que no se pueden contar».

Puedes saber cuándo una historia de guerra es verdad porque nunca se acaba. Ni entonces ni nunca. Ni cuando Mitchell Sanders se levantó y se fue hacia la oscuridad.

Todo esto realmente ocurrió.

Incluso ahora, en este instante, recuerdo aquel yoyó. De algún modo, supongo, tenías que estar ahí, tenías que oírlo con tus propios oídos, pero yo sabía cuán desesperadamente Sanders quería que le creyera, su frustración al no dar con los detalles concretos, al no dar con la verdad última y definitiva.

Y recuerdo estar sentado en mi trinchera aquella noche, mirando a las sombras de Quang Ngai, pensando en el día siguiente y cómo cruzaríamos el río y marcharíamos hacia el oeste a las montañas, pensando en todas las formas en las que podría morir, en todas las cosas que no entendía.

Más tarde, esa misma noche, Mitchell Sanders me tocó el hombro. «Acabo de caer en la cuenta», me susurró. «De la moraleja, quiero decir. Nadie escucha. Nadie oye nada. Como aquel coronel gordo. Los políticos, los civiles. Tu novia. Mi novia. Todas las novias puras y virginales. Lo que necesitan es ir a un puesto de escucha. El vapor, tío. Los árboles y las piedras. Tienes que *escuchar* a tu enemigo».

Y otra vez, por la mañana, se me volvió a acercar Sanders. El pelotón estaba preparándose para salir, revisando las armas, cumpliendo con todos los rituales que preceden a un día de marcha. El escuadrón de vanguardia ya había cruzado el río y estaba enfilando hacia el oeste.

«Tengo algo que confesar», dijo Sanders. «Anoche me tuve que inventar algunas cosas, tío».

«Ya lo sé».

«El coro. No había ningún coro».

«Ya».

«Ni ópera».

«Descuida, lo entiendo».

«Sí, pero mira, aun así es verdad. Esos seis tipos oyeron sonidos diabólicos. Oyeron sonidos que simplemente son imposibles de creer».

Sanders se echó encima su mochila, cerró los ojos un momento y suspiró brevemente, aclarándose la garganta. Ya sabía lo que me esperaba.

«A ver», dije, «¿cuál es la moraleja?».

«Olvídalo».

«No, venga».

Durante un rato permaneció callado, mirando hacia otro lado, y el silencio se fue estirando hasta que se hizo casi embarazoso. Entonces se encogió de hombros y me lanzó una mirada que se quedó conmigo todo el día.

«Escucha ese silencio, ¿vale?», dijo. «Ese silencio –simplemente escúchalo. Ahí tienes tu moraleja».

En una verdadera historia de guerra, si es que hay moraleja, es como una de las hebras que forman un trapo. No la puedes separar. No puedes extraer el significado sin desenmarañar el significado más profundo. Y al final, en el fondo, no hay mucho que decir sobre una verdadera historia de guerra, excepto, quizás, «oh».

Las historias reales de guerra no generalizan. No se dejan enredar en la abstracción o el análisis.

Por ejemplo: la Guerra es el infierno. Como declaración moral el viejo tópico parece perfectamente verdad, y aún así, como abstrae, como generaliza, no me lo creo con el estómago. Nada se remueve por dentro.

Al final es una cuestión de reacción visceral. Una verdadera historia de guerra, si está contada desde la verdad, hace que el estómago se la crea.

Con ésta me pasa. La he contado antes –muchas veces, muchas versiones-, pero esto es lo que pasó en realidad.

Cruzamos el río aquel y marchamos al oeste hacia las montañas. Al tercer día, Curt Lemon pisó una trampa-bomba de 105 milímetros. Estaba jugando a tirarse una granada con el Rata Kiley, riéndose, y a continuación estaba muerto. La arboleda era espesa; llevó cerca de una hora despejar una zona de aterrizaje de helicópteros para la limpieza.

Después, en las montañas, nos topamos con una cría de búfalo de agua del Vietcong. No sabemos lo que hacía allí –no había ni granjas ni campos de arroz-, pero la perseguimos y le echamos una cuerda y la condujimos a través de un pueblo vacío donde nos preparamos para pasar la noche. Después de la cena, el Rata Kiley fue hasta el búfalo y le golpeó la nariz.

Abrió una lata de comida preparada, cerdo y habichuelas, pero a la cría de búfalo no le interesó.

El Rata se encogió de hombros.

Dio un paso atrás y le disparó en la rodilla frontal derecha. El animal no hizo ningún ruido. Se cayó bruscamente, se levantó otra vez, y el Rata apuntó con cuidado y le sacó una oreja de un disparo. Le disparó en los cuartos traseros y en la pequeña joroba de la espalda. Le disparó dos veces en los flancos. No iba a matar; iba a hacer daño. Le metió el arma en el morro y le quitó el morro de un disparo. Nadie dijo gran cosa. Todo el pelotón estaba ahí mirando, sintiendo todo tipo de cosas, pero no había

demasiada compasión por la cría de búfalo. Curt Lemon estaba muerto. El Rata Kiley había perdido a su mejor amigo del mundo. Una semana después, escribiría una carta larga y personal a la hermana del tipo, quien no contestaría la carta, pero por ahora aquello era solo una cuestión de dolor. Le arrancó el rabo de otro disparo. Le arrancó pequeños trozos de carne bajo las costillas. Nos rodeaba un olor a humo y a basura y a follaje, y la tarde era húmeda y muy caliente. El Rata puso el piloto automático. Disparó al azar, casi descuidadamente, pequeñas ráfagas a la barriga y al culo. Después recargó el arma, se puso en cuclillas, y le disparó en la rodilla frontal izquierda. De nuevo, el animal se cayó de golpe e intentó levantarse, pero esta vez no fue capaz. Se tambaleó y cayó de lado. El Rata le disparó en la nariz. Se dobló hacia delante y le susurró algo, como si le hablase a una mascota, y después le disparó en la garganta. Durante todo el rato la cría de búfalo estuvo en silencio, solo se oía un sonido ligero y burbujeante donde había estado la nariz. Se tendió muy quieto. Solo se movían los ojos, que eran enormes, de pupilas negras, brillantes y de expresión estúpida.

El Rata Kiley estaba llorando. Intentó decir algo, pero luego acunó su arma y se marchó.

Los demás nos quedamos de pie formando una especie de círculo alrededor de la cría de búfalo. Durante un tiempo nadie habló. Habíamos sido testigos de algo esencial, de algo nuevo y profundo, de una parte del mundo tan sorprendente que todavía no había un nombre para ella.

Uno de nosotros dio una patada a la cría de búfalo.

Aún estaba viva, casi viva, solo había vida en los ojos.

«Increíble», dijo Dave Jensen. «En toda mi vida he visto algo así».

«¿Nunca?».

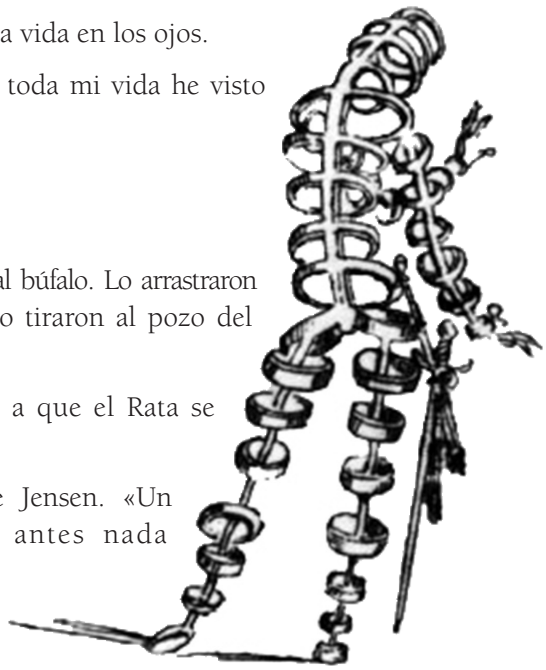
«Ni de lejos. Ni una sola vez».

Kiowa y Mitchell Sanders recogieron al búfalo. Lo arrastraron a través de la plaza, lo levantaron y lo tiraron al pozo del pueblo.

Después nos sentamos esperando a que el Rata se recompusiera.

«Increíble», seguía diciendo Dave Jensen. «Un giro inesperado. Nunca he visto antes nada parecido».

Mitchell Sanders sacó su yoyó.



«Bueno, esto es Nam», dijo. «El jardín del Demonio. Aquí todos los pecados son nuevos y originales, tío».

¿Cómo generalizar?

La guerra es el infierno, pero eso es solo quedarse con la mitad, porque la guerra también es misterio y terror y aventura y valor y descubrimiento y santidad y pena y desesperación y nostalgia y amor. La guerra es asquerosa; la guerra es divertida. La guerra es emocionante; la guerra es dura. La guerra te hace un hombre; la guerra te mata.

Las verdades son contradictorias. Se puede argumentar, por ejemplo, que la guerra es grotesca. Pero en realidad también es belleza. Con todo su horror, no puedes evitar admirar la horrible majestad del combate. Te quedas mirando a las balas rastreadoras desplegándose en la oscuridad como cintas de rojo brillante. Te agachas en la emboscada mientras una luna fría e impasible se eleva sobre los campos de arroz en la noche. Admiras las fluidas simetrías de las tropas en movimiento, las armonías del sonido y la forma y la proporción, las hojas de fuego de metal saliendo a raudales de un cañonero, las rondas de iluminación, el fósforo blanco, el resplandor púrpura y naranja del napalm, el brillo rojo de los cohetes. No es exactamente bonito. Es sorprendente. Te llena el ojo. Te domina. Tú lo odias, sí, pero tus ojos no. Como el fuego destructor de un bosque, como el cáncer bajo un microscopio, cualquier batalla o ataque con bombas o descarga de artillería tiene la pureza estética de la indiferencia moral absoluta –una belleza poderosa e implacable- y una verdadera historia de guerra te dirá la verdad sobre esto, aunque la verdad sea fea.

