

ENERO FEBRERO 1995

LETRA

INTERNACIONAL

36

600 Ptas.



LA REVOLUCION SENTIMENTAL

Guillermo Cabrera Infante
Rosa Pereda
Delia Fiallo
Angel S. Harguindey
Corín Tellado
Rosa Mora

LA COARTADA ESTETICA

Martin Jay
Roger Shattuck

ENTRE EL TEMOR Y LA ESPERANZA

Hans Magnus Enzensberger y Ryszard Kapuściński

Juan Cueto • Kenzaburo Oé • Charles J. Maland • Miguel Rubio
Soledad Puértolas • Miguel Angel Molinero • Miguel Sáenz
Ramón Irigoyen • Salvador Clotas • Román Gubern
Sergio Benvenuto • Eugeni Popov • Santiago Kovadloff





**BAJO
LA ESTRELLA
POLAR**

ARTE

MÚSICA

LITERATURA

TEATRO

DANZA

CINE

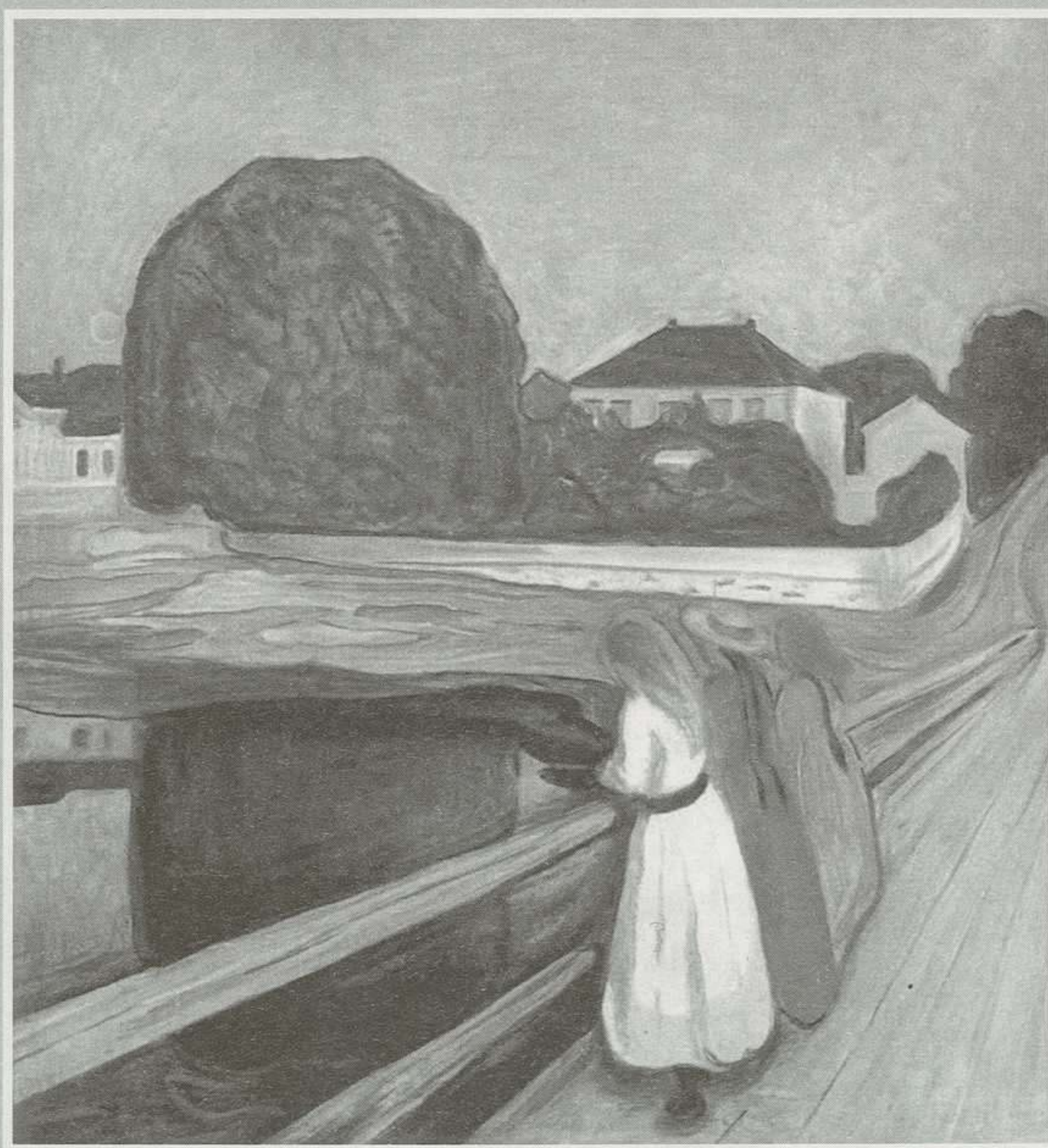
FOTOGRAFÍA

ARQUITECTURA

DISEÑO...

FESTIVAL DE CULTURA NÓRDICA

**MADRID, CATALUÑA Y VALENCIA
MARZO A JULIO 1995**



Edvard Munch: Muchachas en el embarcadero, (aprox. 1901)
Oleo sobre lienzo. Nasjonalgalleriet, Oslo.

La programación completa del Festival se distribuirá con el número de marzo de la revista **EL UROGALLO**, dedicado en su totalidad a la cultura nórdica.



Organizado por el Consejo Nórdico de Ministros
y las Embajadas Nórdicas en Madrid.
Teléfono de Información: (91) 310 31 16

LETRA³⁶

INTERNACIONAL

DIRECTORES

Salvador Clotas
Antonin J. Liehm

SUBDIRECTOR

Manuel Ortuño Armas

COORDINADORA

Rosa Pereda

SECRETARIA DE REDACCION

Mercedes García Lenberg

CONSEJO DE REDACCION

Victoria Camps
Josep M. Carandell
Luis Goytisolo
Jon Juaristi
Ludolfo Paramio
Carlos Piera
Josep Ramoneda

DISEÑO GRAFICO

Macua & García-Ramos, S.A.

REALIZACION GRAFICA

Carácter, S.A.



LETRA INTERNACIONAL
ES MIEMBRO DE ARCE
ASOCIACION DE REVISTAS
CULTURALES DE ESPAÑA

Esta revista está impresa
en papel ecológico

LETRA INTERNACIONAL
Monte Esquinza, 30, 2.º dcha.
28010 Madrid.
Teléf.: 310 46 96 - 310 47 98
Fax: 319 45 85

CIF n.º G-28667061
Depósito Legal: M-4655-1986
ISSN 0213-4721

ENERO-FEBRERO 1995

INDICE

- **Juan Cueto**
Estampas de autocensura 2
- **Hans Magnus Enzensberger y Ryszard Kapuściński**
Entre el temor y la esperanza 4
- **Kenzaburo Oé**
El Japón, lo ambiguo y yo 17
- **Martin Jay**
La coartada estética 23
- **Roger Shattuck**
La libertad del artista 28
- **Octave Léaud**
Poema de Moscú 32

LA REVOLUCION SENTIMENTAL

- **Guillermo Cabrera Infante**
Introducción y allegro 58
- **Rosa Pereda**
La revolución romántica 43
- **Delia Fiallo**
Vida y pasión de la telenovela 47
- **Angel S. Harguindey**
La novela sentimental y el cine popular 51
- **Corín Tellado y Rosa Mora**
La vida en rosa y negro 53
- **Charles J. Maland**
Charles Chaplin: un interrogatorio en 1948 57
- **Miguel Rubio**
El izquierdismo de Chaplin 63

LOS LIBROS

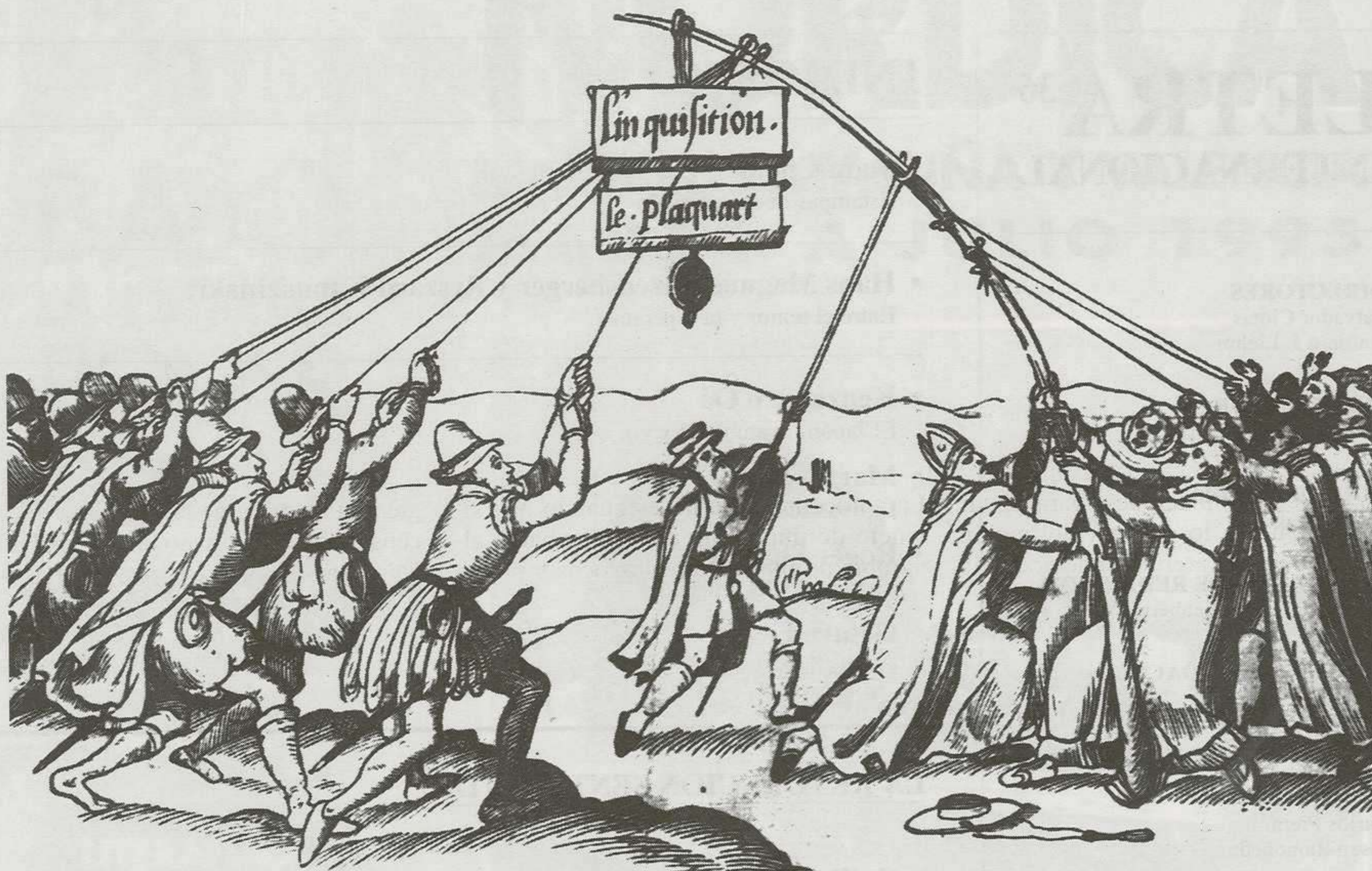
- **Soledad Puértolas** (Kenzaburo Oé), **Miguel Angel Molinero** (Albert Camus), **Miguel Sáenz** (Elias Canetti), **Ramón Irigoyen** (Emilia Daudet), **Salvador Clotas** (Giulio Einaudi) 66

CORRESPONDENCIAS

- **Román Gubern, Rosa Pereda, Sergio Benvenuto, Eugeni Popov** 73

Estampas de autocensura

Juan Cueto



I

La autocensura no es cuando tienes furiosas ganas de soltar algo impertinente y, al cabo, tragas saliva y miras para otro lado por miedo íntimo a las leyes más o menos escritas que disciplinan el yo y regulan la intemperie: cuando callas por sumisión a tu cielo personal sin temor al infierno social, cuando mientes a la moral. La autocensura tampoco es la vieja parálisis expresiva que genera la transgresión de esos códigos de barras que fundan y vigilan el consenso protector; mera bioquímica cobarde de la supervivencia animal. Ni siquiera es represión de diván de Freud o fuga en *psi* menor de la avenida de la Ilustración; entrando por Kant, saliendo por Karl.

II

No es silencio, inacción, prudencia valor. La autocensura es cuando no sabes y encima contestas otra cosa. Ignorancia, sí. Pero ignorancia culpable por-

que tal es el gaje principal del oficio (la obligatoriedad del saber) que aquí nos traemos entre manos y miradas, a este u otro lado de la línea: el profano oficio contra el que se levantó el Santo Oficio. La autocensura es precisamente al revés de la callada por respuesta: el ruido por las nueces. Cuando análogas tu libérrima (faltaría más) libertad expresiva con la pluralidad de informaciones que instituye, garantiza la libertad de expresión. O de otra manera: cuando embarullas alegremente lo que tu sabes y lo que tu conoces con los mínimos saberes y conocimientos exigibles de oficio.

III

No morderse la lengua: masticar la cola. Eso es la autocensura, exactamente. Porque callar es un verbo muy transitivo, incluso transgresor e insumiso, y desde mucho antes de que enchironaran a Miguel de Molinos. Al contrario de lo que sucede con la célebre postura castiza y dicharachera de la pescadilla frita.

IV

Y aquí quería llegar yo. Al formato circular y churruscado. A la autocensura como resultado geométrico de una muy dominante cultura de tío vivo churriguesco que excluye todo lo que no sea su propia atracción circense; ese reconocible ensimismado girar sobre lo mismo; tan mareante y carnavalesca intransitividad. De ahí nace la autocensura, justamente. De ese cegato bullicio ensordecedor, sólo aparentemente caótico y libérrimo, que convoca la fritanga del pez muerto. Los misereres goyescos y carnavaleros del entierro de la pescadilla. Tiempo de cuaresma, rito de paso aparentemente transgresor.

V

La autocensura, por lo tanto, es hija legítima de la Transición, de todas las transiciones. Y excuso decir de la nuestra, de esa pelmaza e irrespirable cultura del consenso y la disuasión que llega

hasta ahora mismo, hasta esta llamada Segunda Transición; todo un programa electoral que arrasa en la intención de voto y, luego de dos décadas de la muerte del dictador, proyecta recuperar el espíritu fundacional de los alegres setenta.

VI

Era lógico: sólo quienes tuvieron la santa desfachatez de tramar todo un Movimiento cuando la Dictadura más larga, fusilera e inmovilista del siglo, son capaces de inventar una Transición interminable para formatear y disciplinar la Democracia. Incluso dos transiciones por el mismo precio. Y si para lo primero, para maquillar de movimiento lo que es parálisis y quietud por antonomasia, se necesitó echar mano de la censura y sin contemplaciones; para agitar permanentemente lo que por definición ha de ser estable y eterno, la democracia monda y lironda, bastaba cultivar y regar la disuasión y el consenso. Ese es el caldo de cultivo para que la autocensura floreciese a sus anchas, se enramase barrocammente en los cerebros pensantes y tanta hojarasca dicharachera y rizomática hiciera impunemente su trabajo de ocultación, o de camaleonismo. La eficaz transición permanente como resultado aritmético de aquel célebre movimiento uniformemente retardado.

VII

Al contrario que la censura, la autocensura no tiene quien la escriba, la describa, la denuncie o sencillamente la insulte en una tertulia de radiocafé. Ni mucho menos, claro, tribunales o magistrados que le echen un galgo; sean caseros, holandeses o estrasburgos. La autocensura ni siquiera tiene historia. Sólo fe de bautismo. Nace cuando muere la censura. Es decir, la calurosa noche del 24 de agosto de 1789, a las pocas horas de proclamarse el Artículo 11 de la Declaración de los Derechos del Hombre. A partir de ahí empieza otro combate. No entre la libertad y los censores del Rey o del Papa, sino entre la libertad y otras formas más invisibles y diseminadas de *disciplinar* la libre y plural comunicación de los pensamientos y las opiniones, «el derecho más precioso del hombre». Y la mejor disciplina, como se sabe desde antes de Freud, es la autodisciplina.

VIII

La censura impedía (o toleraba *tácitamente*, como solía Malesherbe, el último censor del antiguo régimen; y digo bien: censor) la producción, reproducción o difusión de los pensamientos, las informaciones, las opiniones. Pero la autocensura es cuando todo el mundo puede hablar, escribir, imprimir o filmar a su real antojo, pero el resultado no es la pluralidad, sino el ruido del monopolio. O aún más eficaz, el discurso también paralizante del duopolio: la ortodoxia y la disidencia oficial, la opinión común y la oposición legal, el poder establecido y la alternancia al poder, Kramer vs Kramer.

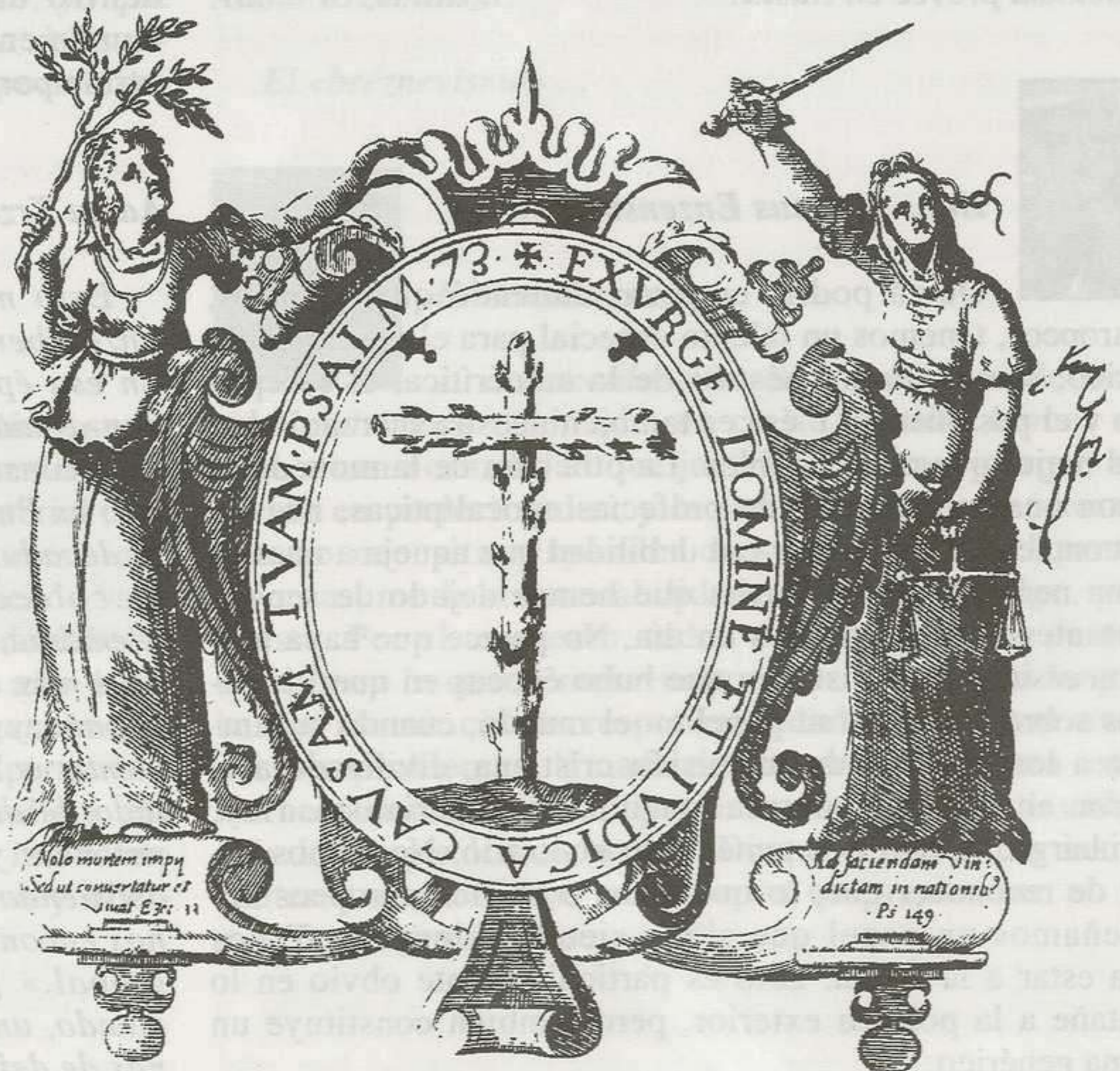
IX

La autocensura ya no es cuando hay silencio de imprentas. Es la zumbante algarabía de imprentas, altavoces y pantallas rugiendo lo mismo. Ni siquiera es concentración de medios, como se repite, sino justamente desconcentración. Un mismo discurso más o menos acompañado de su sombra, de su contrafigura oficial o disidente, repetido *ad infinitum* en todos los periódicos, en todos los suplementos, en todas las revistas, en todas las tertulias, en todas las entrevistas. Una misma opinión común (corriente y moliente, para ser exactos) disfrazada

de los más variados formatos, maquetada con toda clase de diseños adversos, multiplicada por firmas que intelectualmente no suman o deberían darse de hostias. Incluso editorializada al unísono por consejos de administración que en teoría deberían estar muy reñidos y únicamente atentos a su cuenta de resultados.

X

De estas y otras sudadas autodisciplinas nace la autocensura pelmaza y apelmazada, esa opinión común excluyente y rabiosamente autoreferencial; sólo apta para traficar por entre medios y formatos caseros, e incapaz de dar cuenta de todo o parte de eso que actualmente pasa en el mundo más movedizo e insumiso de los últimos milenios, como si todavía nos rigiera la doctrina de la autarquía. La autocensura es el resultado de esa apabullante colonización de los territorios más o menos mediáticos donde se habla la sociedad y se expresa lo social y lo individual. Cuando se impide la normal y puntual llegada de otras comunicaciones, informaciones, opiniones o sencillamente anécdotas que le echarían a nuestro entierro de la pescadilla un poco más de transitividad, pluralidad y complejidad. Es decir, lo que exigía aquel Artículo 11 que enterró a Malesherbe y otras transiciones famosas. □



Entre el temor y la esperanza

Hans Magnus Enzensberger y Ryszard Kapuściński

La conversación que sigue entre Hans Magnus Enzensberger, Ryszard Kapuściński y Adam Krzemiński tuvo lugar a finales de 1994 en Varsovia y fue publicada por primera vez en la revista *Polytika*, de la que el último es director.

Adam Krzemiński:

Si les parece, podemos empezar hablando de las esperanzas y temores que agitan a esta parte del globo, y luego de las tensiones y los procesos osmóticos que percibimos, y finalmente de la actitud de los intelectuales ante los vertiginosos cambios que se han producido en los últimos tiempos. Ustedes cuentan en su haber sendos récords a la hora de registrar tendencias antes incluso de que fueran visibles. Hans Magnus Enzensberger «huyó» en una ocasión a Cuba para ver de cerca el socialismo. Por su parte, Ryszard Kapuściński ha sido cronista activísimo de las revoluciones del Tercer Mundo desde finales de los años cincuenta, y recorrió un largo camino desde Honduras, pasando por Etiopía e Irán, para terminar siendo testigo del colapso del imperio soviético.

Una pregunta muy concreta para empezar: cuando contemplan el futuro, ¿qué predomina, el temor o la esperanza? ¿Están fascinados por los nuevos comienzos que describe Hans Magnus Enzensberger en su prefacio a la edición polaca de sus ensayos, u horripilados ante el caos que Ryszard Kapuściński prevee en Rusia?



Hans Magnus Enzensberger:

Quizá podría empezar diciendo que nosotros, los europeos, tenemos un talento especial para el masoquismo histórico; somos unos maestros de la autocrítica, el escepticismo y el pesimismo. Y ésa es también nuestra fuerza: lo hacemos mejor que otros pueblos. La otra cara de la moneda es que con nuestra panoplia de profecías apocalípticas, nuestra mala conciencia histórica y esa debilidad que aqueja a nuestro sistema nervioso, imaginamos que hemos dejado de ser tan importantes como lo fuimos un día. No parece que haya ninguna necesidad de insistir en que hubo épocas en que los europeos sobreestimaron su papel en el mundo, cuando sucumbieron a los engaños de su misión cristiana, civilizadora, y pusieron en marcha toda esa maquinaria imperialista. Hoy, sin embargo, ocurre exactamente lo contrario. No somos capaces de reconocer que, lo queramos o no, los europeos desempeñamos un papel que sigue siendo relevante. Y nos cuesta estar a la altura. Esto es particularmente obvio en lo que atañe a la política exterior, pero también constituye un síntoma genérico.

Adam Krzemiński:

En una ocasión Kapuściński afirmó que Europa estaba muerta, que únicamente el Tercer Mundo seguía con vida, y que el «Tercer Mundo» lo era todo, particularmente el antiguo «Segundo Mundo», el bloque socialista.



Ryszard Kapuściński:

Eso es lo que dije en la década de los ochenta, cuando en Europa no parecía ocurrir nada importante. Es cierto que durante varias décadas me dediqué al Tercer Mundo porque estaba convencido de que era allí donde se desarrollaban los acontecimientos históricos realmente importantes. Lo que me fascinaba era el espectáculo de la historia en acción. Evitaba lo concerniente a Europa porque los acuerdos de Yalta la habían paralizado, y porque todo lo suyo era obvio del principio al final. Esta imagen se trastocó tras los acontecimientos de 1989, que crearon una situación completamente nueva en Europa y dieron pie a un nuevo debate acerca de su naturaleza. Este debate transcurre en dos niveles. Uno viene determinado por la pregunta: ¿cómo podemos definir Europa y determinar sus fronteras? La otra se refiere al lugar que ocupa Europa dentro de las grandes transformaciones que agitan al mundo entero. Esta es la razón por la que empecé a interesarme por Europa.

Adam Krzemiński:

Esto me lleva a formular una pregunta dirigida a Enzensberger. Usted estuvo en Cuba en los años sesenta. En esa época las revoluciones del Tercer Mundo fascinaban a muchos intelectuales europeos de izquierda, y también constituían una fuente de esperanza. Un ejemplo clásico es Peter Weiss y sus obras sobre Vietnam y Angola. En la década de los ochenta se volvió usted hacia Europa. En su colección de ensayos Europa, Europa el centro — Alemania, Francia e Inglaterra— está ausente. En lugar de ello nos encontramos con la periferia: Escandinavia, España y Portugal, Italia, Polonia y Hungría, y, naturalmente, a Yugoslavia. Opina usted que Europa será resucitada desde sus márgenes. Han pasado algunos años desde entonces y ahora escribe usted, «por Dios santo, estamos asistiendo al comienzo de una gran ola de migraciones y ya nos encontramos en el epicentro de un enfrentamiento civil global.» ¿Acaso representa todo esto una retirada del mundo, un repliegue, hacia Europa, hacia sus líneas internas de defensa?



Enzensberger:

Formulando una pregunta como ésta me obliga usted a responderle de un modo más personal de lo que desearía. Nuestro trabajo, el de Ryszard y el mío, es un combate incesante contra la ignorancia, no sólo la de otros pueblos, sino también la nuestra. Mi interés por el Tercer Mundo surgió del hecho de que éste sencillamente estaba ausente del panorama intelectual. Me interesé por los países comunistas porque la naturaleza de la práctica comunista no podía vislumbrarse en los escritos de Marx y Engels. Eso me costó un año de estancia en Cuba, pero mereció la pena. Allí descubrí lo que ocurría realmente. Supongo que no le extrañará que fuera a Cuba y no a la República Democrática Alemana. Y, en cuanto a mi proyecto europeo de la década de los ochenta, tenía ciertos tintes polemistas. Se dirigía contra el provincianismo de la metrópolis. Los franceses creen que París es la única ciudad en la que merece la pena reflexionar, los británicos piensan lo mismo de Londres, mientras que los alemanes suelen estar ocupados mirándose el ombligo. Mi intención era echar un vistazo a esa otra Europa de la periferia ya que, en mi opinión, nuestra ignorancia en cuanto a esa Europa es endémica.

Adam Krzemiński:

Al mismo tiempo, escuchamos un llamamiento en favor de una gran alianza del Hombre Blanco. Gore Vidal sostiene que los pueblos blancos se están convirtiendo en una minoría, si bien una minoría rica, y que los no blancos tienen motivos para estar entusiasmados con nuestros logros de los últimos quinientos años. Por ese motivo propone, medio en broma medio en serio, que creemos una alianza que englobe Norteamérica y Rusia, incluyendo Europa. Esta alianza no se dirigiría, desde luego, contra pueblos de otro color, ya que ésto sería suicida, pero su objetivo sería la defensa de nuestros valores y tradiciones, así como de nuestras oportunidades económicas.



Kapuściński:

Llevo algún tiempo viviendo en Berlín y suelo viajar mucho por Europa del Este. Hace poco estuve en Rusia y la antigua Unión Soviética recopilando material para mi libro sobre el imperio (1). Y tengo que decir que esa idea básica de que hay dos «Europas» no sólo sigue teniendo validez, sino que se ha reforzado desde 1989. Esto puede deberse a esa sensación generalizada de desencanto. El año 1989 marcó el nacimiento de muchas expectativas ingenuas —a ambos lados del antiguo telón de acero—. Ambas partes han descubierto ahora que aquello fue muy poco realista. En Europa del Este la gente contaba con obtener de inmediato una serie de bienes básicos: cierto nivel adquisitivo y libertad para viajar.

Debido a ese escepticismo tan extendido frente a la propaganda comunista la gente se negó a creer sus proclamas de que podría producirse en Occidente algo parecido a una recesión. Al mismo tiempo, mucha gente imaginó —y esto lo he visto yo con mis propios ojos en Lituania, Estonia y Letonia— que bastaba con tener un nuevo Estado para obtener un pasaporte y viajar por Occidente. A su vez, Occidente se equivocó de lado a lado al pensar que el comunismo era un sistema completamente artificial y que, una vez abolido, daría paso de inmediato a la democracia. Cerraron los ojos al hecho de que el sistema comunista poseía dos rasgos que convenían a las sociedades del Este: el Estado del bienestar y el pleno empleo. Hoy en día, las relaciones entre el Este y Europa occidental atraviesan, a mi entender, una crisis gravísima. Las esperanzas y el entusiasmo se han evaporado; lo que queda son malentendidos y una gran desconfianza mutua. Y es que los acontecimientos han demostrado que estas dos Europas son muy distintas.



Enzensberger:

Estoy de acuerdo con usted, pero me gustaría enfocar el asunto desde otra perspectiva. El amplio psicodrama o sociodrama en el que estamos inmersos nos parece enteramente novedoso. Pero también podría decirse con igual plausibilidad que durante los últimos cuarenta años hemos convivido con dos ilusiones: una desagradable en el Este y otra, placentera, en Occidente. Cabría considerar todo este periodo como una desviación de la norma histórica. Y curiosamente, al aproximarnos al final, el estancamiento también parecía ser la tónica general en Occidente.

Adam Krzemiński:

El «bréznevismo» ...



Enzensberger:

... à l'occidentale. Si lo miramos de esa manera podríamos decir que, en cierto sentido, hemos regresado a una normalidad que jamás conocimos porque hemos vivido en protectorados, y la esencia de un protectorado es que no necesita responder de sí mismo. Es el protector quien asume la responsabilidad, a cambio de algo, por supuesto. Por el momento, todos nos encontramos en una situación en la que hemos vuelto a ser actores, en la que debemos asumir ciertas responsabilidades y resolver nuestros propios problemas. Y nada nos ha preparado para esto. De ahí nuestra tendencia a disminuirnos. Nadie ha llevado esto más lejos que los alemanes. Dicen: «Somos tan insignificantes, tan pacíficos, tan inocuos que realmente no podemos hacer gran cosa.»

(1) *El Imperio*, Anagrama, 1994.



Kapuściński:

Creo que todos, realmente todos, Europa entera, ha adoptado esa actitud de extrema impotencia. Esto es particularmente evidente en las reacciones que ha suscitado el caso yugoslavo. Ninguno de nosotros sabe cómo reaccionar a los acontecimientos que se desarrollan ante nuestros ojos en Yugoslavia, Rusia, y en el Tercer Mundo. Y tampoco debemos olvidar el hecho de que la noción de Tercer Mundo ha sufrido un cambio. Cuando surgió, a finales de la década de los cincuenta, el término se refería a los llamados continentes de color: el antiguo mundo colonial asiático, Africa y América Latina. Dicho concepto era racial, geográfico e histórico. Hoy en día el Tercer Mundo es un concepto geográfico y cultural, un estado particular de subdesarrollo económico y civilizatorio. La abolición del conflicto entre el Este y Occidente, comunismo y democracia, ha sido sustituido por una nueva división, mucho más simple, entre países desarrollados y subdesarrollados. Estos últimos son los que ahora denominamos «Tercer Mundo». Pero los países subdesarrollados incluyen países «blancos». De modo que la división actual no se rige por líneas raciales, sino que se define en términos de nivel de vida y sistemas políticos.



Enzensberger:

Desgraciadamente tengo que darle la razón también en esto. Pero creo que debemos ir aún más lejos. Este llamado Tercer Mundo no sólo no constituye una unidad en términos socio-económicos, no es siquiera un sujeto histórico. La tesis de Mao en torno a la lucha de clases internacional sostenía una perspectiva revolucionaria: los pobres se organizan para combatir a los ricos. Pero hoy en día no ocurre nada de esto. Al contrario, las contradicciones dentro de las sociedades asiáticas son enormes y, si volvemos la vista hacia ciertas naciones subdesarrolladas, estamos tentados de hablar de regresión. Lo que nos encontramos son perdedores combatiendo a perdedores. El mejor instrumento de análisis con que contamos hoy puede ser el mercado mundial, ya que sólo desde finales de la segunda guerra mundial se crea un mercado mundial plenamente desarrollado.



Kapuściński:

Se me ocurre que no hay un único conflicto en el mundo que gire hoy en día en torno a la lucha entre pobres y ricos. Hay disputas religiosas, étnicas y lingüísticas, pero no conflictos entre pobres y ricos. Y eso es extraordinario; todo el marxismo estaba basado en la tesis de que existían tales conflictos, y ahora resulta que no se dan de modo sistemático en ningún lugar del mundo. Y, segundo, hay que pensar que lo que tradicionalmente se consideró Tercer Mundo engloba hoy en día a las economías del *tigre asiático*, que poseen las tasas de natalidad más altas del mundo. Por ello

necesitamos criterios nuevos para evaluar lo que está ocurriendo en esos países.

Adam Krzemiński:

Tal vez el irónico llamamiento a las armas de Gore Vidal refleje el miedo norteamericano a que los Estados Unidos deje de ser «blancos».



Kapuściński:

Sin duda. En América la población no blanca está creciendo mucho más deprisa que la blanca, y muchos americanos ponen en tela de juicio su propia identidad, pues tradicionalmente un americano era un *wasp*. Hoy en día hay muchos americanos que no hablan inglés y es posible que nuestros nietos vean el día en que los americanos envíen a Berlín o a Varsovia a un embajador no blanco y que no sepa inglés.



Enzensberger:

Una reacción clásica a esta situación es el concepto de *limes* (2). Esta analogía con el Imperio Romano no es mía, sino que procede de un francés, Jean-Christophe Rufin (3), que ha escrito un libro sobre el asunto. Lo que quiere expresar con ello no es únicamente la construcción de un fuerte, sino también la noción de *limes* como lugar de intercambio, de comercio, de ósmosis. Creo que es un aspecto inevitable, y que es de vital importancia reflexionar sobre las formas y modalidades de esta ósmosis. El mero rechazo del «otro» conduce directamente a un aislamiento autoimpuesto. Y no constituye una opción realista.

Adam Krzemiński:

¿Podríamos referirnos ahora a Rusia y no a América? Desde Tocqueville, no hemos dejado de establecer comparaciones entre ambas.



Enzensberger:

Lo único cierto de estas comparaciones es que ambos son imperios, y muy vastos. Y el tamaño tiene ciertas consecuencias. Pero, en cuanto a su cultura política y su nivel de vida, Rusia y América no tienen nada en común. Más aún —y éste es el factor decisivo—, los europeos jamás hemos

(2) El *limes* es la frontera fortificada del Imperio Romano. Uno de los más importantes atraviesa Alemania a lo largo de la línea del Rin y el Meno, hasta el Danubio.

(3) *L'Empire et les nouveaux barbares* (Paris, Hachette-Pluriel, 1992). Jean-Christophe Rufin es miembro de Médicos sin Fronteras.

experimentado un temor justificable frente a América, mientras que hemos tenido buenas razones para temer a Rusia. Incluso hoy, Rusia puede entrañar un peligro vital para Europa.

Adam Krzemiński:

Hay otra similitud: al igual que los rusos, los norteamericanos temen verse desbancados por las naciones sureñas. En Rusia, el miedo a los chinos o los musulmanes tiene mucha vigencia.



Enzensberger:

Es posible que los rusos aún no hayan comprendido que perder un imperio, permanecer dentro de las propias fronteras, puede tener efectos benéficos.



Kapuściński:

Eso es imposible por dos razones. En primer lugar, Rusia jamás ha sido un Estado étnicamente homogéneo. Lo conformaba el Principado de Moscú, que más tarde se expandió mediante conquistas hasta convertirse en un imperio que nunca dejó de ser multinacional. La propia esencia de Rusia es que carece de fronteras. Cuando un ruso se encuentra en Tashkent piensa que sigue en Rusia.

Adam Krzemiński:

Los rusos dicen que las únicas fronteras rusas seguras son aquéllas flanqueadas por sus tropas.



Enzensberger:

Tal vez haya llegado el momento de que los rusos funden una nueva Rusia.



Kapuściński:

Le repito que eso no es posible. Aquellas partes de Rusia donde tradicionalmente se asentaron los rusos constituyen sólo una parte, la menor, del imperio ruso. Y hoy, tras el colapso de la URSS, cuando percibimos sus esfuerzos por restablecer sus fronteras y reforzar su estatus de gran potencia, resulta cada vez más claro que Rusia sólo puede definirse como un imperio. Sencillamente no cabe otra definición de lo que supone ser ruso. Los rusos no se ven a sí

Vitali Chentalinski De los archivos literarios del KGB

Con el definitivo deshielo de la ex Unión Soviética y la irrupción de las llamadas *perestroika* y *glasnost*, se abrió el acceso —no sin forzar la voluntad de los responsables; no sin la intervención de los protagonistas del cambio, entre ellos Yakovlev en persona; no sin limitaciones debidas a trasnochadas nostalgias por un pasado siniestro— a muchos archivos que, como suele ser el caso de las dictaduras, por feroces que sean, contienen las pruebas de la barbarie. El stalinismo no fue menos. En particular es el brazo inquisidor de régimen, el KGB de infame memoria, tiene en su poder kilómetros de estanterías cargadas de expedientes cuya publicación pondrá indudablemente punto final a todas las veleidades de recuperación moral del comunismo.

Entre estos expedientes figuran los de la legión de escritores reprimidos por Stalin. Unos fueron ejecutados en la sede del KGB; otros terminaron en el Gulag; y los manuscritos que obraban en su poder en el momento de ser arrestados, confiscados y archivados. Algunos pudieron escribir algo durante su encarcelamiento, y también ello está en los expedientes. Muchos nombres desconocidos pertenecen a prisioneros que, antes de ser exterminados, quisieron dejar constancia de su vivencia. En definitiva: los archivos "literarios" del KGB no sólo contienen pruebas lapidarias de los crímenes comunistas contra la humanidad, sino buen número de joyas de una literatura truncada por el poder.

Vitali Chentalinski, poeta ruso, es el protagonista de este hallazgo. En un texto trepidante, Chentalinski narra su vivencia de investigador y expone algunos de sus descubrimientos: de Isaac Babel a Mijaíl Bulgakov, de Boris Pilniak a Máximo Gorki, la relación del contenido de los expedientes, largas citas de las obras halladas, y datos acerca de las muertes de cada uno de ellos.

Anaya & Mario Muchnik

mismos como ciudadanos de un Estado como el holandés, por ejemplo. Ese vastísimo espacio, y un Estado poderoso, forman parte de la esencia de lo ruso. A fin de cuentas, decenas de generaciones de rusos han sacrificado sus vidas, su felicidad personal y su prosperidad por la construcción de ese imperio.

Adam Krzemiński:

Eso es cierto, pero muchas otras naciones —los británicos, los franceses, los alemanes, e incluso los polacos— han perdido su estatus de gran potencia en algún momento y tuvieron que aprender a vivir sin serlo. Fue un proceso doloroso, pero inevitable. ¿Por qué no habrían de hacerlo también los rusos?



Kapuściński:

La distinción fundamental es que todas las demás potencias coloniales construyeron sus imperios en ultramar. En consecuencia, sus colonias sencillamente fueron borradas del mapa, se desvanecieron. La expansión rusa, sin embargo, se produjo en el propio continente. Tanto la metrópolis como las colonias se situaban dentro de las fronteras de un solo Estado. Esta distinción es crucial.



Enzensberger:

No le discuto ese punto. Sin embargo, no deberíamos perder de vista el hecho de que la retirada constituye una opción histórica más.



Kapuściński:

Eso es cierto.



Enzensberger:

Nadie se retira voluntariamente de un imperio.



Kapuściński:

Pero resulta concebible como hipótesis.

Adam Krzemiński:

Hay un argumento que avala ese resultado favorable. Rusia no ha sido derrotada en el campo de batalla y no ha experimentado la humillación de una paz impuesta por otros. Eso es lo que ocurrió con los alemanes en 1918. Creyeron que habían sido engañados, no vencidos, y fueron obligados a aceptar el vergonzoso Tratado de Versalles. El imperio soviético se derrumbó como consecuencia de su propia incompetencia; no hay ejércitos extranjeros en Rusia, nadie les está imponiendo condiciones. Los rusos son los únicos responsables del ignominioso final de su imperio. En Ucrania me he tropezado con rusos que afirmaban: no quiero seguir siendo ruso porque los rusos son unos imperialistas asesinos y chapuceros. Gentes como éstas tal vez sean excepciones, pero incluso así resulta sintomático que existan.



Enzensberger:

Una consecuencia de estas discrepancias es que los rusos van a seguir ocupados con los problemas internos de la antigua URSS durante mucho tiempo. Creo que éste puede ser un factor que garantice cierta seguridad en Europa del Este.

Adam Krzemiński:

Europa central.



Enzensberger:

Bien, Europa central, a pesar de que no estoy seguro de que los países bálticos deban ser incluidos en Europa central.

Adam Krzemiński:

En Vilna le dirán que se encuentra en el epicentro de Europa, en Ucrania le llevarán a los Cárpatos y le enseñarán un gran falo erigido por los Habsburgo. Lleva una inscripción alemana que afirma que allí está el centro de Europa. En Bohemia escuchará que el centro se encuentra cerca de Praga, y en Polonia que está junto a Lodz ... El que más el que menos quiere estar en el meollo.



Enzensberger:

¿Podríamos movernos un poco más hacia occidente, hacia esta parte del mundo? A mi entender, resulta vital distinguir entre la Europa institucional, la Europa de Bruselas, la Europa estática de los comisarios,

por un lado, y la Europa real por otro. Hemos asistido a una especie de secuestro de la idea de Europa, a una usurpación. La Europa de Bruselas siempre ha sido un pequeño club del que se ha excluido a la mitad de Europa. Y esto difiere mucho de la Europa real que abarca millones de relaciones económicas y personales, matrimonios mixtos, movimientos de personas, contactos... Cada uno de nosotros puede sacar del bolsillo su agenda, y resultará que el ochenta por ciento de sus direcciones conforma esta red europea. Esto es al menos tan importante como el Tratado de Maastricht.



Kapuściński:

Estoy totalmente de acuerdo, y sólo puedo desear que se estrechen aún más los vínculos de esta red. Sé que usted es de la misma opinión, pero no estoy seguro de que la compartan los responsables de los medios de comunicación de estos países. Los clichés tardan mucho en extinguirse. Cuando llegué a Berlín occidental hace un par de semanas, recibí una carta de mi editor londinense que empezaba con las palabras: «Querido Richard, bienvenido a Europa». Por desgracia, los medios de comunicación mantienen vivos estos estereotipos. Hace poco, un equipo de televisión de la BBC se trasladó a Polonia para rodar un documental sobre mí. Tuvimos que recorrer el país de lado a lado porque insistían en buscar una de esas casas típicas con techo de paja. Les llevó algún tiempo encontrar una.



Enzensberger:

Desde luego, los británicos viven en una isla, pero el problema de los estereotipos sigue teniendo vigencia en otros muchos lugares. Y la impaciencia es la madre de nuestras decepciones. La vida es corta, y la historia siempre dura un poco más. El problema es, por tanto, que las mentalidades tardan mucho en cambiar. No sólo abundan los ejemplos de Londres, sino también en Berlín. El Senado de Berlín no posee, evidentemente, un mapa de Europa, ya que los senadores siguen creyendo que Milán está más cerca de su ciudad que Varsovia. Sencillamente necesitan clases particulares de geografía.

Adam Krzemiński:

Sin embargo, ¿no está simplificando las cosas excesivamente con ese rechazo de Maastricht?



Kapuściński:

Yo lo comparto.



Enzensberger:

Maastricht está siendo dinamitado desde su propio centro. La ampliación de la Unión Europea representa ya una amenaza para su misma esencia. El sistema es tan rígido que ha de ser quebrado desde dentro. Es decir, debemos darle una estructura mucho más flexible. No se puede construir la Unión Europea sobre el modelo del Estado francés. Europa no se compone de *départements*.

Adam Krzemiński:

Ni de Länder federales alemanas.



Enzensberger:

Nadie sabe cómo se conformará ese sistema. Pero una cosa está clara, y es que no puede seguir como ahora. Eso es seguro. Las naciones del Visegrad (4) están llamando a nuestra puerta. Y esto supone que ya no será posible proseguir con la política agraria comunitaria tal y como se configuró hasta la fecha; su filosofía ha de cambiar. Y, en general, su misma estructura política deberá adoptar otra orientación, antes o después. Cuando surjan dudas, la realidad decidirá. El comunismo se derrumbó porque era demasiado rígido, y lo mismo cabe decir de la Europa de Bruselas. Cuando pienso en Bruselas no puedo por menos de reconocer su desastrosa similitud con el *Politburo*. Carece de auténtico parlamentarismo, de una constitución real. A la larga no funcionará.

Adam Krzemiński:

Pero, ¿debemos adherirnos a ella, o no?



Enzensberger:

Naturalmente. Debería adherirse Escandinavia, y ustedes, y otros ...



Kapuszinski:

Hasta hace unos meses no sabía lo exclusivista que era el club de la Unión Europea. Fue cuando surgió la cuestión de la posible admisión de nuevos miembros. Las solicitudes contempladas procedían de países tan ricos y poco poblados como Noruega, un país que siempre ha

(4) Hungría, Polonia, Checoslovaquia y las repúblicas eslovacas.

**EXPOSICIONES
CONCIERTOS
TALLERES
CURSOS
SEMINARIOS
DEBATES
ARTES PLASTICAS
IMAGEN
LITERATURA
FOTOGRAFIA
MUSICA
ARTE ACTUAL
PROGRAMACION
ALTERNATIVA
EL DISFRUTE DE LA CULTURA
Y EL ARTE EN NUESTROS DÍAS**



**CIRCULO
DE BELLAS ARTES**

Marqués de Casa Riera, 2. 28014 Madrid.
Tel.: 531 77 00.

MINISTERIO DE CULTURA Ayuntamiento de Madrid

Comunidad de Madrid

IBERIA
LINEAS AEREAS DE ESPAÑA

formado parte de Occidente. ¿Dónde deja eso a la empobrecida Polonia, con sus cerca de cuarenta millones de habitantes?



Enzensberger:

¿Por qué ha de ser todo medido con el mismo rasero? Es una estupidez. Un organismo de este tipo debería ser lo más flexible y acomodaticio posible.

Adam Krzemiński:

Parece que lo considera como una nueva versión del Sacro Imperio Romano. Éste también fue relativamente amorfo y flexible, hasta desembocar en la parálisis total.



Enzensberger:

Pero, para su época, no fue un sistema nada malo.

Adam Krzemiński:

Entonces yo podría citar el ejemplo de la unión de Polonia y Lituania. Fue una mancomunidad con un monarca electo y una estructura ágil. Duró varios siglos, y su desmoronamiento se debió a un ataque externo más que un colapso interno.



Enzensberger:

Debemos renunciar a toda noción de Estado que se derive del absolutismo. Hegel no nos sirve hoy para nada. Hoy en día, esta Europa bruselense sólo sabe hablar de dinero y de negocios. Pero, si esto es así, se debe a la constitución no democrática de la Comunidad Europea. Si negamos a los países una representación apropiada, el hueco lo llenarán los grupos de presión.