Generalizar sobre la guerra es como generalizar sobre la paz. Casi todo es verdad. Casi nada es verdad. En su núcleo, quizás, la guerra es simplemente otro nombre para la muerte, y aún así, cualquier soldado te dirá, si te dice la verdad, que la proximidad a la muerte trae consigo una proximidad a la vida proporcional. Después de un combate, siempre se da el inmenso placer de la vida. Los árboles están vivos. La hierba, la tierra, todo. Todas las cosas a tu alrededor se limitan a vivir, y tú entre ellas, y el estar vivo te hace temblar de emoción. Sientes una conciencia intensa y extra-corporal de tu yo vivo, tu yo auténtico, el ser humano que quieres ser y en el que a continuación te conviertes por la mera fuerza de quererlo. En medio del mal quieres ser un buen hombre. Quieres honradez. Quieres justicia y cortesía y entendimiento humano, cosas que nunca pensaste que querías. Hay en ello una forma de grandeza, una forma de divinidad. Aunque sea extraño, nunca estás más vivo que cuando estás casi muerto. Te das cuenta de lo que es valioso. De un modo nuevo, como por primera vez, amas lo que es mejor de ti mismo y del mundo, todo aquello que se podría perder. Al atardecer te sientas en tu trinchera y miras hacia el ancho río que se vuelve rojo rosado, y a las

montañas más allá, y aunque por la mañana tengas que cruzar el río e ir a las montañas, y hacer cosas terribles y tal vez morir, incluso así, te encuentras a ti mismo analizando los bellos colores del río, te sientes maravillado y asombrado por la puesta de sol, y te llenas de un amor difícil y doloroso por cómo el mundo podría ser y debería ser, pero que ahora no es.

Mitchell Sanders tenía razón. Para el soldado común, al menos, la guerra tiene el tacto –la textura espiritual- de una niebla espectral, espesa y permanente. No hay claridad. Todo gira. Las antiguas reglas ya no te atan, las viejas verdades ya no son verdad. Lo correcto inunda lo equivocado. El orden se mezcla con el caos, el amor con el odio, la fealdad con la belleza, la ley con la anarquía, lo civilizado con lo salvaje. Los vapores te absorben. No puedes decir dónde estás, o por qué estás ahí, y la única certeza es la desbordante ambigüedad.

En una guerra pierdes tu sentido de lo que es cierto, y por tanto tu sentido de la verdad en sí, con lo que se puede decir que en una verdadera historia de guerra nada es absolutamente verdad.

A menudo una verdadera historia de guerra no tiene sentido, o no se lo ves hasta veinte años más tarde, mientras duermes, y te despiertas y sacudes a tu mujer y empiezas a contarle la historia, solo que cuando llegas al final ya te has vuelto a olvidar del sentido. Y luego te quedas tumbado largo rato viendo en tu cabeza cómo se desarrolla la historia. Escuchas a tu mujer respirar. La guerra ha terminado. Cierras los ojos. Lanzas un débil golpe a la oscuridad y piensas: Dios, ¿cuál era el *sentido*?

Esta es una que hace que yo me despierte.

Aquel día en las montañas, miré cómo Lemon se daba la vuelta. Se rió y dijo algo al Rata Kiley. Después, dio un paso pequeño y peculiar, moviéndose desde la sombra a la brillante luz del sol, y la trampa-bomba de 105 mm explotó y lo arrojó contra un árbol. Los restos estaban ahí colgando, así que a Dave Jensen y a mí nos ordenaron trepar y arrancarle de allí. Recuerdo el hueso blanco de un brazo. Recuerdo trozos de piel y algo húmedo y amarillo que debían de ser los intestinos. Todo aquello era horrible y aún me acompaña a día de hoy. Pero lo que me despierta veinte años después es Dave Jensen cantando “Lemon Tree” mientras tirábamos los restos.

Puedes saber que se trata de una verdadera historia de guerra por las preguntas que haces. Alguien cuenta una historia, digamos, y al acabar tú preguntas: «¿es verdad?», y si la respuesta tiene importancia, ya tienes tu respuesta.

Por ejemplo, todos hemos oído esta. Cuatro tipos bajan por un camino. Cae una granada. Uno de los tipos salta sobre ella, le estalla y salva a sus tres compañeros.

¿Es verdad?

La respuesta tiene importancia.

Si no sucedió te sentirías engañado. Sin la realidad que la sostenga, es simplemente una invención trivial, puro Hollywood, falsa en el sentido en que todo ese tipo de historias son falsas. Pero incluso si realmente pasó de esa manera –y puede ser, todo es posible- aun así sabes que no puede ser verdad, porque una verdadera historia de guerra no depende de ese tipo de verdad. El hecho en sí mismo es irrelevante. Algo puede ocurrir y ser completamente mentira; otra cosa puede no ocurrir y ser más auténtica que la verdad. Por ejemplo: cuatro tipos bajan por un camino. Cae una granada. Uno de los tipos salta sobre ella y le estalla, pero es una granada mortal y todos mueren de todas formas. Aun así, antes de morir, uno de los tipos dice: ¿por qué demonios lo hiciste? Y el que saltó responde: «tío, es la historia de mi vida», y el otro tipo empieza a sonreír pero ya está muerto. Esa es una historia verdadera que nunca llegó a ocurrir.

Veinte años después, aún puedo ver la luz del sol sobre la cara de Lemon. Aún lo puedo ver girándose, mirando al Rata Kiley, luego se rió y dio ese curioso medio paso desde la sombra a la luz, su cara se volvió de repente morena y luminosa, y cuando su pie tocó el suelo, en ese instante, debió haber pensado que era la luz del sol lo que lo estaba matando. No fue la luz del sol. Fue una trampa de 105 mm. Pero si alguna vez pudiera captar bien la historia, cómo el sol pareció envolverlo y alzarlo hasta el árbol, si pudiera recrear de alguna manera la blancura mortal de aquella luz, el resplandor breve, la causa y efecto evidentes, entonces creerías lo que Curt Lemon creyó por última vez, que para él debe de haber sido la verdad final.

De vez en cuando, al contar esta historia, alguien se me acerca al finalizar y me dice que le ha gustado. Siempre es una mujer. Normalmente es una mujer madura de temperamento bondadoso e ideales compasivos. Me contará que, por lo general, odia las historias de guerra; no puede entender por qué la gente quiere regodearse en toda esa sangre y violencia. Pero esta le ha gustado. La pobre cría de búfalo la ha puesto triste. A veces, incluso, hay lagrimitas. Lo que debería hacer yo, dirá, es dejar atrás todo eso. Buscar nuevas historias que contar.

No lo diré pero lo pensaré.

Me imaginaré la cara del Rata Kiley, su dolor, y pensaré: *gilipollas*.

Porque no estaba escuchando.

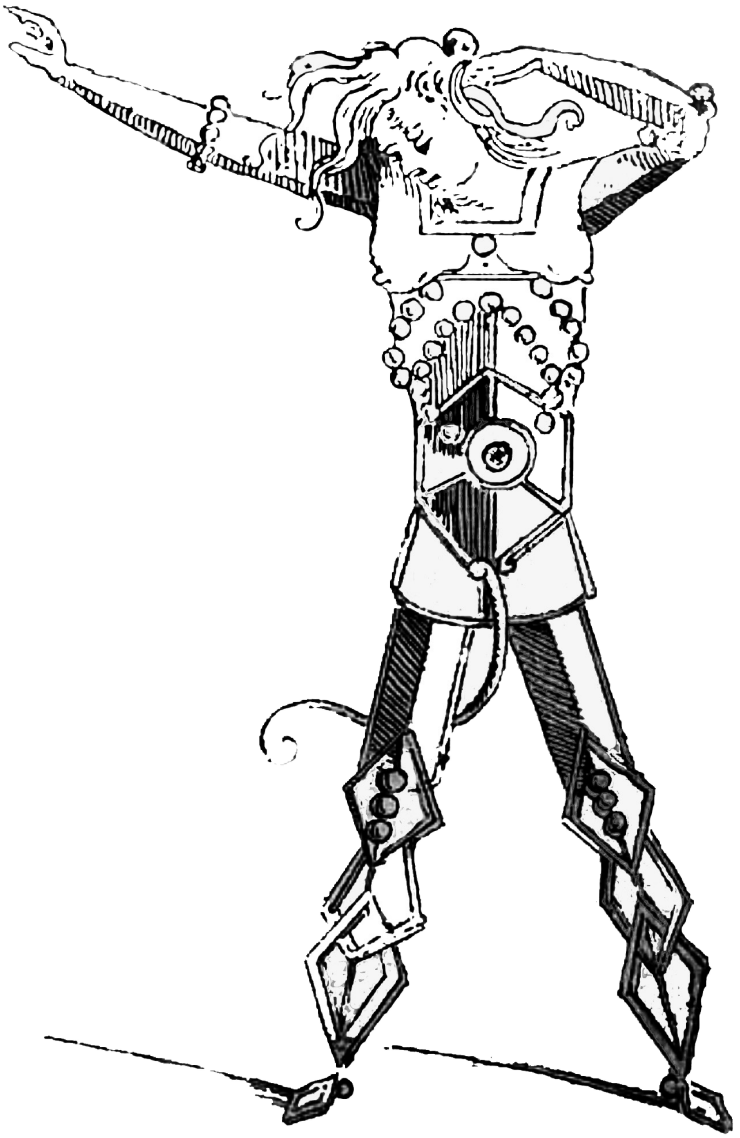
Porque *no era* una historia de guerra. Era una historia de amor.

Pero no puedes decir eso. Todo lo que puedes hacer es contarla una vez más, pacientemente, añadiendo unas cosas y quitando otras, e inventándote algunas para

llegar a la verdad. Mitchell Sanders no existe realmente, le dices. Ni Lemon, ni el Rata Kiley. Ni el cruce de caminos. Ni la cría de búfalo. Ni las enredaderas, ni el musgo, ni las flores blancas. Desde el principio hasta el final, le dices, todo es invención. Todos los puñeteros detalles. Las montañas y el río y, especialmente, la cría de búfalo pobre y estúpida. Nada de eso ocurrió. Nada de eso. E incluso, si pasó, no pasó en las montañas sino en una pequeña aldea de la Península de Batangan, y llovía muchísimo, y una noche un tipo llamado Harris el Maloliente se despertó gritando con una sanguijuela en la lengua. Puedes saber que una historia de guerra es verdad si sigues contándola.

Y al final, por supuesto, una verdadera historia de guerra nunca va sobre la guerra. Va sobre la luz del sol. Sobre la forma tan especial en que el amanecer se extiende sobre un río cuando sabes que debes cruzar ese río y marchar hacia las montañas y hacer cosas de las que tienes miedo. Va sobre el amor y la memoria. Sobre la pena. Sobre hermanas que no contestan y gente que no escucha.

En *The Things They Carried*. Existe una versión castellana del libro, traducido por Elvio E. Gandolfo, con el título de *Las cosas que llevaban los hombres que lucharon* (Anagrama).

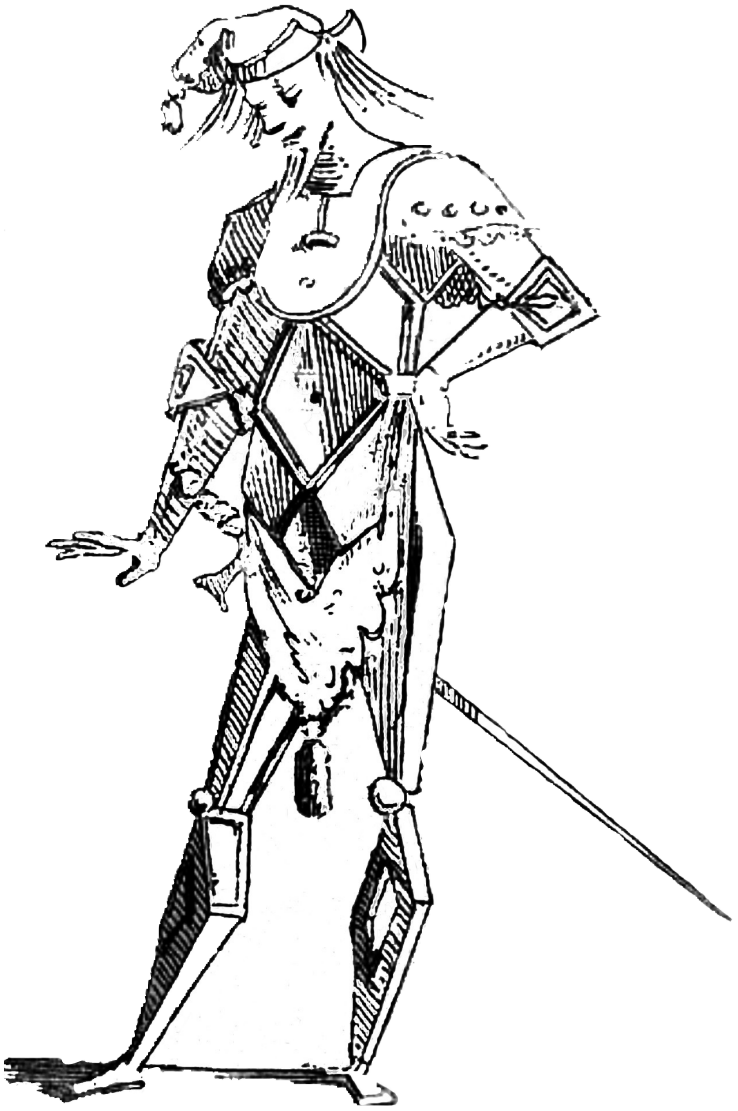


La guerra, todos aquellos que han nacido fuera o después de ella, saben bien que no ha terminado, la conocen en un estado de posibilidad, como una amenaza que ocurrirá. Y cuando la guerra estalla y quema a lo lejos las infancias de los demás, los olores de cocina, las sábanas, este conocimiento se convierte en confusión. El pasado se ha cavado una fosa en el presente y entierra a los vivos nuevamente, se dice, pero esto es falso. Pues la guerra es evidentemente uno de los nombres de nuestro presente y no un relato de días lejanos, vive en los cuerpos, corre por las instituciones, atraviesa las relaciones entre desconocidos y socios, aquí mismo, ahora, desde hace largo tiempo.

Y mientras más pretendamos ser inocentes y extraños a los acontecimientos, más nos sabemos culpables. Culpables de no estar en el sitio donde corre la sangre, y sin embargo nos encontramos ahí en alguna parte…

Se nos decía "ustedes, los hijos del bienestar" como se nos habría dicho "ustedes, los hijos de puta", ¿pero quién ha invocado y edificado este bienestar, fuente inagotable de la guerra? Algunas veces se nos ha llevado incluso a sospechar que si la guerra está en otra parte, la vida está ahí también.

Claire Fontaine. "Notas al pie de página sobre el estado de excepción".



La música y su otro. Cinco posibilidades de una deliberada relación

Por Alberto Bernal

> "*La música, esa gran celestina, cubre bajo su manto de mierda y armonía la revolución picassiana, la explotación infantil, la crueldad de la guardia civil contra los bandoleros, que casi todos eran generosos, como Luis Candelas. La música es un ensalmo que redime el crimen y adecenta el odio. Por sobre las vilezas que hemos cronificado, vuela, deleitoso e inconsútil, delusivo, el violín exento, genial y estúpido de Pablo Sarasate, poniéndole música amable a la letra cruenta de un siglo que nace revolucionario, conflictivo y macho*".
>
> (Francisco Umbral, *Del 98 a Don Juan Carlos*)

> "*Debido al mal tiempo, la revolución alemana solo pudo ser llevada a cabo en la música*".
>
> (Kurt Tucholsky, *Schnipsel*)

Es decir:

Música como huida de lo real frente a música como materialización de lo real.
Música como bálsamo tranquilizante frente a música como excitante revulsivo.
Música como ensalmo frente a música como confrontación.
En definitiva, música como "solo música" frente a música como "música y algo más".

Entre ambas afirmaciones, divergentes en su tiempo pero coincidentes en cuanto a la época que refieren, se inscribe toda una gama de relaciones entre la música y su otro, abarcando desde la más absoluta "exención" descrita por Umbral, hasta la validez política que, no sin cierto sentido del humor, parece atribuir Tucholsky a la música.

¿Hasta qué punto puede la música relacionarse con su otro, establecer un discurso que vaya más allá de sí mismo, que no ignore la exterioridad en la que se inscribe? ¿Es posible una música crítica? O, con Derrida: *¿Cómo desequilibrar las presiones que se corresponden por uno y otro lado de la membrana?*[1]

La música

Es práctica común en los conservatorios presentar y enseñar la música a menudo como LA música; es decir, un lenguaje universal sujeto a una serie de conjuntos de normas válidas en todo lugar y tiempo: LA armonía, EL contrapunto, LA instrumentación, LA forma, LA rítmica... Rara vez se establecen relaciones entre determinados procedimientos (bien sean generales o particulares en una obra) y el contexto social en el que surgen, como si todos estos procedimientos hubieran estado siempre "ahí" o su aparición fuera solo debida a la genialidad ejercida por un determinado compositor en su aislamiento creativo.

El lenguaje musical es presentado como algo cerrado, autosuficiente y autónomo. La mayoría de las veces parece referirse solo y solo a su propia interioridad, como en un constante ejercicio de autocita. Y únicamente se dejaría influir por las diferentes formas de sí mismo que le han sido dadas por los compositores más representativos.

La música como un sueño idílico e irreal, intacto, exento... puro.

Y su otro

Sin embargo, influencias tan poco musicales como las guerras han estado siempre detrás de determinados cambios en el estilo musical:

Dresde, 1636. Aparecen los *Pequeños conciertos sacros* de Heinrich Schütz, que de manera magistral hacen evolucionar la anterior práctica de los *Grandes conciertos* al estilo veneciano hacia un estilo más reducido en plantilla instrumental, verdadero preludio de lo que posteriormente sería el género de la música de cámara.

¿Constituye realmente una pura decisión "estética" el reducir el número de instrumentos en esta nueva forma? No es ninguna casualidad que, contemporáneamente, entre 1618 y 1648, tuviera lugar la Guerra de los Treinta Años, que redujo a la mitad la población masculina en Alemania. Es decir: la forma del *Gran Concierto* deriva en *Pequeño Concierto* fundamentalmente porque la mitad de los músicos estaban muertos.

París, 1919. Ravel compone *La Valse*. Si comparamos esta obra con sus *Valses nobles y sentimentales* (1911) nos parecerá que ambas están hechas por dos compositores distintos: a la ingenuidad y apacibilidad de la segunda se le opone el desequilibrio y las rupturas de la primera, en la que la agresiva utilización de la percusión parece aludir a lo militar y al sonido de las bombas que Ravel vivió en sus propias carnes en el frente

de Verdún de la Primera Guerra Mundial (1914-18, justo entre las dos obras). El estilo compositivo de Ravel nunca volvería ser igual que al anterior a la guerra.

Auschwitz, 1945. Casi inmediatamente después de la finalización de la Segunda Guerra comienza una *quasi* repentina racionalización y objetivización de la técnica compositiva. Bajo la fría objetividad de la música de los '50, hoy en día presentada a menudo solo desde su aspecto más teórico (serialismo integral, estocástica, experimentalismo americano), está la necesidad de empezar de cero tras la catástrofe de la guerra y la renuncia a aquella emotividad directa de la que tanto había hecho uso el nazismo para arengar a las masas. Sintéticamente formulado por Adorno en su conocida afirmación: "hacer poesía después de Auschwitz es un acto de barbarie"[2].