Adam Krzemiński:

Volvamos al problema del limes. Si tuviéramos un Sacro Imperio Romano combinado con una mancomunidad —no una unión polaco-lituana, puesto que esto resultaría inaceptable para los lituanos, incluso aunque quisieran formar parte de la UE—, ¿cuál sería su frontera oriental?



Enzensberger:

No creo que una unión semejante fuera tan sacra.



Kapuściński:

Todos sabemos que, aunque tal vez no sea políticamente correcto expresarlo, ni Rusia ni Turquía —en su configuración actual— tienen cabida en la Comunidad Europea. Y esto no es discriminación ni racismo, sino simplemente un hecho.

Adam Krzemiński:

Zirinovsky afirma que Paquistán y Turquía terminarán cayendo bajo la esfera de influencia rusa. A la objeción de que Turquía ya es miembro de la OTAN respondió que nadie le va a preguntar su opinión a los turcos ...



Enzensberger:

Aún no está claro si no terminará la propia Rusia sometida a la esfera de influencia del Islam.



Kapuściński:

El *limes* que normalmente delimitaba a Europa oriental es la frontera entre los alfabetos latino y cirílico. Pero si analizamos lo que es la frontera europea desde Rusia, comprobaremos que hay divergencias entre los propios rusos sobre si pertenecen o no a Europa. Ésta fue una cuestión capital que dividió a los intelectuales rusos en el siglo XIX. La opinión mayoritaria era que Rusia era algo distinto de Europa, y que era euroasiática en su talante. Más aún, desde las invasiones mongolas del siglo XIII Europa del Este ha vivido con el problema de la inestabilidad de las fronteras. Los atlas históricos de esta región son un tremendo rompecabezas.

Adam Krzemiński:

En este punto llegamos a un terreno resbaladizo, ya que incluso la frontera entre los alfabetos latino y cirílico distaba mucho de ser estable. O bien transcurría a lo largo de la frontera oriental de la mancomunidad polaco-lituana, es decir, al este de Smolensk, o bien a lo largo de la frontera de la Segunda Partición (5), más o menos idéntica a la que estableció en 1921 el Tratado de Riga. O seguía el curso del Bug, como sucede hoy. Pero también cabe aplicar otros criterios. Occidente puede pretender extenderse hasta abarcar los te-

(5) La Segunda Partición de Polonia tuvo lugar en 1793 entre Prusia y Rusia. Polonia dejó de ser una entidad manejable, y dos años después fue disuelta.

territorios que ocupó durante el Renacimiento del siglo XVI con las torres barrocas de sus iglesias. Pero tal vez deberíamos dejar a un lado este asunto y volver a las desavenencias polaco-alemanas.



Kapuściński:

No tengo gran cosa que decir con respecto a eso. Llevo muy poco tiempo en Berlín, pero hasta ahora no me he sentido extranjero aquí. Los alemanes que he tratado me han acogido muy bien. Y, en un plano más superficial, creo que éste es el único país de Europa occidental donde la gente pronuncia bien mi nombre. Pero incluso para alguien tan ignorante de los asuntos alemanes como yo resulta evidente que los alemanes del Este y del Oeste tienen sociedades completamente distintas. En el Este, por ejemplo, existe un interés mucho mayor por Polonia que en Occidente. Cuando obtuve el Premio Leipzig, recibí muchas más invitaciones procedentes del Este que del Oeste. Quizá hayan heredado esta mayor empatía con los problemas polacos de nuestro pasado comunista común ...

Adam Krzemiński:

Pero también es posible que se deba a un interés mayor por Rusia y por su libro El Imperio. A fin de cuentas, los problemas que usted describe en él también son parte de su propia historia.



Kapuściński:

Sea como fuere, el pasado comunista suscita emociones mucho más intensas en la antigua RDA que entre nosotros. La gente se refiere constantemente a su pasado y mantienen profundas y apasionadas discusiones. Y debo decir que esto me gusta. Cuando doy una conferencia, los alemanes del Este siempre se interesan por la responsabilidad de los escritores e intelectuales, mientras que los alemanes occidentales preguntan siempre sobre aspectos técnicos. A veces tengo la impresión de que tienen mentalidades muy distintas. Cuando estoy en la antigua RDA siento que me encuentro en una sociedad exclusivamente oriental, incluso entre sus artistas y periodistas. Como si no se hubiera producido esa ósmosis y no hubiera ningún deseo de establecer contacto, a pesar de la unificación. Cuando preparaba la conferencia que me invitaron a pronunciar en el Teatro Brecht, mis contactos occidentales me dijeron abiertamente que lo sentían, pero que no acudirían. Los alemanes parecen tener un tremendo problema de identidad. Por otra parte, algo que me agrada mucho tanto de los alemanes del Este como del Oeste es su constante reflexión sobre su identidad. Los alemanes mantienen un debate incesante en torno al pasado y el futuro, su cultura y su situación actual, y están tratando de llegar al fondo de las cosas. También me gusta el respeto que sienten por sus regiones, por sus diferencias culturales internas. En muchos países la gente trata de ocultar su acento dialectal, porque no es de buen tono

ser de provincias. Los alemanes, en cambio, parecen experimentar una gran satisfacción con ello.

Adam Krzemiński:

Con este trasfondo, ¿cómo ve las relaciones polaco-alemanas? No se lo pregunto como reportero, sino en su calidad de persona que viene de otro lugar a esta parte de Europa.



Kapuściński:

Creo que nosotros los polacos solemos dividir nuestra atención entre nuestros vecinos más poderosos, y que los tratamos de forma distinta. Parte de la intelectualidad polaca se ocupa de Rusia, como Marian Zdziechowski, por ejemplo, mientras que otros, como Zygmund Wojciechowski (6), se interesan más por Alemania. He tardado mucho en darme cuenta de que el problema de Polonia es su necesidad de afirmarse simultáneamente ante Alemania y Rusia. La identidad polaca y el lugar que ocupa Polonia en Europa sólo pueden derivarse de la síntesis de estas dos relaciones. Si prosigo por esta línea, se me ocurre que la situación creada por los acontecimientos de 1989 enfrenta a Polonia con un reto increíble. Nos encontramos entre dos Estados poderosísimos y dos grandes naciones con sus propias tradiciones políticas y cierta relevancia en los asuntos mundiales. Tanto Alemania como Rusia están inmersas en un proceso de transformación: Alemania gracias a la reunificación, y Rusia debido al colapso de su imperio. De forma que ahí tenemos a dos potentes máquinas en movimiento. Si perdemos de vista esto, si no logramos descubrir cuál es nuestro papel entre ambas, nos esperan tiempos difíciles. Esto supone un gran reto para Polonia, un reto que exige una reflexión muy seria sobre nuestro papel en Europa.



Enzensberger:

No deseo comentar lo que ha dicho Kapuściński sobre Alemania, aunque sus observaciones me parecen muy interesantes. Por supuesto, tiene mucha razón al hacer hincapié en el papel que desempeña el federalismo en nuestro país. Y también es cierto que los alemanes están muy divididos y que están obsesionados con su propia identidad. Pero, por lo que respecta a las relaciones polaco-alemanas, mi impresión es otra. Lo que yo percibo es que las relaciones entre Polonia y la RDA siempre fueron muy tensas. La RDA adoptó una postura muy negativa ante el movimiento de Solidaridad y Polonia en general, y una parte muy importante de la RDA apoyó esta política. No querían que se le

(6) Zygmund Wojciechowski (1900-1955) era profesor de derecho constitucional y experto en relaciones polaco-germanas. Marian Zdziechowski (1861-1938) era filósofa e historiadora de la cultura de Cracovia y Vilna. Crítica conservadora del totalitarismo, escribió varias obras sobre la cultura y la literatura eslavas y era experta en relaciones polaco-rusas.

franquease la entrada a un gran número de polacos; y eso produjo cierta irritación.

En Alemania occidental, por su parte, el Gobierno y parte de los intelectuales de izquierda cometieron el error de coquetear con los gobernantes comunistas ignorando en mayor o menor medida el auténtico movimiento social. Sin embargo, la sociedad alemana occidental en su conjunto sentía una simpatía real por los polacos. Tengo la impresión de que a los alemanes del Este les cuesta mucho identificarse con los polacos o los checos, porque, si llegasen a compararse con ellos, su decepción ante las consecuencias de la reunificación no sería tan grave. A fin de cuentas, objetivamente gozan de una situación mucho mejor.

Y, a propósito de esto, la noción de amistad entre las naciones siempre ha tenido un tinte un tanto retórico. Eso es válido para las relaciones franco-alemanas, aunque éstas hayan cambiado mucho en los últimos cuarenta años. Ahora nos enfrentamos a las mismas dificultades en las relaciones entre Polonia y Alemania. Este problema aún está por resolver. No soy un admirador de Helmut Kohl, pero creo que él ha captado el meollo de este asunto con más agudeza que ningún otro político alemán. Sin embargo, queda mucho por hacer y creo que los alemanes aún tienen que saldar su deuda. Hasta la fecha, los alemanes no han logrado cumplir con las obligaciones históricas que tienen con Polonia. Es posible que también haya un déficit por el lado polaco, pero ése no es asunto mío. De cualquier modo, debemos poner fin a cualquier tipo de bloqueo.



Kapuściński:

A mi entender, uno de los problemas fundamentales de la nueva Europa radica en un compromiso insuficiente de los intelectuales, de los responsables de los medios de comunicación, de los que conforman la opinión. Lo veo en todas partes, en Polonia, en Alemania, y en Francia. Debemos esforzarnos mucho más en unir a los pueblos, deben darse más iniciativas, y una voluntad más positiva. Porque lo cierto es que a veces no nos escuchamos. Lo que necesitamos es una cantidad ingente de iniciativas, algunas de ellas a pequeña escala. Tiene usted toda la razón, la amistad entre naciones es una retórica fatua, mientras que sólo los contactos reales entre los pueblos tienen un valor duradero.

Adam Krzemiński:

Entretanto, a los ojos de los alemanes los polacos se encuentran en el último peldaño de su escala de simpatía y, por lo que se refiere a la deuda que menciona Enzensberger, a veces oyes a gente decir: «Bien, hicimos de las nuestras en vuestro país durante la guerra, y luego nos quitásteis Pomerania, Silesia, y Prusia oriental, de forma que estamos en paz.»



Enzensberger:

Esa tesis no sólo es moralmente dudosa, sino improductiva. No nos lleva a ninguna parte.

Adam Krzemiński:

¿Cómo habría de hacerlo si muchos alemanes cierran los ojos ante lo que está ocurriendo en Polonia y que, de hecho, no hacen más que acercarnos? El desplazamiento de Polonia hacia el Oeste en 1945 ha alterado nuestra geografía, y con ello nuestro entorno, la composición social y étnica de la nación, e incluso nuestro modelo cultural. El hecho de que a partir de 1945 una tercera parte de la población polaca concibiera a sus hijos en lo que fueron camas alemanas ha dejado su huella en esos niños. Es cierto que nuestra mentalidad no se ha hecho más «alemana», pero sin duda sí es más «bohemia». Hemos dejado de fomentar las sublevaciones aristocráticas y las revoluciones campesinas. En lugar de eso estamos creando una clase media, alentamos el comercio, y hemos asistido ya a algún éxito económico ...



Enzensberger:

¡Y habéis dejado de ser una nación heroica, afortunadamente! Pero ¿qué es lo que sabemos los alemanes de Polonia? Aún se escucha en algunos lugares de Alemania el epíteto peyorativo de «polacke». Es ingenuo creer que ese cliché negativo del polaco va a desaparecer de la noche a la mañana. Pero tal vez se debilite gracias al incesante proceso de intercambio entre ambos pueblos. No sólo mediante las intervenciones del Gobierno, sino sencillamente *per la force des choses*. En cuanto adquiera impulso la economía alemana y los polacos alcancen cierta estabilidad, las aguas se aquietarán y empezaremos a ser buenos vecinos. La fuerza que nos conducirá será nuestra dependencia mutua y una densa red de relaciones normales. Eso es exactamente lo que ha ocurrido con Francia.

Adam Krzemiński:

Sin embargo, me gustaría preguntarle si la pérdida de Pomerania y Silesia tuvo alguna importancia especial para usted.



Enzensberger:

Veo que tendré que descender al terreno de lo personal. Como alemán del Sur siempre tuve la sensación de que Berlín quedaba muy lejos y que mi bienestar político y social nunca procedía de Berlín, y mucho menos de Königsberg. Alemania jamás ha sido un país homogéneo. Esto se remonta a los tiempos romanos y a su *limes*. A fin de cuentas, el primer muro que dividió Alemania se construyó hace casi dos milenios. Y pasó mucho tiempo antes de que los germanos colonizaran los territorios al este del Elba. En Polonia todo el mundo conoce este episodio, aunque en Alemania mucho menos. No quiero decir que se produzca una degradación cultural a medida que uno se mueve de Alemania occidental hacia la frontera oriental, pero siempre ha habido una diferencia. Por esta razón, jamás sentí un afecto especial

Archipiélago

CUADERNOS DE CRÍTICA DE LA CULTURA



Números publicados

- Nº 1 El poder del discurso, 2.^a ed. (agotada)
- Nº 2 El peso de la justicia/1
- Nº 3 El peso de la justicia/2
- Nº 4 Crisis, fractura, revolución
- Nº 5 Técnica y nihilismo:
el pensamiento de Heidegger,
2.^a ed. (agotada)
- Nº 6 Educar, ¿para qué?, 1.^a ed. (agotada)
- Nº 7 De la paz y la guerra
- Nº 8 Ecología o barbarie
- Nº 9 La ilusión democrática, 2.^a ed.
- Nº 10-11 Pensar el tiempo, pensar a tiempo
- Nº 12 Denominación de origen: extranjero
- Nº 13 Caos
- Nº 14 El estado de la prensa
- Nº 15 Estado 'natural'
- Nº 16 Espectáculo de la cultura
y cultura del espectáculo
- Nº 17 Gilles Deleuze: Pensar, crear, resistir
- Nº 18-19 Trenes, tranvías, bicicletas

De próxima aparición

- Nº 20 Crítica de la Ciencia

LIBROS

Miguel Morey, *Friedrich Nietzsche, una biografía*

Pedidos e información:

Editorial Archipiélago

Tfno.: 93/ 210 85 03

C/ Cardoner, n.º 31. 08024 Barcelona

Archipiélago:

"Conjunto de islas unidas
por aquello que las separa"

por lo que solían ser las provincias orientales de Alemania. En cambio, hoy se dan curiosos matices en la actual frontera entre Alemania occidental y la antigua RDA. Los alemanes occidentales aceptan más fácilmente a los sajones y turigeneses que a los prusianos ...



Kapuściński:

Yo también he percibido eso en mis viajes por Alemania.



Enzensberger:

De forma que no me resultó nada difícil desligarme de los antiguos territorios orientales. Más aún, creo que tampoco constituyó un gran problema para los que fueron expulsados de ellos. No conozco a nadie que haya pensado en regresar. En todo caso, deciden visitar su pueblo natal y se dan cuenta de que sus grandes casonas eran pequeños chalés y que sus propiedades a menudo no pasaban de ser un huerto. Fue en Occidente donde disfrutaron de una situación acomodada.



Kapuściński:

Esto es exactamente lo que ocurre con mi pueblo natal de Pinsk. Al pasearme hoy por Vilna o Lvov descubro sorprendido que éstas son las ciudades más polacas que puede haber, y no Varsovia, que poseía muchos de los rasgos propios de una sede de gobierno rusa de finales de siglo. No así Vilna y Lvov. Se nota en la arquitectura. Pero con la salida de los polacos éstas ciudades cambiaron completamente. Es cierto que hay muchos antiguos habitantes de Vilna, o de Lvov, que coleccionan fotos de sus ciudades natales. Y esto irrita a los ucranios y a los lituanos. Pero a nadie se le ocurre regresar a ellas. No existe ese problema.

Adam Krzemiński:

En cuando a la evolución de sus países, ¿hay algo que les produzca alarma?



Kapuściński:

Lo que yo temo es la marginalización de Polonia, que se vuelva provinciana, el riesgo de que pasemos de largo ante la oportunidad surgida a raíz de 1989. La velocidad de los cambios es tal que nos quedaremos en la cuneta si no conseguimos establecer un vínculo con Europa, algo que

sería extremadamente peligroso dada nuestra situación geográfica. Creo que es muy peligroso que los polacos no se hayan dado cuenta del hecho de que nos encontramos en el epicentro de un periodo de increíbles transformaciones. Tendemos a sumergirnos en nuestros propios problemas sin percatarnos de que éstos tienen muy poca importancia fuera de nuestras fronteras. No creo que llegemos a una situación de caos, de guerra civil o de explosión terrorista, aunque sólo sea porque en Polonia la agresividad, si se da, no pasa del nivel verbal. Por otro lado, temo que seamos incapaces de crear una economía eficaz y un sistema administrativo realmente funcional.



Enzensberger:

Difiero de lo que perciben muchos observadores alemanes porque no considero que los problemas de la República Federal sean problemas específicamente alemanes. Los alemanes tienen cierta tendencia a autoanalizarse. Creen que el desempleo es un problema exclusivamente alemán, que la sociedad multicultural y la rivalidad con Japón son problemas que sólo atañen a Alemania. A mi entender, es evidente que estos problemas son igualmente palpables en Francia, Italia, Inglaterra o Suecia. Naturalmente, algunos problemas tienen allí otras consecuencias, a la luz de la historia alemana. Pero cada nuevo ataque a un extranjero no implica necesariamente un resurgir del nazismo. Los cabezas rapadas británicos son tan violentos como los alemanes. Hoy en día no hay muchos problemas que puedan resolverse en el plano nacional. Los problemas ecológicos son buena prueba de ello. Y eso nos lleva de nuevo a la dimensión europea.



Kapuściński:

Acaba de apuntar usted un asunto extremadamente importante. El hábito alemán de centrarse en sus propios problemas es algo típico del mundo posmoderno actual, con su tendencia general al aislamiento personal. Si uno viaja por el mundo no tarda en percatarse de lo frágiles que siguen siendo esas estructuras globales. En ese sentido, la situación interna alemana se corresponde con la mentalidad imperante de atomización y aislamiento autoimpuesto.

Adam Krzemiński:

A menudo se dice que asistimos al resurgir del nacionalismo europeo. Los ejemplos clásicos que suelen citarse son Yugoslavia, la defensa de los intereses nacionales de los Estados de Europa del Este, los conflictos de la antigua Unión Soviética, y todo esto conjura la pesadilla de una vuelta a las guerras étnicas. Es decir, lo opuesto a la posibilidad de soluciones globales a los conflictos. ¿Se trata de los últimos coletazos del siglo XIX, o es que estamos abocados a nuevas catástrofes nacionalistas?

**Enzensberger:**

Ni por un momento he dado crédito a esa teoría de una eclosión nacionalista. El nacionalismo decimonónico surgió de la necesidad de fundar las naciones modernas y, al margen de las desagradables cualidades chovinistas que revestía, poseía también algunos aspectos constructivos. A esa era debemos nuestras constituciones y sistemas democráticos. El neo-nacionalismo contemporáneo, en cambio, no reviste ningún aspecto positivo. Se trata de un acto reflejo destructivo, desesperado. Se trata del intento de preservar ciertos rasgos específicos que en la mayor parte de los casos son completamente ficticios. En mi opinión esto tiene mucho más que ver con las tradiciones y el folclore que con asuntos de enjundia. El nacionalismo de hoy no es más que violencia disfrazada de historia, y la violencia puede adoptar otros disfraces, desde luego —religiosos, raciales, o culturales—. Todo esto es intercambiable. No creo en la estabilidad de este nacionalismo.

**Kapuściński:**

Esto me recuerda una definición muy divertida que dice que el nacionalismo es la ideología de los que no tienen nada que decir.

Adam Krzemiński:

Pero, a fin de cuentas, nadie está realmente dispuesto a renunciar a los símbolos por los que han luchado generaciones enteras: banderas, himnos, moneda, pasaporte. Todo eso, ¿son realmente disfraces?

**Enzensberger:**

Naturalmente que son algo más. Lo que es cierto es que no hay compensación posible para todo aquello que no ha surgido históricamente. Por ejemplo, no es posible fundar una nación en Mauritania sobre el modelo de Inglaterra o Polonia. Por un lado está la realidad y por otro la ficción.

Adam Krzemiński:

Al mismo tiempo, a veces tengo la impresión de que en este punto alemanes y polacos están evolucionando en direcciones distintas. Hace no mucho los alemanes envidiaban a los polacos el sentido que tenían de su propia historia. Hoy en día ocurre lo contrario. Los polacos han satisfecho sus necesidades nacionales y han abierto la puerta al mundo exterior, mientras que los alemanes —unificados— están descubriendo sus raíces y se han vuelto hacia sí mismos. Ya no está tan de moda decir que uno es fundamentalmente europeo, y en segundo término alemán. En este momento las exposicio-

nes sobre los emperadores Hohenstaufen o los reyes de Wittelsbach atraen a miles de personas.

**Enzensberger:**

No estoy tan seguro de que eso sea así. Para los alemanes la historia era un asunto siniestro. Para el que regresaba del frente con diecisiete años la historia era una película de terror. Por el contrario, el público de las exposiciones sobre los Staufer y Wittelsbach ha descubierto emocionado que la historia no siempre ha sido una atrocidad. Es por eso que la gente invierte tanto tiempo y cuidado en restaurar las casas antiguas.

Adam Krzemiński:

Después de la guerra ocurrió lo mismo en Varsovia, Wrocław y Gdansk.

**Enzensberger:**

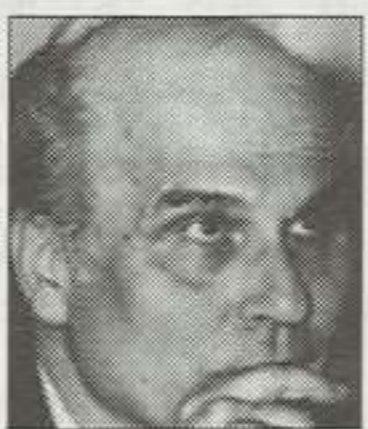
Ésa fue la mayor falsificación histórica de todos los tiempos, una falsificación heroica que yo admiro.

**Kapuściński:**

Creo que no cabe generalizar en el caso de estas recaídas en los sentimientos nacionalistas. Recuerdo una anécdota que me impresionó mucho. Me la contó un berlinés del Este ya entrado en años que se encontró de pronto entre un grupo de neo-nazis. Este hombre, un tipo muy culto, me contó lo mucho que le extrañó encontrarse con unos jóvenes que carecían totalmente de conciencia histórica. Se quedaron petrificados ante las preguntas que les hizo. Por ello creo que ese regreso a la historia de la que habla Krzemiński sólo puede aplicarse a grupos muy reducidos.

**Enzensberger:**

Por una parte puede hablarse del descubrimiento de la historia local, de la nostalgia de los muebles antiguos, y del intento de reescribir la historia personal.

**Kapuściński:**

Eso es lo que me fascina de los alemanes. Invierten tanta energía en organizar festivales regionales, bailes y tratados históricos... Sus pueblos tienen un encanto especial.



Enzensberger:

Esa es una reacción a esa ola de modernización indiscriminada. Todo lo que los *bulldozers* derribaron con sus palas en los años cincuenta y sesenta se considera hoy valiosísimo.

Adam Krzemiński:

Para finalizar me gustaría hacerles a ambos una pregunta de tipo personal. Hay en Alemania un sector de los medios de comunicación que reacciona con mucha suspicacia ante los asuntos que acabamos de mencionar: Europa, el limes, las críticas a Maastricht, etcétera. Todo eso se interpreta como un deslizamiento hacia la derecha. Enzensberger solía pasar por representante de la «izquierda desharrapada», mientras que hoy se le suele meter en un mismo saco con Martin Walser y Botho Strauss, casi como un miembro más de la «nueva derecha».



Enzensberger:

No sé qué ha dado pie a la creación de semejante «trinidad». No tenemos nada en común. Se trata de una invención de los medios de comunicación. Al igual que la izquierda de muchos países, la izquierda alemana se encuentra en un estado de confusión y desorden extremos. Y hay otro factor, que es la existencia

La balsa de la Medusa

Número 32

1994

REVISTA TRIMESTRAL

D. Davidson, *El tercer hombre*. R. Morris, *Escribir con Davidson*. E. Lootz, *Arenas giróvagas*. E. de Diego, *Loops*. Fca. Pérez Carreño, *Bruce Nauman o el arte de hacer cosas con palabras*. C. Crego, *Los bulevares de Mondrian*. P. Mondrian, *Los grandes bulevares*. C. Thiebaut, *Retórica de la lucidez*. G. Vilar, *Adorno y Beethoven*. S. González Noriega, *Los «autores» del Quijote*. J. M. Marinas, *Estampas de la Habana*. G. Abril, *Lectura literaria y tecnología audiovisual*.

Edita Visor Dis., S. A.
Redacción, administración y suscripciones
C/ Tomás Bretón, 55
Teléfono 468 11 02
28045 MADRID

Precio del ejemplar, 800 pesetas. Precio número doble, 1.600 pesetas.
Suscripción anual (4 números): España, 2.900 pesetas.
Europa, 4.000 pesetas. América, 4.500 pesetas.

de lo que podría llamarse los medios de izquierda, gente que jamás fue militante, que simplemente se subieron al carro del 68. En el clima creado en los años ochenta creyeron estar en posesión de la verdad. Luego vieron cómo se derrumbaba su mundo, su pacifismo, y ahora se ven obligados a subsanar esa inseguridad suya de algún modo. Por otra parte, la izquierda siempre ha destacado por esa cultura del abuso, por el entusiasmo con el que siempre ha denunciado toda desviación y por esa paranoia que le hace detectar traidores por todas partes. Pero todo esto no me afecta personalmente. Jamás fui políticamente correcto, y no tengo intención de cambiar en ese aspecto.

Adam Krzemiński:

Pero en los años sesenta usted aceptó que se le incluyese dentro de esa «izquierda desharrapada».



Enzensberger:

Por supuesto. Era demasiado viejo para unirme al movimiento estudiantil, así que no podía hacerme maoísta. Pero en algún sentido sigo siendo marxista hasta el día de hoy. En mi caja de herramientas guardo un destornillador con la etiqueta *Marx*, y cuando tengo que aflojar un tornillo de determinadas características, lo uso. ¿Por qué iba a utilizar un alicate de mi propia cosecha? Pero, ya que hablamos de esto, siempre me ha hecho gracia que se considere al marxismo como un cajón de sastre. A mi entender sencillamente es un método crítico. Toda esa esfera mesiánica del marxismo siempre me resultó ajena, tal vez porque la religión nunca ha sido mi fuerte.



Kapuściński:

Por eso me dediqué a viajar por el Tercer Mundo y describir la vida en esos lugares. Gracias a mis viajes he desarrollado un rechazo visceral de dos tipos de descripción. En primer lugar, la que se basa en juzgar a una persona exclusivamente por su adscripción a la derecha o a la izquierda, y, segundo, por su nacionalidad. Ambos métodos de clasificación ocultan más de lo que revelan. Ambos son terriblemente reduccionistas y superficiales. Si alguien me dice que es un portugués de izquierdas no me está diciendo nada de sí mismo, ya que no me revela nada acerca de las dos características que realmente cuentan: qué clase de persona es, y cómo es su corazón. O, en términos menos floridos, si es inteligente y si es buena persona. Éstas son cualidades que no interesan nada al policía apostado en la frontera que extiende la mano para ver tu pasaporte; lo único que le importa es qué pasaporte tienes, no si eres un patán o un genio. Y eso es lo que resulta tan humillante.



Enzensberger:

Bien dicho.

LETRA INTERNACIONAL

TARIFAS 6 NUMEROS

España		3.600 ptas.
Europa	(correo ordinario)	4.150 ptas.
	(correo aéreo)	6.200 ptas.
América	(correo aéreo)	7.500 ptas.

Nombre _____

Dirección _____

Ciudad _____

C.P. _____

País _____

Suscripción a partir del número

Forma de pago: Adjunto talón bancario Giro postal n.º: _____

Fecha _____

Firma _____

LETRA INTERNACIONAL: Monte Esquinza, 30, 2º dcha. Tel.: 310 46 96. 28010 Madrid

LETRA 35

INTERNACIONAL

MASACRE EN EL PARAISO
Ryszard Kapuściński

PRENSA

MATERIALES PARA UN DEBATE

C. Santamarina, J. M. Marinas,
E. Oviedo, J. M. Pérez Tornero,
C-J. Bertrand,
C. Alonso de los Ríos,
R. Fraguas, E. Haro Tecglen

¿POLÍTICAMENTE CORRECTO
O CORECCIÓN POLÍTICA?

E. Goodheart, J. Dana,
R. Pereda

P. Bruckner • B. Breytenbach
H-G. Pott • R. García Alonso
M. Merlino • S. Benvenuto
M. Warner

LETRA 34

INTERNACIONAL

BAILANDO EN CAMBOYA
Amitav Ghosh

AFORISMOS

Elias Canetti

EROS

DESORDEN E INDIFERENCIA

M. Merlino, M. Zambrano,
N. Benegas, M. Wittig,
A. Bordón, E. Mendicutti,
F. Hernández Cava, S. Coyette,
A. Rich, S. Olivari

F. Guattari • P. K. Feyerabend
N. Shakespeare • O. Scopa
A. Fernández Alba • N. Schnaith
J. Cerny • Li Chin-Fa
Mu Mu-T'ien • Tai Wang-Shu
M. Warner • E. Popov

Japón, lo ambiguo y yo

Kenzaburo Oé

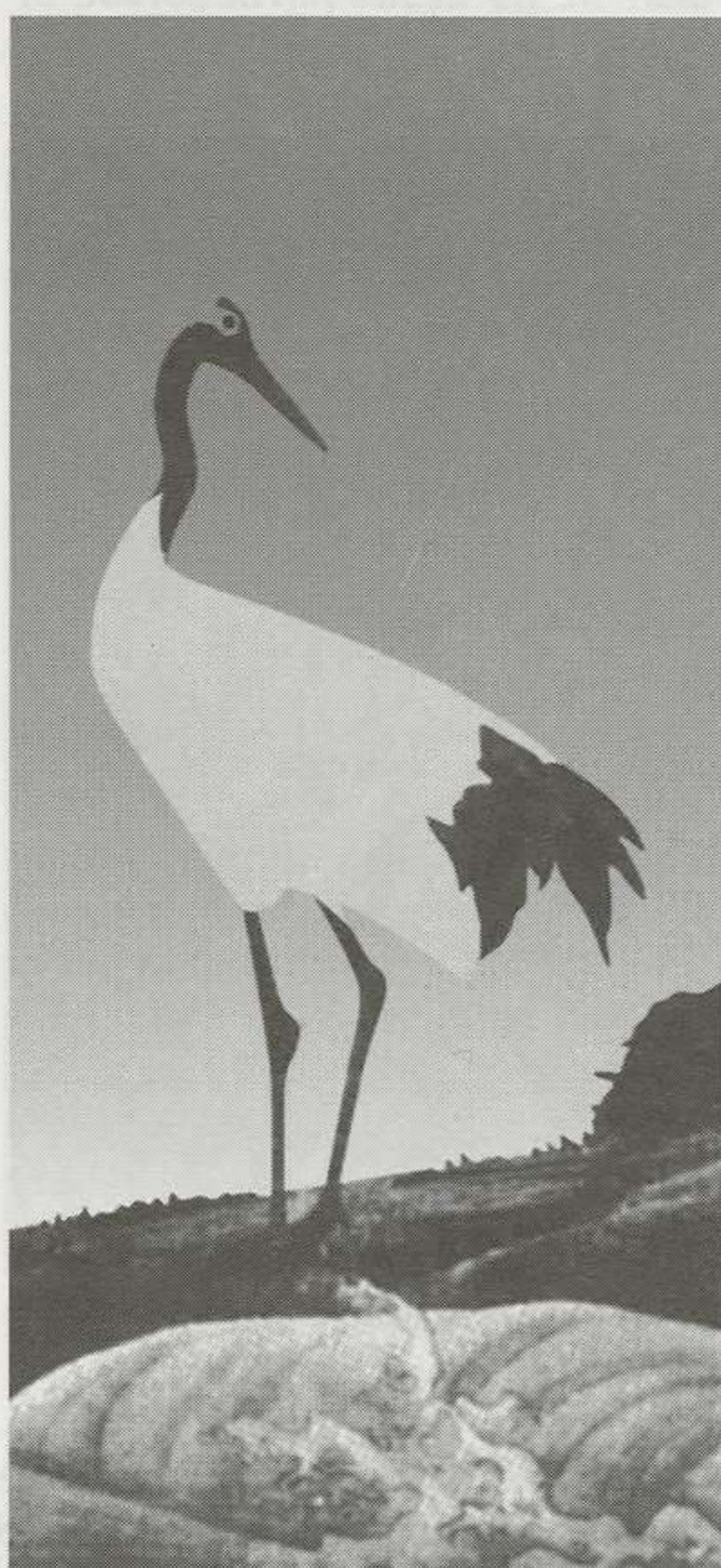
Durante la catástrofe de la Primera Guerra Mundial yo era sólo un chiquillo que vivía en un valle lejano y boscoso de la isla de Shikoku, en el archipiélago de Japón, a miles de kilómetros de aquí. En aquel entonces había dos libros que me tenían realmente fascinado: *Las aventuras de Huckleberry Finn* y *Las maravillosas aventuras de Nils Holgerson*. El mundo entero estaba entonces engullido por oleadas de auténtico horror. Al leer *Huckleberry Finn* pude dar justificación a uno de mis actos: me marché al bosque, a la montaña, y pasé allí la noche, dormido con una sensación de seguridad como nunca había hallado en el interior de una casa. El protagonista de *Las aventuras de Nils Holgerson* es transformado en un ser diminuto, entiende el lenguaje de las aves y lleva a cabo un viaje cuajado de aventuras. De ese relato obtuve placeres sensoriales muy diversos. En primer lugar, como vivía en un espeso bosque de la isla de Shikoku, igual que habían vivido allí mis ancestros tiempo atrás, tuve la revelación de que ese mundo, esa forma de vida, eran realmente liberadores. En segundo lugar, sentí una gran simpatía por Nils y llegué a identificarme con él, con ese pequeño travieso que, mientras atraviesa Suecia entera, ayudando a los gansos salvajes y luchando por ellos, se convierte en un muchacho inocente aún y, sin embargo, lleno de modestia y confianza en sí mismo. Cuando por fin llega a su casa, Nils habla con sus padres. Creo que el placer que me produjo el relato radica en la lengua, pues me sentí purificado, enaltecido al pronunciar cada una de las palabras de Nils. Rezan así:

«¡Madre, padre! —exclamó—. Soy un chico mayor. ¡De nuevo soy humano!»

Me fascinó en particular la frase que dice “¡De nuevo soy humano!”. A medida que fui creciendo, tuve que sufrir de continuo las adversidades en todos los aspectos de la vida: en mi familia, en mi relación con la sociedad japonesa y en mi forma de vivir en general, ya en la segunda mitad del siglo. He sobrevivido por haber representado estos sufrimientos, los míos, en forma de novelas.

A lo largo de ese proceso a menudo me he descubierto repitiendo, casi en un suspiro, «¡De nuevo soy humano!». Hablar de esta manera al tratarse de mí tal vez resulte inadecuado en este lugar y en esta ocasión: ahora bien, permítaseme, por favor, decir que el estilo fundamental de mis escritos ha sido empezar por mis asuntos personales para ligarlos después con la sociedad, el Estado, el mundo. Espero que sepan perdonarme por hablar un poco más acerca de mis asuntos personales.

Hace medio siglo, cuando vivía en las honduras de aquel bosque, leí *Las aventuras de Nils Holgerson* y percibí en el relato dos profecías. Una era que un día yo también llegaría a ser capaz de comprender el lenguaje de las aves.



Maruyama Ōkyo: *Grullas y olas* (detalle). S. XVIII.

La otra era que un día tal vez podría salir volando con mis amados gansos salvajes, de ser posible a Escandinavia.

El primer hijo que tuve de mi esposa nació con una deficiencia mental. Le pusimos por nombre *Hikari*, que en japonés quiere decir «luz». De bebé, solamente respondía a los trinos de los pájaros, pero no a la voz humana. Un verano, cuando tenía seis años y estábamos de vacaciones en nuestra casa de campo, oyó a un par de currucas acuáticas (*Rallus aquaticus*) que gorjeaban desde el lago, oculto tras una arboleda, y habló con voz de comentarista en una grabación de aves silvestres: «Son currucas de agua». Fue la primera vez que mi hijo pronunció una palabra en el lenguaje de los hombres. Desde ese instante, mi esposa y yo comenzamos a mantener comunicaciones verbales con nuestro hijo.

Hikari trabaja hoy en un centro de enseñanza vocacional para deficientes mentales, una institución que se basa en una serie de ideas que hemos aprendido de Suecia. Entretanto, ha compuesto obras musicales. Las aves fueron el origen de sus composiciones, así como el instrumento mediador que hizo posible su acercamiento al lenguaje de los hombres. En vez de mí, pues, ha sido Hikari quien ha cumplido aquella profecía según la cual un buen día yo llegaría a comprender el lenguaje de las aves. También debo añadir que mi vida no habría sido posible de no ser por mi esposa, por su generosa fuerza y su sabiduría femenina. Ella ha sido la mismísima encarnación de Akka, cabecilla de los gansos salvajes de Nils. Junto a ella he volado a Estocolmo, y la segunda de las profecías, para mi deleite, ahora también se ha cumplido.

Yasunari Kawabata, el primer escritor japonés que habló desde este estrado en calidad de ganador del premio Nobel de Literatura, pronunció un discurso titulado *Japón, lo bello y yo*. Es una pieza tanto muy bella y como muy vaga. He empleado este término, «vago», como equivalente de la palabra japonesa *aimaina*. Es un adjetivo japonés que po-

dría tener varias alternativas para su traducción al inglés y a otras lenguas occidentales. La especie de vaguedad que Kawabata adoptó deliberadamente, se deriva ya del título mismo de su discurso. Este podría incluso traducirse como «yo, el del bello Japón». La vaguedad del título, en fin, se desprende de la partícula japonesa «no» (literalmente, «de») que liga «yo» con «bello Japón».

La vaguedad del título deja espacio para diversas interpretaciones de sus implicaciones. Puede deducirse «yo, parte del bello Japón», si la partícula «no» indica la relación del pronombre que aparece en primer lugar con el sustantivo que le sigue, tratándose entonces de una relación de posesión, de pertenencia o de adhesión. Pero también puede deducirse «el bello Japón y yo», si en este caso la partícula liga en aposición el nombre con el pronombre, tal como se expresa el título en inglés del discurso de Kawabata, en la traducción de uno de los especialistas norteamericanos en lengua y literatura japonesa más eminentes que existen hoy en día. Su traducción reza así: «Japón, lo bello y yo». En esta experta traducción, el *traduttore* no es ni por asomo *traditore*.

Bajo ese título, Kawabata habló de un tipo único de misticismo que se halla no sólo en el pensamiento japonés, sino también, de manera más general, en el pensamiento de Oriente. Al decir «único» me refiero a la querencia por el budismo Zen. Incluso como autor del siglo en que vivimos, Kawabata describe su estado anímico en los términos que emplean en sus poemas los monjes Zen del Medievo. La mayor parte de estos poemas versan de un modo u otro sobre la imposibilidad lingüística de decir la verdad. De acuerdo con ellos, las palabras están confinadas dentro de sus conchas, cerradas. Los lectores no pueden contar con que las palabras se salgan de esos poemas y puedan llegar a nosotros. Nunca es posible entender, ni por tanto sentir la menor simpatía, por esos poemas Zen, excepto si uno se abandona y penetra voluntaria y decididamente en las conchas cerradas de las palabras.

¿Por qué quiso Kawabata leer esos poemas extremadamente esotéricos, además en japonés, ante su público de Estocolmo? Vuelvo la vista con nostalgia hacia la valentía que demostró ya al final de su larga trayectoria literaria, la valentía con la que hizo semejante confesión de su fe. Kawabata había sido un peregrino del arte durante varias déca-

das, a lo largo de las cuales salieron de su pluma no pocas obras maestras. Al cabo de tantos años de peregrinaje, sólo al confesar la fascinación que le producían aquellos inaccesibles poemas japoneses, que desbaratan todo intento de comprenderlos plenamente, fue capaz de hablar sobre «Japón, lo bello y yo», es decir, acerca del mundo en que vivía y acerca de la literatura que creaba.



Maruyama Ōkyo: Grullas y olas (detalle). S. XVIII.

Es digno de mención, sin ninguna duda, que Kawabata concluyese su discurso como sigue:

Mis obras han sido caracterizadas como obras de la vacuidad, pero esto no ha de ser confundido con el nihilismo de Occidente. La fundamentación espiritual es radicalmente distinta. Dogen tituló su poema sobre las estaciones del año *Realidad innata*, e incluso al cantar la belleza de las estaciones estuvo hondamente inmerso en el Zen.

También aquí detecto una afirmación directa y valiente. Por un lado, Kawabata se identifica como un autor perteneciente en lo esencial a la tradición de la filosofía y la estética Zen, de la sensibilidad que impregna la literatura oriental clásica. Pero, por otro lado, hace lo indecible por diferenciar la vacuidad, como atributo de sus obras, del nihilismo occidental. Al realizar esta afirmación taxativa, estaba dirigiéndose de todo corazón a las generaciones venideras a las que Alfred Nobel confió su esperanza y su fe.

A decir verdad, más que con Kawabata, mi compatriota que estuvo aquí mismo hace veintiséis años, siento

una afinidad espiritual con el poeta irlandés William Butler Yeats, galardonado con el premio Nobel de Literatura hace setenta y un años, cuando tenía más o menos mi misma edad. Por supuesto, no pretendo ponerme a la altura del genio poético de Yeats. Soy meramente un humilde seguidor suyo, residente en un país muy alejado del suyo. Tal como escribió William Blake, cuya obra Yeats revalorizó y devolvió al encumbrado lugar que ocupa en este siglo, «A través de Europa y de Asia, hasta China y Japón, como relámpagos».

Durante estos últimos años he estado ocupado escribiendo una trilogía con la que aspiro culminar mis actividades literarias. Hasta el momento, están publicadas las dos primeras partes, y hace muy poco he terminado de escribir la tercera y última. Se titula en japonés *Un árbol verde en llamas*. Por el título estoy en deuda con una estrofa de Yeats, tomada de su poema *Vacilación*, que dice así:

Hay un árbol que desde su más alta rama
Es mitad llama brillante y mitad verde
Y espeso follaje cubierto de rocío...
(W. B. Yeats, *Vacillation*, 11-13)

De hecho, mi trilogía está empapada de influencias constantes de los poemas de Yeats en su conjunto. Cuando Yeats fue galardonado con el premio Nobel, el Senado de Irlanda propuso aprobar una moción para felicitarle, en la cual figuraban las siguientes frases:

«... el reconocimiento que ha sido dado a la nación, en tanto que responsable de una aportación destacada a la cultura universal, mediante su éxito.»
«... una raza que hasta ahora no había sido aceptada en el concierto de las naciones.»
«... Nuestra civilización será valorada gracias al nombre del senador Yeats.»
«... siempre existirá el peligro de que se produzca una estampida de personas que están suficientemente alejadas de la demencia, por puro entusiasmo por la destrucción.»
(El premio Nobel: felicitación al senador Yeats)

Yeats es el escritor cuya estela me gustaría seguir. Me gustaría hacerlo, además, en nombre de otra nación que ahora sí ha sido aceptada en «el concierto de las naciones», aunque sea sólo por la tecnología, la ingeniería electrónica y la fabricación de automóviles. También me gustaría hacerlo en tanto ciudadano de esa nación que se entregó a una estampida demencial, «por puro entusiasmo por la destrucción», tanto en su territorio como en el de las naciones vecinas.

En tanto ser humano que vive en un mundo actual como éste, y que com-

parte amargos recuerdos y un pasado impreso de forma indeleble en la memoria, no puedo pronunciar la frase «Japón, lo bello y yo» con el mismo tálante que Kawabata. Hace sólo un momento me refería a la vaguedad del título y al contenido del discurso de Kawabata. Pero en lo que me resta prefiero emplear el término «ambiguo», de acuerdo con la distinción realizada por una distinguida poetisa británica, Kathleen Raine, que dijo en cierta ocasión de William Blake que no era tanto vago como, en realidad, ambiguo. No puedo hablar de mí mismo si no es mencionando «Japón, lo ambiguo y yo».

Tengo la impresión de que al cabo de ciento veinte años de modernización, tras la apertura del país, el Japón de hoy endía está dividido entre dos polos opuestos de ambigüedad. También yo vivo, como escritor, con esta polarización impresa en mí como una honda cicatriz.

Esta ambigüedad es tan poderosa y tan penetrante que divide tanto al Estado como al pueblo, lo cual salta a la vista en diversos aspectos. La modernización de Japón se ha orientado hacia el aprendizaje de Occidente y la imitación de Occidente. Pero Japón se encuentra en Asia, y ha mantenido con firmeza su cultura tradicional. La ambigua orientación de Japón impulsó al país a la postura de invasor en Asia. Por otra parte, la cultura del Japón moderno, que implicaba una total y absoluta apertura a Occidente, ha sido durante mucho tiempo algo oscuro, impenetrable para Occidente o, al menos, ideado para impedir su cabal comprensión por parte de Occidente. Además, Japón se vio impulsada al aislamiento por los demás países asiáticos, no sólo políticamente, sino también en lo social y en lo cultural.

A lo largo de la historia de la literatura japonesa moderna, los escritores más sinceros y más conscientes de su misión han sido los «escritores de posguerra» que aparecieron en la palestra de la literatura inmediatamente después de la última guerra mundial, profundamente heridos por la catástrofe, pero también repletos de esperanzas de un renacer. Intentaron por todos los medios, dolorosamente, subsanar y compensar las atrocidades inhumanas cometidas por las fuerzas militares japonesas en los países asiáticos, así como salvar los hondísimos abismos que existían no sólo entre los países desarrollados de Occidente y Japón, sino también entre Japón y los países de África y de

Latinoamérica. Sólo por este esfuerzo entendieron que podrían aspirar con cierta humildad a una reconciliación plena con el resto del mundo. Siempre he tenido la aspiración de aferrarme al último peldaño de esta escalera que configura la tradición literaria heredada de estos escritores.

El estado contemporáneo de Japón y de la sociedad japonesa en su fase de



Namikawa Sosuke: *Grullas*. 1880.

posmodernidad no puede ser otra cosa que ambivalente. En plena historia de la modernización de Japón se produjo la Segunda Guerra Mundial, una guerra ocasionada por la aberración de la modernización misma. La derrota en esta guerra, hace cincuenta años, dio una oportunidad a Japón y a los japoneses, en tanto agentes de la guerra, de intentar renacer a partir de la inmensa miseria y sufrimiento que representaron los autores japoneses de la «escuela de posguerra». Los recursos morales de los japoneses que aspiraban a ese renacer fueron la idea de la democracia y la determinación de no volver a tomar parte, nunca más, en ninguna guerra. Paradójicamente, el pueblo y el Estado de Japón que han vivido sobre tales recursos morales no eran inocentes, sino que estuvieron manchados por su propia historia y por sus invasiones de otros países asiáticos. Esos recursos morales tuvieron importancia también para las víctimas de las armas nucleares que se utilizaron por vez primera en Hiroshima y en Nagasaki, así como para los supervi-

vientes y los descendientes afectados por la radiactividad (incluidas varias decenas de miles de personas cuya lengua materna es el coreano).

En estos últimos años se han desatado las críticas contra Japón, sugiriendo que debería ofrecer más fuerzas militares a las Naciones Unidas, y también desempeñar, en consecuencia, un papel más activo en el mantenimiento y el restablecimiento de la paz en diversos lugares del mundo. Se nos encoge el corazón cuando oímos estas críticas. Con el final de la Segunda Guerra Mundial era categóricamente imperativo que declarásemos nuestra renuncia a la guerra para siempre en uno de los artículos esenciales de la nueva Constitución. Los japoneses escogimos el principio de la paz eterna como fundamento de la moralidad de nuestro renacer después de la guerra.

Confío que este principio pueda ser mejor entendido en Occidente, gracias a su larguísima tradición de tolerancia ante cualquier clase de rechazo del servicio militar por motivos de conciencia. En Japón se han producido algunos intentos por suprimir ese artículo que expresa la renuncia a la guerra de la Constitución, y en aras de este propósito algunos japoneses no han desaprovechado las presiones recibidas del exterior. Sin embargo, suprimir de la Constitución el principio de la paz eterna sería una traición contra todos los pueblos de Asia y contra las víctimas de las bombas atómicas de Hiroshima y Nagasaki. Como escritor que soy, no me resulta difícil imaginar cuál sería el resultado de una traición como ésa.