Cinco posibilidades de una deliberada relación

¿Hasta qué punto puede la música relacionarse con su otro, establecer un discurso que vaya más allá de sí mismo, que no ignore la exterioridad en la que se inscribe? ¿Es posible una música crítica? O, con Derrida: *¿Cómo desequilibrar las presiones que se corresponden por uno y otro lado de la membrana?*

1) Música programática (o cuando los hechos suenan)

Es quizá la relación más obvia: el sonido describe un hecho extra-musical a través de una interpretación personal y libre del compositor, habitualmente basada en la emotividad que el hecho extra-musical pueda suscitar en el compositor; no en vano es un género definido como tal en pleno romanticismo, en medio de la batalla ideológica entre los defensores de la idea de la música absoluta (música como "formas sonoras en movimiento"[3]) y los que abogaban por la música programática y el poema sinfónico, es decir, basada en un "programa" más allá de lo puramente musical. Muchos de estos poemas sinfónicos estaban basados en hechos tan explícitos como la *Obertura 1812* de Tchaikovsky, escrita en conmemoración de la victoria de la resistencia rusa frente al avance de las tropas napoleónicas, y que incluye elementos tan ajenos al propio discurso como la constante cita de *La Marsellesa* y un final triunfal a base de disparos de 16 cañones y repiques de campana.

Durante todo el siglo XX no son pocos los ejemplos que podemos enmarcar dentro de esta relación programática con lo extra-musical. Valgan como ejemplos representativos el *Requiem de Guerra* de Benjamin Britten y numerosas óperas y otras obras de Hans Werner Henze (con temáticas y dedicatarios de marcado carácter político).

Una característica habitual de esta relación es la subjetiva arbitrariedad con la que se materializa lo no-musical y su dependencia de un programa que contextualice el

discurso. Una anécdota interesante es lo que ocurrió en el *Treno por las víctimas de Hiroshima* (Krzysztof Penderecki, 1960): originalmente titulada *8'37"*, la obra fue concebida como música autónoma, y solo con posterioridad (las malas lenguas dicen que por razones comerciales sugeridas por el editor) se le asignó su nombre definitivo. ¿Hasta qué punto es entonces lo programático una relación coherente con la realidad de los hechos que "narra"?

2) Mímesis (o "el mundo otra vez más")

La pregunta anterior va a ser usada como crítica por aquéllos que, en busca de una objetivización entre la música y su otro, se adherirán más bien a un planteamiento muy relacionado con la estética de Adorno, de quien proviene la afirmación "el arte es, en realidad, el mundo otra vez más"[4]. El mundo otra vez más, pero no en cuanto a la elaboración emotiva o narrativa por parte del artista, sino en cuanto a la objetividad de su estructura. Estructuras y contradicciones sociales son así reflejadas sistémicamente en el discurso musical. Aspectos socioestructurales como la desjerarquización entre individuos son "mimetizados" en una desjerarquización de elementos musicales. A menudo, esta desjerarquización producirá la característica textura puntillística del serialismo integral de los años '50, muy relacionado con los postulados estéticos de Adorno. Aquí, la aplicación del principio serial a la totalidad de los parámetros musicales (alturas, duraciones, intensidades...) tenía como uno de sus principales objetivos crear estructuras en las que cada uno de los eventos musicales tuvieran la misma importancia, un valor en sí mismo, y no ser meros contribuyentes a una totalidad englobante que eliminaría su propia individualidad. Los paralelismos políticos se muestran así, sobre el papel, evidentes.

Más allá del serialismo integral de los años '50, esta transfiguración estructural de lo real jugó a su vez un papel muy determinante en Alemania, en aquello que posteriormente se ha llamado "composición crítica" (Kritisches Komponieren), donde destacan los autores Mathias Spahlinger, Nicolaus A. Huber y, en menor medida, Helmut Lachenmann. En las obras de los dos primeros puede apreciarse muy bien el elemento quizá más característico de esta corriente: el uso de la negación estructural (negación concreta) como un manifiesto socioestético recurrente. Aquí, el discurso se va construyendo a menudo de forma dialéctica: a la presentación de un determinado elemento le sigue su propia negación, tan pronto como se crean determinadas expectativas en la escucha, éstas son inmediatamente revocadas. Lo igual es con frecuencia presentado como diferente de una manera que incide en las

diferencias de lo supuestamente idéntico o, con Hegel: "la identidad de la identidad y la no-identidad"[5]. Valga como ejemplo la obra de Mathias Spahlinger *Aussage-Verweigerung [declaración-negación]*, construida a base de una serie de largos y planos eventos sonoros que son siempre interrumpidos en un determinado punto; cuándo y cómo se produce esta interrupción (negación) serían aquí los elementos estéticos determinantes de lo que es la obra, no solo en relación a sí misma, sino también en relación a su otro. Otra vez con Hegel: negación como "energía del pensamiento"[6], algo que en muchas ocasiones va a ser entendido también como una provocación.

3) Provocación (o cuando el sonido molesta)

¿Tiene que ser la música complaciente con la sensibilidad de quien la presencia? A menudo se identifica la provocación como una mera ofensa con el único objetivo de escandalizar gratuitamente al espectador. Sin embargo, la provocación puede ser mucho más: una apelación a la reflexión, una crítica del propio medio, una transfiguración apropiada y coherente de la exterioridad del hecho artístico, un intento de hacer estallar los límites y la compostura del discurso, una incitación que los espectadores se levanten de su cómodo asiento... El primer ejemplo de movimiento manifiestamente provocador podemos encontrarlo -otra vez más- detrás de la Primera Guerra Mundial: el dadaísmo, manifiestamente antibelicista. Muy cercano al dadaísmo apareció en 1917 en París el ballet *Parade* (Satie, Cocteau, Picasso), que originó un escándalo casi comparable al de la *Consagración de la Primavera* debido a su frívola utilización de músicas populares y elementos extramusicales como disparos de pistolas, sirenas, silbatos... Muy a menudo se hace la lectura de *Parade* como una especie de alusión irreverente al espectáculo que suponía por entonces la guerra.

Más actual es el sueco de origen israelí Dror Feiler, cuyas obras suelen estar casi siempre rodeadas de una polémica y escándalo que se retroalimenta debido al conocido activismo político del autor, no necesariamente del gusto de todos. Los instrumentos acústicos suelen aparecer en sus obras casi completamente tapados por una capa de ruido reproducido con un volumen al límite de lo soportable. "Mi música es un flujo de sonidos, ruidos y fuerzas, desarrollándose hasta un punto en el que se trasciende a sí misma. [...] La música realiza algo palpable para sus oyentes, o al menos les incita hacia una forma de acción, de despertar (*awakening*)"[7].

En ocasiones, la provocación viene dada porque aquello que hasta entonces había sido entendido

como música es trascendido hacia otro lugar, o bien porque aquello que hasta entonces había sido entendido como "no-música" es presentado como si fuera música.

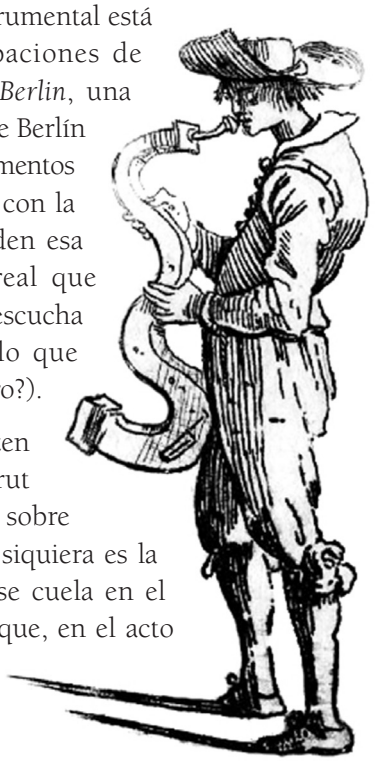
4) Soberanía (o cuando todo suena)

Cuando esta consecuencia colateral de la provocación es tomada como algo central nos encontramos con una nueva posibilidad de relación: el tímpano de contención de lo musical estalla y hacia su interioridad irrumpen toda clase de sonidos derivados del mundo real, que pueden (o no) convivir con los sonidos asumidos hasta entonces como musicales.

Dentro de esta posibilidad, podemos a su vez diferenciar tres estrategias principales:

El sonido de lo real

Al igual que algunos pintores comenzaron a mixturar fotografía y técnicas tradicionales pictóricas en búsqueda, entre otras cosas, de un discurso sobre el límite entre lo artístico y lo real de la fotografía, varios compositores han hecho algo parecido mezclando el sonido instrumental con el sonido de lo real en forma de grabación. Entre ellos destaca sobre todo el austriaco Peter Ablinger, con una serie de obras tituladas *Quadraturen* en las que el material instrumental está derivado directamente de análisis sonoros de grabaciones de sonidos reales. En *Quadraturen IV-Selbstportrait mit Berlin*, una grabación de varios ambientes exteriores de la ciudad de Berlín da lugar a los diversos eventos que un ensemble de instrumentos tradicionales va tocando en superposición y sincronía con la grabación original, cual "píxeles" musicales que añaden esa pequeña diferencia con respecto a lo puramente real que desequilibra muy ligeramente los sonidos hacia una escucha estética, musical (¿o es quizá el sonido de lo real lo que desequilibra ligeramente la escucha musical hacia su otro?).



Un ejemplo curioso lo constituye el trompetista Mazen Kerbaj, quien en 2006 se grabó en su terraza de Beirut improvisando sobre el sonido de las bombas que caían sobre la ciudad durante el asedio israelí. En este caso ya ni siquiera es la transfiguración o la grabación de la realidad la que se cuela en el ámbito de la música, sino que es la propia música la que, en el acto de salir al balcón de lo real, pierde su pureza y se relaciona de manera tan directa con su otro.

El inventario sonoro

Más allá de la mezcla de los medios tradicionalmente asociados a la música (instrumentos y/o estrategias de composición típicamente musicales), nos encontramos con el caso extremo de lo que podríamos denominar el *ready made* sonoro, el objeto encontrado y presentado tal cual: la grabación de campo.

De entre todas las prácticas relacionadas con la grabación de campo, es interesante destacar aquella que tiene que ver con la elaboración de mapas sonoros, especialmente aquellos que presentan una relación más clara con determinados derivados de las diversas actividades humanas: el trabajo, lo cotidiano, la protesta social... Durante el movimiento 15-M fueron llevadas a cabo diversas iniciativas de documentación sonora, tales como *Sonidos indignados*[8] o *Yes We Klan*[9]. Aquí se invita al oyente a una escucha y reflexión sobre los acontecimientos que, si bien podría ser discutible llamarlo "música", sí es al menos algo que, en su trascender de la mera lógica y verbalidad, se introduce claramente en el campo de la percepción estética.

Esta práctica de catalogación, de presentación holística de los materiales sin los típicos filtros (de coherencia, de "calidad", de autolimitación...) que el discurso musical suele imponer, está muy relacionada con el concepto de "inventario" definido por Jacques Rancière como una de sus cuatro categorías de arte crítico[10]. El inventario de objetos como posibilidad de la máxima inclusión, que desplaza la función tradicional del artista como inventor a la de recolector. Recolección de realidades e invención de formas de presentación como actividad de creación estética.

El sonido de lo que no suena

O en otras palabras: el músico como "sonificador". En ocasiones, esta sonificación puede partir de hechos no-sonoros: datos socioeconómicos, imágenes, vídeos, estadísticas y mediciones varias...

Un buen ejemplo es la obra *Charts music*[11], realizada por Johannes Kreidler en 2009 a partir de imágenes de cotizaciones bursátiles de diversas empresas. La paulatina caída de las cotizaciones debida a la crisis es transformada en una

serie de melodías descendentes que, siguiendo la evolución bursátil, sonifican aquella realidad no-sonora de la exterioridad de la música.

En la serie de obras propia *impossible translation*[12], diferentes vídeos tomados de la cotidianidad de zonas en conflicto (Palestina, "Tercer Mundo", Primavera Árabe...) son transcritos a partituras mediante diversas operaciones de análisis de la imagen en movimiento (presencia de colores, centro de masas, movimientos...), en el intento por forzar una relación que ponga en el mismo plano a dos ámbitos a priori incompatibles, de la paradoja de una música imposible hecha posible gracias a la materialización de una traducción imposible.

Si bien tales operaciones de sonificación pueden ser calificadas de "inapropiadas", es precisamente esta inapropiación, esta enajenación de su medio aquello que constituye su posibilidad. La posibilidad de que lo real pueda ser percibido estéticamente mediante su sonificación, así como la posibilidad de que lo estético pueda ser expulsado de su pureza y puesto en relación con su otro.

5) Música no-sonora (o cuando lo que suena no suena)

Y, por último, cabe mencionar brevemente una consecuencia a la que el estiramiento de las posibilidades de lo musical puede en algún momento llegar en el camino de relación con su más allá: ya no que deje de ser música por cómo suena, sino que, sencillamente, deje de sonar. Entramos aquí dentro del apasionante limbo del mestizaje disciplinar de las artes: música gráfica, poesía fonética o visual, pintura textual...

Un sobrecogedor ejemplo lo encontramos en uno de los collages de la serie *Liederbilder* (Gerhard Rühm, 1992). Aquí, recortes verticales de la partitura de una canción que repite insistentemente la palabra "Ade" [adiós] son intercalados con recortes de una fotografía en la que puede apreciarse la huida de un grupo de personas que abandonan su ciudad bombardeada. La brutalidad con la que la partitura es interrumpida (tanto literalmente como en cuanto a su función de partitura para sonar) genera una intensidad que se ve potenciada por el silencio que le impone el formato. Música callada (como participio) que se relaciona con su otro mediante el no-decir, mediante su aplastante negativa a poder ser música.

Música programática, mímesis, provocación, soberanía y música no-sonora. Cinco posibilidades de una deliberada relación que no necesariamente deben entenderse como categorías cerradas e intransitables entre sí. Casi todos los ejemplos presentados utilizan, de hecho, más de una estrategia. Incluso podríamos decir que cada uno de ellos constituye una estrategia en sí, un itinerario: la obra de arte como posibilidad.

¿Hasta qué punto puede la música relacionarse con su otro, establecer un discurso que vaya más allá de sí mismo, que no ignore la exterioridad en la que se inscribe? ¿Es posible una música crítica? O, con Derrida: *¿Cómo desequilibrar las presiones que se corresponden por uno y otro lado de la membrana?*

Notas del Autor:

1- En su artículo "Tímpano", de 1972, Derrida establece un interesantísimo paralelismo entre la membrana del tímpano, en contacto permanente y simultáneo con lo exterior y lo interior, y su crítica al límite que se autoimpone el discurso filosófico en aras de un bloqueo de lo exterior para poder preservar su integridad lógica. Si bien Derrida en este texto está hablando exclusivamente de filosofía, un razonamiento similar puede aplicarse a la necesidad de autolimitación que puede darse también en la definición convencional de música. Jacques Derrida, "Tímpano" (1972). Aparecido en *Márgenes de la Filosofía*. Madrid, 1989.

2- Theodor W. Adorno, *Kulturkritik und Geselschaft* [*Crítica cultural y sociedad*] (1949).

3- Eduard Hanslick. *Vom Musikalisch-Schönen* [*De lo musicalmente bello*] (1854).

4- Theodor W. Adorno. *Aesthetische Theorie* [*Teoría Estética*] (1970).

5- G. W. F. Hegel. *Die Differenz des Fichteschen und Schellingschen Systems der Philosophie* [*Diferencia entre el sistema de filosofía de Fichte y el de Schelling*] (1801).

6- G. W. F. Hegel. *Phänomenologie des Geistes* [*Fenomenología del Espíritu*] (1807).

7- Dror Feiler. "About my music" (1998).

8- http://www.mediateletipos.net/archives/15971

9- http://sonoscop.net/acampadas/

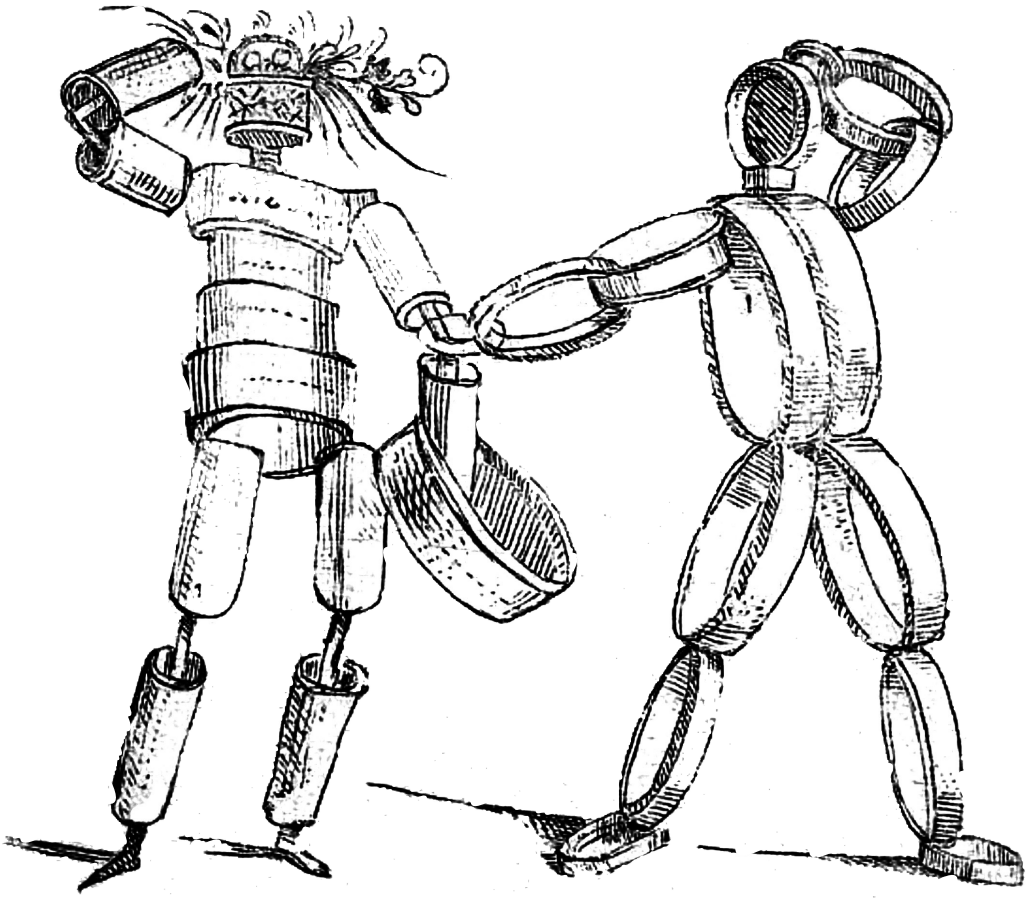
10- Jacques Rancière. *Maleuse dans l'esthétique* [*El malestar en la estética*] (2004).