La Constitución japonesa anterior a la guerra, que preconizaba un poder absoluto que trascendería incluso el principio de la democracia, contó con cierto respaldo entre el populacho. Aun cuando hoy tenemos una Constitución avalada por medio siglo de antigüedad, existe un cierto sentimiento popular de apoyo a la vieja Constitución que aún pervive en la realidad de ciertos sectores. Si Japón institucionalizase un principio distinto del que hemos suscrito durante medio siglo, la determinación que tomamos sobre las ruinas de posguerra, sobre nuestro derruido esfuerzo de modernización, es decir, esa determinación nuestra por establecer el concepto de humanidad universal, quedaría en nada. Ese es el espectro que se alza ante mí cuando hablo como un individuo de a pie.

Lo que en este discurso llamo la «ambigüedad» de Japón es una suerte de en-

fermedad crónica que ha prevalecido a lo largo de la era moderna. La prosperidad económica de Japón tampoco está libre de ella, puesto que existe acompañada por toda clase de peligros potenciales, a la luz de la estructura de la economía mundial y de la conservación del medio ambiente. La «ambigüedad», en este sentido, parece ir en aumento. Puede que resulte más obvia a las miradas críticas del mundo en general que a las nuestras. En el nadir de la pobreza económica de posguerra hallamos la flexibilidad necesaria para resistir, sin perder nunca nuestras esperanzas de recuperación. Podría parecer curioso decirlo así, pero da la sensación de que tenemos la misma flexibilidad para resistir nuestra ansiedad frente a las ominosas consecuencias que se siguen de la prosperidad presente. A juzgar desde otro punto de vista, actualmente parece surgir poco a poco una nueva situación en la cual la prosperidad de Japón habrá de incorporarse al poder expansivo que tiene la producción y el consumo en Asia en general.

Soy uno de esos escritores que desean crear obras de literatura seria, que se alejan a propósito de esas novelas que son mero reflejo de las vastas culturas consumistas de Tokio y de las subculturas del mundo en general. ¿Qué identidad debería pues buscar, en calidad de japonés? W. H. Auden describió al novelista como sigue:

Justo entre los justos, vil entre los viles,
en su débil persona, si puede, ha de sufrir
sordamente todos los males de los hombres.
(*El novelista*, 11-14)

Y éste es mi «hábito vital», en palabras de Flannery O'Connor, habiendo adoptado la profesión de escritor.

Para definir una identidad japonesa deseable quisiera ahora escoger la palabra «decente», que se halla entre los adjetivos que George Orwell empleó a menudo, junto con otras palabras como «humano», «sano», «agraciado», para designar a los personajes que más apreciaba. Este epíteto, engañosamente simple, tal vez contraste manifiestamente con la palabra «ambiguo» que he escogido para mi identificación en *Japón, lo ambiguo y yo*. Existe una amplia e irónica discrepancia entre lo que parecen ser los japoneses cuando se les mira desde fuera, y lo que desearían parecer.

Espero que Orwell no me planteara ninguna objeción si empleo la palabra «decente» como sinónimo de «humanista» o *humaniste*, en francés, ya que ambas palabras tienen en común cuali-

dades tales como la tolerancia y la humanidad. Entre nuestros antepasados hubo algunos pioneros que realizaron tremendos esfuerzos por construir la identidad japonesa en términos de «decentencia» y de «humanismo».

Una de estas personas fue el difunto profesor Kazuo Watanabe, estudioso de la literatura francesa del Renacimiento. Envuelto en el demencial ardor del pa-



Tosa Mitsouki y Tosa Mitsunori:
Codornices en otoño.

triotismo que cuajó en vísperas y en medio de la Segunda Guerra Mundial, Watanabe acarició el solitario sueño de injertar la visión humanista del hombre en el sentido tradicional japonés de la belleza y la sensibilidad ante la naturaleza, que por fortuna no había sido ni siquiera entonces totalmente erradicado. Debo no obstante apresurarme a añadir que Watanabe tenía una concepción de la belleza y de la naturaleza muy diferente de la concebida por Kawabata en su *Japón, lo bello y yo*.

El modo en que Japón intentó construir un Estado moderno, modelado a imagen y semejanza de Occidente, fue desastroso. De manera distinta de ese proceso, aunque en parte correspon-

diente a él, los intelectuales japoneses intentaron salvar el abismo que separaba a Occidente de su país acudiendo a los niveles más profundos. Tuvo que ser una laboriosa tarea o *travail*, aunque sin duda también rebosara alegría. El estudio que el profesor Watanabe dedicó a François Rabelais fue de este modo uno de los logros más distinguidos y satisfactorios que se produjeron en el ambiente intelectual de Japón.

Watanabe estudió en París antes de la Segunda Guerra Mundial. Cuando habló con su tutor académico de su ambición de traducir a Rabelais al japonés, el eminente y anciano erudito francés contestó así al joven y prometedor estudiante japonés: *L'entreprise inouïe de la traduction de l'intraduisible Rabelais* (es decir, la empresa insólita, sin precedentes, de traducir al japonés al intraducible Rabelais). Otro erudito francés contestó con idéntico asombro: *Belle entreprise Pantagruélique* (una admirable y pantagruélica empresa). A pesar de todo ello, no sólo culminó Watanabe su gran empresa en un entorno de tremenda pobreza, durante la guerra y la ocupación norteamericana, sino que también hizo todo lo posible por trasplantar en el confuso y desorientado Japón de su tiempo la vida y el pensamiento de aquellos humanistas franceses que fueron precursores, coetáneos y epígonos de François Rabelais.

Tanto en mi vida como en mis escritos, he sido discípulo del profesor Watanabe, que influyó en mí de dos maneras cruciales. Una es mi método de escribir novelas. Aprendí en concreto de su traducción de Rabelais lo que Mijaíl Bajtin ha definido como «el sistema de imágenes del realismo grotesco o la cultura de la risa popular»; la importancia de los principios materiales y físicos, la correspondencia entre los elementos cósmicos, sociales y físicos, el entrecruzarse de la muerte y de las pasiones del renacer, y la risa que subvierte todas las relaciones jerárquicas.

Ese sistema de imágenes me condujo a la búsqueda de métodos literarios que me permitieran alcanzar lo universal, teniendo en cuenta que yo era un ser humano nacido y criado en una región marginal, periférica, muy alejada del centro. A partir de ese trasfondo, no represento a Asia en tanto que nueva potencia económica, sino a esa Asia impregnada de una pobreza eterna y de una fertilidad confusa. Al aprovechar las viejas, familiares y vivas metáforas, me alíneo al lado de los escritores como Kim Ji-ha, de Corea,

o Chon I y Mu Jen, los dos de China. Para mí, la hermandad de la literatura universal consta de tales relaciones en términos concretos. Una vez participé en una huelga de hambre para conseguir la libertad política de un dotado poeta coreano. Ahora mismo me preocupa profundamente qué destino aguarda a los dotados novelistas chinos que han sido privados de toda libertad desde los incidentes de la plaza de Tiananmen.

El otro modo en que me influyó el profesor Watanabe es su idea del humanismo. Lo considero la quintaesencia de Europa en tanto totalidad viva. Y es una idea que también se percibe en la definición del espíritu de la novela que propone Milan Kundera. A partir de sus exactas lecturas de las fuentes históricas, Watanabe escribió biografías críticas, en el centro de las cuales se halla Rabelais, de personas como Erasmo, Sebastián Castellion o las mujeres relacionadas con Enrique IV, desde la reina Margarita de Navarra a Gabrielle Destré. En este empeño, Watanabe quiso instruir a los japoneses acerca del humanismo, acerca de la importancia crucial de la tolerancia, acerca de la vulnerabilidad del hombre ante sus ideas preconcebidas o ante las máquinas de su creación. Su sinceridad le llevó a citar este comentario del filólogo danés Kristofer Nyrop: «Quienes no protestan contra la guerra son cómplices de la guerra». En su intento por trasplantar a Japón el humanismo que veía como base del pensamiento occidental, Watanabe se aventuró con gran valor en

l'entreprise inouïe y en la belle entreprise Pantagruélique.

Influido por el humanismo de Watanabe, aspiro a que mi tarea de novelista sirva para capacitar tanto a quienes se expresan mediante las palabras como a sus lectores a recuperarse de los sufrimientos que les son propios y de los sufrimientos de su época, y a curar las heridas del alma. He dicho que me encuentro dividido entre los polos opuestos de la ambigüedad que caracteriza a los japoneses. He realizado no pocos esfuerzos por curarme y restablecerme de esos dolores y esas heridas, precisamente por medio de la literatura. He realizado no pocos esfuerzos también por suplicar la cura y el restablecimiento de mis compatriotas japoneses.

Si se me permite mencionarlo de nuevo, mi hijo Hikari, con su deficiencia mental, fue despertado gracias a las voces de las aves, a la música de Bach y de Mozart, para componer a la sazón sus propias obras. Las piecillas que compuso al principio rebosan esplendor, frescura, deleite; parecen gotas de rocío que brillasen sobre las hojas de hierba. La palabra inocencia se compone de *in*, «no», y *nocere*, «dañar»: es decir, significa «no dañado». La música de Hikari, en este sentido, fue una efusión natural de la propia inocencia del compositor.

A medida que Hikari siguió componiendo sus obras, no pude por menos que oír en su música también «la voz de un alma llorosa y lúgubre». Deficiente mental como era, su denodado esfuerzo

dio a su actividad de compositor o a su «hábito vital» el desarrollo de las técnicas compositivas y una mayor hondura de concepción, lo cual a su vez le permitió descubrir en lo más hondo de su corazón una masa de pena negra que hasta entonces había sido incapaz de identificar por medio de las palabras.

«La voz de un alma llorosa y lúgubre» es siempre bella, y su acto de expresarlo en la música le cura de la pena negra mediante un acto de restablecimiento. Además, su música ha sido aceptada como música que cura y que restablece a sus contemporáneos cuando la escuchan. De ahí que yo tenga sobrados motivos para creer en el exquisito poder curativo del arte.

Esta creencia no he podido demostrarla del todo. Débil como soy, con la ayuda de esta creencia imposible de verificar, me gustaría «sufrir sordamente todos los males» acumulados a lo largo del siglo XX a resultas del monstruoso desarrollo de la tecnología y el transporte. Siendo mi existencia puramente periférica, marginal, alejada del centro del mundo, me gustaría ver cómo, con lo que espero que pueda ser una modesta y decente contribución humanista, puedo ser de utilidad en la cura y el restablecimiento de la humanidad. □

KENZABURO OÉ

—*Una cuestión personal*. Anagrama, 1989.

—*La presa*. Anagrama, 1995.



Revista de Occidente

Revista mensual fundada en 1923 por
José Ortega y Gasset

leer, pensar, saber

j. t. fraser • maría zambrano • umberto eco • james buchanan • jean-françois lyotard • george steiner • julio caro baroja • raymond carr • norbert elias • julio cortázar • gianni vattimo • j. l. lópez aranguren • georg simmel • georges duby • javier muguerza • naguib mahfuz • susan sontag • mijail bajtin • ángel gonzález • jürgen habermas • a. j. greimas • juan benet • richard rorty • paul ricoeur • mario bunge • pierre bourdieu • isaiah berlin • michel maffesoli • claude lévi-strauss • octavio paz • jean baudrillard • iris murdoch • rafael alberti • jacques derrida • ramón carande • robert darnton • rosa chacel

Edita Fundación José Ortega y Gasset
Fortuny, 53. 28010 Madrid. Teléf.: 410 44 12

Distribuye. Comercial Atheneum
Rufino González, 26. 28037 Madrid. Teléf.: 754 20 62

OPCION'S '95



TOTES LES OPCIONS DE FORMACIÓ,
OCUPACIÓ, CULTURA I PARTICIPACIÓ
DELS JOVES DE LA COMUNITAT

Fira Mostrari Internacional
Del 16 al 21 de febrer de 1995

Oficina Opcions' 95
Tel (96) 3869760 · Fax (96) 3869888

Institut Valencià de la Joventut
C/ de l'Hospital, 11 · 46001 València



GENERALITAT
VALENCIANA

la Comunitat

La coartada estética

Martin Jay

En un reciente ensayo en el que criticaba el desmantelamiento en 1989 de su escultura pública titulada *Arco inclinado*, Richard Serra planteaba su caso en términos de lo que él denominaba «derechos morales», en oposición a derechos de autor. El hecho de que el Gobierno hubiera comprado la obra, argumentaba, no le daba derecho a destruirla, pues de esa manera estaba pisoteando «el derecho a la libertad de expresión, el derecho a la protección del trabajo creativo». En lugar de «conservar la integridad de sus obras de arte», el Gobierno ejercía una especie de censura que amenazaba con introducir consideraciones políticas en el terreno del arte.

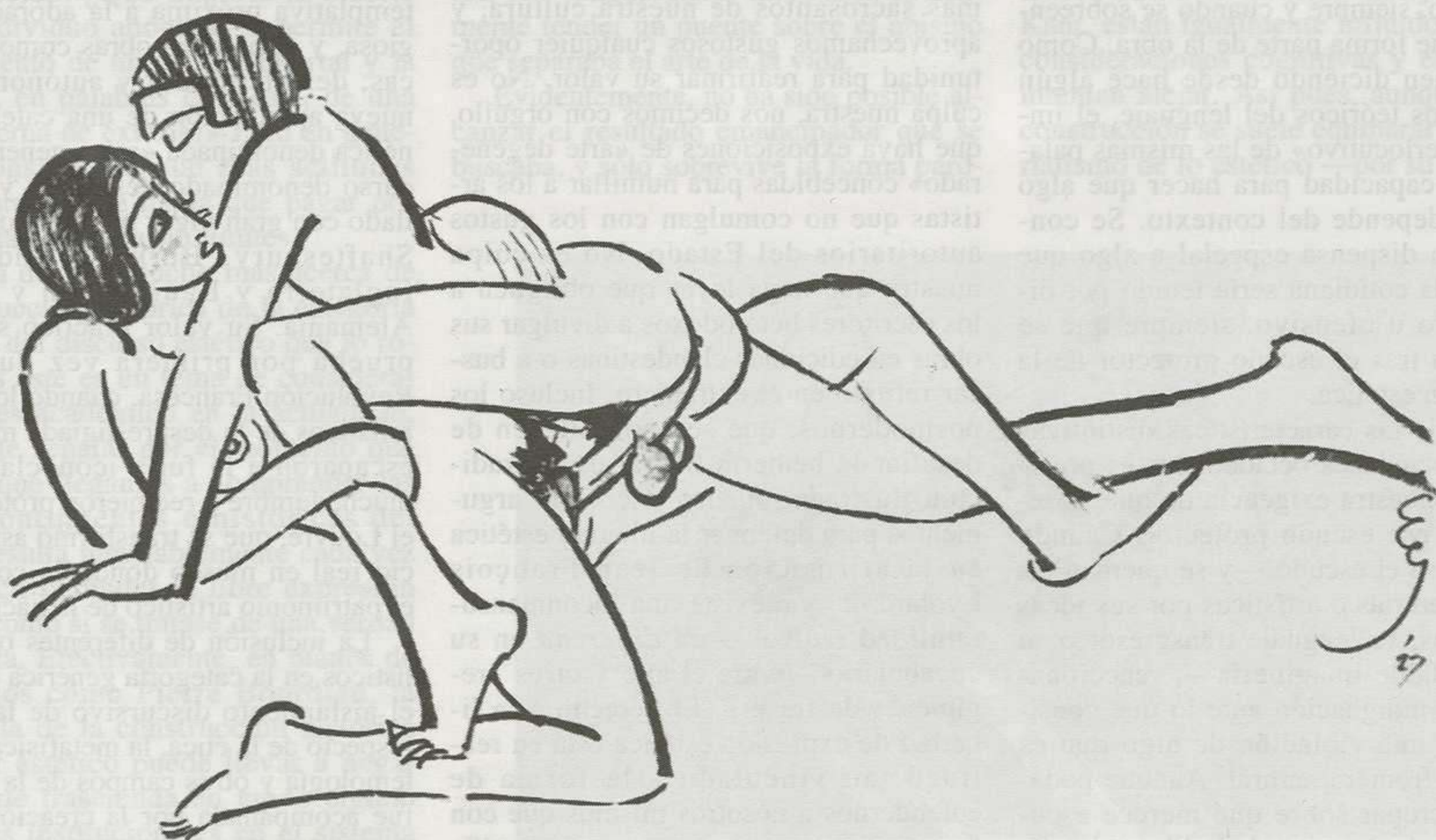
Más que una reacción ante este caso concreto de «arte público» que es *Arco inclinado*, la alarma de Serra se vio alimentada por el creciente número de ataques a la libre expresión de ideas transgresoras y acciones simbólicas durante los últimos años. Esta evolución en

Estados Unidos resulta especialmente irónica cuando el resto del mundo, y particularmente el antiguo bloque soviético, tiende a suavizar las restricciones. Unas veces el ataque va dirigido al «arte culto» —tal es el caso de la escultura de Serra— y otras veces al «arte popular», como muestra la reacción ante las actuaciones del grupo de *rap* 2 Live Crew. En ocasiones se les acusa de obscenidad, como sucedió con las fotografías de Robert Mapplethorpe, o de corrupción de menores, en el caso de las fotos de niños desnudos realizadas por Jock Sturge, o de algo parecido a la blasfemia en el caso del irreverente *Piss Christ* de Andrés Serrano.

Desde el punto de vista político las amenazas proceden casi siempre de la derecha, y más concretamente de Jesse Helms, Patrick Buchanan y Donald Wildmon; pero al convertirse la histórica (y a menudo hipócrita) ola de «corrección política» en una amenaza igualmente inquietante, ha pasado a

relacionarse en ocasiones con la izquierda. No menos variables han sido las amenazas de castigo, que van desde la destrucción de obras de arte y las penas de prisión para quienes atenten contra el decoro, hasta la retirada de subvenciones por parte de la National Endowment for the Arts o la General Services Administration. Pero sea cual fuere la justificación, la procedencia o el castigo, se ha establecido una pauta que pone en peligro la libertad de expresión. Con la amenaza de muerte del Ayatolá a Salman Rushdie como reducción al absurdo de esta tendencia, los artistas y sus seguidores han comprendido la gravedad de este conflicto. Como consecuencia de ello, el fantasma del senador McCarthy se ha aparecido con mucha más frecuencia que en ningún otro momento desde que le dieran cristiana sepultura en los años sesenta.

Resultaría imposible analizar las numerosas y complejas cuestiones que plantean estos hechos en los modestos

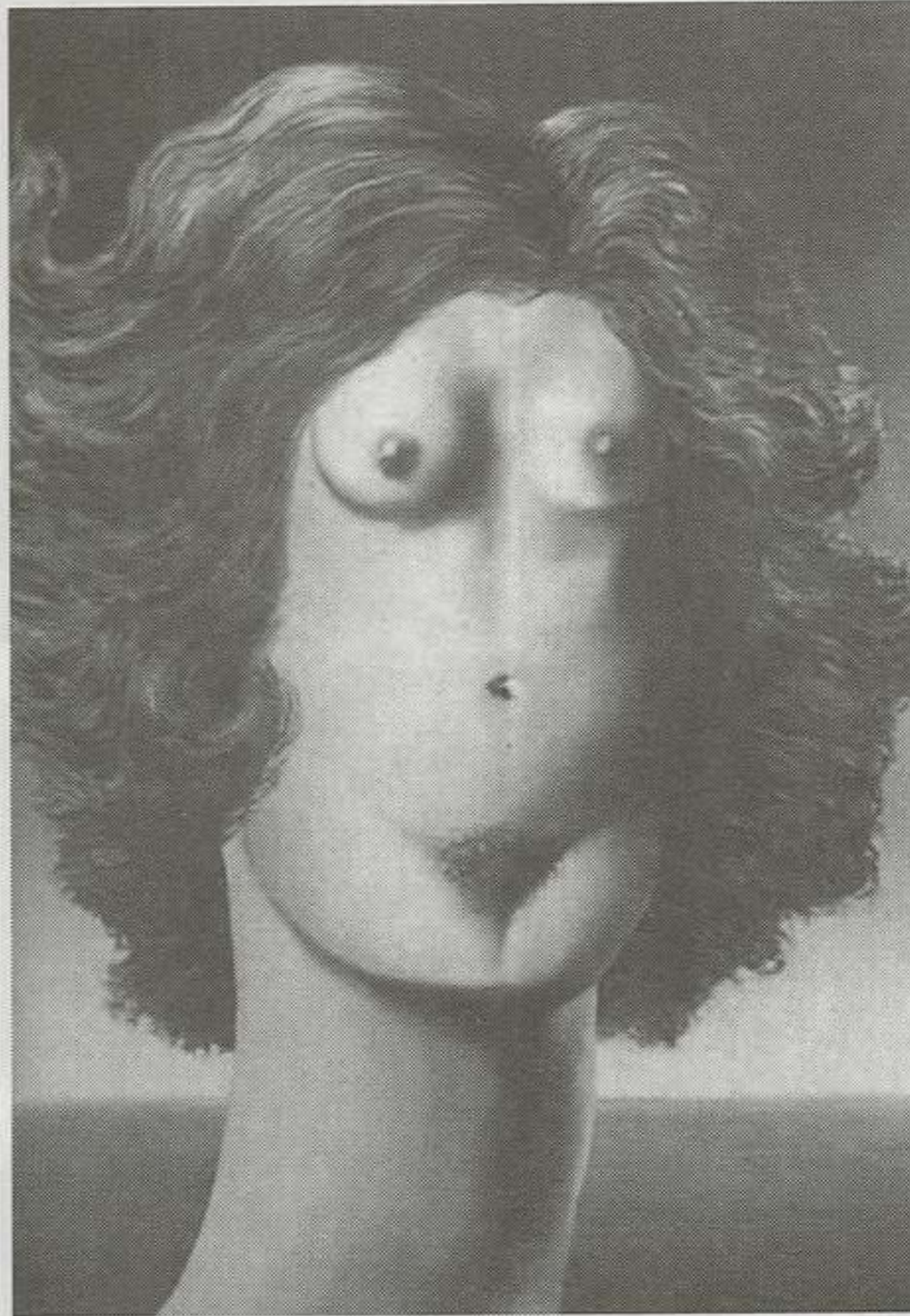


Eric Gill: *Copulating Couple*. 1930.

límites de este artículo. Y parece igualmente absurdo y ambicioso aventurarse siquiera a discutir los límites de la libertad de expresión, especialmente para quien desconoce los entresijos de la ley. Pero sí quisiera centrarme en un aspecto del debate que afecta a la cuestión de lo que habitualmente se denomina «libertad artística». Pues, en respuesta a los intentos de restringir la libertad de expresión, se ha reivindicado con frecuencia el supuesto derecho especial del artista. Serra habla vagamente de «derechos morales» y se preocupa por la libre expresión en general, pero es evidente, por poner un ejemplo, que un arquitecto sin pretensiones artísticas que protestase por las modificaciones hechas a una casa proyectada por él no iría a ninguna parte. Incluso Madonna, en *Truth or Dare*, tuvo que recurrir a la libertad de expresión artística para evitar que suspendieran un concierto suyo en Toronto por obscenidad pública.

De manera general, la libertad artística puede considerarse un caso especial de la libertad de expresión, lo que la sitúa en una categoría más elevada. Es decir, las restricciones a la libertad de expresión en una sociedad liberal se suelen relajar aún más cuando se supone que determinado discurso (o cualquier acción simbólica) tiene valor estético. Está prohibido gritar «¡fuego!» desde las butacas de un teatro porque podría cundir el pánico, pero no hay ningún problema si ese mismo grito procede del escenario, siempre y cuando se sobreentienda que forma parte de la obra. Como nos vienen diciendo desde hace algún tiempo los teóricos del lenguaje, el impacto «perlocutivo» de las mismas palabras, su capacidad para hacer que algo ocurra, depende del contexto. Se concede una dispensa especial a algo que en la vida cotidiana sería tenido por difamatorio u ofensivo, siempre que se produzca tras el escudo protector de la condición estética.

Una de las características distintivas de las sociedades occidentales es precisamente nuestra exigencia de que se reconozca ese escudo protector. Cuando se traspasa el escudo —y se queman las obras literarias o artísticas por sus ideas repulsivas, su lenguaje transgresor o su desagradable imaginería—, reaccionamos con indignación ante lo que consideramos una violación de algo que es casi una frontera natural. Aunque podamos discrepar sobre qué merece escudarse tras la doctrina de la libertad estética, casi todos valoramos la distinción



René Magritte: *Rape*. 1934.

entre lo que es arte y lo que no lo es, y estamos dispuestos a tolerar en un ámbito lo que podría resultar molesto en el otro. Inventamos incluso nuevas categorías como «performance art» para tolerar determinados comportamientos que sin su protección supondrían muy probablemente el internamiento inmediato de su responsable en una institución psiquiátrica, o su ingreso en prisión.

La «libertad artística», podemos asegurar sin temor, es uno de los ideales más sacrosantos de nuestra cultura, y aprovechamos gustosos cualquier oportunidad para reafirmar su valor. No es culpa nuestra, nos decimos con orgullo, que haya exposiciones de «arte degenerado» concebidas para humillar a los artistas que no comulgan con los gustos autoritarios del Estado. No es culpa nuestra que haya leyes que obliguen a los escritores heterodoxos a divulgar sus obras en ediciones clandestinas o a buscar refugio en el extranjero. Incluso los posmodernos, que se enorgullecen de desafiar la beatería liberal de la tradición ilustrada, pueden encontrar argumentos para defender la libertad estética en la afirmación de Jean-François Lyotard de que existe una incommensurabilidad radical —un *differend* en su vocabulario— entre el arte y otros «régimenes de frases». El derecho a la libertad de expresión estética está en realidad tan vinculado a la forma de entendernos a nosotros mismos que con frecuencia parece tener su propia justificación intrínseca, independientemente

de la que confiere la Primera Enmienda a la libertad de expresión en general.

Sin embargo, lo que hace tan paradójico este llamamiento a la libertad artística, lo que en realidad debería llevarnos a reconsiderar su verdad manifiesta, es el hecho de que la amenaza a su integridad procede no sólo de los trogloditas incapaces de comprender las reglas del juego estético, sino también de otra fuente de la que no se puede prescindir con tanta facilidad. Es decir, procede del propio discurso estético, o más precisamente de esos artistas e intelectuales que han puesto en cuestión la idea misma de un ámbito de experiencia distinto e inviolable al que denominamos «arte». Si es que tienen razón y ya no se nos permite suponer que ese ámbito existe —un ámbito completamente separado de otras esferas de la vida—, resulta difícil conceder una dispensa especial a lo que normalmente se consideraba incluido dentro de sus límites.

La crítica de la integridad de lo estético procede *grosso modo* de tres fuentes distintas, que podríamos llamar crítica histórica y sociológica, práctica vanguardista y teoría posestructuralista. La primera de ellas establece los orígenes cronológicos de lo que el crítico literario M. H. Abrams denomina «arte como tal», que, además de no ser un hecho cultural eterno, no vio la luz hasta el siglo XVIII en Inglaterra y Alemania. Al abarcar las denominadas «bellas artes», imponer una actitud de apreciación contemplativa próxima a la adoración religiosa, y definir las obras como autotélicas, desinteresadas y autónomas, esta nueva apreciación de una categoría genérica denominada «arte» generó un discurso denominado «estética» y desarrollado con gran vigor por escritores como Shaftesbury, Burke y Addison en Inglaterra y Baumgarten y Kant en Alemania. Su valor práctico se puso a prueba por primera vez durante la Revolución Francesa, cuando los tesoros artísticos de la desprestigiada monarquía escaparon a la furia iconoclasta de la muchedumbre y recibieron protección en el Louvre, que se transformó así de palacio real en museo donde se conservaba el patrimonio artístico de la nación.

La inclusión de diferentes oficios artísticos en la categoría genérica de arte, y el aislamiento discursivo de la estética respecto de la ética, la metafísica, la epistemología y otros campos de la filosofía, fue acompañada por la creación institucional de estructuras de evaluación, conservación y acomodación, que conferían

un carácter social más que meramente cultural a la idea de que el arte era un ámbito aparte. En una época en que los criterios jerárquicos tradicionales estaban amenazados, el concepto de gusto estético y los juicios de valor comerciales que lo acompañan proporcionaban nuevas formas de distinguir lo culto de lo vulgar, lo valioso de lo insignificante. El deseo burgués de distinguirse a través de la erudición estética era simultáneo a la sustitución del mercado por los sistemas de mecenazgo aristocrático.

Paralelamente a estos cambios se fue formando la figura del genio creativo de voluntad libre que producía arte transgrediendo las reglas en lugar de ceñirse a ellas. Aunque a menudo se le presentaba como una víctima heroica del filisteísmo burgués, irónicamente el genio era en gran medida un peón del sistema estético engendrado por los mismos cambios que condujeron a la demanda de mercado de sus creaciones. Al igual que el propio arte, el genio estaba por encima de consideraciones no-estéticas, ya fueran éstas cognitivas, éticas o de cualquier otra índole. Su búsqueda de la perfección estética podría conducir indudablemente a una aterradora indiferencia ante otros aspectos más típicamente humanos; Oscar Wilde refleja brillantemente esta actitud al observar que «Cuando Benvenuto Cellini crucificaba a un hombre para estudiar el comportamiento de los músculos durante su agonía, el Papa tenía derecho a concederle la absolución. ¿Qué importa la muerte de un individuo anónimo si permite el florecimiento de una obra inmortal y la creación, en palabras de Keats, de una fuente eterna de éxtasis?» Pero en general se consideraba que esas actitudes eran el precio que había que pagar por una libertad artística sin límites.

Podría decirse mucho más acerca de la construcción histórica de la categoría de arte y del discurso estético que lo rodea, pues este es un tema de considerable interés académico en la actualidad. Pero baste señalar por el momento que una vez que llegamos a comprender las raíces contingentes e históricas del «arte», resulta inevitablemente cada vez más difícil defender la libre expresión estética como si se tratase de una verdad manifiesta. Efectivamente, en manos de sociólogos como Pierre Bourdieu, la conciencia de la construcción histórica del valor estético puede llevar a negar que el arte trascienda en modo alguno sus raíces institucionales en el sistema de diferencias sociales que contribuye a

mantener. Desde este ángulo, la cultura se convierte en «capital cultural» y la libertad artística representa tan sólo el derecho a afirmar la superioridad jerárquica de un modo más «elegante» que a través del dinero o el nacimiento.

Desde una perspectiva muy diferente, la de los denominados movimientos vanguardistas de los siglos XIX y XX, se lanzó un nuevo ataque contra la integridad de lo estético. Las manifestaciones dadaístas, los *ready-mades* de Duchamp, la escritura automática y las provocaciones pictóricas del surrealismo desafiaban la ideología del genio creativo y el valor permanente y trascendente de las obras que éste creaba. Aun descendiendo en ocasiones al concepto nihilista de «el antiarte por el antiarte», en general los vanguardistas siguieron creyendo en el poder redentor del arte. Su valor como ámbito de desinterés autotélico y autónomo no se cuestionaba *per se*; lo que estaba en juego por el contrario era la continua separación entre ese ámbito y la vida cotidiana. Como afirma Peter Bürger, los vanguardistas intentaron a menudo infundir en la vida cotidiana la energía emancipadora del arte. Es decir, buscaron no tanto la abolición de la esfera estética como la realización de su «promesa de felicidad» en el ámbito de la existencia cotidiana. A diferencia de los modernistas, que según Bürger permanecieron dentro de la institución del arte y alteraron sólo nociones convencionales, los vanguardistas intentaron activamente tender un puente sobre el abismo que separaba el arte de la vida.

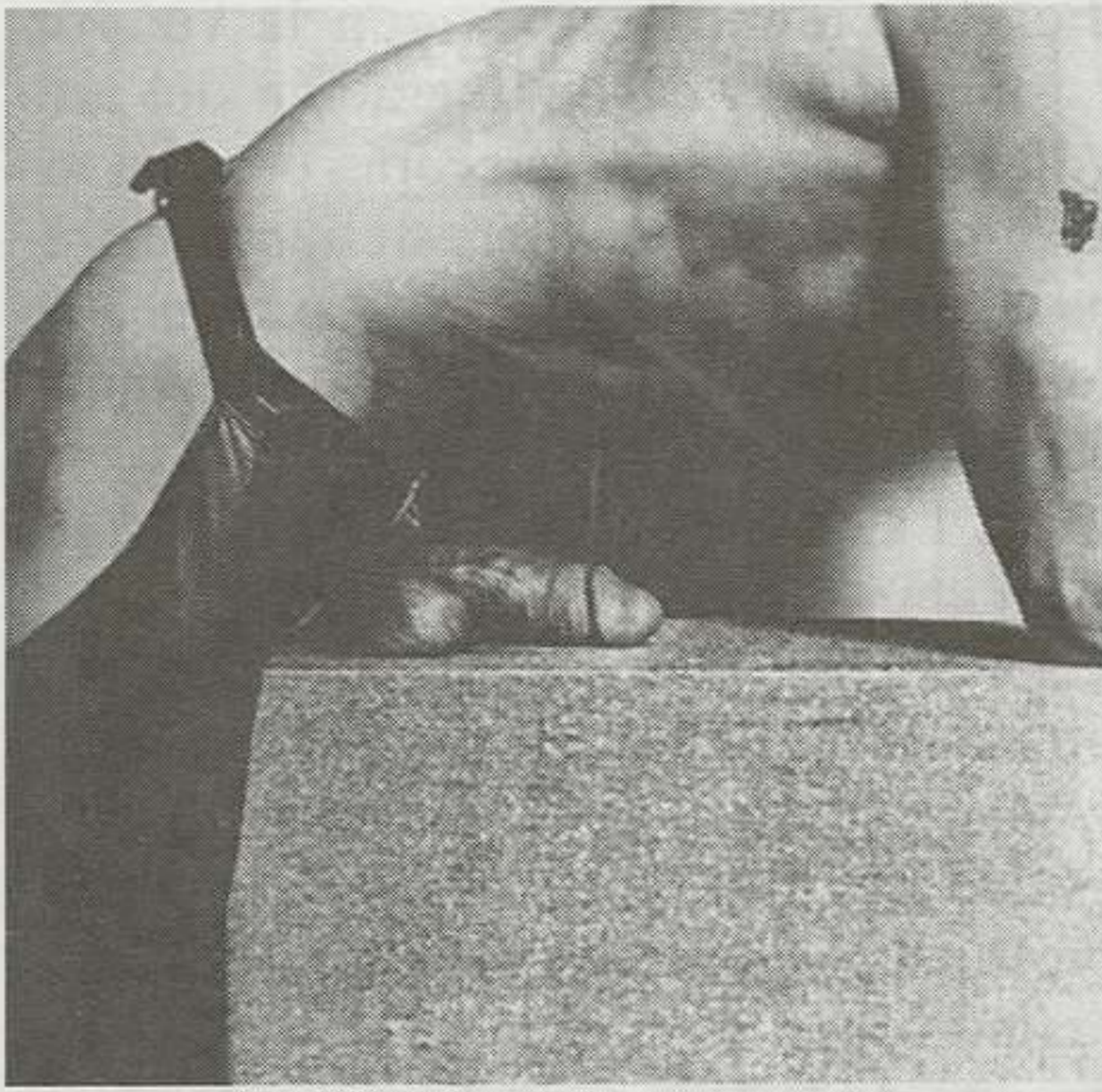
Evidentemente, no ha sido posible alcanzar el resultado emancipador que se buscaba, y sólo sobrevive la forma paró-

dica que identificamos con la versión posmodernista de reintegración del arte y la vida. Tampoco su propia obra ha logrado evadirse de la reestetización impuesta por las poderosas instituciones de recopilación y conservación que siguen determinando lo que es arte y lo que no lo es. La famosa aura que según Walter Benjamin rodea a las obras de arte no se disolvió con tanta facilidad como él y otros esperaban durante el apogeo del vanguardismo. Pero al desafiar la integridad del arte como institución y desprestigiar la pretensión de que los artistas son genios creativos situados por encima de la ley, contribuyeron también a socavar las premisas del discurso en que se basa la idea de libertad artística.

Más recientemente, las llamadas teorías posestructuralistas han proporcionado un nuevo motivo para ese desprestigio. La obra *Truth in Painting* de Jacques Derrida es tal vez la expresión más conocida de un argumento que también ha sido desarrollado en el mismo campo por otras personas, como Philippe Lacoue-Labarthe, Jean-Luc Nancy y Paul de Man. Para Derrida es imposible mantener la distinción absoluta entre la obra, o *ergon*, y el marco que la rodea, o *parergon*. Lo intrínseco y lo extrínseco, el texto y el contexto, las obras citadas entre comillas y las palabras «directas» pronunciadas sin ellas: todos estos elementos se entrelazan de tal forma que socavan la pureza ideal del terreno estético. Los discursos estéticos, como la *Crítica del juicio* de Kant, están igualmente influidos por las consideraciones cognitivas y éticas que intentan alejar. Así pues, aunque la deconstrucción se suele equiparar al imperialismo de lo estético —por su negativa



John Lennon: *John y Yoko*. 1970.



Robert Mapplethorpe: *Marc*, Nueva York, 1976.

a separar los significados literales de los metafóricos, y la retórica de la filosofía—, también podría interpretarse que implica una creencia en todo lo contrario: la contaminación del terreno puro del arte por consideraciones «externas». No es de extrañar que la denominada «ideología estética» haya sido su objetivo con la misma frecuencia con que lo ha sido en la obra de críticos marxistas como David Lloyd o Terry Eagleton.

Como resultado de estas críticas y de otras semejantes, la integridad del arte como institución ya no parece tan inexpugnable como lo era en la época que va, por poner un ejemplo, de Matthew Arnold a Clement Greenberg. Esto no quiere decir, sin embargo, que se haya desmoronado o que esté dando sus últimos coletazos, pues las exigencias sociales o económicas que le dieron vida siguen siendo muy poderosas. La irónica complicidad entre acomodación y la ideología del genio original difícilmente puede ponerse en duda en una época en que llegan a pagarse cincuenta millones de dólares por un *van Gogh*. Pero lo que sí resulta sospechoso es la costumbre de evocar la libertad artística por parte de quienes sin duda saben que se mueven sobre arenas movedizas.

Curiosamente, esta no es la primera vez que surge este tipo de inconsistencias. Tomemos, por ejemplo, un célebre episodio en la historia del surrealismo, la conmoción que causó el poema de Louis Aragon *Front Rouge*. Aquellos memorables versos «Fusilad a Léon Blum, fusilad a Boncour Froissard Déat, fusilad a los perros guardianes de la democracia social» le valieron a Aragon una querrela criminal por incitación al asesinato y a la desertión del ejército en 1932. Breton y los surrealistas acudieron raudos en su defensa, organizando una ma-

siva petición de indulto que firmaron unas 60.000 personas. Muchos de los firmantes se dejaron convencer por la invocación surrealista del principio general de que una poesía no debe confundirse con una octavilla política. Recurriendo a lo que podría denominarse la «coartada estética» para lo que consideraba un mediocre «poema circunstancial», Breton escribió: «Este poema, por su situación en la obra de Aragon y en la historia de la poesía, responde a una serie de consideraciones formales que no nos permiten aislar ningún grupo de palabras (Camaradas, matad a la policía) para explotar su significado literal, en tanto que en el caso de otros grupos de palabras (Las estrellas descienden con familiaridad sobre la tierra) no se plantea la cuestión de ese significado literal... El significado y la repercusión del poema son diferentes de la suma de todos esos análisis de los elementos específicos que lo componen...»

Nos encontramos ante el curioso espectáculo de uno de los principales críticos vanguardistas del arte por el arte, uno de los más acérrimos partidarios de traspasar la barrera que separa el arte de la vida, recurriendo a las nociones tradicionales de la inviolabilidad de la obra orgánica, la distinción formalista entre forma y contenido, y la distinción radical entre usos literales y metafóricos del lenguaje. No es de extrañar que Breton fuera acusado frontalmente de hipócrita por escritores como André Gide y Romain Rolland, quienes afirmaban que la acción simbólica tenía inevitablemente consecuencias morales y políticas a las que nadie podía sustraerse con tanta facilidad. La reivindicación de una inmunidad especial por parte del poeta, argumentaban, equivalía a situarlo por encima del hombre corriente, cuyos prosaicos desafíos a la autoridad no estaban respaldados por el supuesto desinterés de lo estético.

Aragon acabó rechazando la defensa de Breton en parte porque el panfleto surrealista contenía sutiles críticas al partido comunista, al que pronto ofreció su lealtad incondicional. A raíz del «asunto Aragon», como se conoció, éste abandonó el movimiento surrealista después de que se retirasen todos los cargos contra él, provocando la furia de Breton por semejante deslealtad. Sin embargo, se mostró mucho menos indignado por la traición a sus propios principios que supuso la reivindicación de la pureza estética en defensa del desagradecido Aragon. La compenetración del arte y la vida cotidiana, parecía decir, era una

cuestión unidireccional; se podía justificar cuando el arte pretendía influir en lo cotidiano o realizar incursiones voluntarias en busca de inspiración, pero, si las preocupaciones cotidianas invadían el sacrosanto terreno de la estética, entonces se estaba violando su libertad.

Hoy en día se observa la misma lógica entre los más ardientes defensores de la libertad artística frente a la intromisión del Estado, la Iglesia o los grupos sociales que se sienten ofendidos por lo que ven o leen. Existe la tentación de repetir las acusaciones de Gide y Rolland, y rechazar sencillamente la reivindicación de una dispensa especial para la expresión artística por considerarla egoísta e hipócrita. Podríamos inclinarnos a pensar que Salman Rushdie hizo lo correcto al defraudar a sus defensores aceptando parte de responsabilidad por la ofensa que su libro supuso para los creyentes musulmanes. Madonna, por la misma razón, debería haber tenido el coraje de cargar con la culpa (o aceptar el honor) por el hecho de que su actuación hiriese la sensibilidad de los pacíficos ciudadanos de Toronto.

Y sin embargo esta es una tentación que hay que resistir. Pues, ¿cómo íbamos a protegernos de los esfuerzos censores de los Helms, Wildmons y Jomeinis de este mundo si abandonáramos por completo la idea de la integridad estética? ¿Cómo íbamos a repeler la invasión masiva del terreno estético por parte de quienes quieren subordinarlo a consideraciones morales, políticas, económicas, etcétera? Estoy de acuerdo en que este temor no es infundado, ya que las amenazas a la libertad de expresión (artística o de cualquier otra clase) no deberían tomarse nunca a la ligera. Las últimas revelaciones relativas a la presión política que se ejerce sobre las decisiones del National Endowment of the Arts muestran con qué facilidad se puede pasar de las amenazas a la acción.

Hay, a mi entender, tres maneras de conservar lo que la doctrina artística con su ingenuidad ya no es capaz de proteger. La primera echa mano de una solución sugerida recientemente por las feministas interesadas en las problemáticas consecuencias prácticas de la deconstrucción del individuo. En lugar de aceptar la completa dilución de los individuos en sistemas discursivos, con el consiguiente peligro de privar a las mujeres de la capacidad de realizarse a sí mismas y de la solidaridad de su identidad de grupo, algunos teóricos como Gayatri Chakravorty Spivak y Rosi Braidotti han intro-

ducido la idea de «esencialismo estratégico». Reconociendo que las identidades colectivas como «la mujer» son en definitiva construcciones artificiales y no hechos naturales, estos teóricos sostienen que, sin embargo, se puede adoptar un discurso esencialista cuando resulte estratégicamente útil para combatir la discriminación hacia las personas que son víctimas de una esencialización negativa.

Aunque el paralelismo no sea perfecto, en el caso de la libertad artística tal vez parezca justificado un esencialismo estratégico similar. Es decir, aunque resulte imposible ontologizar lo estético como un territorio independiente de los valores e intereses mundanos, tal vez sea útil en determinadas circunstancias afirmar que se trata de un territorio semejante, como baluarte frente a los intentos de subordinar lo que normalmente incluimos en «la estética» a lo que le es extrínseco. Este enfoque, sin embargo, puede suscitar la crítica de que las ficciones sólo funcionan mientras resultan convincentes para quienes las alimentan. Si quienes defienden la integridad del «arte» saben que éste es algo más que una categoría imaginaria, ¿por qué no iba a caer tal información en manos de quienes atacan esa misma integridad? ¿Durante cuánto tiempo puede funcionar con eficacia una estrategia basada en una distinción entre aquellos que conocen la verdad (que tan sólo fingen olvidar) y aquellos otros que no la conocen?

Una segunda y acaso más fructífera defensa resulta de la anterior afirmación de que, pese a todos los esfuerzos por historizar, deconstruir o volver obsoleto el territorio independiente del arte mediante su realización en el mundo, sobrevive sin embargo como ideología porque sigue habiendo motivos sociales y económicos para su existencia. Es decir, el hecho de que podamos desnaturalizar una categoría como la estética y presentarla como relativa desde el punto de vista histórico no significa que deba desaparecer necesariamente. Y el hecho de mostrar la porosidad de sus límites tampoco significa que éstos estén completamente desdibujados. Tal vez ya no se pueda legitimar el arte en los términos tradicionales, pero, si funciona con éxito como «capital cultural», es probable que siga vivo durante mucho tiempo.

En tal caso, ¿por qué no recurrir al poder residual de la categoría, sin traer al primer plano su profunda función socioeconómica, a fin de proteger las acciones simbólicas transgresoras? Aunque tal solución, al igual que la del esencialismo

estratégico, pueda parecer ambigua, parece servir para mantener a raya a los policías del pensamiento menos astutos desde el punto de vista teórico. O al menos esa es la conclusión que cabría sacar del proceso de Cincinnati por las fotografías de Mapplethorpe, cuando el jurado aceptó el «peritaje» (a cargo de eminentes «capitalistas culturales») de su valor artístico.

Una alternativa más justa y definitiva sería la de aceptar el desmoronamiento (o al menos el estado moribundo) de la categoría de lo estético y recurrir a una defensa más general de todos los tipos de libertad de expresión. Una solución así nos ahorraría el mal trago de tener que admitir que una élite de supuestos artistas goza de mayor protección que el ciudadano medio. También evitaría las no menos elitistas implicaciones de las dos primeras defensas, basadas como están en la diferencia entre los desengañados de la ideología estética y los que siguen esclavizados por ella. Evidentemente, esa defensa serviría de bien poco en casos como el del *Arco inclinado* de Serra —en los que habría que aducir otras razones para justificar la conservación de los derechos del «creador» después de que éste haya vendido la obra—; pero en otros casos bastaría con resistirse a la censura.

Se plantea aquí un problema potencial, sin embargo, en un momento en que los desafíos al ejercicio absoluto de la libertad de expresión —ya sea a través de la invocación de los criterios locales en oposición a los universales, o de la polémica crítica de las «palabras de combate»— amenazan con estrechar la definición de lo permisible. La decisión del Tribunal Supremo en el juicio de Miller (1973) dio a los jurados locales la posibilidad de decidir lo que era obsceno u ofensivo y lo que no lo era. Otras opiniones más recientes sugieren que una categoría más amplia —como la universal «esfera pública»— puede hacernos superar los veredictos de unas «comunidades» que —con el debido respeto a los Helms y Wildmons de este mundo— no comparten ni un solo conjunto de criterios. Pero sigue sin haber razones para suponer que la ofensiva y transgresora acción simbólica —defendida hasta ahora por motivos estéticos— vaya a sobrevivir automáticamente, puesto que continúa siendo necesario definir quién tiene poder en la esfera pública para decidir lo que está permitido y lo que no lo está. Y tal como sugiere una reciente decisión del Tribunal

Supremo que restringe el derecho al aborto en centros financiados con fondos públicos, ese poder puede ejercerlo el tribunal actual aplicando una definición restringida de lo permisible.