11- http://www.kreidler-net.de/charts.html

12- http://www.albertobernal.net/Obras.html

La música es una objetivación tan inmediata y una imagen tan acabada de la voluntad como el mundo mismo, y hasta podemos decir como lo son las Ideas, cuya varia manifestación constituye la universalidad de las cosas singulares. Por consiguiente, la música no es, en modo alguno, la copia de las Ideas, sino de la voluntad misma, cuya objetividad está constituida por las Ideas; por esto mismo, el efecto de la música es mucho más poderoso y penetrante que el de las otras artes, pues estas solo nos reproducen sombras, mientras que ella esencias. Pero como lo que se objetiva en las Ideas y en la música es una misma voluntad, si bien de un modo distinto en cada una de ellas, entre la música y las Ideas debe existir, si no una semejanza directa, un paralelismo, alguna analogía cuya manifestación en la multiplicidad e imperfección es el mundo visible. La demostración de esta analogía servirá de explicación de este asunto tan oscuro.

Arthur Schopenhauer. *El mundo como voluntad y representación*. Traducción de Eduardo Ovejero y Maury. Editorial Porrúa. México, D.F., 1983.



Las obligaciones del compositor

Por Benjamin Britten

Traducción de László Erdélyi

¿Hasta dónde debe llegar un compositor para tomar en cuenta las demandas de la gente, o del pueblo? Muchas veces en la historia el artista ha realizado esfuerzos conscientes para hablar en nombre del pueblo. Beethoven por cierto lo intentó en trabajos tan diferentes como *La batalla de Vitoria* o la *Novena Sinfonía*, en el intento por englobar los sentimientos de una comunidad entera. Desde el comienzo de la cristiandad hemos sido los músicos quienes hemos querido e intentado ser siervos de la iglesia, y expresar así la devoción y las convicciones de los cristianos. Hace poco tuvimos el ejemplo de Shostakóvich, quien consagró su *Sinfonía de Leningrado* como monumento en honor de sus conciudadanos, algo que representa explícitamente su resistencia y heroísmo. A otro nivel bien diferente uno encuentra a compositores como Johann Strauss y George Gershwin dedicados a darle a la gente –el pueblo- la mejor música y canciones para bailar que fueron capaces de crear. Y no encuentro nada malo en los objetivos –declarados o implícitos- de estos hombres; nada malo hay en ofrecer música a sus semejantes que les provoque bienestar o les resulte inspiradora, que los pueda enternecer o entretener, incluso educar –en forma directa e intencional. Por el contrario, es obligación del compositor, como integrante de su comunidad, hablar para o en nombre de sus semejantes.

Cuando se me pide que componga una pieza para determinada ocasión, grande o pequeña, quiero saber los detalles y las condiciones del lugar donde será ejecutada, la medida y la acústica, qué instrumentos y qué cantantes estarán a disposición, qué tipo de público la escuchará, y qué idioma comprende ese público –incluso a veces la edad de los asistentes y los ejecutantes. Porque resulta fútil ofrecer música a niños que se van a aburrir, o que los hará sentir mal o frustrados, porque los pondrá en contra de la música para siempre; y es un insulto dirigirse a alguien en un idioma que no comprende. Los textos de mi *Réquiem de Guerra** eran los indicados para la Catedral

de Coventry –los poemas de Owen para los de acá, y las palabras de la misa del Réquiem reconocibles para todos- pero no habrían tenido ningún sentido en el Cairo o en Beijing.

Cuando uno compone siempre se está refiriendo a las condiciones en que se va a ejecutar la obra. Esas condiciones afectan a la esencia de esa música, y en mi experiencia les puedo decir que no es solo una restricción, sino también un desafío y un motivo de inspiración. La música no existe en el vacío, no existe hasta que es ejecutada, y la ejecución impone condiciones. Es lo más fácil del mundo escribir una pieza virtual o totalmente imposible de ejecutar –y no es algo que desearía hacer.

Este texto es un extracto del discurso pronunciado por Benjamin Britten (1913-1976) en la entrega del Premio Aspen, en 1964. Fuente de la traducción: Suplemento Cultural de El País (Uruguay), 13/12/2013.

*Britten compuso su *War Requiem* (Op. 66) para la Misa de Difuntos (*Missa pro defunctis*) oficiada en la Catedral de Coventry con motivo de su re-consagración, que tuvo lugar el 30 de mayo de 1962. La Catedral había sido destruida durante la Segunda Guerra Mundial. Intercaló en el *Réquiem*, entre los textos litúrgicos latinos, una serie de poemas de Wilfred Owen.

Los lamentos por la decadencia del gusto musical no son mucho más recientes que la contradictoria experiencia que puso a la humanidad en el umbral de una época histórica: que la música representa al mismo tiempo la inmediata manifestación del deseo y la solicitud de su aplacamiento. La música despierta la danza de las ménades, resuena en la embelesadora flauta de Pan, pero suena igualmente en la lira órfica en torno a la cual se congregan mansamente las formas del impulso. Siempre que su sosiego parece perturbado por emociones báquicas, se habla de la decadencia del gusto. Pero si, desde la noesis *griega, la función disciplinante es asumida por la música como un bien elevado, entonces todos se afanan hoy más que nunca por ser tan obedientes en la música como en otras disciplinas. Entre tanto, apenas puede llamarse dionisiaca a la conciencia musical de las masas actuales, como tampoco tienen que ver mucho con el gusto sus más recientes transformaciones. El mismo concepto de gusto está superado. El arte responsable se ajusta a criterios que se aproximan al conocimiento: de lo adecuado y de lo inadecuado, de lo correcto y de lo incorrecto. Pero, aparte de eso, no se elige más; la cuestión ya no se plantea y nadie exige la justificación subjetiva de la convención: la existencia del sujeto mismo, que debería probar la validez de dicho gusto, se ha vuelto tan discutible como, en el polo opuesto, el derecho a la libertad de elección, que el sujeto no ejerce ya, de todas formas, empíricamente. Si se intenta de alguna manera averiguar a quién le "gusta" una canción de moda comercializable, no puede uno resistirse a la sospecha de que el gusto y el disgusto no son adecuados a los hechos, por mucho que el interrogado pueda disfrazar sus reacciones con dichas palabras. El conocimiento de la canción de moda se sitúa en el lugar del valor que se le otorga: que nos guste es casi lo mismo que el hecho de reconocerla y ambas cosas suceden paralelamente. La conducta valorativa se ha convertido en una ficción para quien se encuentra rodeado de mercancías musicales estandarizadas.*

Theodor W. Adorno. "Sobre el carácter fetichista de la música y la regresión de la escucha". En *Disonancias / Introducción a la sociología de la música.* Traducción de Gabriel Menéndez Torrellas. Ediciones AKAL. Madrid, 2009.

Arte y técnica

Por Ferruccio Busoni

Traducción de Jorge Velazco

La más notable característica del artista, quiero decir del verdadero artista y no de aquellos que simplemente practican el arte, es que se plantea continuamente nuevos problemas y que busca resolverlos por su propia satisfacción. El aficionado, por otra parte, toma naturalmente ventaja de cualquier alivio externo de dificultades, mientras que un artista no se detiene hasta que considera el problema resuelto.

En este supuesto puedo ver lo que resulta común al aficionado y al artista y de qué manera difieren.

Ambos están ocupados con dificultades pero el aficionado martillea sobre aquellas que ha vencido el artista previamente y el artista constantemente crea y conquista nuevas para sí mismo.

Para los artistas que luchan por una mayor perfección, el dominio de dificultades de orden técnico puede ser útil para continuar con esos esfuerzos.

Si es verdad que "el poder expresivo se ve incrementado cuando un cantante debe tomarse la molestia de cantar notas altas", ¿cuánto importa eso en caso de que las más grandes dificultades sean halladas en lugares artísticamente subordinados? Entonces serán ellos enfatizados indebidamente a consecuencia del esfuerzo.

Cuantos más medios tiene a su disposición el artista, más usos encontrará para ellos.

El arte, en especial el de la música, pide libertad de movimiento. Hasta hoy ha debido dedicar la mayor parte de su fuerza a superar los obstáculos materiales. Lo que aparenta ser la más grande simplificación técnica es únicamente similar a la zancada de un hombre en un espacio inmenso.

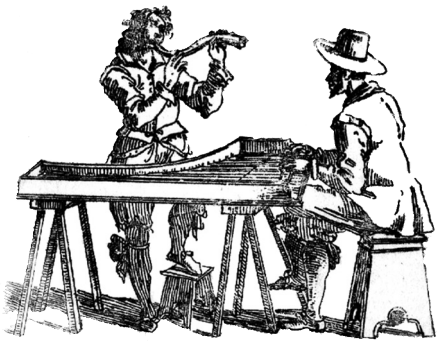
Loamos a los que dan estos pasos y a los libertadores sin que importe cuán ligera sea su fuerza.

¿Dónde se halla el aparato que podría el hombre inventar y poner en acción que pudiera armonizar millones de lenguas en un solo sonido? ¿Dónde se halla y dónde podremos localizar alguna vez la técnica que pueda permitir a los mil registros del órgano del mundo llegar a tocar?

Y aquí surge un "académico" enfrente de un piano en cuyo teclado las líneas divergen ligeramente de lo acostumbrado y expresa su temor de que pueda el arte ser arruinado por ellas. ¡Qué arte tan frágil debe llevar en su mente!

¿Han desaparecido las tormentas de rayos de nuestro mundo simplemente porque Franklin descubrió el pararrayos? En el arte, para mí, simplificación o dificultad parece significar que una nueva dificultad toma el lugar de aquellas que han sido ya superadas. Si estuviéramos de acuerdo con el académico en que "la falta de resistencia mecánica hace a la ejecución menos interesante" hallaríamos únicamente al artista colocado ante una nueva dificultad.

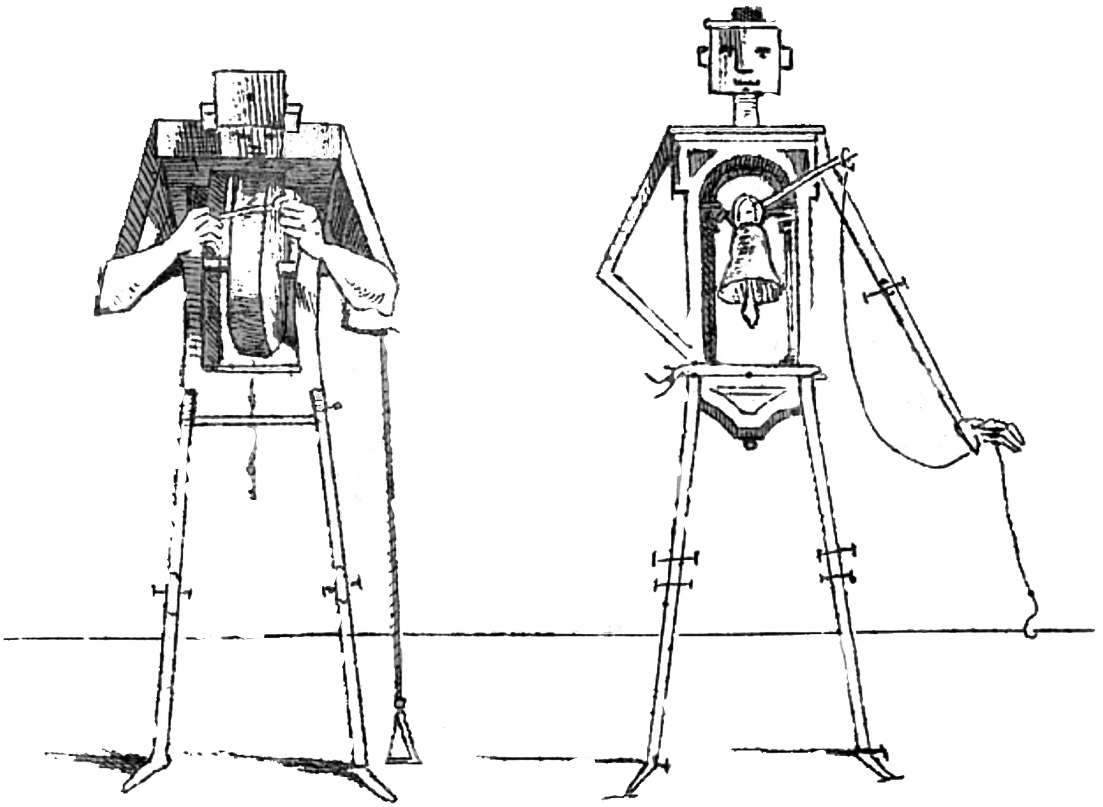
De qué interés puede disfrutar el "académico" mientras escucha, si ve a un ejecutante luchando continuamente para vencer estas resistencias, es algo que no se puede medir, y todavía menos de qué manera esta lucha puede contribuir hacia la preservación y salvación del arte.



Texto publicado en Berlín por la revista *Signale* Nº 35, agosto de 1909, como respuesta a un artículo del Dr. L. Schmidt acerca del teclado curvo inventado por George H. Clutsam. En *Pensamiento musica*l. Universidad Nacional Autónoma de México. México, D.F., 2004.

Todo el mundo os dirá que no soy un músico. Es verdad, desde el principio de mi carrera me clasifiqué enseguida entre los fonometrógrafos. Mis trabajos son pura fotométrica. Se verá que ninguna idea musical ha guiado la creación de mis obras. La reflexión científica es lo que domina. Por lo demás, me lo paso mejor midiendo un sonido que escuchándolo. ¿Qué no habré pesado o medido? Todo Beethoven, todo Verdi. La primera vez que utilicé un fonoscopio, examiné un Sí bemol de tamaño medio. No he visto nunca, les aseguro, cosa más repugnante. Llamé a mi criado para que lo viera.

Erik Satie. “Lo que soy”. En *Memorias de un amnésico y otros escritos*. Traducción de Loreto Casado. Ardora ediciones. Madrid, 1994.



Entre categorías

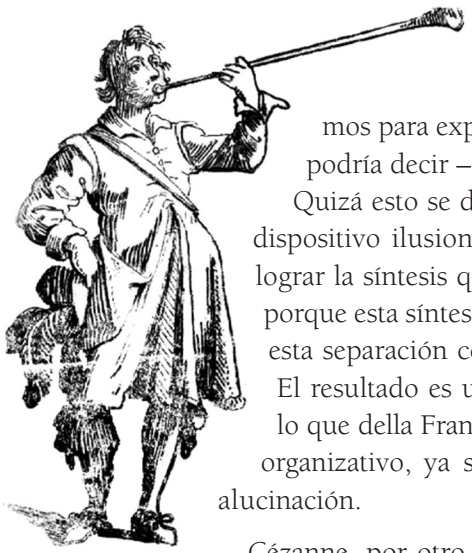
Por Morton Feldman

Traducción de Agostina Marchi

Oscar Wilde nos dice que una pintura puede ser interpretada de dos maneras: por su tema o por su superficie. En seguida nos advierte, sin embargo, que si decidimos buscar el sentido de una pintura en su tema, lo hacemos bajo nuestra propia responsabilidad. En cambio, si buscamos el sentido de una pintura en su superficie… también lo hacemos bajo nuestra propia responsabilidad. No seré tan sombrío como Oscar Wilde, pero este problema sí existe cada vez que separamos una parte esencial de cualquier obra de arte de otra.

La música, del mismo modo que la pintura, tiene su tema y su superficie. Me da la sensación de que el tema de la música, desde Machaut hasta Boulez, siempre ha sido su construcción. Las melodías o las series de doce notas no ocurren así sin más. Hay que construirlas. Los ritmos no aparecen de la nada. Hay que construirlos. Poder demostrar cualquier idea formal en música, se trate tanto de estructura como de crítica, es una cuestión de construcción, en la que la metodología deviene la metáfora que organiza toda la composición. Pero cuando queremos describir la superficie de una composición musical nos topamos con algunas dificultades. Aquí es donde las analogías con la pintura podrían sernos de ayuda. Se me vienen a la cabeza dos pintores del pasado: Piero della Francesca y Cézanne. Lo que me gustaría hacer es yuxtaponer a estos dos hombres, describir (bajo mi propia responsabilidad) tanto su construcción como su superficie, para retornar después a una breve discusión acerca de la superficie, o plano auditivo, en música.

Piero della Francesca viene acompañado de misterios. Como pasa con Bach, su genio reside en su construcción. Estamos mirando un mundo cuyas relaciones espaciales han adoptado los recientemente descubiertos principios de la perspectiva. Pero la perspectiva era un instrumento de medición. Piero ignora esto, y nos da la eternidad. En efecto, sus pinturas parecen retirarse hacia la eternidad (hacia cierto tipo de



memoria colectiva junguiana de los principios del *ethos* cristiano). La superficie parece ser solo una puerta por la que entramos para experimentar la pintura como un todo. Uno casi podría decir –contra toda evidencia- que no hay superficie. Quizá esto se deba a que la perspectiva es, en sí misma, un dispositivo ilusionista que separa los objetos del pintor para lograr la síntesis que los pone en relación a unos con otros. Es porque esta síntesis es una ilusión que podemos contener tanto esta separación como esta unidad en una imagen simultánea. El resultado es una forma de alucinación, que es justamente lo que della Francesca es. Todo intento de utilizar un principio organizativo, ya sea en pintura o en música, tiene algo de alucinación.

Cézanne, por otro lado, no se retira hacia un mundo arcano y remoto. La construcción de la pintura, que podría nacer como una idea pictórica, desaparece, dejando apenas rastro de un principio organizativo unificador. Más que ser llevados hasta un mundo de memoria, somos empujados dentro de algo que es más inmediato en lo que hace a su insistencia en el plano pictórico. La búsqueda de la superficie se ha transformado en la obsesión de la pintura.

Los pintores del expresionismo abstracto llevaron la superficie intempestiva de Cézanne un paso más allá, hasta llegar a lo que Philip Pavia caracterizó como "espacio en bruto". Luego Rothko descubrió, más aún, que la superficie no tenía que ser necesariamente activada por la vitalidad rítmica de un Pollock para ser mantenida viva; la superficie podía existir, por ponerlo de algún modo, como un extraño y extensísimo reloj de sol monolítico sobre el que el mundo exterior reflejaría aún otro sentido, aún otra respiración.

Me temo que ahora ha llegado el momento de abordar el problema de qué es la superficie o el plano auditivo de la música. ¿Es el contorno de los intervalos que vamos siguiendo a medida que escuchamos? ¿Puede ser la proliferación vertical o armónica del sonido que proyecta un brillo en nuestros oídos? ¿Acaso alguna música la tiene y otra música no? En definitiva, ¿es posible en lo absoluto obtener superficie en la música, o es sencillamente un fenómeno relacionado con otro medio, la pintura?

Mientras pensaba en todo esto, tomé el teléfono y llamé a mi amigo Brian O'Doherty. "Brian", pregunté, "¿qué es la superficie de la música de la que siempre te estoy hablando? ¿Cómo la describirías?". Naturalmente, O'Doherty empezó excusándose. Al no ser un compositor –al no saber tantísimo de música-, se resistía y dudaba sobre si debía responder o no. Tras un poco de coacción persuasiva se le ocurrió lo siguiente:

"La superficie del compositor es una *ilusión* dentro de la cual él pone algo real: sonido. La superficie del pintor es algo *real* a partir de lo cual él crea una ilusión".

Con resultados así de geniales, tenía que seguir. "Brian... ¿Podrías entonces diferenciar", dije, "entre una música que tenga superficie y una música que no la tenga?".

"Una música que tiene superficie *construye* con el tiempo. Una música que no tiene superficie *se somete* al tiempo y deviene una progresión rítmica".

"Brian", continué, "¿Beethoven tiene superficie?".

"No", contestó enfáticamente.