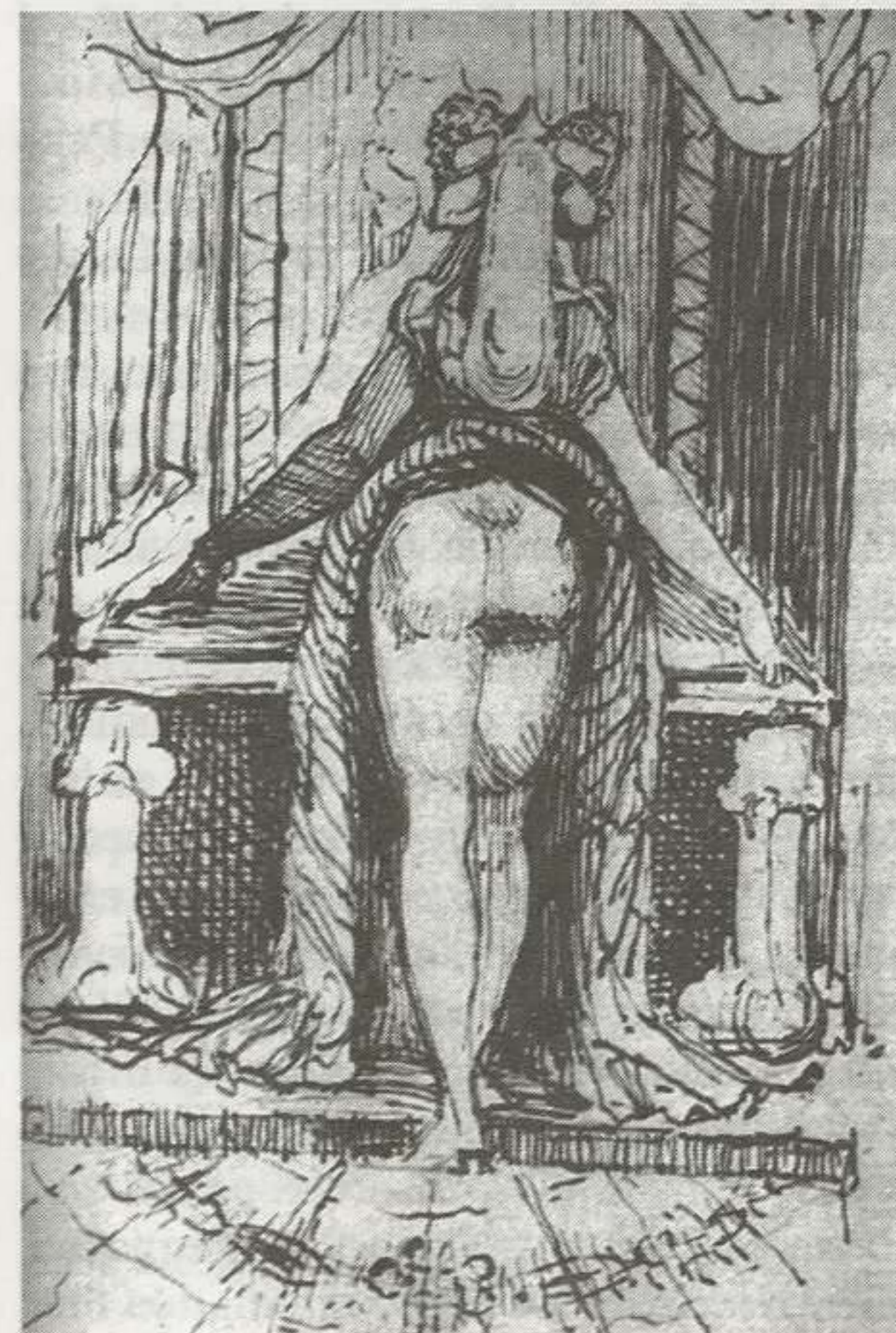
Tal vez sea necesario recurrir a todas las defensas esbozadas anteriormente —y aun a otras por inventar— para poder afrontar las consecuencias de desenmarañar la coartada estética. «La libertad del artista», al igual que la ideología de «el arte por el arte» sobre la que se apoya, tal vez sea un mito en su forma clásica, pero sin una versión menos vulnerable del mismo concepto corremos el peligro de perder algo más que un ideal marchito. Pues la categoría de «arte», en la medida en que sirve de refugio no sólo a las catárticas y consoladoras experiencias estéticas, sino también a los experimentos de transgresión e innovación cultural, constituye una función vital —orientada al futuro— que trasciende su condición de mero capital en la economía cultural de nuestros días. Quizá por esta razón nos aferremos empecinadamente a su condición de privilegio, aunque paradójicamente hayamos reconocido que sus cimientos son de una arcilla extremadamente porosa. □

MARTIN JAY

—*Adorno*. Siglo XXI de España, 1988.

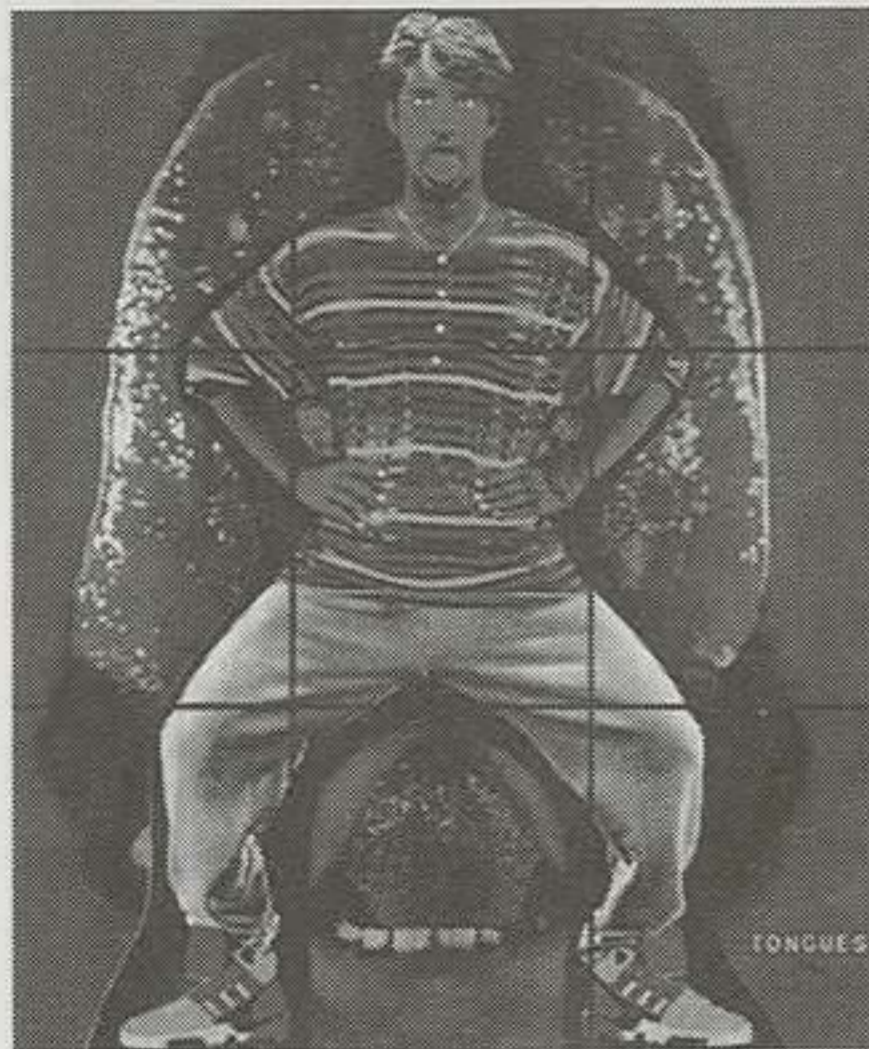
—*La imaginación dialéctica*. Taurus, 1988.

Henry Fuseli: *Woman by a Fireplace*. 1817.



La libertad del artista

Roger Shattuck



Gilbert & George: *Lenguas*. 1992.

Aubrey Beardsley: Ilustración para *Lisistrata* de Aristófanes. 1896.



Robert Mapplethorpe: *Lisa Lyon*. 1982.



Richard Lindner: *Mujer*. 1970.

Uno

En 1947 De Gaulle no estaba en el poder en Francia. Pétain vivía aún, y su abogado recibía cordialmente a los periodistas que deseaban entrevistar al anciano general. Sartre y Camus acababan de completar su ocupación —o liberación— de Saint-Germain-des-Prés. Al cabo de pocos años, el existencialismo se iba a convertir en la moda intelectual dominante en Europa y Norteamérica. El actor y poeta Antonin Artaud, que acababa de salir de un manicomio en el sur de Francia, deambulaba por las calles de París como un *clochard*. Pero cuando yo llegué a París aquel año, se contaban más historias sobre De Gaulle que sobre ningún otro.

La historia que he recordado con más insistencia a lo largo de los años hace referencia a la respuesta de De Gaulle en el caso de Robert Brasillach. En los años treinta este joven *normalien** habían iniciado una deslumbrante carrera de escritor y periodista. Escribió importantes libros sobre Virgilio y Corneille y sobre los directores teatrales, y especialmente una estupefaciente *Historie du cinéma*. Publicó asimismo cuatro novelas y bastantes libros de poesía y crítica literaria. Políticamente se sintió atraído por el grupo mo-

nárquico-racista de Charles Maurras, *L'Action Française*, y luego por el nacional-socialismo. Durante la ocupación, sus polémicos artículos hicieron que se hablase mucho del periódico fascista *Je suis partout*, del que era editor.

Una de las principales responsabilidades de De Gaulle en 1945 era la de usar su poder de perdonar y conmutar las penas para apaciguar el ánimo vengativo de los tribunales contra los colaboracionistas. Pero también se abstuvo de llevar a cabo esa acción a fin de consolidar los principios jurídicos. Según el testimonio de Jean Lacouture, De Gaulle ejerció su poder de conmutar penas en aproximadamente dos tercios de los casos que se le presentaron. Tal como se desarrollaron los acontecimientos, no tuvo que hacerse cargo de los casos de los intelectuales colaboracionistas más eminentes. Un tribunal de Lyon consideró que Charles Maurras era demasiado viejo para pagar con la vida sus discursos racistas. Drieu de la Rochelle, que había dirigido *La nouvelle revue française* durante la ocupación nazi, se había escondido y había terminado suicidándose. L. F. Céline había huido a Dinamarca. Pero Brasillach, sin asomo alguno de miedo ni de arrepentimiento, se entregó a la policía el 14 de septiembre de 1944, un mes después de que los alemanes abandonaron París.

En el juicio que se celebró en enero de 1945 su abogado, el elocuente

Jacques Isorni, que más tarde defendería a Pétain, no rechazó en ningún caso las aplastantes pruebas de la acusación. Defendió la vida de su cliente basándose en dos argumentos. Brasillach creía sinceramente que el nacional-socialismo era el mejor camino para la recuperación de Francia como nación; el hecho de mantener esa convicción no lo convertía en un traidor a su patria. Y el talento indiscutible de Brasillach como escritor y pensador en cuestiones no relacionadas con la política debía ser tenido en cuenta. Otros casos más graves de colaboracionismo, como el de Maurras, no habían merecido la pena de muerte. Ninguna de las dos partes requirió la presencia de testigos en el juicio de Brasillach. Nadie quería dar más vueltas a los hechos expuestos en la documentación reunida. El juicio duró cuatro horas. Los jueces condenaron a Brasillach a ser fusilado: la muerte reservada a los traidores.

Más de cincuenta escritores e intelectuales, encabezados por el novelista católico François Mauriac, dirigieron una petición a De Gaulle para que tuviera clemencia en este caso.

En ese partisano cegado y traicionado por la pasión hasta el punto de cometer los peores errores, vemos aún a aquel hombre que nos asombró hace años cuando descubrimos que amaba como hay que amar lo mejor de la cultura y la civilización francesas... Es espantoso tener que cortar una cabeza que piensa, aunque piense equivocadamente.

* Licenciado de la prestigiosa Ecole Supérieure Normale.

Entre los firmantes había personas de indiscutible categoría, procedentes de partidos políticos de muy distinto signo: Marcel Aymé, Albert Camus, Paul Claudel, Colette, Georges Duhamel, Paul Valéry. De Gaulle tenía ante sí el expediente acusatorio de Brasillach (había denunciado a varias personas por ser judíos o miembros de la Resistencia) y la petición de clemencia con las firmas. También concedió a Mauriac una audiencia personal para que pudiera interceder por Brasillach.

Pocos casos en la historia contemporánea presentan de manera tan directa una decisión sobre las responsabilidades y los privilegios especiales de los grandes cerebros en la vida pública. Sócrates y Jesús afrontaron la muerte no como un desafío sino como una afirmación de lealtad a una ley de orden superior para todos los hombres. En el *Critón*, Sócrates imagina una escena en la que las leyes de la ciudad se presentan como honorables padres que han educado a los ciudadanos para que reconozcan los principios de la justicia. Si Sócrates se librase de la prisión y evitara la pena de muerte, ello equivaldría a una violación del contrato social al que tácitamente había dado su aprobación. Las leyes formulan la cuestión de manera sencilla. «Tenéis dos opciones: convencernos (de que somos injustos), o hacer lo que nosotros decimos». La ironía histórica que une a Sócrates y a Jesús es que ambos nos convencen tan poderosamente con el ejemplo de su muerte como con el de su vida. En tiempos recientes, la más elocuente declaración de respeto a la ley realizada por alguien atrapado en sus redes la encontramos en la *Carta desde la cárcel de Birmingham City*, de Martin Luther King:

Digo que un individuo que infringe una ley que, en conciencia, considera injusta, y acepta gustosamente el castigo permaneciendo en la cárcel para despertar la conciencia de la comunidad sobre esta injusticia, está manifestando en realidad un grandísimo respeto a la ley.

En estos tres casos —los de Jesús, Sócrates y King— una serie de complejas fuerzas sociales convergen en un solo individuo, deseoso de afrontar el castigo, a fin de imponer unos principios impopulares. Sus vidas personales alteraron el destino de la humanidad de una manera difícilmente igualable. Admiramos el coraje de su integridad.

Brasillach no se creía Sócrates ni Jesús. Pero, habiéndose alimentado de las grandes tragedias del martirio en Corneille, es evidente que creía en su

propia y más elevada vocación. Durante su juicio sostuvo que su colaboracionismo abierto y el hecho de denunciar a sus compatriotas ante los nazis eran formas de ayudar a Francia para que cumpliera su verdadera misión. No admitió haber obrado mal, y tampoco dio muestra alguna de remordimiento. Tras dictarse la sentencia de muerte, se oyó una voz anónima en la sala del tribunal: «¡Es una vergüenza!» El propio Brasillach respondió: «¡Es un honor!» En la cárcel ocupó el tiempo editando una antología de poesía griega y escribiendo su propia poesía. Tenía treinta y cuatro años. La justicia actuaba con rapidez en los primeros años de la posguerra. Tras la sentencia a la pena capital pronunciada el 19 de enero de 1945, durante dos semanas De Gaulle estudió minuciosamente el expediente de Brasillach, se entrevistó con Mauriac y leyó la petición de clemencia.

La historia, tal como llegó a mis oídos dos años más tarde, es brutalmente conocida. Al negarse a conmutar la sentencia de Brasillach, De Gaulle comentó: «*Non, péché d'intellectuel*,» «No, pecado de intelectual.» O mejor aún: «No, pecado intelectual.»

Otra versión más completa y probablemente más exacta, relatada por François Delatour, presenta a un De Gaulle casi locuaz en comparación con la anterior:

Tiene que pagar. Dado su nivel de inteligencia, no es posible que desconociera la opción que había elegido. La traición de un intelectual. Pecado del espíritu.

Fuesen cuales fuesen sus verdaderas palabras, De Gaulle se mostró firmemente partidario de mantener un criterio de responsabilidad moral más estricto para las personas de intelecto cultivado que para los ciudadanos desprovistos de influencias o de un talento excepcional. Prefiero la versión breve de sus observaciones por su concisión y porque implica que la especial responsabilidad del intelectual es aplicable en todos los ámbitos, no sólo en el de la política y la traición. Ejecutado por un pelotón de fusilamiento el 6 de febrero de 1945, Brasillach murió con las palabras *Vive la France!* en los labios.

¿Debería haber conmutado De Gaulle la pena de muerte a Brasillach por la de cadena perpetua como hizo unos meses después con Pétain? Lacouture, el biógrafo de De Gaulle, señala que, si Brasillach hubiera sido juz-

gado dos años más tarde, probablemente lo habrían condenado a cinco años de prisión. La madurez lo es todo. Una persona razonable podría argumentar que un hombre de la perspicacia de Brasillach habría aprendido de sus errores y de la historia. Su talento como escritor y pensador podría haber sido útil para un país derrotado que quería recon-



Lucien Freud: *Hombre desnudo y su amigo*. 1979-80.

ciliarse con su pasado. Por tanto se podría concluir que De Gaulle agravó un error judicial originado en el deseo de venganza en 1944-45. Muchos analistas han señalado que, a pesar de la innegable evidencia de sus actos de traición y colaboracionismo, las circunstancias y el momento histórico hicieron de Brasillach un chivo expiatorio de la mala conducta de decenas de intelectuales que quedaron en libertad.

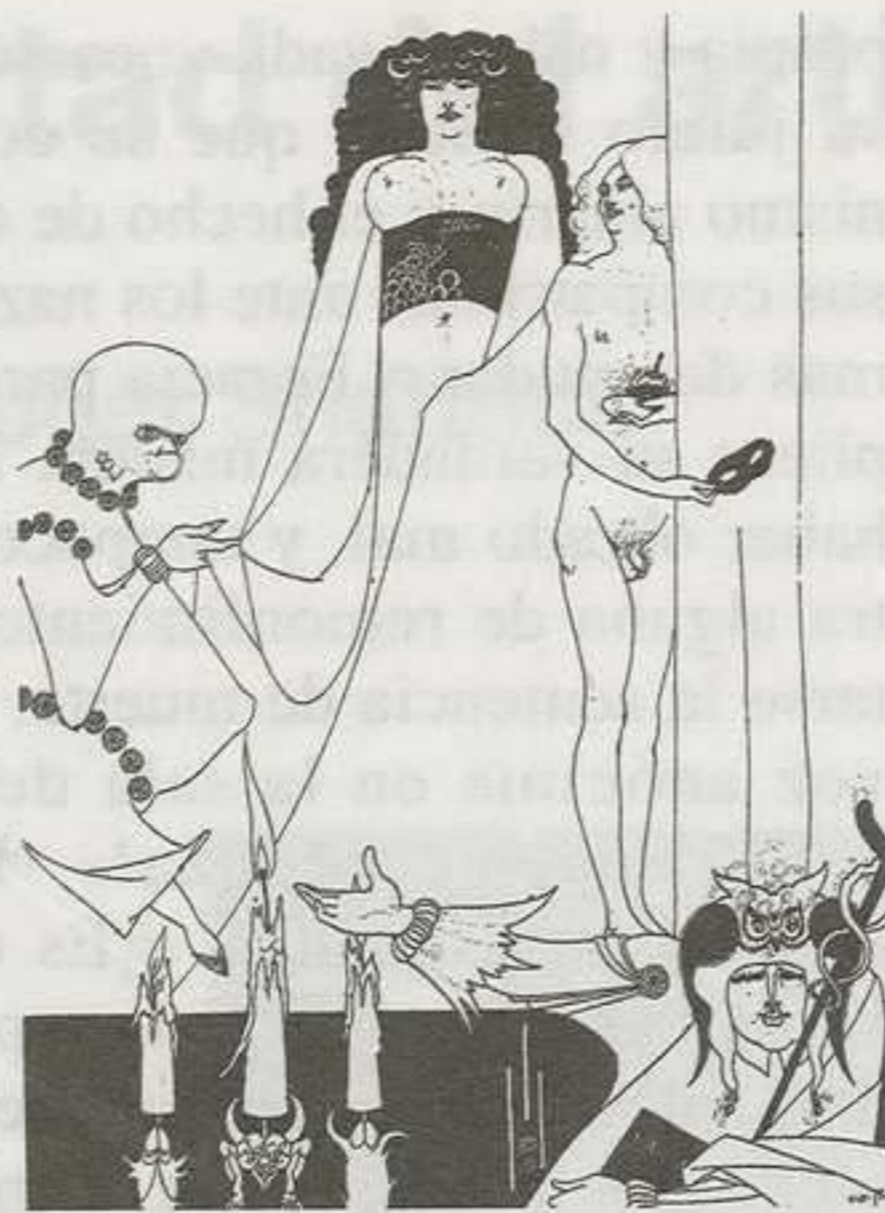
No puedo estar de acuerdo con esa valoración en la medida en que me opongo a la pena de muerte por principio. La decisión y los comentarios de De Gaulle, que establecen un elevado criterio de conducta para los miembros más destacados y privilegiados de la sociedad, me parecen plenamente justificados. No estamos hablando de unos pecadillos de juventud. La sinceridad de Brasillach acerca de la honradez de su conducta representaba una traición intelectual mucho mayor que la mentira de un espía o informador que hubiera aceptado dinero de los nazis. El pretexto de la sinceridad no sirve. Demuestra una falta de discernimiento moral por parte de una persona inteligente que tenía acceso a la información adecuada sobre lo que estaba ocurriendo en Alemania. La Rochefoucauld desenmascara el alegato de la sinceridad con una máxima sobre su contrario.



Henry Fuseli: *Pareja de lesbianas*. 1815-20.



Ron Kitaj: *Su hora*. 1975.



Aubrey Beardsley: *Herodias*. 1893.

«La hipocresía es el tributo que el vicio ha de pagar a la virtud». Tal vez un grupo de amigos y colegas escritores pudiera encontrar motivos para perdonar a Brasillach a la manera cristiana. Ese impulso caritativo no es contrario a la consideración, ratificada por un tribunal, de que merecía el máximo castigo legal por sus acciones deliberadas. Hay una casuística (no uso la palabra en sentido peyorativo) clarividente y mordaz en la frase *péché d'intellectuel* pronunciada por De Gaulle que debería hacer que nos levantásemos y prestásemos atención a lo que hacemos y pensamos y defendemos.

Dos

La petición que reclama un tratamiento especial para Brasillach como destacado escritor e intelectual es comparable a los razonamientos examinados por Martin Jay en el artículo *La coartada estética*. El mismo título nos proporciona tanto una descripción como una crítica de su tesis. Las culturas más avanzadas conceden cierto grado de libertad a los artistas y escritores para que experimenten con ideas y acciones nuevas y posiblemente prohibidas en sus obras de imaginación. Jay cita una serie de incidentes recientes, desde los conciertos de *rap* hasta el caso de Salman Rushdie, en los que la libertad artística parece estar sitiada y sin el escudo protector de su categoría estética. Pero Jay va más allá. ¿Cómo pueden los artistas y los intelectuales utilizar la libertad artística como defensa contra la censura cuando ellos mismos están cuestionando y socavando «la idea de

un campo de experiencia único e inviolable llamado arte?». Una crítica así demuestra que la categoría estética no empezó a construirse históricamente hasta Baumgarten, Kant, Shaftesbury y Burke en el siglo XVIII. También habrá de pasar. Otra crítica procede del efecto persistente de algunos movimientos vanguardistas como el dadaísmo y el surrealismo, que pretendían repudiar el arte en un intento de revolucionar la vida cotidiana. La tercera crítica surge del ataque pos-estructuralista a todo «discurso» privilegiado, y especialmente al arte y la literatura. Jay se mueve con destreza y rapidez en este terreno. En una época de prolongado respeto a las artes, esas corrientes intelectuales están socavando los cimientos en los que se basa la categoría especial del arte. Jay podría haber insistido más en la tendencia generalizada, derivada de Foucault, de reducir la categoría estética a política y relaciones de poder, negándole al mismo tiempo cualquier dimensión moral intrínseca que afecte a nuestro comportamiento. En otro orden de cosas, las discusiones serias sobre el arte elevado y el arte vulgar rondan la suposición de la ausencia de arte. Es evidente que el arte y la literatura han sobrevivido fácilmente a estas incursiones y se desarrollan de diversas formas: como productos comerciales, como expresiones de nuestra turbulenta cultura y como celebración del genio individual, aunque sea falso.

Jay relata, como parábola sobre la confusión creada en torno a la función del arte, la defensa que André Breton hizo en 1932 del provocador poema de Aragon, *Front Rouge* (que contiene el verso «Fusilad a Leon Blum»), frente a

los cargos de incitación al asesinato. Breton convocó la diferencia convencional post-Ilustración entre una poesía, que no puede juzgarse por partes o líneas sueltas, y un panfleto político, que sí puede juzgarse de esa manera. Muchas personas creyeron necesario firmar una petición de apoyo a Aragon y a la libertad que él tenía de escribir esa línea provocadora en una poesía. Jay llega a la conclusión de que Breton estaba esgrimiendo oportunistamente la «coartada estética» sin creer en ella. Jay termina con una afirmación reacia. Aunque el arte por el arte sea un mito de reciente creación, necesitamos esa categoría «para proteger de la censura la acción simbólica transgresiva»: por ejemplo, Mapplethorpe.

El artículo de Jay me parece alentador. La anécdota de *Front Rouge* muestra la fragilidad de «la coartada estética» mejor que una extensa enumeración de argumentos. Por consiguiente, Jay se encuentra incómodo con su propia defensa del arte como «refugio» para el experimento y la transgresión. Tengo también la impresión de que en su artículo ha confundido los términos. En una cultura sistemáticamente hostil y pleiteante como la nuestra, dudo que la censura constituya el peligro fundamental que sugiere Jay. Algunos artistas, editores y directores de museos buscan la censura como la forma mejor y más barata de publicidad. Deberíamos dirigir nuestra mirada a la integridad fortalecida de los artistas e intelectuales a quienes el propio sistema recurre continuamente para producir nuevas formas de originalidad, innovación, subversión y transgresión: con frecuencia porque esas formas explosivas llaman la atención y dan dinero. Habiendo como hay millones de artistas y escritores que buscan a toda costa distinguirse transgrediendo las reglas cuando cada vez hay menos reglas que transgredir, ¿debería mantener la sociedad un refugio estético-legal para sus experimentos más extremos? ¿Necesita o merece el artista o escritor más libertad de expresión que el ciudadano de a pie? El juicio del *Ulises* en 1933, y el juicio celebrado en Cincinnati a raíz de las fotografías de Mapplethorpe, reúnen poderosos argumentos afirmativos. Por otra parte, si creemos que el arte y la literatura tienen un efecto real sobre el comportamiento y acarrear por tanto consecuencias morales, podríamos argumentar que los artistas y escritores tienen un trabajo de más responsabili-

dad que los ciudadanos corrientes. Esta es la postura de Platón con respecto a los poetas, en la que se considera muy seriamente el poder de su arte. No necesitamos aceptar el tratamiento que da Platón al destierro o a su equivalente moderno de la censura a fin de entender su diagnóstico del arte como algo contagioso e influyente.

Recuerdo a una serie de estudiantes de Austin, Texas, que practicaban la desobediencia civil durante los años sesenta para protestar contra la guerra de Vietnam. Cuando los arrestaron y encarcelaron por su mala conducta, no comprendían que la desobediencia civil no los eximía en modo alguno de las consecuencias legales de sus acciones. Creían haber entrado en una zona donde no había riesgos ni faltas, y haberse desmarcado del comportamiento ordinario. No recordaban que unos años antes los defensores de los derechos civiles habían aceptado el arresto con dignidad, coraje y eficacia: como un honor. Ya he mencionado las célebres palabras de Martin Luther King sobre lo sagrada que es la ley. La categoría de lo estético, el arte por el arte, la autonomía del arte: estas nociones que hemos creado tienen una historia fascinante e instructiva y han ampliado el campo dentro del cual discriminamos entre las obras de los hombres. Pero la categoría de lo estético no debería disminuir la responsabilidad de los artistas e intelectuales respecto al mundo en el que viven o respecto a la ley. Si la infringen, tendrán que pagar las consecuencias.

Brasillach no invocó la coartada estética. Tampoco podría haberla evocado eficazmente con los artículos marcadamente propagandísticos que publicó en su periodicucho fascista *Je suis partout*. Pero los cincuenta personajes que pidieron su indulto estaban intentando encontrar una categoría especial para Brasillach que lo excluyera de la consideración de simple traidor. Lo que más me impresiona de la respuesta de De Gaulle es que fuera más allá de un mero rechazo de una libertad privilegiada para artistas e intelectuales: consolidó una actitud más exigente. Su decisión representa lo contrario del anti-intelectualismo: invoca la inteligencia y la creatividad para aceptar una elevada responsabilidad; se distancia de nociones tales como transgresión y subversión por sí mismas y de la moralidad privilegiada del *Übermensch*.

Pero este es un terreno muy espinoso. Hoy en día tendemos a ofendernos

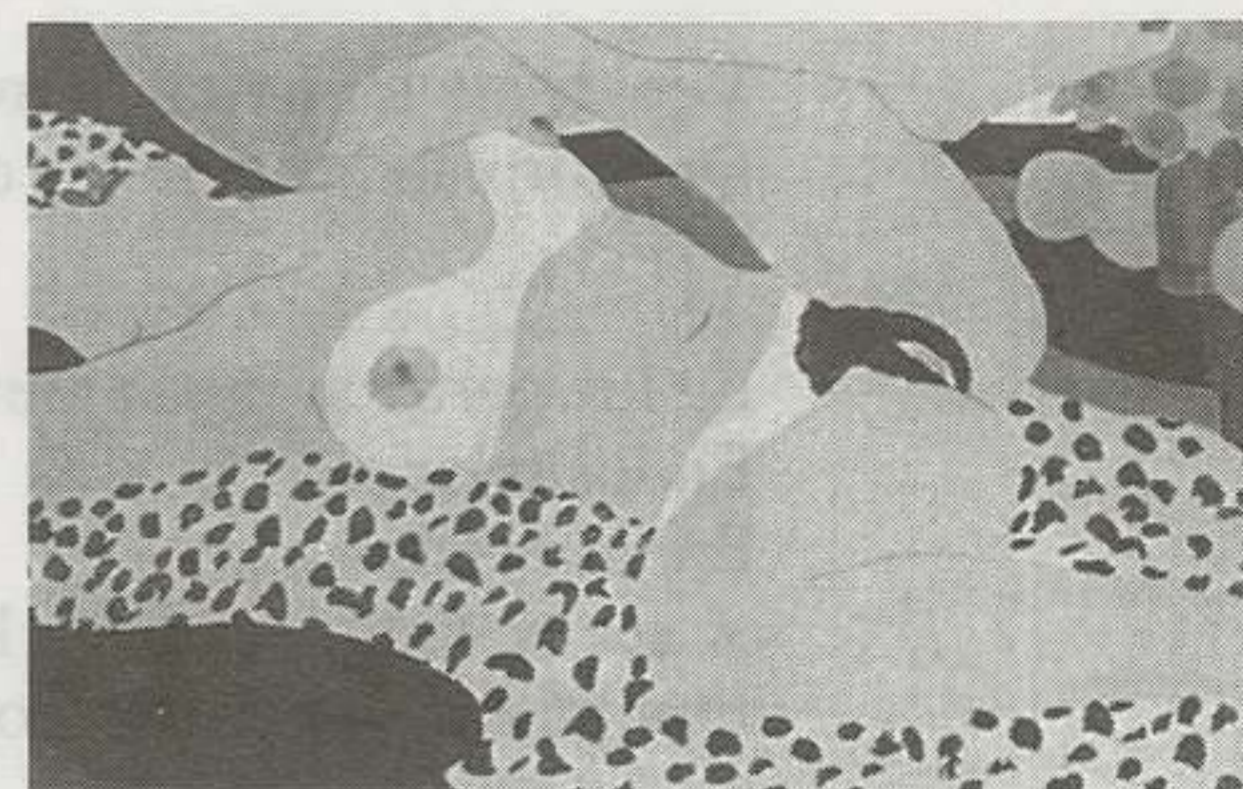
ante la mención del término *moral*, como si implicara una invasión inaceptable de la libertad personal. Nadie puede imponer a los intelectuales una forma de conducta, y menos aún si se trata de una conducta noble. Habiendo presenciado en nuestro siglo la corrupción de las academias oficiales e incluso de los concilios evangélicos con fines totalitarios, no admitimos que ninguna institución nos represente o se dirija a nuestra conciencia. Recelamos de cualquier juramento de lealtad. Sólo los médicos de unas pocas facultades siguen pronunciando el antiguo voto de no hacer daño a nadie y de vivir su vida y practicar su profesión «con rectitud y honradez». Incluso la universidad moderna, con su creciente influencia, inspira poca confianza como representante de la propiedad intelectual. «Libertad» y «poder» son las contraseñas que murmuramos desde nuestras atalayas de conocimiento especializado. No exijo en modo alguno restricciones para los artistas e intelectuales. Creo que el arte y el conocimiento contribuirán a alcanzar la plenitud de nuestro modo de vida en la medida en que esta búsqueda siga siendo fiel a las tradiciones de la integridad y la disciplina. Creo también en la necesidad de proteger nuestras tradiciones de libertad de expresión: hasta ciertos límites. La discusión sobre esos límites continuará produciéndose mientras defendamos la libertad que contribuyen a definir.

El dilema podría formularse aquí en función de una palabra muy querida a nuestra sociedad democrática: separación. Separamos los tres poderes de gobierno. Separamos Iglesia y Estado. ¿Deberíamos separar también la libertad de los artistas e intelectuales de la de todas las demás personas? Me preocupa esa predilección por una aristocracia —o bohemia— de la mente. La coartada estética es un mal remedio. En la discusión sobre cómo tratar a un joven y talentoso traidor como Brasillach, De Gaulle tenía razón y Mauriac estaba equivocado. *Péché d'intellectuel*.

Tres

Aun a riesgo de socavar mi propio razonamiento, permítaseme ser fiel a las permutaciones y paradojas de la historia. En 1960 De Gaulle estaba de nuevo en el poder como presidente de la República durante la guerra de independencia argelina. Entre visitas a

Cuba y Brasil, Sartre fue uno de los artistas e intelectuales que firmaron el *Manifiesto de los 121* en apoyo del FLN y a favor de la desobediencia civil. Varios de los firmantes fueron arrestados. Los escritores conservadores exigieron un trato igual para Sartre. Sartre no era, ni mucho menos, Brasillach. Las tensiones políticas de 1960 no se asemejaban a las de la Liberación. Sin llegar a ser Maquiavelo, De Gaulle supo evitar el avispero de las protestas. Tuvo otra ocurrencia que se ha convertido en un epigrama:



Tom Wesselmann: *Desnudo*. 1966.

On ne met pas Voltaire en prison. («No se puede encarcelar a Voltaire»). Al principio Sartre estaba irritado por el trato especial que se le dispensaba. Posteriormente, sobre todo a partir de 1968, aprovechó al máximo su inmunidad *de facto* actuando como editor nominal de muchas publicaciones prohibidas. Le hizo un palmo de narices al Gobierno. Para unos fue un héroe, para otros un engañador.

Pero contamos con una palabra más poderosa en nuestro arsenal teológico. Contradiendo sus propios principios, De Gaulle confirió a Sartre el estatus de *antinómico*: una persona que se cree con derecho a estar por encima de la ley. Ni siquiera De Gaulle podía vencerlos a todos. El antinomianismo es el más nuevo —y el más antiguo— de los *ismos*. □

ROGER SHATTUCK

—*La época de los banquetes*. Visor Distribuciones, 1991.

—«Las "misteriosas leyes del pensamiento" en Proust». *Letra Internacional*, 21/22.

Poema de Moscú

I

La luz opaca de Moscú está aterida de frío.

Veo desde mi hotel un trozo de esa empalagosa tarta de raros colores
Que forman las cúpulas de la Catedral de San Basilio.

La luz parda araña la nieve
En los tejados.
En las aceras;
A veces, la luz mana de las nubes marrones
Iluminadas por dentro como brasas.

Afiladas uñas raspando las cosas sobre un cristal.

El camino de la derecha
Lleva al mismo azar
Que el camino de la izquierda.

Un mar gris
Moscú,
Y monótono.

Una isla el hombre
En Moscú.
Islas desiertas.

Sordidez de las calles.
Sobrecoge como si estuvieran encañonando por la espalda.
Una brutal presencia de vacío de la vida se adivina en los edificios de color pastel
Y en los callejones destartalados,
Que no poseen misterio,
Sólo tristeza.

La vida es sucia y repugnantemente irónica:
Frente a mí, un descomunal barómetro roto
Coronado por la estrella de cinco puntas, cubierto de nieve pulverizada,
Ha caído sobre varios transeúntes,
Matándolos a todos.

La luz.
La luz malva, marrón,
La luz desesperada,
Se mete en el sentir de las cosas
De la vida robándole su sentido.

La luz lánguida, al término del día, que imita el lado asqueroso y real de las cosas,
El lado del tiempo sin escapatoria.

Me baño en la luz
Como en el dolor,
Como en el tiempo.

Un día de noviembre vi esa luz de atardecer.
Fui al teatro,
Representaban *Macbeth*
Y yo no era feliz;
Luego, en el hotel,
Me deslicé por el tobogán
De ese pequeño dolor metafísico que produce la luz de la tarde,
La luz de los muertos.

Sobre la luz: su densidad, su plenitud física, su corporeidad.

La luz de color pardo traslúcido, similar a la nieve.

El cielo refleja la nieve y la nieve refleja el cielo.

Ambos son de hierro y se resquebrajan de improviso.

La densa carne metálica de la luz de Moscú.

Me enfurezco en la habitación de este lúgubre hotel,
Pateo los muebles,
Rocío con los sifones de un cópec las paredes del cuarto de baño dando vueltas
/sobre mí mismo como un loco,

Golpeo el armario hasta herirme los nudillos de las manos,
Me dejo arrastrar por un vértigo amable y desesperado e irresistible como el amor.

Nacen otras luces a lo lejos: del marrón imperturbable surge el ámbar,
Y el violeta de los coches de policía,
Y el color miel de los pisos baratos,
Y el azul de las farolas del río.

Mis pensamientos son una visita inoportuna.

La luz de Moscú:
Densa y real,
Asesina.

Dos prostitutas me asaltan en italiano.

Una vieja se ha congelado en el jardín Alexandrovski, con toda esa gente paseando alrededor,
/hasta soldados y padres de familia.

En mi estómago el revolcón de la nada.

La felicidad: una noche en Lisboa,
Una isla, un cuerpo en ella,
Un olor.

Rusas viejas,
Con pañuelos de flores
Y gafas de pasta,
Os odio.

En mi interior se forma el pánico a la muerte,
Tintinea dentro de mi cabeza
Como cubos de hielo en un vaso.

De pronto, en la calle, la sorpresa: una sombra femenina
Se funde en otra sombra mayor,
Una luz se apaga
Y otra se enciende.
De un alero caen carámbanos en punta,
Como pequeños aludes
Removidos por los gatos.
Todo esto es insignificante y enorme a la vez,
Como la muerte.

Frente al Kremlin, cuando todo gira,
Deseo ser sajado, despedazado por las aspas de un ventilador, y deseo también ser un líquido,
Un charco rojo.

Una luz aún no nacida,
Una luz abortada;
La luz que el viajero capta en las ciudades en las que está de paso,
Si le ha tocado el don diabólico de poder sentirla.

Es esa luz exasperante que anonada como un dolor y que sólo espera, así,
/en su momento tenue e inestable,
A que se haga la luz.

La luz de Moscú,
Abúlicamente suspendida.

II

El amor en los hoteles:
Los bombones del Reinzhof,
Las plantas artificiales de los salones del Metropole,
Los castillos en el papel pintado del Univer,
La cascada interior del Vecchio romano,
Las máquinas tragaperras del Libertade,
El calendario musical del Precki vienés.

Las camareras dan portazos por el pasillo sonrientes y provocadoras.
Aman el eco como si estuvieran dentro de una caverna.

La desollada ciudad de Moscú,
Su luz deshabitada y pobre: una ciudad moribunda.

Moscú: abandonada,
Dejada al hostil recuerdo de sus habitantes,
Dejada en manos de la peste.

La coagulada alma de Moscú.

Las fachadas con papel de cera a cuadros en las ventanas
 O trozos de hule sobre los cristales.
 Y más abajo, en los sótanos húmedos y ciegos,
 La fuerza de la degeneración,
 La zahúrda de las corrupciones,
 La vida clandestina de placeres y derrotas.
 Se celebra ahí el mundo,
 Como en una corte de los milagros,
 Bebiendo pésimo champán carísimo en un burdel con camareras semidesnudas.

Bulle en esos apagados patios tenebrosos
 El magma de los abandonados,
 Vagabundos al calor de la lumbre,
 Tarados sin piernas ni brazos,
 Seres sin razón,
 Borrachos que oyen voces en las bocas de los iconos.

Deambulan por el barro de hollín
 Jóvenes con gorras moteadas de partículas grises
 Que me traen a la mente la idea indeseable
 De estar viviendo unas navidades perpetuas.

Todo está de nuevo suspendido hasta que la muerte deje de ser un simulacro.

La odiosa nieve cotidiana,
 La nieve porqueriza:
 Pisadas,
 Huellas sucias,
 Huellas de botas de goma en la nieve compacta,
 La grasa de los andenes del metro en sus suelas,
 De las fábricas paradas,
 De los mataderos.

Desde hace una semana, por las noches, sólo duermo unas horas, cuatro, cinco horas, no más.
 El resto del tiempo hasta el alba permanezco sentado en un sillón, a oscuras,
 Enfrentándome al reverbero de la luz sólida
 Que se extiende sobre la nieve y el silencio.
 Al cabo de unos minutos,
 Con vodka en un vaso roto,
 Paso a ser un objeto más de la habitación familiar,
 Un conjunto de ásperas astillas,
 Fibras que se unen a esa luz,
 En la que termino por disolverme como sal en el agua.

Una perenne ausencia,
 Una terrible falta de sustancia
 Es Moscú,
 Burbuja de emociones religadas,
 Cuerpo de cuerpos exonerados de sí mismos,
 Mar desecado,
 Ruina.

Desde este desértico rincón
 De la amarga ciudad
 Contemplo la decadencia de mi mundo.

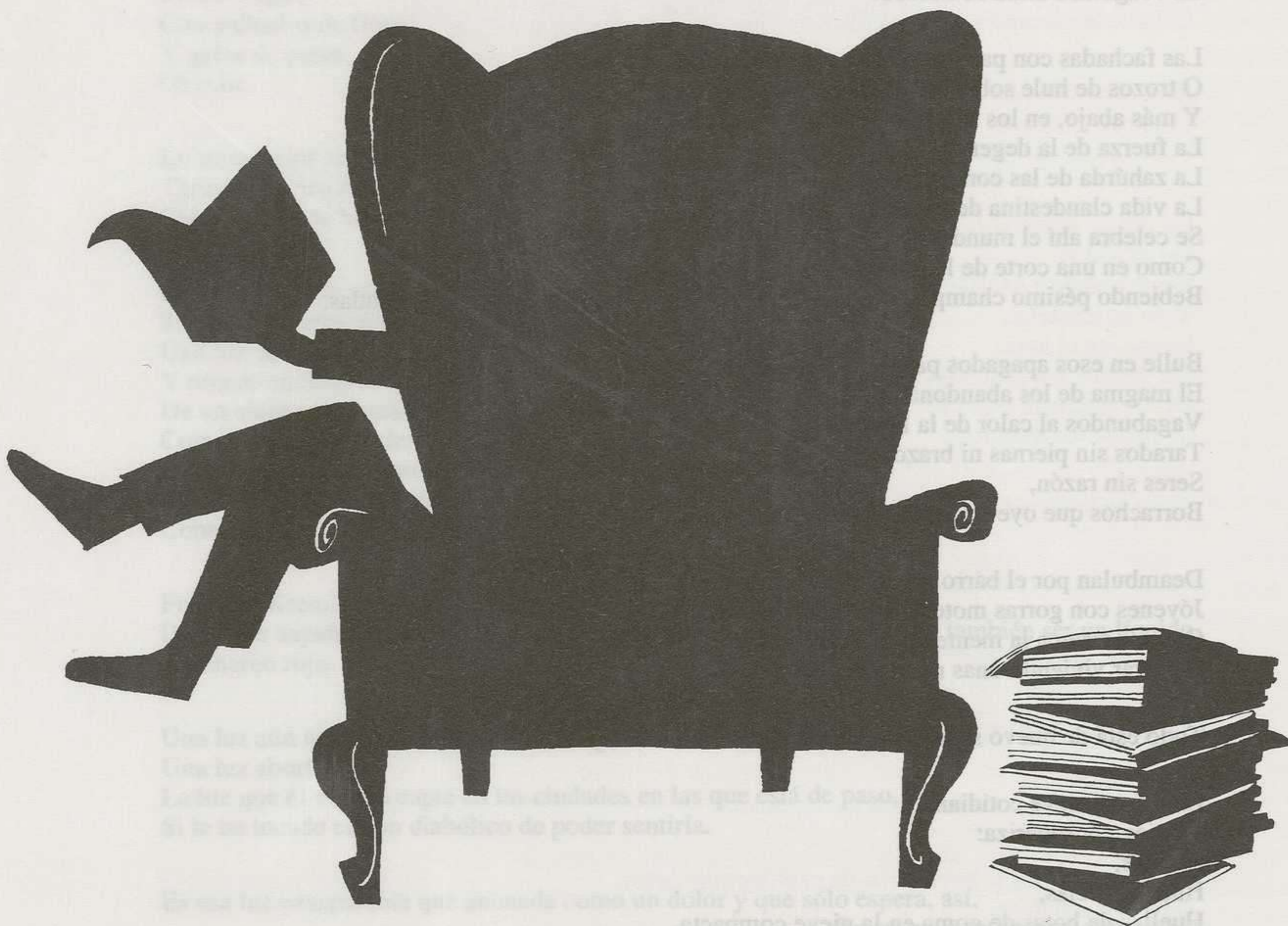
Octave Léaud

Asociación de Revistas
 Culturales de España



La cultura pasa por aquí

ARTES



A&V	La Caña	Documentos A	Letra Internacional	Revista Atlántica
Abaco	CD Compact	Ecología Política	Leviatán	Scherzo
ADE	El Ciervo	ER	Lletra de Canvi	Síntesis
Afers Internacionals	Cinevídeo 20	El Europeo	Nuestra Bandera	Sistema
Ajoblanco	Claridad	Fotovídeo	Nueva Revista	El Socialismo del Futuro
Album	Claves de Razón Práctica	Gaia	La Página	Suplementos Anthropos
Alfoz	CLIJ	Grial	El Paseante	Anthropos
Anthropos	Creación	Guadalimar	Primer Acto	A Trabe de Ouro
Archipiélago	El Croquis	El Guía	Quaderns d'Arquitectura	Turia
Arquitectura Viva	Cuadernos de Jazz	Hora de Poesía	Quimera	El Urogallo
L'Avenç	Debats	Insula	Raíces	El Viejo Topo
La Balsa de la Medusa	Delibros	Jakin	Reseña	Viridiana
Bitzoc	Dirigido por...	Lápiz	Revista de Occidente	Zona Abierta
		Leer		



Asociación de Revistas
Culturales de España

**Exposición, información,
venta y suscripciones:**

Hortaleza, 75
28004 Madrid
Teléf.: (91) 308 60 66
Fax: (91) 319 92 67

LA REVOLUCION SENTIMENTAL



Muchas de las historias de más éxito en el mercado literario y en el de la comunicación de masas, en los últimos años, tienen que ver con una suerte de revalorización de los sentimientos, lo que, primero en Estados Unidos y luego en Europa, se ha llamado «la nueva revolución romántica». Un intento de recuperación de valores (y prejuicios) que tienen en los géneros «rosas» —la novela sentimental, el *culebrón* televisivo, etcétera— su mejor ejemplo. Y hasta tal punto son sintomáticos estos géneros, que están mereciendo, cada vez más, la atención académica: por ejemplo, el verano pasado en El Escorial, el escritor Guillermo Cabrera Infante dirigió, para los cursos de verano de la Complutense, un ciclo que analizaba y trascendía la novela rosa,

desde su historia a sus características de género, pasando por las relaciones entre la novela popular y la novela culta y las creaciones que los nuevos medios permiten y exigen del género. Con algunas de las intervenciones de aquel encuentro hemos confeccionado este «dossier» en el que participan el propio Guillermo Cabrera Infante, la novelista y guionista Delia Fiallo, el crítico de cine Angel S. Harguindey y Rosa Pereda, y que se completa con un perfil de la campeona de la novela rosa española, Corín Tellado, realizado por la periodista Rosa Mora. El conjunto es una aproximación a un fenómeno que trasciende lo artístico para convertirse en síntoma de todo un movimiento de conciencia, altamente significativo en nuestra época.

Introducción y allegro

Guillermo Cabrera Infante

Permiso para una frase final. Sigmund Freud, en su lecho de muerte, casi con un último aliento, confesó que no sabía qué querían las mujeres. Menos sabio, conozco mucho mejor a las mujeres que Freud y sé lo que quieren las mujeres. No quieren sexo, no quieren seso, quieren romance. Una forma de romance es la novela rosa. Es, créanlo o no, uno de los modos más antiguos del arte de novelar.

Los griegos, que lo inventaron casi todo menos la pólvora y los baños turcos, inventaron también la novela rosa. Una novelita rosa, *Dafnis y Cloe*, escrita por un tal Longo, que debiera estar más tiempo entre nosotros si no fuera porque no se sabe nada de su vida —excepto su nombre y esta breve novela que a veces se confunde con la primera novela pastoril. Pero fue traducida al inglés en 1657 como «un manual amoroso para disfrute de las damas». ¿Qué mejor definición para una novela rosa? Como ocurre con otras novelas del segundo siglo después de Cristo (por ejemplo *El satiricón*, dada a las costumbres romanas, es decir humor y pederastía), *Dafnis y Cloe* habla solamente de amor y es mucho más franca en su carnalidad que casi todos los ejemplos posteriores.

Lamentablemente no ocurrieron estas muestras maestras en tiempos clásicos sino en la era de Victoria, la reina que, después de muerto su príncipe consorte, separó el amor del sexo en una operación no muy diferente a la que desligó a Abelardo de Eloísa. No más adulterio. La Iglesia católica o protestante objeto el adulterio aun entre personajes, es decir seres de ficción. La novelista a lo Longo quedó así condenada a proponer a Abelardo y Eloísa como amantes

platónicos. La castración era sólo literaria.

La primera novela rosa tomada como modelo de ese género que cautivó al Renacimiento, la novela bucólica (considerada un modelo aún por Cervantes después de haber publicado el *Quijote*), no volvió a reaparecer hasta lo que se llamó la novela de la sensibilidad o novela sentimental a mediados del siglo XVIII. De ahí surgió el término sentimentalismo, al que se le dio un sentido peyorativo entre los escritores hombres. Sólo las mujeres adoptaron y cultivaron el sentimentalismo. Aunque a principios del siglo XIX, una autora, Jane Austen, en su *Sentido y sensibilidad*, con su agudo sentido del humor, se burló de las mujeres sensibles (las que nosotros llamaríamos hoy sensibleras) y mostró como otras veces que la palabra propiedad para ella significaba no sólo amor propio o buenas maneras, sino también la tenencia de dinero o de propiedades. Pero Jane Austen es también, junto con Shakespeare y Dickens, el mayor talento literario inglés. Su

humor, al revés del sentimentalismo de Dickens, es devastador. El otro tema que es el motor de sus libros es el amor y en *Sentido y sensibilidad* hay compromisos sociales, económicos y cómicos y, como en cualquier novela rosa, por amor, esa relación a veces devastadora entre mujeres y hombres (o entre hombres y hombres y entre mujeres y mujeres) en que las heroínas y los héroes sufren pero también gozan. Porque como dijo Virgilio hace dos mil años y lo han repetido Shakespeare y Lope y Calderón y Christopher Marlowe en la escena y sobre la página, todos los novelistas que en el mundo han sido, «El amor lo vence todo». Hasta la edad. Si no ¿cómo leer *Lolita* sino como una novela rosa y rusa y de risa?

Pero —y esta clasificación es decisiva— fue el poeta Schiller quien declaró a los autores divididos en dos clases: ingenuos y sentimentales. Las innumerables autoras de novelas rosas han logrado ser las dos cosas a la vez y han mandado a Schiller bien lejos. Tan lejos como la enciclopedia al que el tema de hoy me ha

mandado a buscar mi erudición. Como siempre la erudición ha sido derrotada por la lectura como goce de una persona sola. Es, ante tantas mujeres, una suerte de masturbación.

Pero Jane Austen fue considerada una realista porque jamás escribió de lo que no sabía. Se cita como ejemplo de realismo que en sus diálogos nunca haya una conversación entre hombres solos. Solamente cuando interviene una mujer es que la autora se siente a gusto. Esto no es nada desusado. Jane Austen, una de las mujeres más sabias de la literatura inglesa, sabía que la conversación entre hombres solos es monótona y por tanto aburrida. Sólo las mujeres solas saben hablar entre ellas de cosas interesantes. En las novelas de la señorita Austen el tema más interesante queda oculto como un submarino con el periscopio alerta. Ese tema es la dote o cuánto van a dar por ella. Así, la novela más famosa de Austen, *Orgullo y prejuicio*, comienza con una introducción célebre: «Es una verdad universalmente aceptada que un hombre soltero en posesión de una fortuna considerable, lo que necesita es una esposa». Ahí está toda la novela, todo el credo del comercio entre hombres solteros y mujeres a la caza de marido. Como Jane Austen nunca se casó y ni siquiera estuvo comprometida, ese alarde de sabiduría social forma parte de su equipo de escritora. Miss Austen sabía ser astuta. Enferma y tímida, su vida no fue una novela rosa, pero supo hacer de la novela rosa una forma imperecedera de la comedia de costumbres. Muchas (y muchos) la imitaron pero ella se llevó el secreto de su arte a la tumba. Jane Austen murió un año antes de nacer Emily Brontë.



Una de las pocas peregrinaciones literarias de Manuel Puig fue ir con su madre a la casa de las Brontë y Manuel escribió la más notable novela rosa argentina, *Boquitas pintadas*. El título viene de un tango célebre que comienza, «Deliciosas criaturas perfumadas / con el beso de sus boquitas pintadas». Su compatriota Borges fue su más duro crítico. «Imagínense», sentenció, «una novela que comienza con un anuncio de creyón de labios». Manuel siempre dijo que ese viejo era malo. «No es por nada», decía, «que celebra a los cuchilleros». Lo cierto es que sus mutuas admiraciones eran excluyentes: Borges admiraba a los hombres y Manuel Puig a las mujeres.

La novela rosa y la novela en general avanzaron de la mano de las técnicas de impresión. Si la imprenta según Gutenberg permitió el auge de la novela en el Renacimiento como una diosa salida de una máquina, reconocida por el propio Cervantes, que hace a Don Quijote y a Sancho visitar una imprenta en Barcelona, que es una fábrica de libros. Si esto ocurría en el siglo XVII, en el siglo XIX el salto cuantitativo es de veras asombroso. La enorme tirada de los periódicos a comienzos del siglo XIX permite la creación de suplementos llamados folletón. El más antiguo data de 1800 y consistía en páginas separables en una popularización de la *separata*. Siguió la moda otros periódicos con suplementos literarios y dramáticos y, muy pronto, la novela folletón que se inicia en 1836 como suplemento del periódico francés *El siglo*. (Curiosamente el primer folletón es una traducción de *El Lazarillo de Tormes*.) El folletón, al principio, escoge la novela picaresca como favorita del lector francés. Pronto los lectores se hacen lectoras, y el escritor favorito, aunque tenga nombre de hombre, es una mujer, George Sand. La característica del folletón es una novela por entregas, escrita día a día, sin plan preconcebido, amontonando las intrigas, y rompiendo la narración en el

momento de mayor interés, inventando un recurso que ha aprovechado el cine, el suspenso.

El éxito de las novelas por entregas ha llegado hasta nuestros días, pero con otras formas de reproducción que no son la imprenta que originó el folletón, sino la fotografía, con los *fumetti* o fotonovelas, exaltadas por Fellini en su *Cheik blanco* o de la voz humana en la radio, como se ve con deleite en la crónica de Woody Allen *Días de radio*.

Finalmente, en una astuta mezcla de las fotonovelas, la radio y las imágenes, la televisión ha hecho suya esa técnica narrativa venida de la radio.

En Estados Unidos se llaman *soap operas* (óperas de jabón, de lavar pero sobre todo de fregar), en España ahora se llaman, con cierto desconcierto entre zoólogos y sociólogos (según el Diccionario de la Real Academia: la palabra describe a una mujer con designios deletéreos: «intrigante y de mala reputación»), *culebrones*, y en Cuba, donde se originó la variante sudamericana, se llamaron *novelones*, que de acuerdo de nuevo con la que limpia (¿con jabón?), fija y da esplendor, es una «novela extensa, muy dramática y mal escrita», y se mueve, culebra que baila bolero, entre el folletín y el folletón.

La *soap opera* como ficción oral en serie se originó (alguna vez fue original) en los Estados Unidos en los años veinte. O tan pronto como la famosa patente 7777, impuesta por Guglielmo Marconi, dio legalidad al marcónigrama, antecedente de nuestros cables. De ahí vino la transición de la recepción radial mediante la piedra (galena que casi se hizo) filosofal. De las transmisiones de Marconi desde su yate *Elektra* a la radio comercial fue cosa de hablar y cantar.

Así nació, con la radio, la novela radial, desde el principio escrita y producida por mujeres para «la mujer y el hogar». Las emisiones diurnas, llamadas también «novelas del aire» pronto demostraron ser capaces de vender más jabón (y luego

detergentes) que cualquier vendedor ambulante, por muy perfeccionada que tuviera la técnica de la llamada perentoria, el pie para trabar la puerta y la labia del más gárrulo de los oficios después del político. Desde un principio, el novelón fue novedoso en su transmisión, pero acentuaba lo positivo gracias a un énfasis en las relaciones humanas con un punto de vista femenino, el sentimentalismo, hasta conseguir la lágrima que limpia el ojo como un plato y ofrecer ese trozo de vida que embargaba a Zola convenientemente pasado por agua y el jabón que limpiaba y daba esplendor a las emociones más primarias. Luego, la televisión (que no es más que la radio ilustrada) dio nueva vida a la vieja fórmula con que toda doctora Jekyll podía convertirse, por media hora, por una hora, en la señora Hyde sin moverse de su sala y, preferentemente, de su cocina, donde al lado de la lavadora y del refrigerador habría un televisor que sería, que es, un Polifemo entre los pucheros. Luego, los programas diurnos (y diarios) como, en Estados Unidos, *Todos mis hijos* (apodado *Todas mis cebollas*) serían sustituidos por suntuosos programas nocturnos como *Dallas* y *Dinastía*, sin dejar detrás a ese nido de víboras que fue, en los años cincuenta y sesenta, *Peyton Place*. De allí saldría una sierpe

de imitaciones llamadas *Falcon Crest* y *Los Colby* y los clones sudamericanos o ingleses capaces de conmovier, mover y promover las relaciones humanas más torcidas entre personajes nada rectos o correctos. Más importante todavía para las televidentes es el mundo coloreado que ofrece la televisión ahora.

Para los que sólo se rien ante una visión fugaz de estas emisiones (nocturnas) hay que decirles que las *soap operas* atraen, sobre todo en Estados Unidos, una seria atención crítica, sobre todo de las teóricas feministas de la televisión, «interesadas en comprender», como escribe *Modern Thought* (El pensamiento moderno), «el especial atractivo del género para la audiencia femenina». Las analistas han hecho hasta un análisis que se puede llamar estructural (antes las estructuras eran, para las mujeres, sólo las dimensiones femeninas de busto, cintura y cadera) en el que se estudia la «significación cultural» de la *calidad interminable* (lo que se conoce, casi anatómicamente, como la «mitad indefinidamente expandida») de la narrativa *soap* (la ópera queda eliminada por la ausencia casi virtual de la música) y sus códigos. Hay teóricas que insisten en que existe una clase de «competencia cultural» que permite «leer» cada episodio con referencia a lo que pasó y al desarrollo dramático por venir.





Existe también un análisis acerca de la manera de mirar (y ver) estos novelones en medio del trabajo del hogar y como influencia en las relaciones sociales en la casa y la familia. Hay hasta un sesudo ensayo que se llama *Viendo Dallas: la «soap opera» y la imaginación melodramática* y se entiende que todo (la visión, las imaginaciones) pertenece a la mujer.

Se ve claro que la novela radial precedió como forma y como contenido al novelón televisado. Pero resulta extremadamente curioso conocer cómo Cuba, una isla, estuvo a la cabeza, desde el principio, en la producción y emisión de novelas radiales, primero, y televisadas, después. Hay una razón poderosa: Cuba está a 90 millas del territorio americano y La Habana es la ciudad más cercana de la América hispana a las grandes ciudades del Este americano. Así fue cómo Cuba fue la primera en tener radio comercial en América después de los Estados Unidos y fue Cuba donde primero se vio televisión (y televisión en colores) en todo el continente, si se exceptúa, de nuevo, los Estados Unidos. Hay más. Uno de los pioneros de la radio, el inventor Lee De Forest, cuyo *triódio* o tubo de electrón con tres electrones, invención que permitió la expansión de la radio, hizo parte de sus descubrimientos en Cuba. Protegido por el presidente Machado, que

le ofreció todo el castillo de La Fuerza en La Habana para sus instalaciones, De Forest es tan importante inventor para la radio como Marconi. De muchacho, cuando el castillo de La Fuerza alojaba a la Biblioteca Nacional, pude ver en los sótanos que fueron una vez calabozos y bartolinas, entre el moho y la desidia, los restos de la invención de De Forest como la huella de una civilización perdida pero inolvidable. Eran ciencia y ficción... como la radio misma. Como otro recuerdo evanescente o la memoria que nunca tuve puedo recordar que Lee De Forest estuvo presente cuando en La Habana, el 10 de octubre de 1922, a las cuatro de la tarde, la estación PWX lanzó al aire su primera emisión y su primera señal, que fue, casi no hay que decirlo, las notas del himno nacional. Pero hubo un espontáneo. Tres meses antes un radioaficionado llamado Humberto Giquel había hecho transmisiones de prueba con su pequeña planta experimental. Así nació la radio en Cuba entre profesionales emprendedores y aficionados aventureros.

El primer novelón fue la *radio serial* de mediados los años veinte, pero había un antecedente más ilustre. Charles Dickens en el siglo pasado dramatizaba sus novelas ante un público cada vez más creciente al leerlas «con diferentes voces». Mark Twain, con sus cuentos

humorísticos declamados con acento sureño, fue su equivalente americano. En Cuba, otro antecedente por esta misma época, cuando se empezó a usar al «lector de tabaquería» para que leyera a los torcedores las novelas más famosas de entonces, escritas por Hugo y por Dumas (su *Conde de Montecristo* dio nombre al más famoso puro de todos los tiempos), y mientras el lector leía, los tabaqueros torcían, torcían. Esta curiosa costumbre se extendió a las mujeres que entonces no torcían pero separaban y despalillaban las hojas de tabaco. Las separadoras exigían de su lector (y a veces lectora) novelas románticas más breves, como las de George Sand o de Carolina Invernizzio y, más picantes, las de Vargas Vila, entonces el gran *best-seller* colombiano.

La novela radial, en imitación de la americana, surgió primero en Cuba y, cosa curiosa, su primer cultivador de éxito, Félix B. Cagnet, propició como nadie el auge de la telenovela. Cagnet, que se había hecho famoso con su bolero *Te odio*, inició en su natal Santiago de Cuba una serie radial que traspasó las fronteras locales y comenzó a hacerse de nuevo en La Habana para convertirse en un programa nacional. Curiosamente, era una serie de episodios de misterio y su héroe era un chino llamado Chan Li-po. Pero habida la influencia de los inmigrantes chinos en la cultura cubana, tal vez la elección no resultara tan exótica. La serie comenzó en época tan audaz para la radio en español como 1928. Todavía se podía oír en 1939.

Chan Li-po fue tremendamente popular y su popularidad llegó al cine con *La serpiente roja*. Todavía estaba en mis oídos más que en mi vista, cuando conocí a Cagnet (que se decía descendiente de colonos franceses establecidos en Santiago de Cuba, pero parecía un elegante guachinango) en 1957 y mencioné a *Chan Li-po*. «Ah», me dijo exclamatorio, «pero ¿te acuerdas?» Le dije que no se podía olvidar lo inolvidable y de

seguidas le pregunté cómo se le había ocurrido el nombre del detective chino que compartía su profesión, su raza y su eufonía con Charlie Chan y aun con el remoto Mr. Moto. «Fue muy fácil», me explicó. «Tenía yo tres sobrinas y buscando un nombre para tan sagaz asiático le pedí a cada una de ellas que me dijera un nombre chino. Una dijo «Chan», otra dijo «Li» y la otra dijo «Po». Chan Li-po, ya está». La felicidad de Félix fue también la mía, pero Cagnet es memorable por haber producido, años después, la más exitosa novela radial de todos los tiempos, con versiones al portugués de Brasil y hasta al japonés. Se llamó *El derecho de nacer* y simplemente levantó de sus pies a los radioyentes cubanos para alzarlos en vilo con su drama y melodrama. Luego pasó a la televisión (de ahí su importancia como precursora total de la telenovela) y al cine en México.

El argumento era tan simple como el de la película *Imitación de la vida* (basada en la novela de Fanny Hurst, primera versión de 1934, segunda versión de 1959) en que una muchacha lo suficientemente clara como para pasar por blanca y que decide rechazar a su madre negra es lo que origina todo el drama y el melodrama. En *El derecho de nacer* hay un hijo blanco que llega a ser médico eminente gracias a su madre negra, a la que quiere una enfermedad. Cagnet, hábilmente, había producido un lazo que se vuelve, al desenvolverse y envolverse de nuevo, en una cinta de Moebius argumental. Mamá Dolores, la madre negra, no es la verdadera madre del médico de moda, sólo su madre de crianza. Este simple nudo en el complejo tema de las relaciones raciales en Cuba, Cagnet estuvo años anudándolo y desanudándolo con verdadera maestría. Emitido a las ocho, después de la cena cubana, era posible caminar por las calles calladas en la noche tropical, aguzar el oído y seguir la trama de puerta en puerta abierta. Todos oían *El derecho de nacer*. Todo el mundo. Recuerdo a un sesudo

compositor de música seria, cuando estuve de visita en su casa en mala hora, pedir permiso para ir a tomar agua, tantas veces como un camello en cada oasis. Hasta que su esposa, sonriente, nos iluminó la noche: «Es que Edgardo no quiere perderse este episodio del *Derecho de nacer*. Es crucial». Todos eran cruciales. Esa era la clave del éxito de Félix B. Cagnet, el más feliz de los ingenios radiales.

Me lo explicó mejor Cagnet en mi visita a su casa de la playa de Tarará (nombre musical para el autor que era también compositor), a esa casa que él insistía, al preguntarle de quién era su arquitectura singular, «No la hizo un arquitecto. Me la hizo un sastre a mi medida». Cagnet opinaba que escribía comedias para llorar. «Muchas veces escuché», decía, «decir a la gente: “No me gustó ese capítulo porque me no me hizo llorar”». Cagnet tenía un método al que llamaba «radiografía social». Decía: «La radiografía viene de radio». Además de su método, tenía un criado («casi analfabeto») que leía cada capítulo y «con franqueza me lanzaba sus críticas: “Oiga, señor Félix, este personaje era rubio antes y hoy lo pinta con el pelo negro”—y yo volaba a corregir el error». Cagnet escribió *El derecho de nacer* en 314 episodios, todos diarios, de 20 minutos cada uno.

El método en la fábrica Cagnet era simple pero astuto.

«Según mi técnica habitual, nunca hice más de dos capítulos a la vez. Esperaba a que cada capítulo fuera radiado para sondear las reacciones de los radioescuchas y proseguir con el capítulo siguiente. Siempre atento, al final de cada emisión apagaba el receptor y corría a la calle. En los mercados, en los solares (ponga quinto-patios de México, ponga conventillos en Argentina), en las cuarterías llamadas por mis antepasados falansterios y en los comercios, escuchaba los comentarios de la gente sencilla— y regresaba a mi casa a escribir cada capítulo». Cagnet añadió con su acostumbrada inmodesta modestia: «¿Sabe usted que en Brasil me llamaron el Shakespeare de las ondas?» No lo sabía pero lo creí. Después de todo, ¿no es *Otelo* la relación de un negro noble y de una rubia, su esposa, inocente por ignorante, el argumento de una ópera? Antes había habido otros novelones felices (y esta es la clave del *soap*: no importa cuán infelices sean sus episodios, el final debe ser siempre feliz: lo que hace del *culebrón* lo opuesto de la vida, esa felicidad que siempre termina con la muerte, que la convierte en tragedia) como *El collar de lágrimas* (con 925 episodios) o *La novela del aire*, de la experta Caridad Bravo Adams, que siguió escribiendo novelones en su exilio mexicano y murió entre dos episo-



dios. *La novela del aire* tenía una introducción que era su lema: «Abrense las páginas de *La novela del aire* para brindar a ustedes la emoción y el romance en cada capítulo». Era el programa del programa.

La novela del aire contó con un excelente reparto. El galán era Ernesto Galindo, para quien parecía haberse creado la frase «voz de terciopelo» y María Valero que era, curiosamente, española y llegó a ser la más popular de las estrellas de la radio de Cuba. Cuando murió (trágicamente, como no convenía a una estrella: precisamente cuando fue con unos amigos, una madrugada que se prometía estelar y resultó macabra, a ver un cometa raro en el cielo tropical) su velorio fue una verdadera demostración de duelo popular: la Valero era la ilusión.

Uno de los antecedentes de la telenovela fue el *foto-romanzo* creado en Italia. Pronto se copió en Argentina y se adaptó en México. Eran novelas breves (no muy lejanas de la novelita rosa que hace tan bien Corín Tellado), narradas con fotos pero también con un auxilio pedido al *comic strip*: los balones inflados con diálogos. A veces, también como en los *comics*, la acción (es un decir) era relatada por un narrador visible sólo para los que sabían leer. Como los *comics*, la fotonovela podía ser un auxilio a la alfabetización. Comencé a leer con los *comics*,

una prima llegó a leer ayudada por los *foto-romanzi*, derivados de los *fumetti*. Es decir, *comics*.

Pero la telenovela ha creado un estilo dramático y narrativo que no viene de la televisión americana ni de los *soap operas*. Al principio, primeros años cincuenta, la eufonía radial fue sustituida por la fotogenia, y así los novelones se poblaron de caras bellas (casi siempre en *close-up*) y de cuerpos esculturales. Estas reciénvenidas no eran profesionales o no tenían el entrenamiento de las actrices de la radio, que a menudo, por su escasa fotogenia, hacían retocar sus fotos hasta desfigurarlas.

Las nuevas caras apenas si sabían leer sus libretos o memorizar los diálogos. Como no existía el *tele-prompter* se utilizaba siempre un subterfugio y cada parlamento era escrito en un papel con letras mayúsculas y pegado en rincones discretos del estudio. Algunas de estas bellas trespianas (dos miopes) tenían dificultad en leer las líneas y hacían extrañas pausas en los diálogos, que crearon un nuevo estilo histriónico, por llamarlo así. Esta mala manera se hizo común y es lo que ha dado al *culebrón* su torso y sus contorsiones que hacen la telenovela, para el espectador novato, un mundo raro, mucho más gráfico que la fotonovela.

La radio, primero, y luego la televisión atrajeron a muchos escritores cubanos que habían



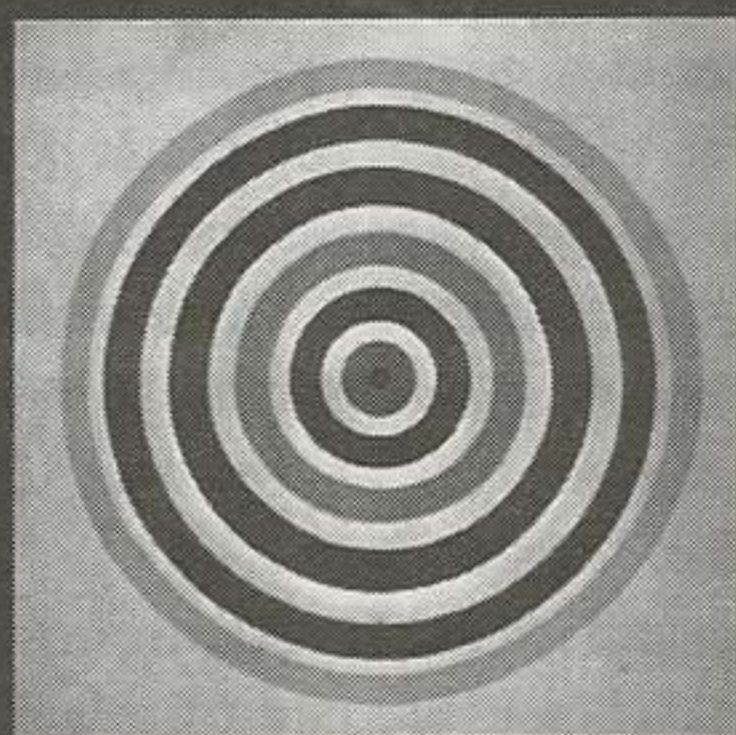
Argumentos

JOSÉ ANTONIO MARINA



Por el autor de
Elogio y refutación del ingenio
y Teoría de la inteligencia creadora

José Antonio Marina



*Ética
para náufragos*

ANAGRAMA
Colección Argumentos



ANAGRAMA

comenzado como poetas, cuentistas y dramaturgos. El más antiguo fue Félix Pita Rodríguez, viajero y poeta surrealista, que en una emisora comunista (sí, ellos también hacen óperas) proponía su evidente exotismo (¿era Escocia, era Australia?) con una frase introductoria: «En un desierto hosco de cardos y peñascales, la familia Barrett vive su vida extraña». Recuerdo el lema que oía cada noche como si lo oyera anoche. Había otros: Silvano Suárez, compañero del bachillerato que prometía un talento único para el cuento corto, Onelio Jorge Cardoso, cuentista establecido, y, última pero nunca la última, ¡Delia Fiallo!

Delia Fiallo había ganado un concurso de cuentos de primera prominencia en La Habana, al que yo, con 19 años, había concurrido también. No me gustó cuando lo supe, pero me gustó cuando la vi. Alta, rubia y de ojos azules, que escondía detrás de gruesas gafas (toda la vida, aun antes de haber visto cómo Hitchcock definía por imágenes perturbadoras el *sex-appeal* de una mujer miope, me han fascinado las mujeres bellas que esconden sus ojos siempre sutiles detrás de cristales como ventanas discretas). Delia decidió, después del premio, que su talento estaba en otra parte y comenzó a escribir para la radio. Inmediatamente, desde el primer programa casi, la Fiallo fue un éxito. Hay novelistas populares así y siempre que recuerdo a Delia pienso en otra mujer novelista de éxito y extraño talento narrativo, Corín Tellado. Delia fue, al principio, la Tellado de la telenovela, medio en que repitió su éxito de la radio. Fue, después de Caignet, primero una potencia en potencia, después una estrella solitaria. No porque no hubiera otras mujeres escribiendo para la televisión cubana sino, precisamente, porque había otras, otros.

No me extrañó, cuando Delia decidió irse al exilio, que repitiera sus éxitos cubanos como logros continentales (y ahora mundiales) y los superara.

La televisión se había apoderado ya del continente y Delia se apoderó fácilmente del contenido: el novelón era su terreno privado. Delia Fiallo ha llegado ahora al Pirineo de su popularidad con *Cristal*, novela hispana (se escribe en Miami, se produce en Caracas, con actores de todas partes) que llegó a España para convertir su visita en un acto cesáreo: vino, la vieron y venció.

Sentado en un vestíbulo de Televisión Española, esperando mi entrevista junto a varios actores y hasta un director de escena que protestaban («Pues es muy mala», «Ese acento es insoportable», «A mi que me cuenten las cosas en cristiano»), el atildado actor Escribá, el único español que podría ser un John Barrymore de Madrid, declaró con su perfecta dicción y su cultivado acento castizo: «Pero, señores, eso es parte de su encanto». Eso es, efectivamente, parte del encanto de los novelones venezolanos, mexicanos, argentinos, y hasta brasileños: van *ad astra per exotica*. Lo exótico hasta las estrellas. Es decir, hasta un cielo imaginario. □

GUILLERMO CABRERA INFANTE

—*Vista del amanecer en el trópico*. Mondadori España, 1987.

—*La próxima luna*. Tanagra, 1990.

—*Arcadia todas las noches*. Bibliotex, 1993.

—*La Habana para un infante difunto*. Plaza & Janés, 1993.

—*Mea Cuba*. Plaza & Janés/Cambio 16, 1992.

—*Un oficio del siglo XX*. Aguilar, 1993.

—*Tres tristes tigres*. Seix Barral, 1993.

—*Así en la paz como en la guerra*. Alfaguara, 1994.

La revolución romántica

Rosa Pereda

Los americanos comenzaron a hablar el otoño pasado de la Revolución Romántica. Sencillamente constataban que, desde el final de la era Reagan, tal vez desde un lustro antes, se habían vuelto a poner de moda, como en los años cincuenta, las historias del sentimiento. Y eso explicaba a los críticos del *New York Times* y en general a la atenta intelectualidad USA, el éxito enorme de novelas como *Los puentes de Madison County*, de Robert Waller, que se mantuvo más de año y medio en las listas de *best-seller* de la *New York Review of Books*, o de *Como agua para chocolate*, la insólita historia de Laura Esquivel, para no hablar de *revivals*, como la decimonónica *La edad de la inocencia*, de Edith Wharton, o de esas «segundas partes» que resultaron enormes éxitos de ventas, como la que seguía con la Escarlata de *Lo que el viento se llevó*, o las que trataban de terminar *Cumbres borrascosas* y *Rebecca*.

Como en los años cincuenta, los productos del corazón eran diversos, pero, como entonces, su columna vertebral es, sigue siendo, la novela romántica, la novela rosa. Por encima del cine, muchos de cuyos grandes éxitos se basan en contenidos sentimentales; por encima de los *reality show*, que la complementan y tienden nuevos puentes; por encima de los programas de participación, que consolidan y refuerzan al sujeto que se puede identificar con las historias; por encima de las fotonovelas y las revistas de corazón, la novela rosa vuelve a vertebrar la sentimentalidad como en los años cincuenta. Y si entonces se arropaba en los seriales radiofónicos, ahora que la radio elige otros caminos, lo hace con las

teleseries del corazón, con las telenovelas, con los *culebrones*.

En Estados Unidos, tal vez en conexión con el llamado «rearme moral», parecía que historias escalofriantes como *American Psycho* o *El silencio de los corderos*, estaban poniendo el punto final a la fría, obscena y desalmada posmodernidad. Hacían falta historias con un poco más de alma. Hablar de revolución romántica es hablar de un trasvase de temas, deseos, sentimientos, de lo que era vergonzante literatura popular a lo que se convierte en historia culta y tema de referencia para quien quiera entender qué ocurre en este fin de siglo.

En cualquier caso, el fenómeno iba por su cuenta, y la novela rosa ocupaba un lugar en las cifras de ventas que no se había conocido en las dos décadas anteriores. El hecho es que ahora, a finales del XX, apoyada por y compitiendo con los audiovisuales, la novela sentimental impresa descubre las grandes cifras de ventas y se coloca, desbancando a otros géneros populares, en la cabecera de las listas de *best-seller*.

Si en Estados Unidos siempre hay alguna novela sentimental en los primeros puestos de las listas de mayores ventas, en Europa el fenómeno es más reciente, y en España, aunque hay una vieja tradición del género, el *boom* sentimental se ha producido en los últimos dos años. Y no hace más que empezar.

Europa ha ido un poco por delante de nosotros. Es sintomático el caso de esa vieja dama inglesa, Rosamund Pilcher, autora de más de medio centenar de novelas rosas y sentimentales que sólo consiguieron un pasar, y que con *El buscador de conchas*, hace apenas tres años, arrasó los



mercados europeos. O el de Bárbara Cartland, la aristocrática abuelastra de Lady Di, autora de un centenar de elementales historias pomposas de la nobleza rural inglesa, siempre tan llenas de caballos, que es popularísima en el mercado anglosajón y ha sido llevada por los avatares de su familia a las páginas de *couché* del corazón... Ah, el corazón, que no se conforma con la vida aburrida y cotidiana que a casi todos y todas nos toca vivir, que necesita tejer un mundo de sueños donde pueda realizarse esa princesa que está dentro de esa *maruja* que parecemos. Esa princesa, esa capacidad de amor, de vivir la pasión que daría la medida de lo que en realidad, secreta y silenciosamente, somos. La novela sentimental cubre esa función.

A mi modo de ver, en España el *boom* sentimental se conecta con la penetración de intereses de editoriales multinacionales. Son los catálogos de las multinacionales, empezando por la Warner, que controla a las más vendidas, los que imponen los nombres del corazón. Autoras de éxito mundial, sobre

todo anglosajonas, que ocupan un lugar desierto durante casi tres décadas, el que fue de las novelistas rosas españolas, que las hubo, tal vez con la excepción prácticamente solitaria de Corín Tellado, que sigue estando, solitaria y única, y luego nos ocuparemos de ella. Hay que recordar nombres como Concha Linares Becerra, Carmen de Icaza, Luisa María Linares, algunos de cuyos libros fueron llevados al cine de Hollywood, y a las que alude Carmen Martín Gaité en su estupendo libro sobre los *Usos amorosos de la posguerra*. Pero también esas otras, que llenaban las «bibliotecas chicas» de Pueyo y Bruguera, como María Teresa Sesé, Patricia Montes, Marisa Villardefrancos o Amanda Román. No sería nada raro que sus novelas funcionaran ahora como funcionaron hasta bien entrados los años sesenta. Y lo digo porque hay señales de nuevas estrategias en las editoriales españolas, que gracias a esos estands sentimentales de las ferias internacionales, que venden algo más que esos dependientes-camareros con el trasero al aire, se han puesto las pilas y han lanzado, en la librería, en las grandes superficies, en el quiosco, esta revolución finisecular e incruenta.

Algunos datos: la campeona de ventas en quiosco, compitiendo con Edimundo y los editores de fotonovelas, es la multinacional canadiense Harlequin Ibérica, que publica 396 títulos al año, y vende cerca de cuatro millones de libros. La multinacional tira, en 21 idiomas y anualmente, doscientos millones de ejemplares. Sus autoras (y como mujer firman todos, en general mujeres reales) tiene que pelearlas con las otras editoria-

les, salvo Edimundo, cuya estrella indiscutible sigue siendo Corín Tellado. En librerías, o mejor, en «grandes superficies», que son los lugares naturales de venta de estos libros, la competencia es feroz. Desde Emecé y Temas de Hoy, los más nuevos en lo sentimental, a Javier Vergara, que lidera el sector junto con Grijalbo, Martínez Roca, Plaza y Janés y Ediciones B, el filón de lo sentimental está empujando a estos sellos tan diversificados al área del bolsillo, único modo de competir en precios con el quiosco. De mo-



mento, forzados por las altas cifras de derechos, y posiblemente por cierto desenfoque respecto a los puntos de venta, se están viendo nuevas estrategias de cooptación de autoras. Por ejemplo, la colección «Nueva novela romántica» de Temas de Hoy, se ha empeñado en conseguir esas novelas sentimentales de calidad y de autoras españolas, inéditas y hasta ahora de encargo, y así, en su sello, han aparecido títulos como *Rojo milady*, de Emma Cohen, *Una ventana en el ático*, de Elena Miranda, o *Igual que aquel príncipe*, de Ana Diosdado. Recuperar algunas de las novelistas españolas mencionadas antes no sería mala idea. No sería mala idea si se piensa que muchos de los *bestseller* actualmente vigorosos fueron escritos

precisamente en el medio siglo, en las décadas del primer auge de lo sentimental. Porque la revolución romántica es, antes que otras cosas, una fabulosa operación de recuperación, una cuenta atrás, contra todo pronóstico: la muestra de la nostalgia de un tiempo donde el bien y el mal estaban nítidamente separados en dos mundos, donde lo doméstico y lo público estaban bien diferenciados, y donde la mirada social demarcaba perfectamente las identidades, las conductas morales y la cordura. Es decir, todo lo que se pulverizó en los entusiastas sesenta y se vació de significado en los posmodernos ochenta.

Pero, volviendo al mercado, si las editoriales compiten en las ventas, también hay una enorme competencia en la caza de firmas, la caza de esas autoras de origen anglosajón mayoritariamente, que se repiten en todas las colecciones y en todo el mundo. Estoy hablando de Victoria Holt, Johanna Lindsey, Barbara Cartland, Kathleen Woodiwiss, Barbara Delinsky, Penny Jordan, Nora Roberts, Jayne Ann Krentz, Emma Darcy, Rebecca Brabdwynne, Janet Daily o Karen Robards, por citar sólo a algunas. Algunas que no será extraño que sean la misma repetida en un seudónimo, pero esta es una tradición del género desde antiguo. Como lo es esa convención que hace de la biografía de las autoras, justo lo contrario de lo que la imaginación lectora podría fabular sobre una novelista: ya se sabe, bohemia, rica, hasta ligera de cascos. Estas no. Según las solapas de los libros, son mujeres tan normales como sus lectoras, casadas y madres de familia, que viven en provincias perdidas de los Estados Unidos o Inglaterra, que han llegado a la escritura por casualidad y gracias a que eran lectoras del género, que comparten el cuidado de los niños con la literatura, que se mantienen en una mediana edad eterna.

Así, de Jayne Ann Krentz, alias Amanda Quick, se dice que vive en Seattle, con su marido «que es ingeniero». De Nicole

McGegee, que fue editora del *Washington Report* para América Latina, y hasta 1986 trabajó en la Casa Blanca, dentro del Consejo del Presidente, se dice, para compensar, que actualmente vive en Virginia con su marido, Michael, que como todos los maridos que aparecen sólo lo hace con el nombre de pila, aunque sea dudoso que la firma de ella sea verdadera o de casada. De Kathleen Woodiwiss, cuyo primer título en español, *Shanna*, ha alcanzado los 600.000 ejemplares, se dice que vive en Minnesota, y aunque en su juventud fue modelo en Japón, actualmente es madre de tres hijos y ama de casa, lectora y escritora sólo ocasional y criadora de caballos de exhibición.

Y es que la propia novelista se ofrece como el primer puente de identificación con esa ama de casa que es su lectora fundamental. Tiene que tener una vida aceptable, y quizá, hacerse algunas concesiones *snobs* que permitan establecer, y justificar, mínimamente, las diferencias...

Si es necesario que la novelista sea «aceptable», sobre todo lo tienen que ser sus historias. Y lo son, porque estas escritoras se dosifican escandalosamente bien para ello. Eleanor Hibbert, que sigue siendo la número uno, desarrolla en los 83 años de su vida, tres personalidades literarias distintas, en función de la dosis de historia y ficción que entrara en sus novelas: Victoria Holt, Jean Plaidy y Philippa Carr son tres heterónimos que escriben tres tipos distintos de novelas y se dirigen a tres tipos distintos de público. Desde la novela histórica rigurosa y propiamente dicha, a la ficción sentimental. Desde los tres, la escritora más leída del siglo apuntaló el diseño del género y su éxito la hizo más que millonaria en dólares. Eleanor Hibbert murió hace pocos meses, en un crucero por el Nilo, mientras dormía. Pocas de sus lectoras, a la vista de esa foto sin edad, lo saben. Un caso un poco especial, que se vio como renovador del género por su mayor atrevimiento (sin pasarse un pelo), es el de la tam-

bién millonaria en ejemplares, Johanna Lindsey, que ha batido el récord de tiempo, una semana, en alcanzar el primer puesto en las listas de *bestsellers* del *New York Times*. En catorce años, Lindsey ha escrito 26 novelas, ha vendido 26 millones de ejemplares —un millón de media por título— y ha producido una facturación de 83,5 millones de dólares... En España, sólo Vergara confiesa más de doscientos mil ejemplares vendidos del último título de esta autora, prototípica de la educación sentimental de la década. Por contrato, en sus portadas debe aparecer el torso musculoso y francamente cachas de Fabio, un extra de Hollywood que la acompaña en las presentaciones de sus libros y se deja fotografiar con las *fans* de la Lindsey. Una polaroid: cinco segundos en brazos de Fabio. A veces, las portadas, en las que la chica aparece casi desbordada, son una exhibición del macho semidesnudo para uso de la imaginación lectora... Algunas libertades, un poco de imaginación más. Alguna convocatoria más directa al deseo, al sexo. Pero en general, las historias rosas no van por ahí, no se lo permiten, se cuidan en una moral que, como su origen, compensa más que otra cosa una sociedad puritana que fue en los cincuenta y que, tal vez, esté volviendo a ser en los noventa. Y esta de la moral, más bien reaccionaria, sea una buena razón para este *revival* que estamos... viviendo.





En este siglo XX se creó una novela descubierta más que inventada por los creadores de

Amanda Román, seudónimo de una novelista española de enorme éxito en el género, dice citando a Corín Tellado que el secreto de la novela sentimental es creérsela. Que el novelista se crea la historia, que la cuente con la convicción de lo verdadero. Pero además el secreto está en qué historias se cuentan, en cómo se cuentan, en qué mecanismos de imaginación y escritura, si es que son dos cosas distintas, se utilizan, y a qué resortes del sentimiento acuden.

Según el esquema de previos que aconseja una editorial a sus autoras, una novela rosa que aspire al éxito —es decir, que cumpla las condiciones básicas del género— planteará desde las primeras páginas el nudo argumental. La lectora estará pues, desde el principio, perfectamente situada respecto a lo que va a ocurrir a lo largo de la historia. De algún modo, si hay algo piramidal en este mundo, éso es el planteamiento del inicio de una novela rosa: se responde a las preguntas mágicas, qué, dónde, cómo, cuándo y, sobre todo, quién. Y no se responde de cualquier manera, es decir, no valen todos los tiempos, todos los protagonistas posibles, todos los escenarios ni todos los hechos. Y otra cosa: si en el periodismo el porqué tiene que ceñirse a los hechos causales, y tratará de evitar suponer las intenciones, y en mucha de la literatura «de no género» se evitan también esos juicios de in-

tención, en la novela rosa las intenciones, es decir, los propósitos y su moralidad, son absolutamente fundamentales. El concepto de inocencia es muy importante para el desarrollo de los hechos, o, adelantándose un poco a lo que vendrá después, para los mecanismos de identificación.

Aconseja también esta editorial que cada capítulo tenga una unidad, pero que termine en «alto», es decir, que invite, gracias a cierto enigma, a continuar la lectura. Pide también que se privilegie el diálogo y que, en cuestiones de sexo, se sea más bien discreto. Sugerencias en lugar de sexualidad. Esa inocencia de los protagonistas, que no excluye la pasión, como la inocencia y bondad de la lectora no excluyen el deseo y el sueño. De nuevo, mecanismos de identificación.

Identificación y distancia son los dos puntos sobre los que pivota el entendimiento de la novela sentimental que, con sabiduría, ha encontrado los límites perfectos. Así, los personajes principales deben estar bien descritos, sobre todo en sus rasgos físicos, su indumentaria y sus razones morales, a diferencia de los antagonistas, que serán más ambiguos en la descripción —no vaya a ser que confundan al lector, como otras novelas. Los antagonistas no pueden de ninguna manera caer simpáticos, y son tan arquetípicos como los protagonistas, encarnación poco matizada del mal y el bien, respectivamente, y con el bien, la verdad y la belleza. Esto, organizado en función del que es rasgo estructural muy principal del género: el final feliz. Los protagonistas salvan las dificultades y encuentran la felicidad siempre, y los antagonistas, el fracaso y la muerte —es decir, la desaparición definitiva del peligro que representan— salvo que la autora quiera chafar la novela, como me decía muy gráficamente una lectora asidua del género.

Los escenarios tendrán referencias concretas que permitan al lector rellenarlos con su ima-

ginación. Lugares exóticos y preferiblemente, tiempo pasado. De alguna manera, la distancia temporal, contra lo que Bertold Brecht quería para el teatro crítico, facilita la identificación y establece la suficiente distancia como para romper la relación de la historia narrada con la vida de la lectora. De nuevo, estamos en esta particular dialéctica entre identificación y distancia. Y al juego de la distancia juega también el exotismo de los decorados: tal parece que el mensaje de la novela sentimental, que parecería el obligatorio en toda la ficción, es: léeme, pero no me creas. Como me decía cantando Guillermo Cabrera Infante, «palabras de escritor, todas son falsas».

No me creas, quiere decir: no te creas tanta pasión. Sobre todo: no creas que es aconsejable para ti tanta pasión. Una cosa es la vida y otra la ficción. Como en el bolero, «niña Isabel, ten cuidado, donde hay pasión hay pecado». Y equivocarse es caer en Madame Bovary, inducida a sus errores por la lectura de folletines y aquejada, como Don Quijote y como la Justine de Sade, de una absoluta falta de realidad. De una des-substancia de la realidad. Porque, ¿qué vida nuestra es comparable a la de cualquier heroína de novela romántica?

Es obvio que Justine, guiada por su amor y su candidez, más que por su virtud, se ve vejada por los perversos antagonistas hasta el mismísimo tedio; que la lectura de los libros de caballerías consigue para Don Quijote esa realidad vacilante y misteriosa en que las cosas empiezan a ser y no ser lo mismo en el mismo sentido y al mismo tiempo, y tras hechos leídos como pruebas —tan legítimas como las sufridas por Palmerín— regresará a la cordura, es decir, al fracaso. ¿Y Bovary? La pobre Emma termina como el rosario de la aurora por un problema bancario, o sea, cotidiano. Lo cotidiano se carga el amor, dice sin decir la novela romántica. El amor, mejor, la pasión, es cosa de novela.

Y, sin embargo, la novela romántica es la gran escuela de amor. En ella están, esquematizados, los deseos de esta pobre gente que somos, la manera en que quisiéramos resolver las pulsiones sexuales, romper la soledad, alcanzar la felicidad. Y más aún: ella dicta nuestros sueños, y dicta, también y sobre todo, el lenguaje con el que podemos entendernos con esos lados ambiguos, aleatorios y oscuros de nuestra vida. Esos lados, por otra parte, que son los únicos que tenemos en común con esas figuras un poco astrales, un poco feéricas, o sencillamente extraordinarias que son los triunfadores de este mundo: los héroes y heroínas del cine y de la literatura, los héroes del papel couché.

René Girard, en su paradigmático libro *Mentira romántica*



y *verdad novelesca*, considera el género sentimental como un mediador privilegiado. La mediación amorosa la entiende Girard como ese tercero que reclama nuestro amor primordial y nuestra admiración total, y que imposible por tabús distintos, se impone como el guía de nuestra conducta.

El mediador, que es el tercero en el amor, no estorba la relación amorosa, sino que la diseña y la conduce. El mediador puede ser, como estudia genialmente René Girard, una persona

o un personaje, pero también puede ser el rumor, la opinión: el gusto colectivo. La idea colectiva, esa noticia ambigua que tenemos de lo que puede ser reprobado o aprobado en nuestra elección amorosa, ese consenso, que en realidad es previo a la elección y a la elaboración de la relación amorosa y que nos confirma en la rectitud de nuestra conducta, al tiempo que vuelve gratificante la elección. Y esto es válido también al margen de que, cada uno, lea su elección como estrictamente individual y, aunque muchas veces ésta sea realizada contra la moral pública, las costumbres establecidas, las opiniones familiares, o los prejuicios. Es que el mediador, la mediación, es ambigua, tiene muchos costados y muchas posibilidades. Dicho de otra manera, hay muchos mediadores posibles. El baremo de valores con los que juega la novela rosa, que es un mediador privilegiado, permite una amplia gama de aprobaciones. Pero sin pasarse.

La homosexualidad, por ejemplo, es prácticamente tabú. No hay historias de amor homosexual en la novela rosa, aunque haya novelas rosas de homosexuales. El adulterio, por su parte, aparecerá poco y muy justificado por el exterior, es decir, tendrá causas de fuerza mayor. La diferencia de edad salvará casi siempre —salvo supermanes excepcionales, y siempre serán varones los mayores— el tabú del incesto generacional, que es el que está tras la crítica social al novio joven, «si podría ser su madre» dice gráficamente la vecina. Siempre él será un poco mayor. Y los roles masculino y femenino serán claros, concisos, tradicionales... En el fondo, la novela rosa defiende, contra vientos y mareas diversas, la familia. La familia como el lugar en que la chica se realiza finalmente, y el amor como esa trampa, perdón, esa única posibilidad de ser de verdad, la mujer, lo que es. Como las propias autoras, en la solapa, sus

mujeres tienen algo de pasivas, de... de reaccionarias. Se lo resuelven todo ellos. Y, caramba, tampoco estaría tan mal.

Pero no es verdad, y ese es el lado terrible de esta llamada «revolución romántica», a la que se le ve enseguida el lado *década Reagan*. Ya se sabe que la cultura va lentamente y un poco detrás de la política.

Claro, que sería injusta si dejara aquí, como obligatoria, esa fórmula reaccionaria para el éxito o para el género. Porque no es cierta. Dos novelistas españolas, rosas naturalmente, dan un mentís a lo que estoy contando. Luisa Linares, que si bien no rompe los clichés de la familia nacionalcatólica que le tocó contar, cuenta mujeres independientes, algo ingenuas y enamoradizas, es verdad, pero las contó con tal humor que debo confesar que cuando me siento mal releo *Salomé la magnífica*, *Esta noche volveré tarde* o *Cómo casarse con un primer ministro*: historias de chicas como la que fui, llenas de ilusión, activas, decentes, en fin. Y Corín Tellado, cuyas mujeres tienen más aristas, son más broncas y más parecidas a las que yo he conocido más, a las que no nos queda más remedio que ser. A Corín, una mujer estupenda que se ha hecho a sí misma, y ella sí que cree en la familia, le deben las feministas más de un favor. Y por lo poco que sé, creo que están dispuestas a pagárselo. Porque todos sus personajes favorecen la identificación directa. Ella no hace generalmente historias en el pasado. Sabe como son las mujeres de hoy, y las coloca donde están: en una clínica, en una oficina, en una tienda. Y las coloca en lo que son: en papeles casi siempre subalternos, segundos. ¿Es que hay otra realidad? Todas ellas, donde estén, se construyen su propia vida. Es verdad que el hombre es una vía estupenda en esta construcción, pero, diablos, ¿es que no es cierto eso también?