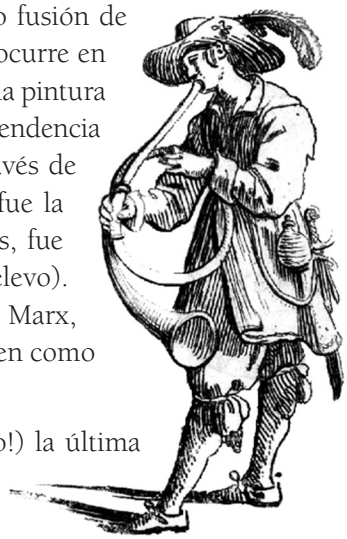
"¿Conoces alguna música en la civilización occidental que tenga superficie?".

"Excepto por tu música, no se me ocurre ninguna".

Ahora ya saben por qué llamé a Brian O'Doherty.

Cuando O'Doherty dice que la superficie existe en tanto uno construye con el Tiempo, se acerca mucho a lo que pienso, aunque creo que la idea es dejar el Tiempo tranquilo más que tratarlo como un elemento compositivo. No. Incluso construir con el Tiempo no alcanza. El Tiempo simplemente debe ser dejado en paz.

La música y la pintura, en lo que a construcción respecta, han corrido en paralelo hasta los primeros años del siglo XX. Así, el arte bizantino, al menos en su despojada sencillez, no era tan distinto del canto gregoriano o del canto llano. Los inicios de una organización más compleja y rítmica del material a principios del siglo XV con la música de Machaut se asimilaban a Giotto. La música también introdujo, inaugurando pasajes de sonidos tanto suaves como fuertes, elementos "ilusionistas" durante el primer Renacimiento. La milagrosa mezcla o fusión de los registros en una sola entidad homogénea, tal como ocurre en la música coral de Josquin, también podría predicarse de la pintura de esa época. Lo que caracterizó al Barroco fue la interdependencia de todas las partes y su consecuente organización a través de una variada y sutil paleta armónica. Con el siglo XIX fue la filosofía la que tomó el relevo (o, para ser más precisos, fue el espectro de la dialéctica de Hegel el que tomó el relevo). La "unificación de los opuestos" no solo explica a Karl Marx, también explica la larga era que incluyó tanto a Beethoven como a Manet.



A principios del siglo XX, tenemos (¡gracias al cielo!) la última idea organizacional importante tanto en pintura como en música: el cubismo analítico de Picasso y, una década

más tarde, el principio de Schoenberg según el cual se debe componer utilizando las doce notas. (Webern está aún más relacionado con el cubismo en lo que hace a su fragmentación formal). Pero del mismo modo en que, en Picasso, se trataba de una recapitulación –un análisis de la historia de las ideas formales en la pintura que prorrogó incluso el futuro del propio Picasso-, esta tendencia también caracterizó a los grandes nombres de la música de ese momento. Schoenberg, Webern y Stravinsky son más la historia de la música que una prolongación de la historia musical.

Picasso, que descubrió el cubismo en Cézanne, desarrolló a partir de allí un sistema. No supo ver la contribución más trascendente de Cézanne, que no tenía que ver con cómo hacer un objeto, ni con cómo este objeto existe *a través* del Tiempo, *en* el Tiempo o *gracias* al Tiempo, sino más bien con cómo este objeto existe *como* Tiempo. El Tiempo recobrado, como se refería Proust a su propio trabajo. El Tiempo como una Imagen, como sugirió Aristóteles. Esta es el área que las artes visuales comenzarían a explorar más tarde. Esta es el área que la música, creyendo ingenuamente que estaba contando los segundos, ha desatendido.

Una vez tuve una conversación con Karlheinz Stockhausen, en la que él me dijo: "Sabes, Morty, vivimos aquí abajo en la tierra, no en el cielo". Empezó a golpear la mesa con el puño y continuó: "Un sonido existe aquí; o aquí; o aquí". Estaba convencido de que me estaba demostrando la realidad. De que me estaba demostrando que el golpe, y la posible ubicación de los sonidos en relación con él, era lo único a lo que el compositor podía aferrarse de modo realista. El hecho de que lo hubiera reducido a medio metro cuadrado le hacía creer que el Tiempo era algo que él podía manejar, e incluso parcelar, básicamente a su antojo.

Para ser franco, este modo de abordar el Tiempo me aburre. No soy un relojero. Estoy interesado en alcanzar el Tiempo en su existencia no-estructurada. Quiero decir, estoy interesado en saber cómo vive esta bestia salvaje en la selva, no en el zoológico. Estoy interesado en el modo de existencia del Tiempo antes de que nosotros le pongamos las manos –las mentes, las imaginaciones- encima.

Uno pensaría que la música, más que cualquier otra forma de arte, habría de ser exploratoria en lo que toca al Tiempo. ¿Pero lo es? El *timing*, no el Tiempo, es lo que ha sido vendido a lo largo de la historia como lo verdaderamente importante en música. Beethoven, en obras como la sonata *Hammerklavier*, ilustra esto a la perfección. Todos los mosaicos, toda la yuxtaposición de ideas tipo edredón de retales ocurre en

el momento justo. Uno siente que está siendo continuamente salvado. ¿Pero de qué? Del aburrimiento, tal vez. Digo que de lo que Beethoven nos está salvando tanto a nosotros como a sí mismo es de la ansiedad.

¿Qué pasaría si Beethoven siguiera y siguiera indefinidamente sin ningún elemento de diferenciación? Tendríamos entonces Tiempo No-Perturbado. "El Tiempo se ha transformado en Espacio y no habrá ya más Tiempo", recita Samuel Beckett. Un estado alucinante que pondría ansioso a cualquiera. De hecho, ni siquiera podemos imaginarnos a un Beethoven así.

¿Pero qué hace Cézanne mientras se abre paso hacia la superficie de su lienzo? En las modulaciones de Cézanne, su inteligencia y su toque personal se han vuelto algo físico: algo que se puede ver. En las modulaciones de Beethoven no tenemos su toque, solo tenemos su lógica. No nos alcanza con que él haya *compuesto* la música. Necesitamos que se siente al piano y la toque para nosotros. En Cézanne no hay nada más que pedir. Su mano está en el lienzo. Solo la mente de Beethoven está en su música. El Tiempo, en apariencia, únicamente puede ser visto, no oído. Es por esto que, de modo tradicional, pensamos en la superficie en términos de pintura y no de música.

Mi obsesión con la superficie es el tema de mi música. En ese sentido, mis composiciones no son en realidad "composiciones" en lo absoluto. Uno podría llamarlas lienzos de tiempo que yo más o menos preparo con el tinte general de la música. He aprendido que cuanto más uno compone o construye, más impide que el Tiempo No-Perturbado se transforme en la metáfora en torno a la cual se organiza la música.

Estos dos términos –Espacio y Tiempo- han acabado por convertirse en elementos centrales tanto para la música y las artes visuales como para las matemáticas, la literatura, la filosofía y la ciencia. Pero, aunque la música y las artes visuales tal vez dependan de estos otros campos en lo que hace a su terminología, la investigación y los resultados involucrados son muy diferentes. Por ejemplo, cuando inventé una música que le permitía una cantidad de elecciones al intérprete, aquellos entendidos en teoría matemática censuraron el uso del término "indeterminada" o "aleatoria" si había de ser puesto en relación con estas ideas musicales. Los compositores, por otro lado, insistían con que eso que estaba haciendo no tenía nada que ver con la música. ¿Qué era entonces? ¿Qué es todavía hoy? Prefiero pensar en mi trabajo como: *entre categorías*. Entre Tiempo y Espacio. Entre pintura y música. Entre la construcción de la música y su superficie.

Einstein dijo en algún lugar que cuantos más datos concretos descubría del universo, más incomprensible y extraño parecía

volvérsele. El medio, ya sean los sonidos de un John Cage o la arcilla de un Giacometti, puede ser igual de incomprensible. La técnica solo puede estructurarlo. Ese es el error que cometemos. Es esta estructura, y solo esta estructura, la que se nos hace comprensible. Poniendo a la "bestia salvaje" en una jaula, todo lo que preservamos es un espécimen cuya vida ahora podemos controlar por completo. Muchísimo de lo que llamamos arte está hecho exactamente de esta manera: como si uno estuviera coleccionando animales exóticos para un zoológico.

¿Qué vemos cuando miramos a Cézanne? Bien... Vemos cómo ha sobrevivido el Arte; también vemos cómo ha sobrevivido el artista. Si nuestro interés reside en descubrir cómo ha sobrevivido el Arte, estamos pisando suelo firme. Si nuestro interés reside en cambio en descubrir cómo sobrevivió Cézanne, el artista, entonces estamos en problemas (que es donde deberíamos estar).

Tengo una teoría. El artista se revela a sí mismo en su superficie. Su escape hacia la Historia es su construcción. Cézanne quería todo a la vez. Si le preguntamos "¿Eres Cézanne o eres la Historia?", su respuesta es "Elige la que quieras bajo tu propia responsabilidad". Su ambivalencia entre ser Cézanne y ser la Historia se ha vuelto un símbolo de nuestro propio dilema.

Texto publicado originalmente en la revista *The Composer* (Vol. 1, N° 2, 1969). En *Pensamientos verticales*. Caja Negra Editores. Buenos Aires, 2012.

¿Quién lograría, aun con palabras sueltas,
hablar de tanta sangre y tanta herida,
aunque diese al discurso muchas vueltas?

Toda lengua veríase impedida
por el idioma nuestro y por la mente
que entiende mal las cosas sin medida.

Chi poria mai pur con parole sciolte
dicer del sangue e delle piaghe a pieno
ch'io ora vidi, per narrar più volte?

Ogne lingua per certo verria meno
per lo nostro sermone e per la mente
che hanno, a tanto comprender, poco seno.

Dante Alighieri. *La Comedia*
"Infierno", Canto XXVIII.

Esta revista del Centro de Literatura Aplicada de Madrid se terminó de imprimir en el mes de junio de 2014 en los talleres gráficos de Imprenta Kadmos, en Salamanca.