Muchas lectoras consideran que Corín Tellado es «demasiado cruda», lo que quiere decir que sus historias —las de



Corín— se parecen excesivamente a las de ellas —las de las lectoras. Para mí, esto es el mejor homenaje. Tengo la impresión de que si la revolución romántica pasa por las historias de verdad de las mujeres de verdad, que en el fondo se identifican siempre con media docena de novelas rosas que su autora se creyó, entonces estamos en un paso más de esa evolución biológica que, a favor de lo femenino, que a mi modo de ver significa a favor de la cordura, de la ternura, de la no competitividad y del amor, está dando esta maldita raza a la que pertenecemos. Eso cuenta Betty Friedan en su último libro, *La fuente de la edad*. Y ella es sabia. Habrá que verlo. □

ROSA PEREDA

- Cabrera Infante*. Edaf, 1978.
- El gran momento de Juan García Hortelano*, Anjana, 1984.
- Vestir en España*. El Dragón, 1986.
- El triángulo amoroso: ¿deseo, sexo o traición?* Temas de Hoy, 1992.
- «Para una sintaxis de la moda». *Letra Internacional*, 18.
- «Don Juan o el adulterio sagrado». *Letra Internacional*, 23.
- «La cultura de los malos tiempos». *Letra Internacional*, 30/31.
- «La cultura de la década». *Letra Internacional*, 33.
- «La cultura del eufemismo». *Letra Internacional*, 35.

Cuadernos Hispanoamericanos

DIRECTOR
Félix Grande

SUBDIRECTOR
Blas Matamoro

REDACTOR JEFE
Juan Malpartida

La diversidad de una lengua en 14 números anuales

Colaboradores:

Manuel Alvar, Jorge Enrique Adoum, Germán Arciniegas, Rafael Argullol, Juan Benet, Antonio Benítez Rojo, Alfonso Barrera Valverde, Guillermo Cabrera Infante, Abelardo Castillo, Juan Gustavo Cobo Borda, Pablo Antonio Cuadra, José Donoso, Antonio Domínguez Ortiz, Humberto Díaz Casanueva, Carlos Edmundo de Ory, José María Guelbenzu, Ricardo Gullón, José Hierro, Roberto Juarroz, Pedro Laín Entralgo, Oreste Macrí, Christopher Maurer, Robert Marrast,

Enrique Molina, Darie Novaceanu, Julio Ortega, José Miguel Oviedo, Olga Orozco, Juan Carlos Onetti, Octavio Paz, José Emilio Pacheco, Gonzalo Rojas, Héctor Rojas Herazo, Augusto Roa Bastos, Luis Rosales, Xavier Rubert de Ventós, Elías Rivers, Ernesto Sábato, Fernando Savater, Russel Sebold, Armonía Sommers, Javier Sologuren, Eugenio Trias, Arturo Uslar Pietri, Francisco Umbral, Pierre Vilar, Cintio Vitier...

La historia y el presente de nuestras culturas bajo una mirada crítica y testimonial

Precio de suscripción por un año (14 números): España: 7.000 pts. Europa: 80\$ (correo aéreo: 120\$). Iberoamérica: 70\$ (aéreo: 130\$). USA y el resto del mundo: 75\$ (aéreo: 140\$). Ejemplar suelto: 650 pts. más gastos de envío.

Pedidos y correspondencia: Administración de Cuadernos Hispanoamericanos Instituto de Cooperación Iberoamericana. Agencia Española de Cooperación Internacional. Avda. de los Reyes Católicos, 4. 28040 Madrid (España). Teléfonos (91) 583 83 99 y 583 83 96

Vida y pasión de la telenovela

Delia Fiallo

Para hablar de la telenovela, hay que ponerse romántico. Empecemos entonces con una frase muy hermosa de los viejos cuentos: «Erase una vez»... hace muchísimo tiempo, antes de este siglo XX en que creemos haberlo descubierto todo, que existieron los «creadores de fantasía» y fueron ya entonces un fenómeno social. En un momento cualquiera de la vida de una comunidad, alguien se puso a narrar. Y un auditorio se reunió para escucharlo. ¿Qué narraba el cuentero? Lo que pasaba a su alrededor, y los que le escuchaban se veían retratados. Era como un espejo. Aparecieron después los cuenteros sofisticados de máscara y coturno, los juglares, los romanceros ambulantes. Siguiendo la evolución de la narrativa, vinieron Shakespeare, Corneille, Racine, Molière, Lope, Calderón, Moratín, Zorrilla. Surgió el teatro moderno, la radiodifusión, el cine. Hasta que finalmente, Legie Bair inventó una pantalla chiquita que estremeció a todos los sistemas de comunicación social del mundo y se instaló como inquilino perpetuo: la televisión. Con la televisión surgieron las telenovelas, que al igual que el cuentero, narraban la vida que veían alrededor. Y los televidentes se sintieron retratados en las tramas y personajes que aparecían en la pantalla. Y era como un espejo.

A estas alturas cabe apuntar que al final de un impresionante cúmulo de críticas, ataques, discusiones, análisis y estudios acerca de este género que tan rápidamente se arraigó en el gusto popular, se ha llegado a la conclusión de que precisamente una de las razones del poder de penetración de la telenovela es su capacidad para reflejar, más o

menos acertadamente, una realidad cotidiana. Por supuesto, ha habido una gran curiosidad por conocer cuál es el secreto, de qué manera se logra captar al receptor e inducirlo a continuar viendo un discurso televisivo largo y fragmentado. ¿En qué reside la explicación? ¿Qué flauta mágica hace que esta culebra se alce, ondule y se extienda día por día, mes tras mes, ante los ojos fascinados de 1.600 millones de personas en todos los países del mundo? (Al margen: esa es la alucinante cifra que arrojan las últimas estadísticas para una telenovela de éxito.) ¿Cómo puede una historia que se escribe para un público, —plagada a veces de giros idiomáticos, personajes folclóricos y una temática propia del lugar donde se produce—, cómo puede interesar a otras gentes, hombres, mujeres, niños, ancianos, jóvenes, de diferentes culturas, distinto nivel educacional, distintas religiones

y costumbres y modos de pensar? A todos nos intriga descubrir cuál es el misterioso aglutinante capaz de realizar esta especie de milagro.

Prescindiendo de las conclusiones valiosas producto de la semiología, voy a ceñirme al resultado de encuestas populares, que arrojan las siguientes respuestas: «Me gustan las telenovelas porque son reales» ... «porque presentan los problemas de la vida» ... «porque en ellas se muestran las cosas como son» ... «porque pasan cosas que le pueden pasar a cualquiera, hasta a mí» ... O como dijo un periodista: «Es un drama tan simple, que a veces el telespectador tiene la impresión de estar viviendo las escenas cotidianas de un vecino». O para resumir, cito las palabras de Jesús Ibáñez, catedrático de la Facultad de Sociología de la Universidad Complutense: «Las conversaciones de *Cristal* son

las mismas que tienen lugar en el mercado entre el ama de casa y el carnicero». Esto nos lleva a citar la definición de Stendhal que decía que «una novela es como una mirada a lo largo de un camino»; y nos plantea el concepto de *verosimilitud*, que según Aristóteles alude a dos modalidades de relación de la obra de ficción con algo exterior. Una, adecuar el texto a lo que los receptores «creen» que es la verdad. Otra, adecuar la obra a las reglas del género, de cualquier género determinado. El contenido de la telenovela siempre plantea una visión del mundo, un sistema compuesto por valores positivos y negativos, pero debe hacerlo de acuerdo a su forma específica, a sus códigos, porque si no se perdería el «efecto telenovela», es decir, su capacidad de penetración social, absolutamente demostrada en relación a otros tipos de discursos sociales. A la hora de sentarse a trabajar, el escritor de telenovelas puede hacerlo tomando distintos criterios. Uno, decidirá respetar el género y, aun con la sensación de que ya todo está hecho, tratar de ser creativo. O preferirá plagiar las obras de otros, lo cual es más cómodo. O asumirá una actitud crítica frente al género, intentando cambiar su esencia básica. Esto último lo considero un grave error, porque la telenovela hay que aceptarla tal cual es, y cualquier innovación de sus estructuras básicas constituye un experimento arriesgado.

Según Todorov, en la comunicación de masas la mejor obra es la que mejor se adecúa al género, la que menos se aparta de él. Mientras que en otras formas de comunicación, por ejemplo, la literatura, la mejor obra sería la que introduce rupturas en el



género. Esta afirmación parece un concepto un tanto elitista de la cultura, pero en mi opinión se debe aceptar el carácter específico de la telenovela y tener en cuenta para quien se escribe, lo que este público prefiere y necesita y lo que es capaz de comprender. Los escritores de este género nos movemos dentro de un vehículo comercial, y usar un medio de masas y no preocuparse de la audiencia sería un contrasentido. En la creación televisiva hay un intento del emisor de influir sobre el receptor, y es necesario que este perciba la existencia del mensaje para que resulte efectivo. El mensaje se da con una fuerte carga emocional; es lo que se llama un discurso phático, que aspira a llegar, a mantener contacto con el espectador. Cabe decir que en muchas partes la telenovela ha arrastrado su mala reputación por su deliberada intención de conmover hasta las lágrimas. Y las lágrimas se van haciendo ridículas ante el avance de una sociedad mecanizada, fuerte y reprimida, que más bien busca desahogarse por los caminos de la violencia. En fin, sean lo que sean los llamados *culebrones*, —cultura de masas, fenómeno sociológico, puro negocio empresarial o simple divertimento—, el acontecimiento está en la audiencia que los sigue y quiere ver reflejada en la pantalla cosas que se aproximan a su vida cotidiana.

En efecto, la telenovela es un anecdotario de lo cotidiano, de lo que ocurre todos los días en la vida de muchos hombres y mujeres comunes, que se ven reflejados en los personajes y situaciones que maneja el escritor para contar su historia. Posiblemente hayamos llegado a una conclusión en cuanto al éxito del género. ¿Pero es que hay tanta gente morbosa que se regodea con la larga cadena de sufrimientos y adversidades que padecen los protagonistas, algunos de los cuales son ciegos, cojos, resultan víctimas de accidentes, de intrigas y de cuanta cosa mala se les pueda ocurrir a los villanos? Y aquí surge un

elemento digno de tomarse en cuenta: la compensación. En un argumento televisivo, siempre hay un mensaje sobre lo que es la vida afectiva, los aspectos sentimentales de la existencia. El enamorarse, la posesión del objeto amado, el desarrollo de los vínculos de carácter sexual de la pareja. Las carencias afectivas de los humanos en esta sociedad en que vivimos, donde hay menos tiempo para el amor que para el trabajo, la compe-



tencia y la acumulación de bienes materiales, hacen que se produzca una identificación con los personajes que exaltan el amor, para así realizar, en la fantasía de una telenovela, la intención del amor y el sexo frustrados en la vida real. Y no sólo eso, porque los personajes ficticios tienen otros deseos y aspiraciones que también experimentan los espectadores, y el triunfo y la felicidad de los que aparecen en la pantalla los disfrutan simbólicamente los que están frente a la pantalla.

Para terminar con la búsqueda de los factores que determinan el formidable poder de penetración del género, yo cito el que considero más importante: la pasión. La telenovela es, esencialmente, un vehículo emocional, una comunicadora de sentimientos. Me refiero a sentimientos básicos, primarios, que están en todos nosotros en cualquier parte del mundo donde nos haya tocado nacer y son los mismos en cualquier época vivida o por vivir. Los instrumentos de trabajo de un escritor de telenovelas son las pasiones, o sea, el

común denominador del género humano. Y desde el primer hombre de las cavernas hasta el último hombre sobre la tierra, siempre existirán la ambición, los celos, el odio, el amor.

Aparte de sus lejanas raíces juglarescas, todos sabemos que la telenovela se inspira en los grandes folletinistas del siglo pasado, como Balzac, Galdós, Dickens, Stendhal, Víctor Hugo, Dumas, Tolstói, las hermanas Brontë y otros. Fue el pueblo, más que la crítica culta, quien le dio gloria a la narrativa de aquella época. Desde siempre, las grandes manifestaciones del arte fueron para el ágora, para los estadios. Debemos recordar que el teatro moderno tiene sus antecedentes en aquellos «pasos» presentados en los tablados populares, y que la novelística moderna empezó con las novelas detectivescas de Conan Doyle. En realidad, en 1830, al cobrar fuerza la novela social en Inglaterra y Francia, la literatura se democratiza, deja de ser elitista, y los temas domésticos captan al lector medio, por que él se siente identificado con esos temas. Es entonces cuando surgen las narraciones episódicas y por entregas, como *La cabaña del Tío Tom*,

que es el antecedente más cercano a la telenovela actual. En nuestros tiempos, la televisión reemplazó como medio de entretenimiento casero a la antigua novela, y la telenovela fue para las *mass media* del siglo XX lo que la novela por entregas fue para la burguesía del siglo XIX.

La primera manifestación del género en América fue la *soap opera*, originada en los Estados Unidos por los años veinte, en seriales radiofónicos diurnos. Más tarde, la novela radiofónica dio paso a la novela por televisión, transmitida diariamente en horas de la tarde, y triunfalmente instalada después en horarios nocturnos, donde el género culminó en producciones tan avasalladoras como *Dallas* y *Dinastía*.

Fue Cuba la continuadora, y el género tuvo un curioso antecedente en los «lectores de tabaquería», que para entretener a los obreros les leían diariamente las novelas melodramáticas y románticas más famosas, siguiendo las preferencias de su auditorio. La radio empezó en el año 1922, transmitiendo zarzuelas y adaptaciones de teatro. Y por los años cuarenta fue famoso un programa cuya inolvidable presentación de-



cía así; «Abrense las páginas sonoras de *La novela del aire*, para brindar a ustedes la emoción y el romance de un nuevo capítulo». Me vienen a la memoria grandes éxitos, como *Aves sin nido*, *El collar de lágrimas*; y el nombre de las estrellas de aquella época: María Valero, Ernesto Galindo, Carlos Badía, Marina Rodríguez.

en Latinoamérica, *Senderos de amor*, cuyo autor fue Mario Barral. Posteriormente, en el año 1957, fui yo la segunda autora que desarrolló este género, ya en el horario estelar de las nueve de la noche, donde logré alcanzar altos ratings con obras como *Soraya*, *Lidia Sandoval* y *El ángel perverso*.



Y por supuesto, hay que mencionar al maestro de maestros del género, Félix B. Cagnet, que conquistó grandes éxitos con series como *Chan Li-po*, *Angeles de la calle*, y más tarde su obra cumbre, *El derecho de nacer*, inmovible al paso del tiempo. Otras escritoras de novelas radiofónicas fueron Caridad Bravo Adams, Inés Ródena, Hilda Morales de Allouis, Dora Alonso, Olga Ruilópez, Iris Dávila y... no puedo omitirme yo. Ahí fueron mis inicios.

La televisión entró en Cuba por el año 50. Al principio, los programas dramáticos eran unitarios, pero definitivamente, en el año 1952, en CMQ, a la una de la tarde, se inició la primera telenovela de continuidad escrita

En Venezuela, la primera auténtica novela de continuidad se llamó *La criada de la granja*, pero hasta 1958 las series duraban solamente 20 o 25 capítulos, de quince minutos cada uno. Ya en el año 1959, la telenovela *El Tirano Aguirre*, transmitida por el Canal 4 a las ocho de la noche y *Todos fuimos culpables*, escrita por Enrique Jarnés, adquirieron categoría de exponentes del género.

En México, la primera telenovela salió al aire en el año 1958. Se llamó *Senda prohibida*, tuvo 50 capítulos y fue escrita por Fernanda Villeli.

En la Argentina, tengo entendido que la producción de telenovelas empezó sobre los años sesenta, estando entre sus prime-

ras series las obras *El amor tiene cara de mujer* y *Cuatro hombres para Eva*. Entre los autores más destacados del género, se cuentan Nené Castelar, Abel Santacruz, Alberto Migré, Delia González Márquez, que escribió la deliciosa *Muchacha italiana viene a casarse* y Celia Alcántara, autora de la célebre *Simplemente María*.

De Brasil no cuento con información para poder incluirla en este trabajo. Recientemente hay otros países que se han lanzado a la producción de telenovelas, como Puerto Rico, Colombia y Perú, pero todavía no han logrado situarse en el mercado.

Todos los autores que acabo de nombrar al hacer esta breve reseña histórica de la creación televisiva, fuimos iniciadores y primeros mártires del género. Porque cuando se habla de telenovelas, hay que hablar de sus detractores. A nuestras obras se las ha llamado ofidios, bodrios, banales, cursis, alienantes. Viste bien decir que no se ven telenovelas. Parece una actitud muy culta, muy refinada no ver telenovelas. Aunque muchos de esos críticos se conocen todos los incidentes de cada capítulo y viven pendientes de «cuando la malvada va a descubrir el secreto que tiene sin dormir a la pobre Estrellita». Son gente que vive atada a viejos esquemas culturales. Gente que no disfruta bailar pegados, que no canta *El Rey* cuando se pasa de tragos, que no se pone sentimental cuando oye *Adiós muchachos compañeros de mi vida*, que no se emociona escuchando algún buen bolero de la Guillot. Estos aristócratas de la cultura, sólo quisieran obras para el disfrute de las minorías selectas. No entienden que las especies populares, a veces despreciadas y escarnecidas, forman parte también de nuestra cultura. No se han dado cuenta de que ya resulta anticuado encerrar el concepto cultura dentro de cánones rígidos y pensar que cultura es sólo aquello que pertenece a las artes tradicionales, como la pintura, la escultura, la música clásica

y la alta literatura. Cultura más bien es el producto intelectual, material y espiritual de esa dinámica que generan los grupos sociales. Aportes a nuestra cultura pueden ser también una cuña de televisión, una crónica deportiva, los modismos de los estudiantes, las historias de aparecidos de los campesinos, el cancionero anónimo. Porque el acervo popular es especialmente rico. E incluso el lenguaje televisivo, con muchos giros y expresiones folclóricas, resulta un gran renovador del idioma, según algunos lingüistas modernos.

Pero había que tener paciencia. La telenovela es muy joven —tal vez la forma dramática más reciente de todas las que ha creado la humanidad— y el tiempo es el gran catalizador. Por ejemplo, *El Quijote* fue combatido en su época, Balzac fue minimizado, Van Gogh no pudo vender un cuadro en vida, el arte africano, antes ignorado, ahora tiene un valor estético. Y la telenovela es la artesanía de la literatura. Resulta alentadora la frase de Jorge Amado, reconocido hombre de letras brasileño, que declaró en una entrevista: «Sería demasiado clasista pensar que son tontos los millones de personas que ven una buena telenovela en todos los países del mundo». Como también el hecho de que Gabriel García Márquez viajó a Cuba a preguntarle a Cagnet el secreto de su éxito.

A propósito de Cagnet, como dato curioso, voy a leer un



párrafo del cual es autor Reynaldo González, ensayista cubano, que publicó un estudio sobre radionovelas en 1990, titulado *Llorar es un placer*. Dice así: «La intención doctrinaria de las autoridades culturales cubanas por borrar la herencia de Félix B. Caignet, fracasó. Dejó unos patéticos forcejeos donde, tras el ropaje proletario y miliciano, se observaba el lagrimal repleto. Como los creadores serios del país rechazaban los dogmas del realismo socialista propuestos por la oficialidad, la intención se frustró».

Esa fue una de las razones, entre tantas, por las cuales yo me fui de Cuba. Ya había tenido dos problemas. El primero, con mi telenovela *México, indómito*, por la que me acusaron de hacer contra-revolución y me llevaron a un juicio disciplinario, obligándome a terminar la historia en cinco capítulos, revisados por un censor. El segundo, cuando como castigo me dieron un programa de cuentos infantiles y también fui acusada de hacer contra-revolución, porque en *Aladino y la lámpara maravillosa*, un genio frotaba una lámpara y aparecía una mesa repleta de apetitosos manjares, y ellos estimaron que yo quería significar que en Cuba se necesitaba un «genio» para que hubiera comida. Esto ahora parece risible, pero explica que tuviera que abandonar mi patria con dolor porque no quise convertirme en una escritora panfletaria al servicio de un sistema cuyas ideas no compartía; no quise vestir a mi heroína de miliciana y que en vez de soñar con el amor, soñara con una posición en el par-

tido; no quise contribuir a un proceso de imbecilización colectiva, lavándole el cerebro a un pueblo con mensajes que iban contra la condición humana.

Igual que en el título de esta conferencia, por la cual he trajinado un poco en la historia y el contenido emocional del género, para mí también la telenovela ha sido vida y pasión. Hace poco leí una frase de un escritor, no recuerdo con exactitud pero creo que precisamente fue Jorge Amado, que hablando de su profesión dijo: «Se vive mientras se escribe». Esto es lo que yo he hecho, vivir mientras escribía. Hay que pensar lo que significan esas 32 cuartillas diarias de cada capítulo, casi siempre con una novela en el aire. Un trabajo que puso a prueba mi salud física, mi estabilidad mental, mi matrimonio y mis relaciones familiares. He tenido cinco hijos, arrancándome de la máquina de escribir para ir a dar a luz, y al otro día terminando el libreto interrumpido en mi cama del hospital, porque las grabaciones no podían detenerse; nunca tuve tiempo para enfermarme; en mis momentos de dolor, me tragué las lágrimas... porque como en la vieja tradición del circo, «la función tenía que seguir». Mi mamá, de la cual fui hija única, aún a sus 97 años, insistía en que en vez de ser escritora debí ser oficinista, porque terminaba a las cinco y tenía los sábados y domingos libres. Mi esposo una vez se puso una camiseta con una leyenda: *I need attention*. Y aún recuerdo con pena cuando mis hijos adolescentes venían a descargarme sus problemas y yo les decía: «No me llores ahora, espera a que termine este libreto».

Ser «escribidor» de telenovelas no es fácil. ¡Pero cuántas satisfacciones me ha dado! ¡Como me he divertido! Y qué emocionante ha sido. No hay nada más lindo que contar una historia, y saber que se tiene el don de poder llegar al corazón de la gente. Descubrir que tantas personas pueden odiar o amar a personajes creados por nuestra fantasía,

como si fueran seres de carne y hueso. Recibir, por ejemplo, la llamada de una ancianita que nos dice por teléfono con voz preocupada: «Señora Fiallo, adviértale a menganita que zutanita le está tendiendo una trampa». Y yo, por supuesto, le digo que así lo haré, que no se angustie, que a menganita no le va a pasar nada.

¿Y a qué otro escritor le pueden avisar que cierta escena no pudo realizarse porque durante la filmación un tigre se escapó de su jaula? ¿O cuando se entera de que uno de sus personajes principales, en quien ha recargado la fuerza dramática de su historia, murió en la vida real? ¿O que esa chica casta y virginal con vocación de novicia, de repente queda embarazada fuera de trama? ¿O que la pareja protagonista que debe interpretar apasionadas escenas de amor en la pantalla, se detesta ferozmente y ni siquiera se habla cuando se apagan las cámaras? Y hasta puede ocurrir algo que se cuenta como un chiste, pero que a mí me pasó realmente durante un programa que salió en vivo al aire: un actor que al final de un capítulo recibe seis balazos, y que para mantener su continuidad, en el último *close up* abre un ojo y dice: «No he muerto... Estoy vivo».

Ese es el trasfondo humano de este género increíble, que reafirma su emotividad utilizando no sólo papel, palabras y conceptos, sino también material viviente. La telenovela, un *show* sentimental, hermosamente ordinaria y plebeya, llena de cursilerías y lugares comunes, porque la gente es así.

Lo cierto es que en todas partes de América, Europa, Asia, países árabes, Rusia, de lunes a viernes, hay millones y millones de personas que se entretienen y disfrutan y lloran con las telenovelas. Y una muestra de la influencia que tienen son estos fragmentos de prensa que voy a leerles. Uno dice: «José Molla, delegado de Salud de la Junta de Andalucía, se lamenta de esta influencia (se refiere a *Cristal*) y dice que es increíble



que este *culebrón* haya podido sensibilizar más en la prevención del cáncer de mama, que el programa *Europa contra el cáncer*, y todo lo que supone el esfuerzo profesional y los millones de pesetas invertidos para divulgarlo». —Lo raro es que este señor se *lamente* de que *Cristal* haya llevado a miles de mujeres a un chequeo médico que pudiera salvar sus vidas. Por lo menos, algo tendría que agradecerse a Inocencia, el personaje que hizo eso posible.

Otra: «En Sevilla una familia se tuvo que ir a veranear a Mallorca sin la abuela, que se quedó sola en el pueblo para no perderse un capítulo de *La dama de rosa*, pues nadie pudo convencerla de que un cable de televisión pasaba por encima del mar».

Otra: «En Moscú, los trabajadores de la red de agua potable, sorprendidos por los reventones de tuberías a una hora dada, descubrieron que era por el aumento de presión en las cañerías durante la transmisión de la novela *Los ricos también lloran*, pues los grifos permanecían cerrados durante todo ese tiempo».

O sea, que pese a críticas y feos augurios, la telenovela, más lozana que nunca, marcha adelante con su carga de sueños y de ilusiones, su alentador estereotipo acerca del bien y del mal, sus gratificantes finales felices. Es su vida y su pasión. Su muerte no la vislumbro. Le queda mucho camino por recorrer todavía, porque el viejo melodrama sobrevive. Porque sus autores son gente que le hablan al corazón, al alma... al sentimiento. □



La novela sentimental y el cine popular

Angel S. Harguindey

Sobre la novela rosa, sus orígenes, eclosión y derivaciones audiovisuales se ha dicho ya prácticamente todo. En esta ocasión, pues, se trata de exponer algunas consideraciones estrictamente personales en torno a la narrativa sentimental, o *rosa*, y el cine.

Si nos centramos en ambos medios creativos en sus momentos de esplendor y gloria más que en sus orígenes, encontramos, de entrada, un nexo común: hablamos de industrias y de arte indistintamente. Autoras como Joanna Lindley, Corín Tellado o Delia Fiallo, en el ámbito literario (novela o guiones), podrían ser parangonadas con los grandes estudios como la Metro o la Warner o, si se prefieren nombres propios, con los de Steven Spielberg, Richard Donner o Georges Lucas. Sus puntos de partida son similares: tratar de entretener, captar o seducir al mayor número de lectores-espectadores con la magia de una historia, de un relato.

Naturalmente existe también el novelista, o el cineasta, con vocación de «autor». Suele colocar en el último lugar de sus aspiraciones o preocupaciones la de acceder al gran éxito de público. Reivindica el componente artístico y rechaza o desprecia el industrial. El profesional de la novela rosa, como el del cine, sabe que sin esa aceptación su labor no tendrá continuidad. No trata, pues, de subvertir lo establecido, de romper las reglas o conmover las conciencias más exigentes: busca algo mucho más sencillo y, sin duda, mucho más difícil: entretener a los más posibles y, por ello mismo, poder dedicar su vida a aquello que le gusta y para lo que cree que está capacitado. Las ventas de ejemplares o de localidades no



Ernesto Vilches y
María F. Ladrón de
Guevara en
Cheri Bibi.



Nancy Carroll y
Fredrich March, en
El ángel de la
noche.



Lea Parry y Willy Forst en
Las alegres chicas de Viena.

son el único fin, pero sin ellas no es posible la continuidad.

Esta diferencia de conceptos resulta esencial por muchos motivos: el creador que está convencido de que tras la presentación de su novela o filme se hablará inevitablemente de un «antes y un después» en la historia de la literatura o del cine, en realidad suele despreciar lo que anhela trascender y, desde luego, aborrece lo más esencial: el oficio. Y así asistimos a esa plúmbea ceremonia de la confusión y la pedantería —que se repite con una constancia desalentadora— mediante la cual alguien que desprecia lo elemental trata de reinventar lo que desconoce. Es probable que nadie hable de un antes y un después de su obra, pero es totalmente seguro que el creador pasará a engrosar la amplia lista de damnificados e incomprendidos por la humanidad.

Es verdad que existen casos excepcionales, primeras obras en la literatura y el cine, que permiten albergar la ilusión de hacer posible lo imposible. Autores noveles que deslumbran desde sus comienzos. Y ahí están, por citar un par de ejemplos, Scott Fitzgerald u Orson Welles, pero en estos casos entramos en terrenos de lo genial y, por definición, de lo insólito, de lo extraordinario. Frente a ello, el número de petulantes autosatisfechos de unas obras que ni dicen nada ni transforman lo establecido, son legión.

Dos industrias artísticas como las que aquí se comentan, que buscan la rentabilidad comercial para sobrevivir, tienen que encontrarse y coadyuvarse necesariamente en esa tarea. Talento, oficio y leyes del mercado conforman una trilogía difícilmente eludible en el análisis comparativo. Y si el cine y la li-

teratura rosa, o algunos de sus representantes, consiguen integrarse en el consumo masivo es porque, a mi juicio, poseen los otros dos requisitos previos: el talento y el oficio.

Hablamos de leyes de mercado, de industrias, y lo hacemos en función de lo que se ha venido en llamar «la cultura del ocio». Estamos pues en terrenos de difícil cálculo, en los que no existen baremos fijos ni previsiones seguras. Lo que hoy gusta popularmente, mañana puede ser un fracaso. El ocio, esa parte de la vida sociológicamente cuantificable, resulta radicalmente personal e intransferible en cada ser humano. Cómo conseguir que un producto —textual o audiovisual— elaborado desde el talento y el oficio se convierta en algo rentable es, sin duda, uno de los grandes misterios de esas industrias. Se puede planificar milimétricamente una producción cinematográfica o un libro para que se convierta en un éxito espectacular y, sin embargo, acabar en un gran fiasco. Los depósitos de las editoriales y de las productoras lo saben todo al respecto. Por eso cuando autores, guionistas o realizadores consiguen conectar con el gran público y mantener en el transcurso del tiempo ese olfato especial para evolucionar al compás que sus lectores o espectadores, el sentido común, más que la exigencia crítica, impone un gran respeto por haberlo logrado.

Naturalmente ambos medios expresivos trabajan, recrean o narran historias con un punto de partida común: los sentimientos, las grandes pasiones entre los seres humanos. Se podrá decir, y no sin razón, que toda la literatura y el cine tratan en definitiva de sentimientos, pero lo que caracteriza a autoras como las citadas, o a películas como *Lo que el viento se llevó* o los melodramas de Douglas Sirk, es esa capacidad espléndida para convertir las pulsiones personales en dramas épicos y, al mismo tiempo, conseguir la identificación. El que un chico conozca a una chica, o a otro chico —eso



Ramón Navarro y Conchita Montenegro en *Sevilla de mis amores*.



Rodolfo Valentino y Vilma Banky.



Alison Lloyd y Chester Morris en *Corsair*.

es lo de menos—, le encante y trate de seducirla para compartir su pasión, no sólo no ocupa más de dos líneas sino que además resultaría irrelevante por cotidiano y obvio. Donde comienza el oficio y el talento es, precisamente, en las complicaciones, en lo que va surgiendo a lo largo de la historia.

Y dentro de ese amplio género de «historias sentimentales» es donde el mercado va condicionando estilos, tendencias, gustos. Una película como *Amor a quemarropa*, con guión de Quentin Tarantino, no se aleja en exceso de la estructura de *Vivir sin aliento* o la ya citada *Lo que el viento se llevó*. No sólo hay violencia, acción, torpezas, una gran pasión, ironía y crueldad, en todas ellas. Tienen, en mayor o menor medida, esa capacidad seductora, esa fuerza hipnótica que permite al espectador identificarse con su trama, asumir los problemas y tensiones que contempla como propios o próximos y, sobre todo, disfrutar, dejarse llevar por el vértigo de unos comportamientos y hechos que le fascinan.

A nadie se le escapa que las modificaciones en el comportamiento social, los cambios en los criterios morales de las sociedades desarrolladas han sido muchos y muy importantes. Los nuevos problemas cotidianos, desde la droga al incremento de madres solteras, desde la aparición del sida al paro, por citar unos pocos, han influido e influyen en las inquietudes populares y como tal se recogen en las nuevas novelas sentimentales o en las nuevas películas. Cambian pues los enfoques, los caracteres y las situaciones pero se mantiene esa fascinación por quienes, pese a todo, tratan de superar todos los obstáculos en la constante búsqueda del ser humano por alcanzar la felicidad o sus aledaños.

La verdad es que todo lo dicho se puede resumir en un concepto polivalente para la literatura sentimental y el cine: los dos se guían por un único y variable anhelo: el entretenimiento. □

La vida en rosa y negro

Corín Tellado y Rosa Mora

¡Qué mujer! Es un cruce de sargento de caballería y de ama de casa entrañable. A los 17 años, cuando empezó a escribir novelas de amor, aprendió también a ser agresiva y lo hace de maravilla. María del Socorro Amalia Tellado es una pura onomatopeya. Gesticula, escenifica, emite sonidos inverosímiles. Si alguien la llama Socorro y no Corín pone una auténtica cara de mala leche, y si alguien habla con ironía de sus novelas, de su trabajo, muestra en su rostro tal ferocidad que casi da miedo. Es tremendamente apasionada. Corín Tellado tiene 68 años, lleva más de 50 escribiendo y ha publicado más de 5.000 novelas, sin repetirse, dice.

La vida no ha sido fácil para ella y se le nota una cierta amargura, un estar de vuelta de todo. Por eso acoge con escepticismo los homenajes y dice que «le importa un pito» que los cursos de verano de El Escorial analicen su obra. «¡Bah! Total qué. Nada». Todo eso le llega un poquito tarde. Contradictoria hasta el final, ese aparente «pasar de todo» queda absolutamente diluido por su enorme vitalidad.

Durante mucho tiempo Corín ha odiado a los periodistas. «Es que hasta ahora siempre me trataron con ironía. Y no lo soporto. Por eso yo odiaba con el alma al periodista. Siempre quise que me trataran con dignidad. Yo soy una persona muy digna, muy seria. Que hablen de mi trabajo, con lo que me cuesta hacerlo, con ironía, pues me fastidia mucho. Luego llegué a conclusiones. ¿Cuáles? Pedantería. Ellos vienen a mi casa, ven mi casa y cómo vivo y se dicen “yo, un periodista con todas las de la ley, tengo que andar haciéndole preguntas a esta mona, a ella que vive como Dios”.

¿Entiendes? Claro, lo que él gana en seis años, a lo mejor lo gano yo en uno y eso les irrita. Porque a fin de cuentas yo no soy periodista, pero tengo una universidad de 48 años, día a día, que es muy importante. Llevo 48 años trayendo divisas y paso inadvertida y cuando llega la hora de hablar de mí lo hacen con ironía, no con seriedad. A mí esa gente no me interesa. Yo, cuando una persona me gusta, no hablo mal de ella, tampoco la envidio. El deporte nacional es la envidia».

A Corín nadie le ha regalado nada. Ha trabajado duro toda su vida. «Me importa un pito lo que diga la gente. Cuando llegas a cierto extremo pasas de todo. Yo por ejemplo, paso de todo. A mí

ya no me importa nada». Pero no es cierto, contradictoria una vez más. La escritora sigue con gran interés la actualidad, la política y devora con avidez la prensa. «A mí sólo me gustan dos cosas. Ante todo, leer. Leer lo que sea, me paso la vida leyendo, pero de todo, eh. Periódicos, libros. No quiero revistas del corazón, aunque a veces las miro, pero no las compro, salvo que venga yo, porque a mí la vida de Lola Flores no me interesa». ¿Y la otra? «Escribir. Es lo que más me gusta del mundo, es a lo que me dedico. Mi hija me dice que salgo poco. Es que no tengo ganas. Soy un poco compleja y contradictoria también. No soy muy fácil de entender».



Corín ya no escribe dos novelas por semana. La enfermedad (tiene problemas de riñón y acude tres veces por semana a diálisis) le ha cambiado la vida. «Ya no puedo escribir yo misma y ahora dicto. Un día me decidí y me salió divino. Le dicto a mi nuera que escribe en el ordenador. Es una colaboración preciosa. Ella va a todo meter y yo veo lo que aparece en la pantalla. Si hay una palabra que no me gusta la cambio. Y ella enseguida la borra, pone la otra y se acabó. Fíjate tú que hace pocos días mi nieto me dijo “oye Tatín” (es que en casa me llaman Tatín) “¿me dejas ver cómo dictas?”. Y yo, claro, que sí. El se sorprendió. Nunca había visto semejante cosa. Y le dijo a su madre: “Oye, mamá, Tatín se va a morir pronto. Y la madre: ¿por qué dices eso? Porque no para y además hace así y así (mueve los brazos, gesticula) cuando dicta”. Claro, si uno de mis personajes engola la voz, yo también. Le pongo mucha pasión».

Desde hace tres años la escritora está condenada a tres sesiones semanales de diálisis. Es un fastidio. «¡Puffff! Es una cruz. Una cruz tan grande que dado mi carácter vital y, no sé, mi viveza y mi temperamento, es terrible». «Pero, ¿a que no parezco tan vieja, eh?». No, ni parece enferma tampoco. «Es que ahora con esas enfermedades se ha adelantado en 10 años más que 100 en cualquier otra. Mi problema son las venas, cada vez que me pinchan me arman el *repapá*. Debes tener unas venas buenas y yo las tengo muy débiles, de nacimiento, no de fumar. Yo he fumado cinco cajetillas. Pero ahora odio el tabaco. lo dejé hace tres años. Antes de enfermar. Empecé a tener fatiga y



un médico amigo me dijo que tenía una broncopatía y debía dejar de fumar. Y como soy así de burra, igual que fumo mucho, lo dejo de golpe. Y no he fumado más. Y nunca más volví a toser. Me estaba buscando un cáncer de pulmón, pero lo que no tenía era riñones».

Corín Tellado ha escrito unas 5.000 novelas que, en su mayoría, han tenido mucho éxito. El secreto está, según ella, en ese toque «erótico especial» que pone en sus novelas. «Me dijo la directora de *Vanidades*: “Tú escribes con el corazón, Corín, de tal manera que llegas al corazón del lector y eso es muy interesante”. Creo que tiene razón, yo escribo con el corazón». Tantas novelas y, asegura, nunca ha repetido tema. ¿Cómo se le ocurren las ideas? «Ningún problema. Un ejemplo, me pidieron que escribiera un comentario para poner junto a una esquila en el primer aniversario de la muerte de un amigo mio. Me lo pidió su hijo. Lo hice y ¿qué

crees que pasó? Que todo el mundo lloró. Yo hago eso igual que hago cualquier otra cosa y lo hago en cinco minutos. Yo nací para eso. Soy muy trabajadora, yo tengo hechas novelas domingos y días festivos. Con eso de que era una niña tímida, que no salía de casa y tal, pues qué hacía: me ponía a escribir, me encantaba y vivía a tope la historia. Y encima no estuve enamorada nunca».

—¿Ni cuando se casó?

—Ni cuando me casé. A mi me gustaba mi marido pero, ¡bah!, dejaron de gustarme los hombres altos y guapos desde que fracasé.

—Y se divorció.

—No, nunca me he divorciado.

—¿Por qué?

—Como no tuve, ni tengo intención de casarme de nuevo.

—¿Y él?

—Ay, él. No sé dónde está ni me interesa. El es un hombre dudoso. Tuve dos hijos con él pero fue porque yo era muy mujer. Y

a mí siempre me gustaron los hombres. Tengo más amigos hombres que mujeres. Era el año 62, tenía hijos pequeños. Hoy mi hija, que es muy moderna y tal, me dice: “Fuiste tonta”. Ya, ya. Si tuvieras seis años y una madre con un amante quién te iba a saludar. Pues te aguantabas. Yo tenía las ideas claras y ya sabía que no iba a tener un amante. He visto muchas mujeres con dinero haciendo el ridículo y todo Gijón *tacatá*».

Pero han pasado los años y Corín, que no se lamenta en ningún momento de su trabajo, sí se arrepiente de no haber tomado decisiones sobre su vida privada y habla de ello con absoluto desparpajo. «Me arrepiento de no haberme echado un amigo. Lo digo siempre ahora. El otro día se lo contaba a un amigo. Me dijo: “¿Echas de menos a un compañero?”. Y yo: no tienes ni idea. Y me hizo una entrevista pequeñita y publicó “Corín echa de menos un novio”. Y me llama una amiga: “¡Mira lo que dice aquí, Corín!”. Y yo: sí y qué pasa. Qué más da un novio que un compañero. Lo echo de menos. Me pesa mucho. Un compañero, ojo, no el bestia, alguien que me entendiera». Y sigue en sus trece de que jamás pensó en casarse. «De casarme nada. Mira, yo rompí los papeles. Prefiero la pareja». ¿Pero no era de Acción Católica? «Lo soy y qué. Bueno, lo era. ¡Bah! En los curas, las instituciones, ya no creo en nada. En ese sentido sí he cambiado. Me hicieron cambiar ellos. ¿Por qué no van a visitar a aquel señor que de verdad tiene problemas? No, no, el cura viene a visitarme a mí. A ese señor, que le murió la mujer, y quedó solín, a él no le visitan. No atienden al que necesita un amparo, una ayuda espiritual. No, pero siguen viniendo a verme a mí. Vete por ahí. O somos buenos para todos, sobre todo para el pobre, el humilde, que lo necesita más, que el que tiene perras, nombre y poder ya se las ventila solo, o nada. No. ¿Cómo voy a creer en esos curas? ¿Es para creer?». Pero en algo sí cree Corín: «Creo en lo

que veo, las flores, las plantas, en el río, en agua, la hierba, en los seres humanos que merecen la pena, pero no en los que son basura».

«Yo empecé a trabajar con 17 años. Tuve que pelear enseñada, pero los editores se dieron cuenta de que mis novelas gustaban, tanto es así que en el cincuenta y pico ya ganaba 33.000 pesetas por novela, cosa insólita. Piensa que costaban sólo tres pesetas. ¿Qué por qué me decidí por la novela rosa? En aquel momento, muchos señores que hoy son grandes literatos, hoy famosos y con grandes premios, escribían para comer y firmaban con seudónimo. Yo también, pero con mi nombre. Y yo era una niña de 17 años y empecé a escribir ese tipo de novelas, yo que sé. Fue casualidad. Empecé a escribir y, hala, ya no paré». Las cosas no fueron fáciles al principio. «Yo entonces tenía que tratar con hombres y, como era muy tímida, fue muy duro. ¿Qué hice? Suplí la timidez por agresividad. Después ya nunca más he tenido problemas. Quizá por esa cara que pongo, nunca he tenido que parar los pies a nadie. Cuando un hombre empezaba a gustarme un poco yo huía porque no quería problemas y siempre he seguido huyendo; ahora ya no, claro. No tengo necesidad».

Con lo echada para adelante que es Corín Tellado, sus heroínas resultan un poco cursis. No hay remedio: es lo que gusta a sus lectores. También parece imprescindible que sus novelas tengan un final feliz. «Recuerdo una que terminó mal y nunca volvió a reeditarse. Y yo tengo novelas con hasta 36 ediciones».

De sus muchos años publicando, Corín valora especialmente la etapa en que editó con Bruguera, pese a que mantuvo con él un largo pleito durante ocho años. «Cuando me hablan de Bruguera, digo: ojo y para. Bruguera ganaría mucho dinero conmigo, pero yo también con él y fue el mejor amigo que tuve. Nunca jamás se sobrepasó y siempre me dio buenos conse-

jos. Cuando yo me separé, fue el hombre que me ayudó. Desinteresadamente. Su familia, sus hijas, su mujer, todos fueron amigos míos. Yo le debo a Bruguera lo que soy. A mí que nadie me hable mal de Bruguera. He tenido con él un pleito durante ocho años. La culpa, los abogados, porque querían ganar dinero. Ni Bruguera ni yo hubiéramos querido un pleito».

Pese a ser una de las más populares escritoras españolas, Corín siempre ha vendido más en América Latina que en España. «Si, es cierto. Ya me lo decía Bruguera: "Fíjate como será que lo que yo saco con tus novelas en España se lo regalo a mi mujer para joyas". Y no era amigo de regalar, eh. Ni era un hombre espléndido. Era un hombre justo. Y si él lo decía es que era verdad».

En esta nueva etapa de su vida, ya más sosegada, en que combina la dedicación a sus hijos y nietos con el trabajo y con las «malditas sesiones de diálisis», Corín emplea buena parte de su tiempo en seguir la actualidad. No se pierde telediario ni tertulia radiofónica. «Me gusta mucho Sánchez Dragó, pero claro, no gusta a todo el mundo. Es que cambió muchas veces el modo de pensar. Fíjate que antes era un comunista acérrimo. Ese cambió mucho, desde que fue por esos mundos, Bali y todo eso. Le conocí y me gustó como persona. Pero la gente que cambia de modo de pensar para mí es un poco dudosa. Yo sigo pensando igual que pensaba. Mira, si eres una persona casi anónima y cambias de partido, pues bueno. Pero, por ejemplo, lo que hizo Verstrynge, pues a mí no me lo

des ni guisado. No lo soporto. A Tamames no le considero nada, es que nada. Y Cristina Almeida me gusta mucho. Espero que no se vaya con los socialistas, porque entonces ya no me gustará».

¿Y nunca ha pensado en dedicarse a la política? «Soy una frustrada política. Si no tuviera esta enfermedad, pues sí me hubiera metido en el PP y me hubiera dedicado. Soy de derechas, evidentemente. Una vez me propusieron para alcaldesa, pero ya estaba yo fastidiada».

Los lectores acostumbrados a las cortas novelas de Corín ignoran por lo general que también ha publicado un «*novelón* así de gordo», *Lucha oculta*. «Es un libro de amor, pero también de intriga, de finanzas, tiene de todo. Si la escribe otro, Armas Marcelo, por ejemplo, todo el mundo dice qué bonito. Lo hice

en 14 días. Aquí ni se habló de ella. Esta novela la tengo medio vendida para hacer un *culebrón* en América, pero tengo que escribir una segunda parte. Y la voy a hacer porque estoy enamorada de ella. Tengo otros dos *novelones*, aún están sin publicar: *Ocho en solitario*, sobre drogadictos. Pero yo ésa quisiera volver a escribirla. Pertenezco al Proyecto Hombre y sé que no se curan tantos adictos como yo digo en la novela. Y otra, basada en un artista que conocemos las dos pero cuyo nombre no voy a decir. No la terminé y debe tener unas 700 cuartillas. Cosas que hacía cuando estaba sana; quizá algún día pueda continuarla, quizá». □



El Urogallo

REVISTA LITERARIA Y CULTURAL



Suscripciones y pedidos de números atrasados: Carretas, 12-5º-5. 28012 MADRID. Tlf. 532 62 82. Fax: 531 01 03

LETRA INTERNACIONAL

N.º 21/22

Tom Engelhardt
Rafael Conte
Robert Darnton
Hans Christoph Buch
Denis Hollier
Spojmai Zariab
Christian Salmon
Carlos García Gual
Peter Esterhazy
Roger Shattuck
Nadine Gordimer
Sara Sefchovich
Josefina R. Aldecoa
Sergio Quinzio
Gilles Kepel
Richard Rorty
Victor Mallet
Luciano Pellicani
Krzysztof Gawlikowski
José Méndez
Félix Grande
Marin Sorescu
Raymond Carver
Saul Landau
Gillian Gunn
Hermann Bellinghausen
Giulio Giorello
Rosa Pereda

N.º 23

Vittorio Strada
Bernard Lewis
Daniele Archibugi
Lawrence Lipking
Rober Darnton
Rosa María Pereda
Eugenio Spedicato
Thomas Mann
David Meghnagi
Hava Tirosh-Rothschild
Yirmiahu Yovel
Gershom Scholem
Sigmund Freud
Roberto Blatt
Leszek Kolakowski
Miguel Porta Perales
Manuel Álvarez Ortega
Jacineeto Luis Guereña
Giulio Giorello
Tzvetan Todorov

N.º 24

Ferenc Feher
Jacques Rupnik
Blas Matamoros
Wilhelm Schmid

Drago Jancar
Antonio Colinas
Jaime Siles
Marcos-Ricardo Barnatán
Mario Merlino
Juan Nuño
Antonio Altarriba
Antonio Cisneros
Tristan Tzara
Mark Strand
Jorge Luis Marzo
Vlada Petric
Jan Blomstedt
Pilar Rubio
Jacques-Alain Miller
Gustavo Dessal
J. L. Giménez Frontín
Pascal Bruckner
Adam Michnik
Marina Warner

N.º 25

Jordi Solé Tura
Joachim Sartorius
Nadine Gordimer
John Berger
Jay McInerney
Slavoj Zizek
Peter Matthiessen
Vladimir Soloviov
Joaquín Roy
Vasko Popa
Adam Michnik
Giulio Giorello
Pascal Bruckner
Rosa María Pereda

N.º 26

Sami Nair
Norman Manea
Geneviève Héléne
Francisco Jarauta
Remo Bodei
Gianni Vattimo
Aldo Giorgio Gargani
Roberto Blatt
Roger Bartra
Félix Grande
Juraj Badzo
Arthur Schlesinger, Jr.
Marc Lambron
Gabriel Ureña
José María Parreño
Giulio Giorello
Marina Warner
Rosa María Pereda

N.º 27

J. H. Elliot
Carlos Fuentes y
Rolando Cordera
Claudio Magris
Julián Ríos
Roberto Bazlen
Edgardo Oviedo
Enrique Lynch
Michael Ignatieff
Franco Ferrarotti
Roberto Blatt
Nora Catelli
Peppe Balistreri
Peter Nadas
Kamal Sebti
Alicia Escamilla
Marina Warner
Giulio Giorello

N.º 28

Ralf Dahrendorf
Adam Michnik
Dubravka Ugresic
Vladimir Pistalo
Eduardo Subirats
Oscar Scopa
György Konrad
Javier Alfaya
Sergio Olivari
Mario Merlino
Retablo
Mario Merlino
Raul Guerra Garrido
Fernando Huici
Juan Manuel Bonet
Marcos-Ricardo Barnatan
Antonio Granados Valdes
Pascal Bruckner
Giulio Giorello
Rosa María Pereda
Marina Warner

N.º 29

Derek Walcott
Edgar Morin
Jan Urban
Blaga Dimitrova
Edgardo Oviedo
José Luis L. Aranguren
Iovan Hristic
León Edel
Mario Muchnik
Augusto Monterroso
Laszlo Krasznahorkai
Mati Klarwein
María Escribano

Oscar Scopa
Diego A. Manrique
Luis M. Aguilar
Michael Du Plessis
Pascal Bruckner
Giulio Giorello
Rosa María Pereda

N.º 30/31

Nicholas Shakespeare
Karel Kosik
Yudith Kiss
Slavoj Zizek
Rosa María Pereda
Michael Ignatieff
Esther Benitez
Fernando de Valenzuela
Kadhim Jihad
Valerio Magrelli
Miguel Martínez-Lage
Bernard Hoepffner
György Konrad
James Fenton
Adam Bodor
Hector Yanover
Pascal Bruckner
Giulio Giorello

N.º 32

Edgar Morin
Rian Malan
Edward Said
Roberto Blatt
Cornelius Castoriadis
Giancarlo Zizola
Enrique Miret Magdalena
Oscar Scopa
Toni Morrison
Edgardo Oviedo
José Jesús Sánchez Marín
David J. y Sheila M. Rothman
Ivan Klima
Federico Fellini
Andrej Blatnik
Allen Ginsberg
Giulio Giorello
Adam Michnik
Rosa María Pereda

N.º 33

Umberto Eco
Michael Ignatieff
Marc Fumaroli
Juan Antonio Rodríguez Tous
Pascal Bruckner
Rosa María Pereda

Jon Juaristi
David Rieff
Roberto Blatt
Hanif Kureishi
Françoise Collin
Carmén Martínez Ten
Nicole Muchnik
Ines Alberdi
Lourdes Ortiz
Antonio Altarriba
Yuri Mamleiev
Sergio Benvenuto
Eugeni Popov

N.º 34

Elias Canetti
Amitav Ghosh
Félix Guattari
Paul K. Feyerabend
Nicholas Shakespeare
Oscar Scopa
Antonio Fernández-Alba
Mario Merlino
María Zambrano
Noni Benegas
Antonio Bordón
Eduardo Mendicutti
Felipe Hernández Cava
Susana Coyette
Sergio Olivari
Nelly Schnaith
Jiri Cerny
Rosa María Pereda
Marina Warner
Eugeni Popov

N.º 35

Ryszard Kapuściński
Pascal Bruckner
Breyten Breytenbach
Hans-Georg Pott
Rafael García Alonso
Cristina Santamaría
José Miguel Marinas
Edgardo Oviedo
José Manuel Pérez Tomero
Claude-Jean Bertrand
César Alonso de los Ríos
Rafael Fraguas
Eduardo Haro Tecglen
Eugene Goodheart
Jim Dana
Rosa María Pereda
Mario Merlino
Sergio Benvenuto
Marina Warner

BOLETIN DE SUSCRIPCION

TARIFAS 6 números

España		3.600 ptas.
Europa	correo ordinario	4.150 ptas.
	correo aéreo	6.200 ptas.
América	correo aéreo	7.500 ptas.

Nombre _____

Dirección _____

Ciudad _____

Suscripción a partir del número

Forma de pago: Adjunto talón bancario Giro postal n.º: _____

Charles Chaplin: un interrogatorio en 1948

Charles J. Maland

Dos días después de que Charles Spencer Chaplin y su familia se embarcaran en el *Queen Mary* para trasladarse a Europa y presenciar en Roma y en París el estreno de *Candilejas*, un portavoz de la oficina del procurador general de Estados Unidos anunció a la prensa que el permiso de reingreso de Chaplin había sido revocado; precisaba que su oficina tenía «buenas razones» para denegar este permiso al cómico cinematográfico.

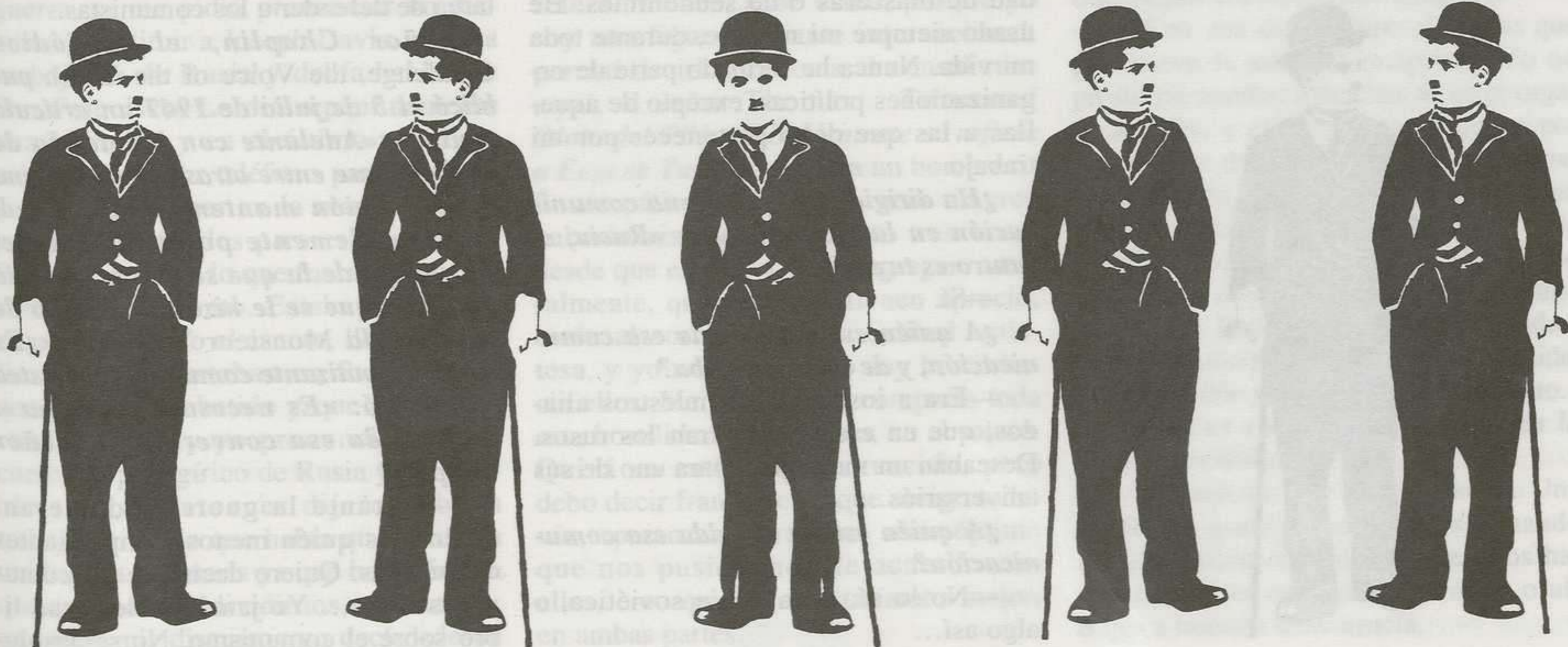
Chaplin, en su calidad de extranjero residente y de ciudadano británico, tenía necesidad del permiso para regresar a Estados Unidos. Esa disposición fue, al menos en parte, una represalia. El 3 de octubre de 1952 el procurador general McGranery, «asqueado» según se refiere, por la demanda de paternidad presentada contra Chaplin al inicio de los años cuarenta, declaró a *The New York Times* que a su juicio Chaplin era «un personaje desagradable», que había hecho afirmaciones que revelaban «un comportamiento sarcástico y malévolo en relación con el país cuya hospitalidad lo había. Chaplin, exasperado por los ataques de la prensa y del gobierno, decidió no regresar. En abril de 1953 se metió en el bolsillo el permiso de reingreso y se estableció en Suiza, donde vivió el resto de su vida.

Las dificultades políticas de Chaplin con el gobierno federal tenían orígenes bien precisos al inicio de los años cuarenta, cuando Chaplin se comprometió activamente en una cuestión política por primera vez en su vida. En una época en que los nazis habían invadido Rusia y muchos estadounidenses pedían que los aliados abrieran un segundo frente en Occidente contra las potencias del Eje, Chaplin pronunció un cierto número de discursos en favor de la unidad de los aliados y de la demanda de un segundo frente. Cuando después del fin de la guerra la opinión general cambió y, a los ojos de Estados Unidos, Rusia sustituyó a los nazis en el papel del adversario principal en la arena internacional, Chaplin se convirtió en el blanco de una investigación del FBI sobre seguridad interna.

El 17 de abril de 1949 el director del FBI, J. Edgar Hoover, solicitó a la oficina de Los Angeles de su organización poner al día el *dossier* de Chaplin. La oficina respondió el 5 de septiembre con una relación de 38 páginas, la mayor parte de las cuales estaban constituidas por la transcripción de un diálogo que había tenido Chaplin el 17 de abril de 1948 con el Servicio de Inmigración y Naturalización (SNI). Chaplin se había dirigido al SNI

esa primavera para solicitar un permiso de reingreso, porque estaba proyectando una visita a Europa (cambió de programa más tarde, cuando el visado ya había sido concedido). En su autobiografía, Chaplin no habla de un diálogo con el SNI en 1948, pero cita un encuentro con cuatro funcionarios del «Departamento de Inmigración», ocurrido poco antes de su viaje final a Europa en 1952. A juzgar por las preguntas y respuestas que refiere, más que por la descripción del ambiente, parece bastante probable que el coloquio que Chaplin remonta a 1952 sea en realidad el de 1948.

Sobre Chaplin y la política se ha escrito mucho. Al final de la guerra fría la derecha estadounidense consideraba a Chaplin un radical o al menos un «compañero de viaje» cuyas películas, especialmente *Tiempos modernos* y *Monsieur Verdoux*, contenían críticas subversivas contra la sociedad estadounidense. En los años sesenta y siguientes, la izquierda ha visto en Chaplin a una de las víctimas de la crasa ignorancia hollywoodense y de la intolerancia política de la era McCarthy. Sin embargo, en cuanto a las posiciones de Chaplin sobre cuestiones políticas concretas se sabe muy poco, porque él no escribió nada explícito al respecto.



En el marco de la preparación de un estudio más extenso sobre Chaplin y la cultura estadounidense obtuve, gracias a las leyes sobre la libertad de información, los *dossier* del FBI sobre Chaplin que abarcan el periodo 1946-1953. Tales *dossier* incluyen en el ya citado diálogo de abril de 1948, conducido por John P. Boyd del SNI, que contiene los comentarios más explícitos expresados por Chaplin sobre sus ideas políticas, especialmente a propósito de la Segunda Guerra Mundial y del inicio de la guerra fría. El texto original cuanta con cerca de 6.000 palabras; la que sigue es una versión abreviada, con cortes que se refieren a párrafos redundantes o de menor importancia, y con el agregado de algunas notas explicativas entre paréntesis.

Además de proporcionar un vivo testimonio de la mentalidad de la guerra fría prevaleciente en Estados Unidos en esa época, este diálogo aclara también las orientaciones políticas de Chaplin, que son las de un progresista decidido a no rechazar su participación en las manifestaciones por el segundo frente en los años 1942 y 1943, y a no unirse a los juicios de condena a la Unión Soviética entonces tan en boga.

¿Ha colaborado alguna vez con organizaciones criptocomunistas?

—No creo haberlo hecho nunca. Pero esta es una pregunta muy general... No sé bien cuáles son las características de una organización criptocomunista.

¿Se considera miembro del Partido Comunista, señor Chaplin?

—No, desde luego.



¿Ha ofrecido donativos a la Liga Juvenil Comunista?

—No, jamás.

¿Ha ofrecido donativos al Sindicato de Actores?

—Sí, es posible, pero no puedo, no... Creo que debo formar parte de una corporación de actores para poder trabajar...

Señor Chaplin, me parece que usted ha estado más bien... que la prensa ha declarado en varias ocasiones que usted estaba interesado, más o menos, en los movimientos apoyados por los comunistas en el interior de este país. ¿Es correcto?

—No, no apoyados por los comunistas... Yo soy liberal y estoy interesado en la paz, no en el comunismo, por ningún motivo. Esto siempre lo he dicho y repetido. Como digo, no tengo necesidad de máscaras o de seudónimos. He usado siempre mi nombre, durante toda mi vida. Nunca he formado parte de organizaciones políticas, excepto de aquellas a las que debo pertenecer por mi trabajo.

¿Ha dirigido a alguien una comunicación en la cual afirmara «Rusia, el futuro es tuyo»?

—Sí.

¿A quién estaba dirigida esa comunicación, y de qué se trataba?

—Era a instancias de nuestros aliados, que en ese tiempo eran los rusos. Deseaban un mensaje... para uno de sus aniversarios...

¿A quién estaba dirigida esa comunicación?

—No lo sé. A la Rusia soviética, o algo así...

¿Cuál era la esencia de la comunicación?

—Sólo sé que combatían y morían y así. El típico discurso patriótico. Fue durante la guerra, me parece. Es más, no estoy seguro.

Ahora, el Daily Worker del 8 de junio de 1947 presenta un artículo, que se presume escrito por usted, que sostiene que usted mismo, con un cierto número de otras personas, pedía el aplazamiento de los procesos de Eugene Dennis, Leon Josephson y Gerhardt Eisler. (Los tres eran miembros del Partido Comunista; los primeros dos fueron condenados a un año de prisión más tarde, en 1947, mientras que Eisler, hermano del compositor Hans Eisler y ciudadano alemán, fue expulsado).

—Esto es verdad.

¿De qué manera comunicó su posición al Daily Worker?

—No la comunicé en absoluto. Yo recibo centenares de peticiones de todo tipo de asociaciones y organizaciones... en las que piden por razones de justicia uno se adhiera a una causa u otra, etcétera. Sucedió así. No conozco a ningún miembro del *Daily Worker*. Creo que ni siquiera nos encontramos. Fue a través de personas que me escribían, y las habituales cartas circulares que se expiden en defensa de un individuo o de una causa.

¿Se interesó por ellos porque eran comunistas?

—Me interesé por ellos porque decían que la cosa estaba bien difícil, que era una cacería de brujas, en realidad; cosa de la cual, hablando francamente, estoy personalmente convencido... Repito, yo no he asumido en absoluto la tarea de defender a los comunistas.

Señor Chaplin, el periódico Challenge, the Voice of the Youth publicó el 5 de julio de 1947 un artículo titulado «Adelante con la cacería de brujas», que entre otras cosas cita una conversación mantenida con usted, presumiblemente por el editor del Challenge, de la que se desprende una pregunta que se le hizo a propósito de su película Monsieur Verdoux: «¿Es usted simpatizante comunista?» y usted respondió: «Es necesario precisar». ¿Recuerda esa conversación, señor Chaplin?

—Durante la guerra todos eran, quién más quién menos, simpatizantes comunistas. Quiero decir que los comunistas rusos... Yo jamás he leído un libro sobre el comunismo. No sé absolu-

tamente nada. Jamás he leído a Marx ni otras cosas por el estilo. Mi idea del comunismo era Rusia. No la Rusia bajo el viejo régimen, naturalmente, sino la del momento en que suben los comunistas y que están combatiendo por lo que ellos consideran su causa; naturalmente yo pensé que se trataba de una buena causa. Siempre les he estado agradecido, porque nos han ayudado a estar preparados para definir mejor nuestro modo de vida.



¿Considera compartir la causa del Partido Comunista de Estados Unidos?

—No sé nada del Partido Comunista de Estados Unidos, nada de nada. ¿Le basta la respuesta? ... Todas estas vinculaciones que se me atribuyen derivan del hecho de que una vez, durante la guerra, se me pidió pronunciar un discurso y sustituir a Joseph Davis, que era embajador de Rusia y debía hablar en San Francisco. Le dió repentinamente una laringitis y en el último momento me llamaron por teléfono para pedirme si podía participar en la manifestación, y recolectar fondos para ese asunto de Rusia, caridad, o lo que fuera. Llegué en el último momento. Estaba muy emocionado por todo el asunto, llegaban noticias de que estaban en Stalingrado, que habían combatido y que había muchos muertos y yo pronuncié un discurso, un panegírico de Rusia y del pueblo ruso, y entonces dijeron «buen trabajo» y era lo que había que hacer, la unidad era necesaria ya que había fuerza que trataban de dividirnos, entonces... en todos mis discursos yo decía «desde

Thomas Lamont (*presidente de la U.S. Steel*) a Harry Bridges (*líder de la izquierda laborista estadounidense*) necesitamos la misma unidad, debemos vencer en esta guerra». Quiero decir, esto era todo.

Señor Chaplin, ¿ha sido miembro alguna vez del Nuevo Partido de los Trabajadores?

—No.

¿Ha ofrecido ayuda financiera al Nuevo Partido de los Trabajadores?

—No creo. ¿Qué es, en primer lugar, el Nuevo Partido de los Trabajadores? Aquí tenemos un millón de cosas para donaciones de todo tipo. No tenemos una lista de lo que es criptocomunista o de lo que no es comunista. Estoy seguro de no ser miembro de nada. Esto lo puedo afirmar con absoluta seguridad. No pertenezco a ningún partido político de ningún tipo.

El 20 de noviembre de 1942 tuvo lugar una cena, organizada por el Comité de Apoyo a Rusia (Russian War Relief), conocida como «La cena Chaplin».

—Sí, es verdad

¿Por qué esa cena fue ofrecida en su honor?

—Porque había hablado del esfuerzo bélico de Rusia en términos elogiosos y Rusia me estaba muy reconocida por esto y, naturalmente, pensaba que aquella velada en mi honor habría contribuido y habría aportado dinero para sostener su guerra. Yo mismo di dinero en esa ocasión...

¿Ha recibido en su casa a miembros del consulado ruso?

—Sí. Mire usted, recibíamos a muchísima gente. Yo recibo a muchos de estos cónsules, embajadores, chinos, etcétera. Vienen, sabe usted, porque yo soy una figura bastante internacional, por así decirlo. Conocía al cónsul ruso aquí, el señor Thomas... Tomassof (*Nota del FBI: probablemente se refiere a Eugene Tumantsev*). Era un hombrecillo simpático, me gustaba, pero no creo haberlo visto más de dos o tres veces desde que está aquí. Debo agregar, naturalmente, que ellos me tienen aprecio, están al corriente de mi actitud amistosa, y yo no deseo... no soy hostil hacia ellos. Me explico: no comparto toda esta hostilidad hacia Rusia, en absoluto. Quizá no entiendo la situación, pero debo decir francamente que abrigo todavía esperanzas y creo que sería óptimo que nos pusiésemos de acuerdo con ellos, creo que todos estaríamos mejor, en ambas partes.



¿Usted envió a Moscú un mensaje de felicitación al gobierno soviético en relación con el Festival Chaplin de Moscú que debía tener lugar en esa ciudad?

—Sí, estaba muy orgulloso. Sabe usted, ese festival era un honor de mi trabajo y, naturalmente, yo les dije que me sentía muy honrado de que organizaran un festival y de que apreciaran mi trabajo.

¿Está usted abonado al Daily Worker señor Chaplin?

—No.

Se lo pregunto porque el Daily Worker del 6 de abril de 1943 anunció la amistad soviético-estadounidense con el fin de mejorar la comprensión entre Estados Unidos y la Unión Soviética, considerada esencial para la guerra. ¿Usted estaba identificado con esta organización, señor Chaplin?

—Con una de este tipo sí, de las que promueve la amistad recíproca. Yo no presto mi nombre a muchas de estas organizaciones, y estoy seguro de que si por ejemplo su departamento hace averiguaciones a este propósito descubrirá que no está mi nombre. Si lo encuentra, se trata de algo involuntario. Yo no me asocio sino con el objetivo de promover la amistad: Rusia, Estados Unidos y los aliados, todos los aliados, Gran Bretaña incluida. Soy favorable por naturaleza a todo esto.

¿Cuál es su actitud actual hacia la Unión Soviética?

—La misma que en el pasado. Una profunda gratitud hacia ellos. Cuando leo los periódicos no veo que ellos hayan cometido crímenes concretos o ultrajes a nuestra democracia.



¿Cuál ha sido su reacción a la forma en que los soviéticos se han apoderado de Checoslovaquia?

—Francamente no sé gran cosa sobre esta situación. Soy bastante ignorante en ese respecto. De cuanto leo en los periódicos sigo pensando que Rusia no ha hecho una cosa tan tremenda. Esta es mi convicción personal. ¿Cómo se han comportado en este asunto? No hubo soldados. No ha habido derramamiento de sangre y mi conclusión y mi análisis, el sentido común, creo, me dicen que nosotros no hemos hecho mucho por ellos en la época del asunto Sudati (*sic*) y francamente me parece que la prensa está tratando de provocar una guerra, está comenzando a provocar una guerra contra Rusia y estoy absolutamente en contra, y estoy seguro de no ser un comunista, estoy seguro de que mi nombre no estará jamás ligado a ningún comunista. Tengo negocios por valor de 30 millones de dólares, ¿por qué debería desear el comunismo?

¿Usted piensa que el modo de vida comunista es mejor que el estadounidense?

—No. Obviamente si lo pensara seguro que iría a vivir allá. Sin embargo, al mismo tiempo no soy hostil, a menos que decidan atacar Estados Unidos, entonces sería el primero en tomar las armas...

¿Usted tomaría las armas para rechazar...?

—Claro, para rechazar a cualquier invasor que atacase Estados Unidos. Y otra cosa. A la prensa no le gusta quien habla francamente. Yo no tengo una buena imagen pública en este país.

Desprecio a la prensa y ellos han mentido siempre sobre mí. Han tratado de hacerme pasar por un monstruo y cosas por el estilo. Yo he tenido una vida muy tranquila y normal. No soy alguien a quien le guste formar parte de organizaciones, pero durante la guerra estaba decididamente contra los nazis y hasta ahora he sido absolutamente contrario a la guerra, porque pensaba que era una vergüenza, ellos habían hecho un pacto con Hitler. Cuando se llegó a la guerra yo me puse decididamente a favor del movimiento aliado, por la derrota de los nazis y los fascistas. Por eso hice también un filme (*El gran dictador*), sentía esta cuestión. Pensaba que ellos eran comunistas y primitivos, pero toda esta historia de la raza —yo no soy judío—... Sin embargo, el solo hecho de encarnizarse con una minoría mueve a reaccionar más que la ideología, más que el movimiento del trabajo o cualquier otra cosa de ese tipo... estaban enloquecidos; eso es: eran locos.

¿Usted era miembro del Comité nacional por la amistad soviético-estadounidense?

—Me parece que sí, creo que sí.

¿Por cuánto tiempo ha formado parte de esa organización?

—No sabría. Ni siquiera sé cuándo sucedió. Era una de esas cosas que ocurrían durante la guerra, en la que se decía que había mucho desacuerdo y la quinta columna trataba de provocar divisiones en el despliegue de fuerzas de los aliados; estamos en paz y somos amigos.

El Daily Worker del 29 de septiembre de 1943 presenta al señor Chaplin como uno de los padrinos del décimo

aniversario de la United States Friendship Congress.

—Francamente no sé, no recuerdo. Es posible...

El 21 de noviembre de 1944 apareció en el Daily Worker una fotografía suya, en relación con un artículo que resaltaba el hecho de que usted y otra gente del cine habían enviado un telegrama de saludo a la manifestación del Comité soviético-estadounidense al Madison Square Garden.

—Es posible. No sé. Mire, yo no puedo... estas cosas no son importantes para mí. Recibo correspondencia a montones. Puede ser que digan, ¿quiere unirse a los otros, y así, mostrar su buena voluntad y su amistad con la Rusia soviética? ¿La amistad por la Rusia soviética? Estoy totalmente a favor. Soy totalmente favorable a tratados comerciales y todo el resto, así podemos avanzar y evitar la guerra...

¿Cuántas veces habló por el Comité de apoyo a la guerra rusa, señor Chaplin?

—Aproximadamente cuatro o cinco veces.

¿Conoce a Earl Browder? (Browder era el presidente del Partido Comunista en Estados Unidos).

—No, no le conozco.

Señor Chaplin. ¿usted ha sido presidente honorario de un encuentro cultural que tuvo lugar en el Carnegie Hall de Nueva York el 16 de octubre de 1942?

—Hablé en esa ocasión, sí.

¿Y era presidente honorario, entonces, de ese encuentro?

—No recuerdo. Recuerdo que me llamaron y querían saber si había hablado en esa ocasión. Creo que el presidente era Orson Welles...

Y entonces, en esa intervención, o mejor, al inicio de esa intervención, ¿usted introdujo unas observaciones diciendo «Queridos compañeros, he dicho compañeros»?

—Sí.

¿Y qué quería decir con esa fórmula de saludo?

—Quería decir... había obviamente rusos entre el público, y desde el momento en que estábamos todos juntos en la causa aliada y combatíamos por la democracia, ellos eran nuestros compañeros y yo me sentí orgulloso de poder dirigirme a ellos como compañeros. Estábamos todos unidos por una sola causa.

¿Significaba quizá que usted era y se consideraba un secuaz de la línea comunista?

—No.

¿O un miembro del Partido Comunista?

—La salutación tenía un cierto brío. Provocó una fuerte pelea, en ese tiempo había una sensación difusa de que los rusos eran aliados muy extraños. Para calentar la atmósfera y dar un sentido de cordialidad, y así. Yo soy liberal por naturaleza.

Más adelante se informa que usted continuó: «Yo no soy un ciudadano estadounidense y no tengo necesidad de documentos de la ciudadanía estadounidense. Los documentos de ciudadanía no significan nada. Yo soy un patriota de la humanidad. Soy un ciudadano del mundo».

—La primera parte no es correcta.

¿Quiere decir que no hizo esta afirmación, «Yo no soy un ciudadano estadounidense y no tengo necesidad de los documentos de ciudadanía estadounidense»?

—No hice esta afirmación.

De hecho, señor Chaplin, usted no es ciudadano estadounidense ¿no?

—No.

¿Ha solicitado la ciudadanía de este país?

—No, jamás: desde los 19 años siempre tuve un sentido de internacionalismo y creo que día a día nos estamos acercando a las Naciones Unidas del Mundo...

¿Es por esta razón que nunca ha solicitado la ciudadanía estadounidense?

—Sí. Yo me considero un ciudadano estadounidense como cualquier otro y siempre he tenido un gran cariño por este país. Estoy aquí desde hace 30 o 40 años. Al mismo tiempo no me siento ligado a ningún país en particular. Me siento ciudadano del mundo. Siento que cuando venga el día en que habremos derribado las barreras, la gente podrá ir y venir por todo el mundo y ser de todos los países, y esto es lo que he pensado siempre de la ciudadanía.

¿A usted se le ha dado un pasaporte para este viaje?

—Sí. Todo está en regla, yo he dicho... vea usted... yo nunca dije que la ciudadanía, o la ciudadanía estadounidense, no signifique nada... Nunca he dicho nada ofensivo en relación con Estados Unidos en mi vida. Sólo que, en esa época, mire usted, los periódicos hacían todo ese barullo sobre la ciudadanía estadounidense... decían que si yo había recibido todo mi dinero de Estados Unidos, que por qué no me convertía en estadounidense, y muchas ton-

terías en este tono, y yo naturalmente estaba un poco harto.

¿Qué entiende por «tonterías en ese tono»?

—Lo que la prensa decía no era verdad. El 75% de mis ganancias provenía de Europa, sabe, y este país recibe el 100% de los impuestos que pago. De mi última película, que no ha sido distribuida aquí (Monsieur Verdoux, que tuvo una distribución bastante limitada en Estados Unidos), el total recaudado proviene del exterior. Viene aquí, a este país, y Estados Unidos recibe todos los impuestos. Los periódicos dicen: él sólo está explotándonos. Habría muy bien podido hacer un filme en Inglaterra, producirlo allí, y pagar los impuestos en Inglaterra. Cuando el asunto se plantea en estos términos, yo contesto en los mismos términos.

A propósito de su discurso del 16 de octubre de 1942, se informa que usted continuó así: «Apenas uno habla del segundo frente, salen a flote todas estas habladurías sin sentido sobre el comunismo, pero gracias a Dios el comunismo ya no es el espantajo de antes: ¿Quiénes son estos comunistas? Gracias a Dios estamos comenzando, el pueblo americano está comenzando a entenderlos. Los comunistas son gente normal, como nosotros. Dicen que los comunistas no tienen Dios. Qué estupidez. Un pueblo que combate y que muere como el pueblo ruso se aproxima a Dios». Y finalmente usted ha concluido el discurso tributando un homenaje a los tres millones de héroes caídos de la infeliz Rusia, muertos mientras nosotros nos preparábamos.

—No, esto es más o menos cierto... Durante... Yo pensaba que muchas fuerzas en este país trataban de dividir

la causa aliada.

De cuanto usted ha declarado y de cuanto he leído de usted, deduzco que piensa que el modo de vida estadounidense y el modo de vida comunista son compatibles.

—Francamente no sé nada del modo de vida comunista. Debo decir que no entiendo por qué no podemos estar en paz con Rusia. Su modo de vida... su ideología, no me interesa, se lo aseguro. No sé si usted me cree o no, pero no me interesa en absoluto. A mí me interesa solamente el punto en el que... ellos dicen que quieren la paz, y yo no veo por qué no podemos estar en paz con ellos. No veo por qué no podemos tener relaciones comerciales y mejorar las cosas, evitar otra guerra mundial.

Usted reclamaba enérgicamente la apertura de un segundo frente en 1942. ¿Es correcto?

—Sí, es correcto.

¿Qué lo indujo a hacer apariciones públicas para pedir otro frente en esa época?

—Bien... había escuchado que había muchos soldados en Irlanda, unos dos millones... todo estaba listo, y algunos periódicos dijeron que estábamos divididos, y era una cuestión muy controvertida en esa época. Mi idea y mi opinión era que debíamos abrir un segundo frente y resolver el asunto lo más rápidamente posible. Churchill tenía otra idea, la de vientre blando, que luego se reveló como no tan blando. Creo que habríamos ahorrado centenares de vidas estadounidenses atacando primero. Esta es mi opinión personal...

En 1942 usted pronunció un discurso titulado «La democracia no morirá», que fue transmitido a una gran manifestación del Madison Square Garden. ¿Es así?

—Sí... creo que fue organizado por la A.F. L. o algo por el estilo.

En realidad estaba organizado por el Partido Comunista, ¿no?

—No. Estoy seguro, en absoluto... Sé que era algo del C.I.O., o de los miembros del C.I.O.... No era un asunto comunista.

¿Cómo puede decir que no era un encuentro organizado por el Partido Comunista?

—Porque... recuerdo exactamente que era el C.I.O. o algo que tenía que ver con el C.I.O. (El encuentro no estaba organizado por el C.I.O.).

Señor Chaplin, ¿desea hacer otras afirmaciones acerca de sus ideas políticas o sus afiliaciones políticas?



—No tengo ninguna afiliación directa en el sentido de objetivos políticos, especialmente en lo que refiere al comunismo. No tengo ninguna afiliación de esta naturaleza. La mía —como digo—, yo soy un liberal y en este momento me gusta mucho Wallace. Me parece que Wallace es un hombre capaz y creo que es un excelente apoyo para la democracia y para la conservación del modo de vida estadounidense, y sólo por esta razón me interesa. Como decía, en cuanto a la política, todas las improvisaciones, todas mis opiniones políticas nacen más o menos de la guerra, a propósito de esta historia

del comunismo. Ahora, como decía, no niego haber hablado de Rusia, haberla elogiado, exaltado, es más, porque lo consideraba necesario, porque personalmente creo y considero con toda franqueza que estaban haciendo una cosa extraordinaria, estoy convencido de que si no hubiera sido por sus fuerzas, nos habríamos encontrado a los nazis en casa, y estoy firmemente convencido de que no hay razón para ser hostiles hacia Rusia...

A decir de la prensa, usted habría seguido la línea comunista por un cierto número de años. Qué tiene que decir a este respecto?

—Que es una cosa genérica decir «la línea comunista»... A decir de usted, yo habría seguido la línea comunista en relación con el eventual éxito de nuestra lucha contra Alemania y contra Hitler. Anteriormente, yo no seguí ninguna línea comunista. Siempre he sido democrático. Naturalmente que soy un progresista, y soy progresista en el sentido de que no soy un socialista, pero creo en la unión entre los pueblos y estoy convencido de que es una cosa extraordinaria. Yo creo en todo lo que pueda aliviar... que pueda elevar el nivel de vida del pueblo estadounidense, eso es todo; y quisiera que se evitara otra crisis como la del 29...

¿Ha contribuido de algún modo a promover los intereses del Partido Comunista en Estados Unidos, con financiamentos, u otros medios?

—...No, no que yo sepa.

¿Desea añadir alguna otra cosa, señor Chaplin?

—Sí. Quisiera que usted fuera más preciso, porque yo he declarado... simplemente que quisiera ver la paz entre la Unión Soviética y Estados Unidos; si esto corresponde a la línea de los comunistas estadounidenses, no lo sé. Si la hay, es una correspondencia totalmente involuntaria. Esto es cuanto quisiera decir. No es intencional. No es mi objetivo. Yo digo, y quisiera que quedara registrado, que no estoy involucrado en ningún movimiento político que tenga en la mira derribar al gobierno estadounidense ni a ningún otro gobierno, y que no soy una persona políticamente activa... No tengo afiliaciones sino fuera de la esfera política, como el asunto de la amistad con Rusia, como ha visto. Mi único objetivo es defender la democracia que tenemos. Creo también que ha habido abusos. Creo que ha habido una auténtica cacería de brujas. No creo que esto sea democrático. Sé que parece extraño que yo sea considerado un comunista, yo mismo estoy asombrado. Tengo aquí 35 años, me he ocupado principalmente de mi trabajo y mi trabajo nunca ha sido antinada... he hecho algún comentario crítico, quizá, pero ha sido siempre por el bien del país. No me gusta ni la guerra ni la revolución. No me gusta nada violento. Si en cualquier cosa el *statu quo* está bien, es bueno que dure. Este es mi modo de ser liberal, sólo quiero ver que las cosas avancen armónicamente. Que todos estén bien, satisfechos y felices. □

FUNDACIÓN BARTOLOMÉ MARCH SERVERA

III PREMIO DE NOVELA BREVE JUAN MARCH CENCILLO

DOTACIÓN: 1.000.000 PTAS.

*Convocatoria para la recepción de originales
escritos en cualquiera de las dos lenguas oficiales
de la Comunidad Autónoma
de las Islas Baleares
cuya extensión no sea mayor
de los noventa folios ni menor de los cincuenta.*

Deberán remitirse siete copias antes
del 31 de marzo de 1995.

El jurado emitirá su decisión el primer jueves
del mes de agosto.

*El II Premio de Novela Breve Juan March Cencillo fue para
Fernando Quiñones por su obra Vueltas sin fecha.*

Editada por Bitzoc. Revista de literatura

Fundación Bartolomé March Servera. Calle Conquistador, nº 13
Tel. (971) 72 28 29. Fax (971) 72 58 03
Palma de Mallorca 07001

El izquierdismo de Chaplin

Miguel Rubio

La publicación del interrogatorio a Charles Chaplin en abril de 1948 por parte de John P. Boyd del Servicio de Inmigración y Naturalización de los Estados Unidos, así como la gran mayoría de los «dossiers» realizados por el FBI sobre las ideas políticas del autor de *Tiempos modernos*, ha provocado un nuevo interés por este cineasta. A lo largo del tiempo, Chaplin es olvidado y redescubierto periódicamente por la crítica y los medios de comunicación. Antes de publicar sus memorias, pasó por un periodo de oscuridad, especialmente motivado por la revisión de la obra de Buster Keaton y la toma de posición de una parte de la crítica, la más renovadora, en favor de este último.

Después del gran éxito internacional de *Monsieur Verdoux*, *Candilejas* y *Un rey en Nueva York* fueron realizadas en Europa. Precisamente, después de los problemas políticos de Chaplin con las autoridades norteamericanas, en los primeros años de la guerra fría, *Monsieur Verdoux* provocó el divorcio total de su autor con Norteamérica, donde residió cerca de cuarenta años, y a cuya industria del cine ayudó decisivamente a construir y consolidar.

No deja de ser curiosa la historia de las relaciones de un mito universal como el de Chaplin con el país que le dio cobijo en su primera juventud, que le permitió ser reconocido por todas las capas sociales y convertirse en una de las grandes figuras del siglo. Ya a finales de la década de los diez se producen equívocos y rechazos de una parte importante de la sociedad americana contra este artista, quien sin embargo era aceptado en el mundo entero como un héroe casi legendario y en el que todos los espectadores del mundo veían un humanista que, a la vez que les hacía reír, les mostraba comportamientos y situaciones de clara crítica social. Este desacuerdo entre Chaplin y las capas conservadoras americanas se produjo reiteradamente cada periodo de tiempo, pues a menudo sus enemigos mezclaban su vida personal, ciertamente tumultuosa, con sus ideas sociales, progresistas y pacifistas.

Hoy día puede plantearse una visión crítica de Chaplin relacionando gran parte de sus películas con sus avatares personales, sus diferentes matrimonios, así como la utilización que hicieron de éstas los diversos medios de comunicación conservadores, poseídas de un fuerte carácter reaccionario.

A esta impregnación de su biografía y sus relaciones adversas con la prensa estadounidense, podemos añadir ahora la influencia que en su desarrollo personal, en el ámbito de sus ideas y en su maduración como artista tuvieron los viajes al extranjero, que le sirvieron para respirar el aire libre del mundo, entrar en contacto con nuevas ideas y relacionarse con artistas, intelectuales, políticos, científicos y pensadores que le demostraban la gran admiración que sentían por él. Hay que recordar, entre sus amistades más frecuentadas, figuras del relieve de Gandhi, Bernard Shaw, Bertrand Russell, Pablo Picasso, Thomas Mann, Bertold Brecht, Igor Stravinski, etcétera.

Por ejemplo, ya convertido en la mayor estrella del cine mundial, Chaplin da la vuelta al mundo en 1921 y como consecuencia realizará una de las obras más corrosivas de su carrera, *Una mujer de París* (1923), y tres de sus obras maestras, de gran contenido social, pero que suponen también una importante renovación de su propio estilo: *El circo* (1925) y *La quimera del oro* (1928). En *Una mujer de París*, también titulada *La opinión pública*, desarrolla el tema de que los seres humanos somos producto de nuestra condición social. En *La quimera del oro* ironiza, llegando a veces a utilizar un lenguaje tragicómico, el ansia de dinero que puede incidir gravemente en nuestra identidad personal. En *El circo*, de una amargura poco frecuente en su obra, demuestra cómo un ratero puede cambiar su condición humana al cambiar de profesión convirtiéndose en payaso, mientras nos presenta un retrato brutal de explotador de los hombres con el personaje del dueño



El Peregrino. 1922.

del circo. En cuanto a *Luces de la ciudad*, de este periodo, que algunos consideran su obra maestra, es un estudio sobre la indefensión de los pobres en tiempos de crisis y sobre la inhumanidad y la voracidad de los ricos en una sociedad rota por la lucha de clases.

En el apogeo de su prestigio, Chaplin viajará por el mundo durante parte de los años 1931 y 1932. Este viaje, en plena crisis económica mundial, con los problemas políticos y sociales que invadían todos los países, el inicio del ascenso de los fascismos y la problemática situación de la democracia, le hará todavía más consciente de su entorno, sensibilizará su conciencia social y le permitirá realizar sus tres obras de mayor calado ideológico: *Tiempos modernos* (1936), *El gran dictador* (1940) y *Monsieur Verdoux* (1947). Serán precisamente estos films y sus apariciones públicas, a las que se hace referencia en el interrogatorio adjunto, las que provocarán los problemas de Chaplin con las autoridades americanas y las que darán pie a su viaje definitivo en 1952 fuera de EE UU. *Tiempos modernos* es una de las películas que recoge mejor el espíritu social que provocara el crack de 1929 y la serie de reflexiones que caracterizan la época, en torno a la deshumanización de las masas, y especialmente de los obreros, enfrentados con los nuevos sistemas de producción en cadena, subrayando de manera muy actual algunos de los problemas que produce el paro. En *El gran dictador*, última encarnación de su personaje Charlot, la crítica la dirige a los fascismos, mientras ironiza sobre el cambio del barbero judío Heynkel en el dictador Hitler. En *Monsieur Verdoux*, nos relata la historia de un cajero de banco que se convierte en asesino de mujeres, cuando es despedido en tiempo de crisis, influido claramente por el recuerdo de las atrocidades de la guerra y en paralelismo con el holocausto judío.

Ya de regreso a Europa, realiza *Candilejas*, film con gran base autobiográfica, basada en sus experiencias de infancia con el mundo de las variedades y de los payasos callejeros y especialmente con la vida de su padre, y podemos considerar este film como una reflexión sobre el triunfo y el fracaso, y la dureza del mundo del espectáculo. *Un rey en Nueva York* refleja sus sentimientos amor-odio con los Estados Unidos, aunque sería mejor decir que se trata de un ajuste de cuentas con este país, así como una lacerante crítica de los medios de comunicación, el mundo de la publi-

cidad y todo el *American way of life*, con su sistema de valores creados por los elementos más conservadores. El tono de farsa realza el criticismo, y la relación del personaje que interpreta el rey destronado Shadhow de Strovia con el niño Rupert, hijo de unos incriminados por el Comité de Actividades Antiamericanas, muestra su solidaridad con los encausados por McCarthy y sus secuaces. *La condesa de Hong-Kong* es un film intimista como *Una mujer de París*, en el que critica la vida ociosa y la prostitución que acompañan a las clases poderosas, así como su inclinación a la corrupción y al desprecio por los sentimientos individuales.

Hasta aquí su obra, sin contar sus películas anteriores que contienen aceras críticas sociales. Pero conviene que destaquemos algunas de sus declaraciones, realizadas antes o después del estreno de sus películas, en algunos artículos y en las pocas entrevistas que concedió a lo largo de su vida. Así, al presentar *Monsieur Verdoux*, dijo: «Von



Las luces de la ciudad. 1931.

Klausewitz dijo que la guerra era la continuación lógica de la diplomacia; *Monsieur Verdoux* estima que el crimen es la continuación lógica de los negocios». Antes, mientras preparaba *Monsieur Verdoux*, declaró: «Cualesquiera que sean las críticas que se me hagan, no pediré la nacionalización americana. No me considero ciudadano de ningún país en particular. Soy un ciudadano del mundo». En un artículo de 1947 escribe: «Yo declaro, una vez por todas, la guerra a Hollywood y a sus habitantes. Yo, Charles Chaplin, declaro que Hollywood agoniza. Ya no tiene nada que ver con el cine —que se supone un arte—, sino únicamente con el rodaje de kilómetros de celuloide. Hace tiempo que pienso en abandonar, quizás, los Estados Unidos, a pesar de todas las satisfacciones morales y materiales que aquí he recibido. Y en el país en que vaya a acabar mis días intentaré recordar que soy un hombre como los demás y por tanto tengo derecho al respeto de los demás hombres».

Por aquel tiempo envía un telegrama a Charles Parnell, uno de los investigadores del Comité de Actividades Antiamericanas, y que resaltamos por su claridad ideológica: «Por la curiosidad que usted ha presentado a este asunto, sé que tiene la intención de convocarme en septiembre de 1949 ante su Comisión. Se dice que usted quiere preguntarme si soy comunista. Pudo preguntármelo en los días en que estuvo usted en Hollywood. Puesto que quiere saberlo, no soy comunista. Soy un hacedor de paz». Y en su viaje definitivo a Europa, declarará: «No soy un político ni soy comunista. Soy, ante todo, un individualista. Creo en la libertad. Esta es toda mi política. Estoy a favor de los hombres, y ésta es mi naturaleza. No es necesario tomarme por un superpatriota».

Al realizar *Tiempos modernos* hace algunas declaraciones que demuestran su posición en la sociedad y que hoy resultan proféticas. Escribe: «En el transcurso de éstos (los tiempos modernos), no hemos omitido esfuerzo, hemos ido muy lejos para lo que se llama "eficacia", para producir más y más, y ahora nos encontramos con que no podemos disponer de lo que producimos. Nuestra capacidad para la realización en vasta escala de todo cuanto necesitamos, ha creado la miseria». Y también: «Hemos desarrollado velocidad, pero nos hemos perdido en ella. La máquina que debía darnos abundancia, nos ha dado necesidad.

LETRA 33

INTERNACIONAL

LA LENGUA PERFECTA
Umberto Eco

CULTURA, ESTADO, ECONOMIA
M. Fumaroli, J. A. Rodríguez Tous,
P. Bruckner, R. Pereda,
J. Juaristi, D. Rieff,
R. Blatt

FUTURO EN FEMENINO
F. Collin, C. Martínez Ten,
N. Muchnik, I. Alberdi,
L. Ortiz

REVOLUCION N.º 9
Hanif Kureishi

M. Ignatieff • G. Simic
A. Altarriba • Y. Mamleiev
S. Benvenuto • E. Popov

LETRA 32

INTERNACIONAL

LENGUAJE Y VIDA
Toni Morrison

IGLESIA Y ETICA
C. Castoriadis, G. Zizola,
E. Miret Magdalena, O. Scopa

INFANCIA
MODELO PARA ARMAR
E. Oviedo, J. J. Sánchez Marín,
D. Rothman, S. Rothman,
Ivan Klima

LAS TRIBUS BLANCAS DEL ULSTER
Rian Malan

E. Said • R. Blatt • F. Fellini
A. Blatnik • A. Gisnberg
G. Giorello • A. Michnik
R. Pereda

LETRA 30/31

INTERNACIONAL

NUESTRA CRISIS ACTUAL

Karel Kosik

AMOR Y MUERTE EN SURAFRICA

Nicholas Shakespeare

NOTA DEL TRADUCTOR

M. Ignatieff,
E. Benítez,
F. de Valenzuela, K. Jihad,
V. Magrelli,
M. Martínez Lage,
B. Hoepffner

Y. Kiss • S. Zizek
R. Pereda • G. Konrad
J. Fenton • A. Bodor
P. Bruckner
G. Giorello

LETRA 29

INTERNACIONAL

LAS ANTILLAS

Derek Walcott

VIDAS NARRADAS

E. Oviedo, J. L. Aranguren,
I. Hristic, L. Edel,
M. Muchnik, A. Monterroso

PSICODELIA

DE LA CULTURA A LA PARODIA
M. Klarwein, M. Escribano,
O. Scopa, D. A. Manrique

E. Morin • J. Urban
B. Dimitrova
L. Krasznahorkai
L. M. Aguilar
M. du Plessis
P. Bruckner • G. Giorello
R. Pereda



Charlot soldado. 1928.

Nuestra sabiduría nos ha hecho cínicos; nuestra inteligencia, duros y malos. Pensamos demasiado y sentimos muy poco. Más que maquinaria, necesitamos bondad y ternura. Sin esto, la vida se tornará violenta y todo se perderá».

Y hablando del final de *El gran dictador*, escribe en *The New York Times*: «Mucho más fácil habría sido que el barbero y Hanna desaparecieran en el horizonte, rumbo a la tierra prometida, contra el crepúsculo resplandeciente. Pero no hay tierra prometida para los oprimidos del mundo. No hay lugar en el horizonte al que puedan dirigirse en busca de asilo. Tienen que sufrir y nosotros también tenemos que sufrir».

Ya que estamos en el terreno de las citas, nadie ha explicado mejor que Otto Friedrich el malestar que producía Chaplin en la sociedad americana en todo momento, pero sobre todo después de la guerra mundial. Escribe Friedrich: «Las tres manifestaciones cinematográficas de Chaplin entre finales de los años treinta y finales de los cuarenta fueron muy proféticas, notablemente exactas: *Tiempos modernos*, *El gran dictador* y *Monsieur Verdoux*. Hay sin embargo una tradición tan antigua como comprensible que consiste en golpear al mensajero que trae malas noticias. No se trata de superstición sin más; es posible que merezca los golpes».

Para acabar con las citas, sólo un breve resumen de sus desavenencias con la opinión norteamericana, citaremos algunas opiniones contra Chaplin, que no dejarán de sorprender a los lectores. Así el congresista demócrata John Rankin pidió que fuera expulsado de los Estados Unidos, no sólo por haberse negado a la nacionalización americana, sino «por su escandalosa vida privada que rebaja la moral de toda América y la necesidad de mantener sus repugnantes películas lejos de los jóvenes americanos». El actor cuasi fascista Robert Taylor, se atrevió a decir lo siguiente: «Charles Chaplin es un individuo peligroso, que se las da de experto financiero y militar, cuando nunca fue más que un emboscado». He aquí una opinión de Westbrook Pleyer: «Que los Estados Unidos se desembaracen definitivamente de Chaplin, que desde hace medio siglo está minando con sus películas la base de la moral americana». De notable puede considerarse —y que refleja el clima de persecución de una época siniestra de la vida americana— la carta que recibió de la oficina Johnston, después de visionar *Monsieur Verdoux*, en la que le asegura que no discutirían las opiniones políticas del personaje, aunque insinuaban que podrían hacer objeciones posteriormente. En dicha carta se emitían juicios de este calibre: «Pasemos por alto los elementos que parecen antisociales por

su concepción y significado». Y también: «Hay partes de la película en que Verdoux cuestiona el sistema y condena la estructura social anterior». Pero lo que más molestó a la oficina Johnston (el equivalente a la censura americana) era «el desagradable clima de sexualidad ilícita, que a nuestro juicio es pernicioso».

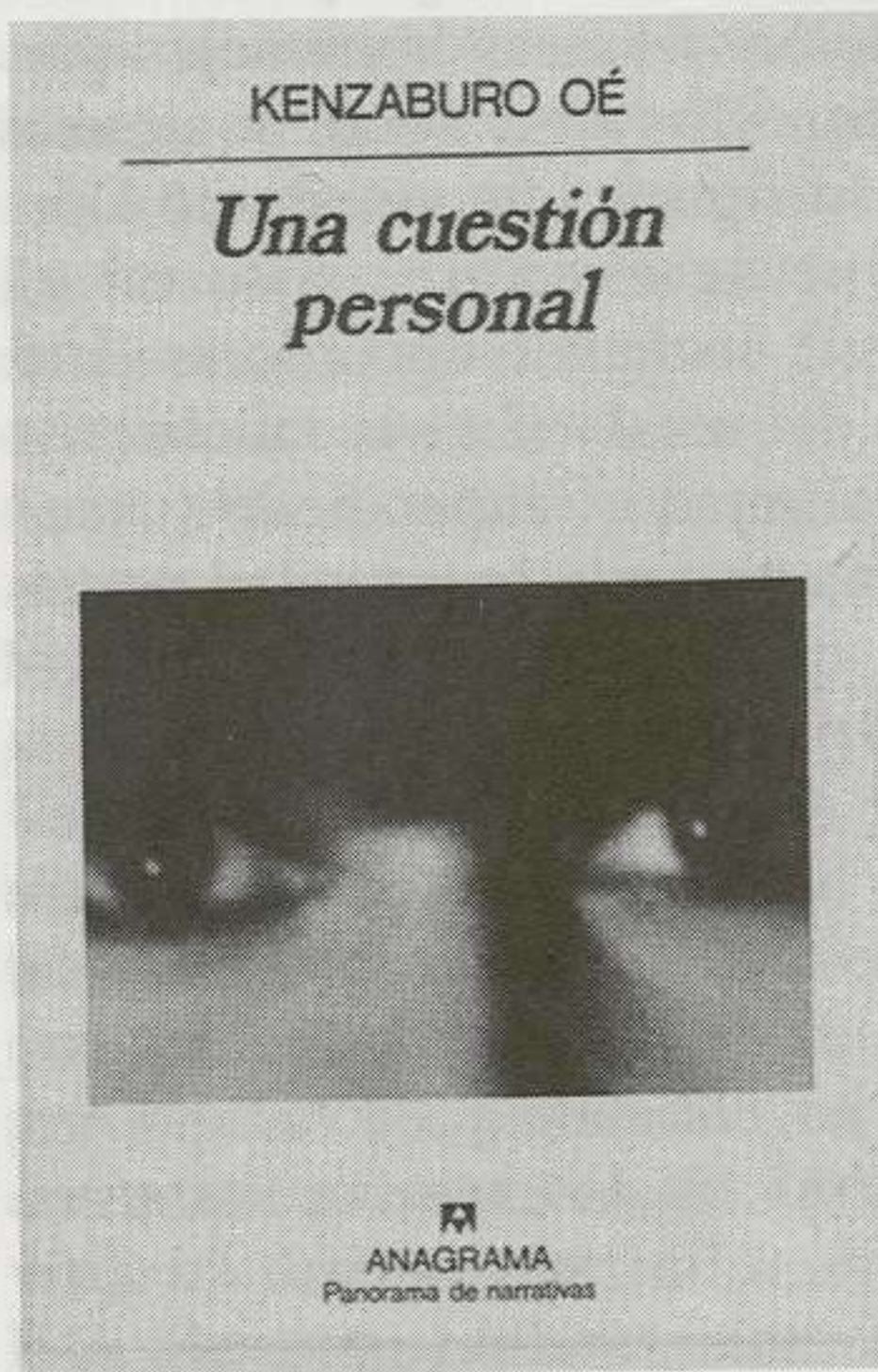
El creador del personaje de *Charlot*, que ha recibido a lo largo de décadas tanta devoción y tantos homenajes por parte de aquellos que veían y siguen viendo en su figura a un «moderno Don Quijote que se aventura solo en el mundo hostil, luchando agotadoramente en defensa del ideal» (Lewis Jacobs), es a la vez maltratado, vilipendiado y acusado por una parte de la sociedad norteamericana, que no entendió que «el antiguo intérprete de farsa ha pasado a simbolizar el espíritu del hombre medio: figura humilde y patética en continua búsqueda de la belleza, víctima de la miseria, de la ley, de las fuerzas sociales que no entiende y de las que no puede zafarse». Si la excesiva literatura que provocó admirativamente su arte crearon un malentendido generalizado que perjudicó a Chaplin como cineasta, el falaz periodismo amarillo y los intereses conservadores de las clases gobernantes norteamericanas le hicieron la vida imposible y le impidieron continuar una de las obras más prístinas del clasicismo cinematográfico. □



El Chico. 1921.

Una cuestión personal

Soledad Puértolas



UNA CUESTION PERSONAL

Kenzaburo Oé

Traducción de Yoonah Kim
y Roberto Fernández Sastre
Editorial Anagrama
Barcelona, 1989

Leer una novela que viene avalada por el premio Nobel no puede hacerse con entera inocencia. El descubrimiento, con el añadido del reconocimiento máximo, ya ha sido hecho por otros. Se trata, en esta lectura, de comprobar, de saber qué es lo que se ha premiado. El premio Nobel del año recién acabado recayó sobre el escritor japonés Kenzaburo Oé, del cual tenemos acceso en castellano a una sola novela, *Una cuestión personal*, y de momento sólo con ella podemos hacer esa comprobación, esa indagación.

Por lo que sabemos, esta novela, que obtuvo un premio en su país de origen, y que ha sido traducida a varios idiomas, está basada en una experiencia personal del autor. El título, por tanto, es del todo adecuado. La experiencia personal de Bird, el protagonista de la novela, consiste en ser padre de un niño que viene al mundo con una acusada deformidad física: una hernia cerebral. Ignoramos hasta qué punto el paralelo con la realidad es exacto, porque las informaciones aparecidas en la prensa sobre este autor casi desconocido para nosotros hacían referencia a un hijo autista que había logrado desarrollar excelentes capacidades musicales. Pero sigamos con la novela. El dilema que se plantea es qué hacer con un recién nacido así, luchar por que sobreviva y someterlo a una operación sin total garantía de éxito, tal y como proponen los médicos con relativo entusiasmo, o dejarlo morir, incluso hacerlo morir. Esta es la posición instintiva, defensiva, de Bird. La irrupción del recién nacido monstruoso, un niño de dos cabezas a causa de la hernia, constituye una amenaza para sus planes, para sus sueños, para el proyectado viaje a África que los simboliza.

Como se ve, la «cuestión personal» de Oé no es precisamente pequeña. Decidido el autor a escribir sobre asunto tan delicado y profundo, debió de preguntarse cuál era la forma adecuada de tratarlo. Para sospechar si fueron muchas sus dudas, nos haría falta saber cómo son sus otras novelas, pero de momento no podemos hacer ninguna valoración de esta novela en relación con el resto de la producción literaria de Oé. No sabemos, en suma, si el tono aquí empleado es el habitual en él o una excepción. Lo que sí sabemos es que en lugar de escoger un tono confesional y atormentado, casi apocalíptico, como quizá hubiéramos imaginado para un asunto tan grave, Oé opta por un estilo sencillo, tajante, y un tono objetivo. Nos cuenta las tribulaciones de Bird en tercera persona, nos hace el relato de una vida casi trivial a la que le cae repentinamente encima un enorme peso. Bird, un hombre con tendencia a alcoholizarse, tiene sentido moral, pero en ningún caso

es moralista, no es un hombre excesivamente bueno, pero no es malo, y siempre encuentra personas que le ayuden, algo en él inspira simpatía. El mundo entero desaparece ante sus ojos, centrados sólo en resolver su cuestión personal. Escogiendo ese tono de narración casi trivial, Kenzaburo Oé nos ofrece el retrato de un hombre cualquiera. El drama, la primera e instintiva elección de librarse del peso opresor que amargaré su vida, en lugar de singularizar a Bird, nos lo acerca.

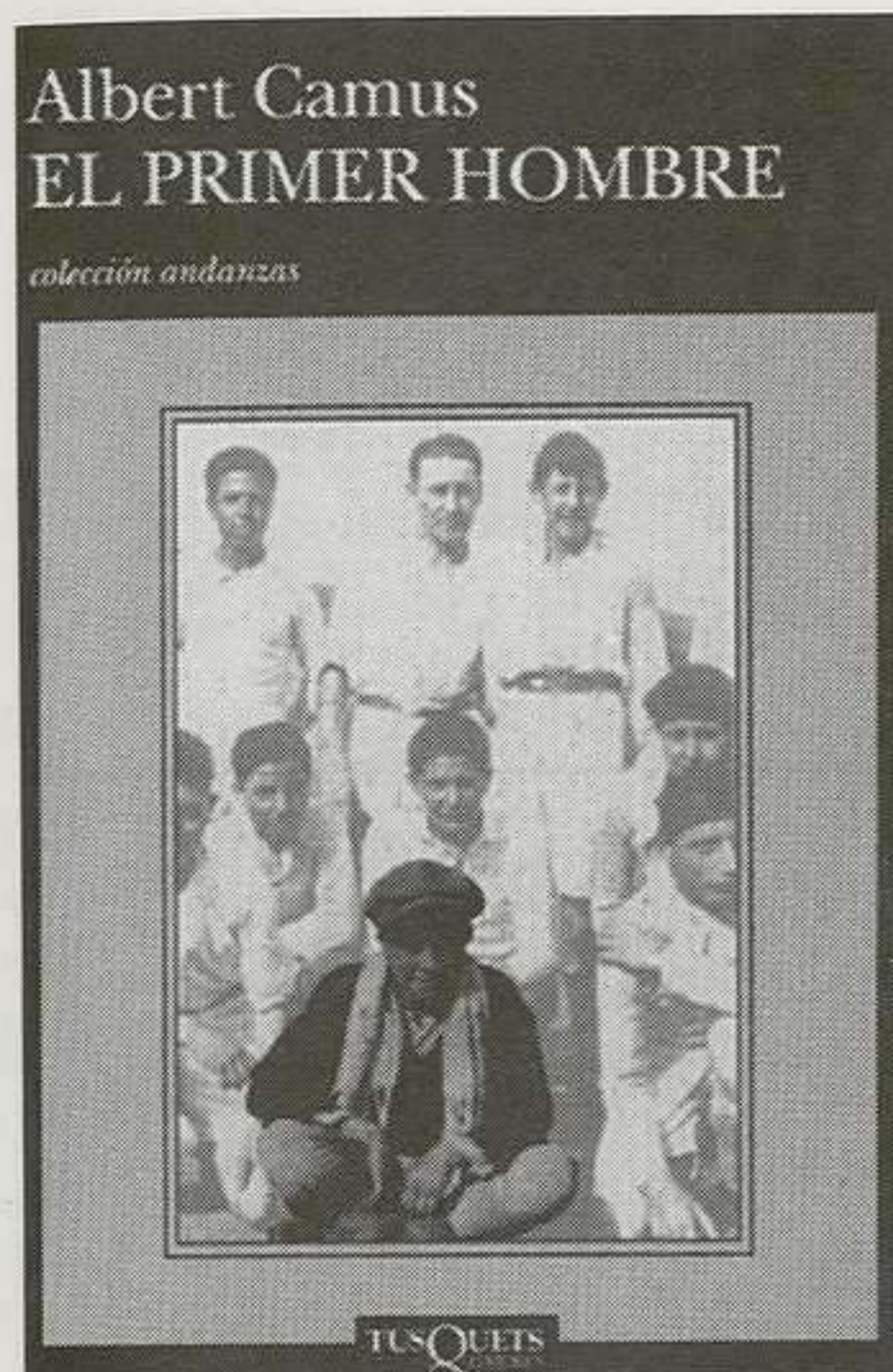
Las terribles jornadas que vive Bird son a fin de cuentas cotidianas y sencillas, porque estas terribles cosas ocurren todos los días, y ahí están los médicos para atestiguarlo, y los hospitales, e innumerables padres como él. Además, como le dice su sabia amiga Himiko, del dolor siempre se saca algo y Bird, en circunstancias tan angustiosas, accede a una experiencia sexual y amorosa tan completa como jamás la había tenido. Finalmente, este Bird, que pierde su voluntad cada vez que ve una botella de whisky, y de paso, su trabajo como profesor de inglés en una academia preuniversitaria, este Bird despojado y lúcido, da marcha atrás: «¿Qué cosa intentaba defender del peligro que representaba el bebé monstruo? ¿Qué había de valioso en su propio interior para defender con tanto ahínco? La respuesta que halló lo dejó estupefacto: nada, menos que nada. Cero». Y esta respuesta cambia radicalmente el final al que nos íbamos acercando. En las últimas frases del libro, dos palabras se destacan: esperanza y perseverancia.

Finalmente, Bird opta por hacer frente a su cuestión personal, no huir de ella, vivir desde ella, y no cabe duda de que esa cuestión personal no es únicamente el recién nacido con la deformidad física, sino todo obstáculo, toda dificultad. La novela de Oé, que podría inscribirse dentro de una corriente de realismo subjetivo, hasta de minimalismo, y que no tiene nada de exótica, cobra una dimensión metafórica. Bird ya no viajará a África, pero será un buen padre. Se trata de una elección.

Lo que caracteriza a Bird es que siempre encuentra una mano salvadora, porque hay algo en él que inspira simpatía. Ese algo inconcreto es seguramente lo que Kenzaburo Oé nos quería transmitir a través de las páginas de su novela. Lo que importa es cómo son las personas, cómo somos. Oé ha optado por la sencillez, por la humildad, por la bondad. Sobre la apuesta de Oé ha recaído el Nobel de un año especialmente convulso y desmoralizador. Leídas las crónicas periodísticas que se hicieron sobre el acto de concesión del premio, se intuye que el autor, en persona, también ha hecho esa elección. □

El último Camus

Miguel Angel Molinero



EL PRIMER HOMBRE

Albert Camus
Traducción de Aurora Bernárdez
Tusquets Editores
Barcelona, 1994

Todos los signos cambiantes de las espumas de la moda literaria anuncian la vuelta de Camus, y en el regreso contemporáneo a su fervor hay claros tintes de venganza diferida sobre Sartre, en la disputa del pontificado intelectual europeo de los años cincuenta y sesenta. Los tiempos han conspirado más a favor del narrador a corazón abierto de *La peste*, o de la feroz dramaturgia del poder de su *Calígula*, que del intento de alzar una lucidez con valor universal que proponía Sartre, aunando el rabioso clamor existencial con la mitología revolucionaria. Hoy pocos confían en la lucidez para interpretar el mundo, y menos aún creen que tenga validez *urbi et orbi*. Una cierta autocomplacencia morbosa en la caída tiende a considerar el existencialismo como una filosofía de consolación que permitió salvar, con un impulso de rechazo liberador, las miserias y devastaciones de la Segunda Guerra Mundial y sus largas huellas.

La ejemplaridad de Albert Camus no reside en su elaboración conceptual, sino en su coraje de combatiente, de hombre de la Resistencia real frente a la resignación más o menos acomodada a la ocupación de tantos franceses, intelectuales o no. Incluso en sus contradicciones, ya que Camus pretendió siempre ser sincero, y no «políticamente correcto», como muestra su desgarramiento ante la crisis argelina que suponía el hundimiento de su mundo.

El Camus que regresa es una suerte de héroe civil de la rebeldía instalado en el santoral literario, algo cuya falta se deja sentir, angustiosamente, en nuestros días. Un escritor que nunca ahogó ni disimuló la presencia constante de lo biográfico en su tarea, guiado por la pasión de la autenticidad, tanto en sus escritos de circunstancias como en su obra narrativa o dramática. Un hombre que polemizaba desde su sangre escupida de tuberculoso, al que ni siquiera la concesión del Nobel —que no rechazó con el gesto mayestático del Otro, su rival— pudo embalsamar, ni borrar su perfil de Bogart en *Casablanca* corroborado por su temprana muerte en accidente de automóvil, entre cuyos hierros retorcidos aparece el manuscrito de *El primer hombre*. Cuando él creía que comenzaba su mejor época de creación; un hombre nunca sabe su destino.

Al leer hoy esta novela amputada, inconclusa, nos asalta una primera incomodidad. No se puede dejar de pensar que el propio Camus quizá no hubiera permitido su publicación en ese estadio inacabado, que sus herederos y la voracidad editorial han lanzado al mercado como joya de su «resu-

rección» masiva entre los lectores. Al tiempo, la suma de fragmentos, notas y apuntes, de versiones de un mismo episodio, de material no utilizado, ofrece una iluminación sobre la génesis de su proceso de escritura, desnuda sus dudas y elecciones.

Desde el título, es una novela adánica, de búsqueda del origen, de indagación en el padre muerto en la Gran Guerra que Camus apenas conoció. Y sobre todo un canto de amor doloroso a su madre española, a la infancia transcurrida en un suburbio de Argel cercado hasta el ahogo y la vergüenza por la precariedad económica, a la adolescencia en la que se escapa de las calles asfixiantes y polvorientas al calor del verano hacia el refugio de los libros y los estudios.

Falta, salvo esbozos, una segunda zona, en la que se adivinan, como un cáncer inevitable, los estertores sangrientos que precedieron a la independencia argelina. Para Camus, que a tientas trata de establecer un pasado inseguro y borroso, eso suponía además la pérdida de cualquier referencia, la desaparición de la historia de los miles de emigrados europeos para los cuales el desnudo suelo africano, la libertad de las playas, eran el propio tejido de sus sueños.

No se puede saber cómo hubiera evolucionado *El primer hombre*, pero no parece fácil conciliar, ni en el espacio ni en el tiempo, la indagación, el seco y despiadado retrato de familia, como una imposición sobrehumana de sinceridad que no evite ninguna lacra física o moral, con una historia de la colonización, y de su violento desenlace, en la que ya revolotean palabras como «terroristas», «maquis», y se trata de precisar la posición frente a los árabes, que pese a la convivencia de los barrios bajos y a los esfuerzos de comprensión es inequívocamente occidental.

Lo que resta es una verdadera fenomenología de la pobreza. Aún entre las limitaciones de un borrador, Camus descubre, contra Proust, que los pobres no pueden recobrar el tiempo pasado, porque no tienen historia ni dejan memoria.

Tras describir demoradamente las limitaciones de la miseria, la ignorancia, el sofoco de la violencia cotidiana, la inexistencia de unas vidas que «no se pueden contar» por falta de testimonios y datos escritos fiables, vistos por uno que ha podido escapar hacia una supuesta «mejor vida», Camus deja claro que no cree, en absoluto, ser mejor que ellos y teme ser peor. Por un lado el personaje que es su trasunto escapa, pero nunca saldrá del patético amor por su madre y su tío. Todo lo que es se fraguó en las calles del mísero arrabal, y él permane-

cerá siempre fiel a esa herencia, lo que no le impide mostrar sus evidentes llagas.

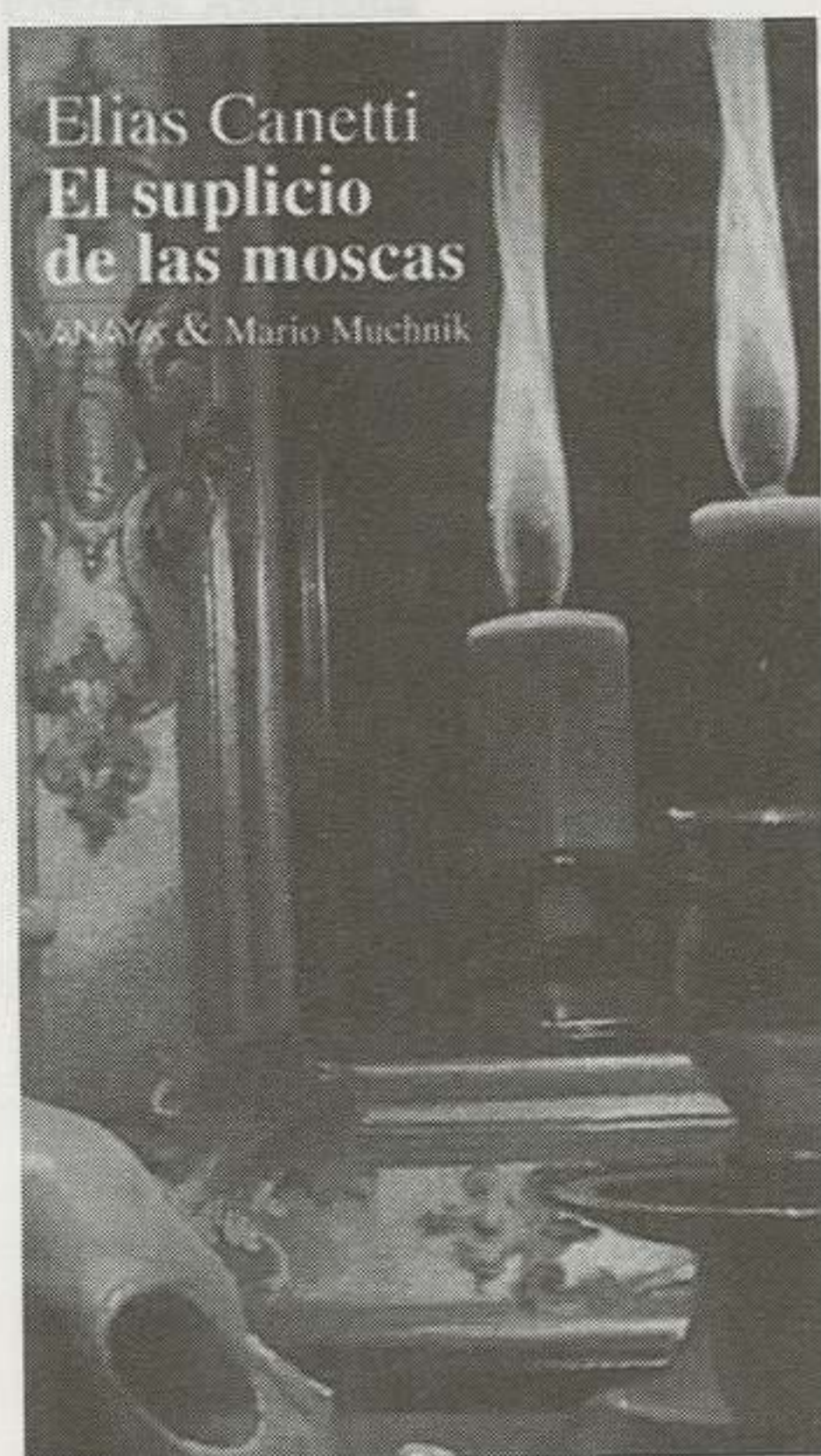
En párrafos, aquí y allá, entre los andamiajes por construir, rastros del «gran estilo» camusiano, en la recreación de paisajes y lugares, en la evocación de las islas de la infancia, en la voluntad torturada de no evitar ningún compromiso que deba asumir. Un estilo cuyo tenso énfasis remite al pa-

sado cuando aún había épica, hecho de dureza diamantina, de ternura por seres que parecen carecer de vida individual, sólo colectiva, de esencialismo que va a la raíz.

Alejado de los manierismos retóricos. En sus apuntes señala lo que debe a su herencia española: «sobriedad, sensualidad, la nada»; o, como titula en un capítulo: «Oscuro para mí mismo». □

Inmortal Canetti

Miguel Sáenz



EL SUPPLICIO DE LAS MOSCAS

Elias Canetti

Traducción de Cristina García Ohlich
Anaya & Mario Muchnik
Madrid, 1994

Debemos Elias Canetti (como le debemos Chatwin) al editor Mario Muchnik, que más de una vez ha contado cómo llegó el primer libro de Canetti a sus manos. Ocurrió en Roma y quien puso en ellas *Auto de fe* (en inglés) fue —increíble pero cierto— el saxofonista Steve Lacy, que en aquellos movidos sesenta andaba por Roma con el grupo Música Electrónica Viva. Muchnik decidió que quería ser editor... para editar a Canetti en español. (Así que, a la inversa, debemos Mario Muchnik a Canetti).

El primer libro de Elias Canetti publicado en España (en 1976) fue, un tanto sorprendentemente, *El otro proceso de Kafka*, pero casi nadie se enteró. Fue realmente la aparición de *Auto de fe* (1980), en magnífica traducción de Juan José del Solar, y de *La lengua absuelta*, en ese mismo año, la que lanzó a Canetti a una (limitada) popularidad. Luego vino el premio Nobel, y el resto es conocido. En contra de lo que normalmente se afirma, la virtud suele ser recompensada.

Anaya & Mario Muchnik han iniciado ahora la edición revisada y definitiva de la obra completa de Canetti, dirigida por el propio Del Solar («a pedido del autor», dice la propaganda editorial) y *El suplicio de las moscas* es una buena muestra de lo que esa edición puede ser o es ya: una impresión cuidada, una portada llamativa (inteligente utilización de un fragmento de una de las cuatro o cinco Magdalenas en claroscuro que Georges de La Tour pintó) y una cuidadosa corrección de pruebas (a la que sólo han escapado algunos inoportunos acentos en los «ti» y

los «huido»)... Ah, y una versión más que encomiable de Cristina García Ohlich, una de nuestras mejores traductoras del alemán, que ha tenido que luchar a brazo partido con un texto no pocas veces críptico o, por lo menos, ambiguo. («¿Qué es lo que persigue? *La máxima ambigüedad*», dice Canetti).

El suplicio de las moscas... El título del libro («uno de sus más hermosos», ha dicho Peter von Matt) procede de una buñuelesca historia contada por Misia Sert en sus memorias y que Canetti transcribe: una compañera de juventud se dedicaba a ensartar moscas vivas para hacerse collares y disfrutar luego de las agónicas cosquillas contra su piel... Canetti explaya la idea: «¿Qué escritor no le ha hablado a su mosca? / ¿A quién no reconozco en su mosca? / ¿Quién no tiene una mosca trapaleando para él?».

Indudablemente, se trata de un libro importante para comprender, no ya la obra toda de Canetti, (cuya unidad es cada día más evidente) sino al propio Elias Canetti. Yo pensé por un momento que se trataba de aforismos (con frecuencia se «acusa» a Canetti —Jürgen Jacobs, Susan Sontag— de ser un aforista, un hombre de pensamiento esencialmente fragmentario y quizá ligero) pero la verdad es que no es así: «Canetti no escribe aforismos —dice Jürgen Manthey—. Los aforismos son experiencias a las que se han amputado las piernas con que se dirigieron al encuentro de quien sea».

El suplicio de las moscas (que comienza en 1986) —como antes *La provincia del hombre* (1942-1972) o *El corazón secreto del reloj* (1973-1985)—

se compone simplemente de apuntes, de anotaciones (*Aufzeichnungen*), que eran la válvula de escape favorita de Canetti y reflejan muchos de los grandes temas o, si se quiere, de las grandes obsesiones de su autor. El propio Canetti dijo alguna vez que aborrecía a los que se apresuraban a construir sistemas y subrayó que tanto la obra de Kafka como la de Stendhal surgieron en realidad de un diario que llenó sus vidas. Ahora bien, ¿cuáles son esas obsesiones de Canetti? Sería imposible citarlas todas pero sí se puede destacar algunas. Ante todo y sobre todo:

La muerte. Canetti, durante toda su vida, rechazó la muerte, la idea misma de la muerte, y por eso resulta tan inverosímil que, desde agosto del pasado año, su cadáver repose en un cementerio de Zurich, no muy lejos del zoo (es decir, de los animales: véase luego). «En materia de muerte —dice la Sontag— Canetti es un materialista impenitente, espantado y quijotesco», y los apuntes de este libro al respecto son frecuentes y significativos: «Confíaba en vivir mucho tiempo sin que Dios se diera cuenta». «Todas las muertes ocurridas hasta ahora constituyen un asesinato legal múltiple cuya legalidad no admitió». «Me parece que sin una actitud distinta hacia la muerte nada podrá decirse realmente sobre la vida». «Resulta humillante morir y no saber si en cien años habrá algún hombre vivo». «Tu alegato contra la muerte no es menos irreal que la inmortalidad de las almas esgrimida por las religiones...». «Cuando se trata de los muertos, de lo que les ocurre, siento una rabia inmisericorde. Pero han de ser mis muertos. Cuando son otros me limito a observar compasivo o asustado»...

Los animales. Quizá no se ha reconocido suficientemente aún el papel que desempeñan los animales en el mundo de Canetti, que fue traumatizado en su juventud por una visita escolar a un matadero. El buen canettiano, sin embargo, recordará al patético pero rijoso asno de *Las voces de Marrakech* y las arremetidas de Canetti contra los asesinatos de animales en sus anteriores libros «aforísticos». El animal es simplemente, para Canetti, la antítesis (y la conciencia) del hombre culpable. «Los animales que pueblan nuestro pensamiento deben volver a ser poderosos, como antes de su sometimiento». Le tranquiliza pronunciar los nombres de los animales. Está orgulloso de sus nombres. «Ese aún existe. Todavía no lo hemos exterminado...». «Es verdad que hay animales que se asemejan a los hombres en su estupidez. Pero uno no puede librarse de la sensación de que la estupidez de los animales no es tal y de que, en cualquier caso, es más inocente que la nuestra». Y un pensamiento central: «Habla mucho de los animales quien se avergüenza de los hombres».

La metamorfosis, concepto superkafkiano pero básico en la mitología canettiana y abundantemente desarrollado, no sólo en *El otro proceso* sino también en *Masa y poder*: un escritor debe ser capaz de continuas metamorfosis. En una entrevista con Gerald Stieg, Canetti declaraba: «El poeta es el guardián de las metamorfosis, y aquel que no las guarde

vivas en sí mismo, muere antes de su tiempo». En *El suplicio de las moscas* las alusiones a las metamorfosis son muy frecuentes: «Del inconmensurable legado de la Antigüedad, lo más vivo son las metamorfosis». «El amorfo no puede metamorfosearse». «Cuando dice que sólo cree en la metamorfosis quiere decir que se ejercita en la evasiva, sabiendo a ciencia cierta que él aún no escapará a la muerte, aunque otros, tal vez, algún día otros...»

Y, por último, el tema de *la vejez*, en el que Canetti se aproxima a Cowper Powys (o, simplemente, a Cicerón): «Puede que ser viejo tenga muchos inconvenientes. Pero tiene ventajas incomparablemente mayores». «La vejez sólo es restricción para quien no la merece». «Nada me habría gustado más que ser un auténtico viejo y, así como otros desean hacerse ricos y no piensan en otra cosa hasta que lo consiguen, mi deseo más ferviente era llegar a ser viejo...»

Personalmente, me interesan mucho los juicios literarios de Canetti, siempre tan justos y tan serenos. Cervantes, se ve enseguida, es uno de sus favoritos («...tan rico en experiencias que sus escritos jamás resultan sofocantes»). «Cervantes y su retórica *vivida*. El es su propio caballero. Se mofa *de sí mismo*... Pero Canetti tiene otros muchos panaguados: «¿Cuántos siglos saquearán todavía a Platón?». Sófocles, Büchner, Schopenhauer, Stendhal, Blake, Swift, Pascal, Gogol, Musil, Babel (sobre todo Babel)... Y se le notan las fobias (Nietzsche) y las ambivalencias (Thomas Mann; Rousseau; hasta cierto punto, Kraus)... (En cualquier caso, Canetti no debía de ser hombre de trato muy fácil: baste recordar su econtronazo frontal con Thomas Bernhard... aunque la verdad es que con Bernhard no era difícil chocar).

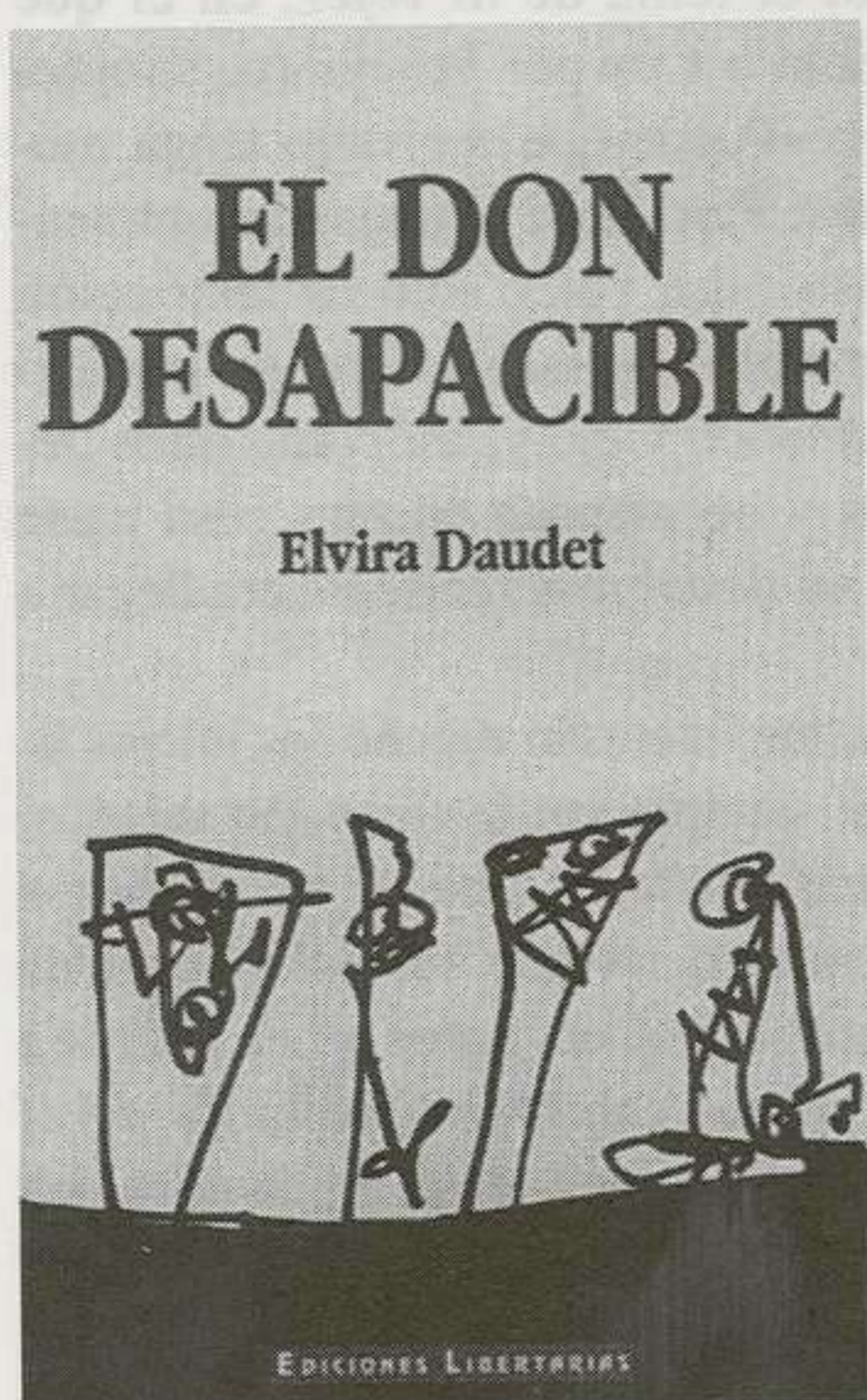
El libro está lleno de reflexiones sobre su misión (la de Canetti) como intelectual, como pensador. «El dolor hace al poeta, el dolor plenamente sentido, no evitado, reconocido, abarcado, conservado». «Hay que elegir entre el amor o la justicia. Yo no puedo, yo quiero las dos cosas». «Es fabuloso ser un loco cuando se es razonable». Y en ocasiones casi parece asomar un greguerístico Gómez de la Serna (humor + metáfora): «Un país donde se planchen las orejas». «Se le sienta en el regazo a la primera silla que encuentra...».

En definitiva, nada podría calificar mejor estos apuntes que lo que el propio Canetti dice de ellos: «Lo bueno de los apuntes es que no son premeditados. Son demasiados rápidos, apenas han tenido tiempo, la cabeza de la cual surgieron no llegó a preguntarse para qué podrían servir». Entre ellos hay uno, muy sugeridor, que podría haber suscrito Harold Bloom: «Los coetáneos Cervantes y Shakespeare: de uno sabemos tanto y del otro nada. ¿Qué sería de ellos si pudiéramos intercambiar saber e ignorancia de uno y otro?». Sin embargo, Bloom, en su reciente *The Western Canon* (en el que estudia a los escritores sobre los que descansa nuestra cultura), no cita ni una sola vez a Elias Canetti.

Yo pienso que ello no descalifica a Canetti. Descalifica a Harold Bloom. □

Una poesía también para la crítica

Ramón Irigoyen



EL DON DESAPACIBLE
Elvira Daudet
Ediciones Libertarias
Madrid, 1994

Para decirlo con modestia de bordadora, es probable que en los tiempos que corren sea ya más sencillo hacer macramé cabalgando un gato en un alero que encontrar un poeta que nos arrebatase con sus versos. Casi toda la gente que tenía algo que decir ha montado ya una tienda, y les es muy difícil atender a la clientela y a la vez escribir versos. Pero tampoco hay que desesperar porque, como dice Carulla, el fantástico autor de *La Biblia en verso*: «Nuestro Señor Jesucristo nació en un pesebre. / Donde menos se espera salta la liebre». Y la liebre acaba de saltar —¡y con qué ímpetu!— en *El don desapacible*, un libro soberbio que Elvira Daudet ha publicado en Ediciones Libertarias.

Sin haberse elaborado todavía por falta de tiempo la estadística de los libros de poesía publicados en 1994, sin riesgo de equivocarse ya se puede anunciar que serán varios cientos. Y en esta avalancha de títulos es natural que el pequeño plantel de críticos a menudo se vea arrastrado al naufragio y se tenga que limitar a consignar la publicación de libros de autores ya consagrados y de los poetas jóvenes que, por un favor del cielo, hayan podido descubrir en el alud de las novedades.

Leo, por ejemplo, los suplementos literarios de *Diario 16*, *El Mundo* y *El País* de 17-12-1994, en los que, respectivamente, Gloria Rey Faraldos, Luis Antonio de Villena y Miguel García Posada ofrecen su resumen del año literario en poesía. Rey Faraldos escribe en *Diario 16* un espléndido artículo titulado *Contra los clichés de la poesía*, que informa de varias docenas de títulos, pero que, ay, no menciona el libro de Daudet. Tampoco Luis Antonio de Villena en su artículo *Llamas, remansos y pasiones*, publicado en *El Mundo*, que comenta —y es muy de agradecer que con opinión crítica— algo más de una docena de títulos de poesía española y también extranjera, tampoco incluye en su lista, digo, *El don desapacible*, del que el diario *El Mundo* ha sido el único periódico madrileño en ocuparse, dedicándole una crítica firmada el 17-9-94 por esa insaciable devoradora de información que es Elvira Huelbes. Miguel García Posada, que tiene información para escribir una guía telefónica de poetas, en su artículo *Para los aficionados a la poesía*, publicado en *El País*, también nos da algunas pistas interesantes, pero numéricamente muy limitadas porque el artículo es muy breve.

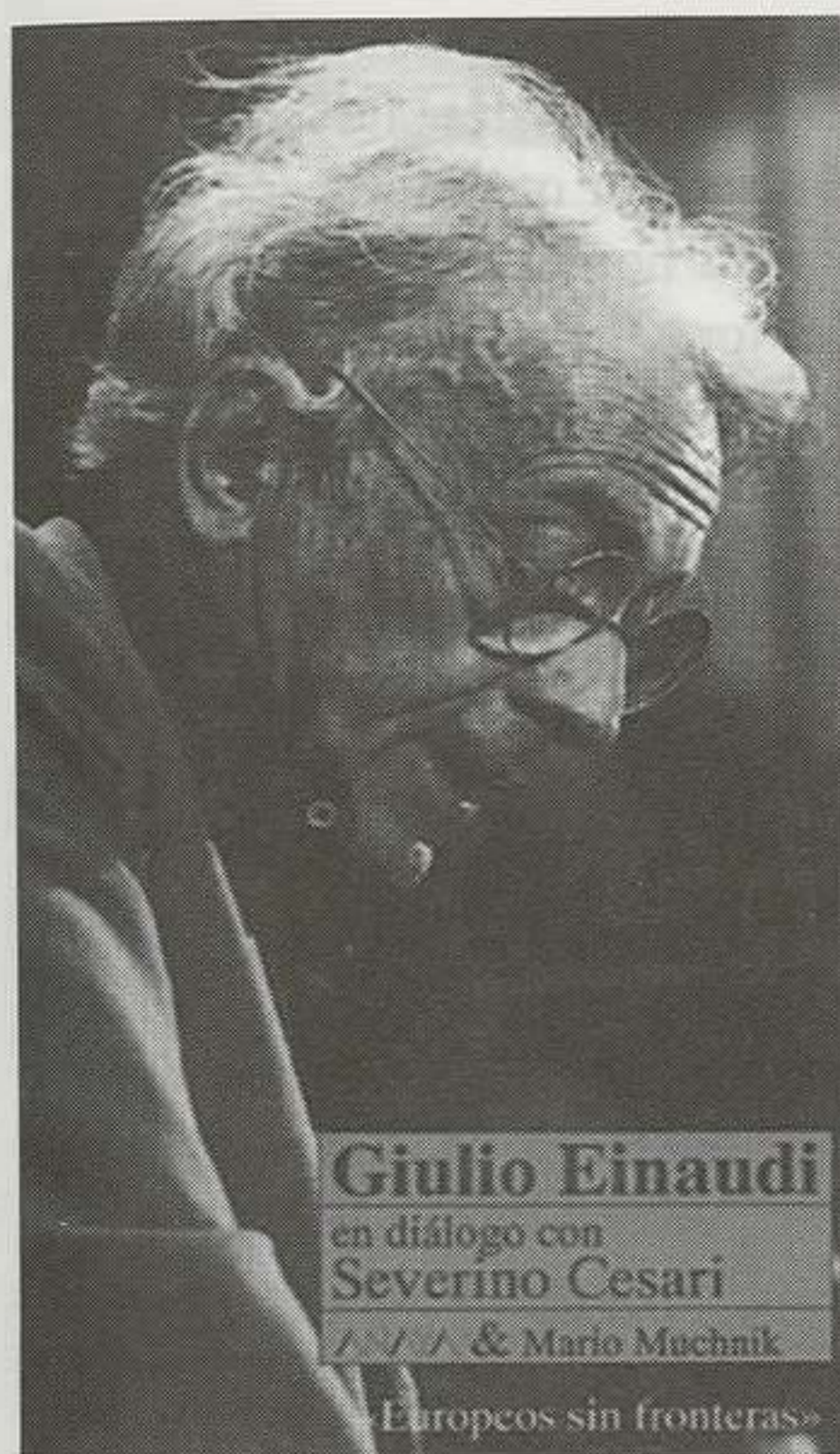
El título del libro de Daudet, *El don desapacible*, es un fragmento del verso «el don desapacible de la vida» del impresionante poema *¿Quién dijo*

que el infierno no existía?, que pone bien a las claras el tono crudamente existencialista del libro. Y como ya sólo pronunciar hoy la palabra *existencialismo*, que atribuyo a la actitud vital de este libro, puede sugerir erróneamente una actitud estética de esta poeta anclada en el pleistoceno de la poesía de los años cincuenta, me limito a citar el comienzo del poema mencionado para que se pueda juzgar el grado de vitalidad o ranciedad de estos versos: «En esta hermosa tarde, abundante / de oros fragmentados que avaro el viento arranca, / derrocha y desparrama por el suelo / como la calderilla gozosa de un bautizo, / yo os pido perdón, hijos, por haberos prestado / el don desapacible de la vida». ¿Y qué decir de este bellissimo endecasílabo que abre la quinta estrofa de este mismo poema —*En esta tarde de amarilla seda*— al que siguen otros dos versos espléndidos —«pespunteada por el horror y la ceniza / de montañas de flores abrasadas»—, que deben pulverizar toda reticencia ante una poesía instalada en esa línea poética que va de Unamuno a Cernuda y, a través de *Hijos de la ira*, de Dámaso Alonso, llega a Blas de Otero?

El número de poemas que compone el libro es similar al de la plantilla de un equipo de fútbol: veintitrés. Entre ellos destacan joyas como *La araña*, *Pálido de granizo* —dedicado a Cirilo Rodríguez—, *La sombra* —un escalofriante poema a la madre, cantada con absoluta hondura, amor, horror y belleza—, *Hurgando en el laúd de tu costado*, dedicado a Cernuda, maestro evidente de Daudet, *Jardín de mariposas disecadas* —«Ya nadie piensa en mí, insomne espectro / velero alucinado y trashumante / cargado de hermosísimos fantasmas / y ramos de jacintos putrefactos...»—, *Primer muerto indultado* —un canto al regreso a Madrid del cadáver de Juan Ramón Jiménez: «Mientras que tú pasabas, velero-sin aliento, / dormido y desdeñoso por Cibeles, / camino de la luz y de la gloria»—, *El traje de otro* y *El regreso del padre* —quizá el poema más impresionante del libro—. *El regreso del padre* no es ya droga dura sino un pelotazo de amonal, chocolate —pero el chocolate más crudo, el del cementerio (un crítico, que oculta su nombre bajo seudónimo, en una reseña ha aludido con razón a la presencia del macabro Valdés Leal en este poema)— y de otros ingredientes variados, a condición de que sean muy fuertes, como la sosa cáustica. Aunque la mención de la sosa puede inducir a confusión, porque la poesía de Daudet precisamente está muy bien dotada de gracia, la cualidad más difícil para un poeta, según opinaba Pessoa. □

Un emperador de los libros

Salvador Clotas



GIULIO EINAUDI
En diálogo con Severino Cesari
 Traducción de Esther Benítez
 Anaya & Mario Muchnik
 Madrid, 1994

Para los lectores interesados en la cultura literaria italiana contemporánea han aparecido dos libros importantes y bastante relacionados entre sí. *Los libros de los otros* de Italo Calvino, editado por Tusquets Editores, que recoge su correspondencia desde 1947 hasta 1981, y una larga entrevista de Giulio Einaudi con Severino Cesari. La obra de Calvino, que sigue a otras publicaciones de su quehacer como editor y crítico —*Punto y aparte* o *Por qué leer los clásicos*—, viene a confirmar, como un ejemplo espléndido, las palabras de Einaudi. El esfuerzo de Einaudi por explicarnos la personalidad de cada uno de sus colaboradores y su forma de trabajo se refleja y enriquece en la correspondencia de Calvino. Es sumamente útil leer con atención el libro conversacional de Einaudi para comprender un aspecto de la personalidad de Calvino bastante desconocido: el Calvino editor.

Aunque hoy no cabe ya pensar, como Elsa Morante, que los libros «se escriben a mano», desconfío de los libros grabadora, generalmente no bien estructurados y tan fugaces como si el tiempo que se dedica a la escritura se viera luego compensado por una mayor longevidad del producto. El diálogo de Cesari con Einaudi es, sin embargo, algo distinto: el entrevistador pocas veces pregunta; explica, casi rivaliza en el conocimiento del tema con el entrevistado. Otras veces, como en el capítulo dedicado a los autores, se limita a reproducir las palabras del editor sin preguntas ni interrupciones. En algún momento el lector se despista y no sabe si habla Cesari o Einaudi. Mejor. El libro adquiere mayor consistencia de auténtico libro.

Como dijo Francisco Rico al presentar la obra en el Instituto Italiano, la «casa editrice Einaudi» fue para nosotros en los sesenta un símbolo. Y lo ha sido para todo el mundo editorial durante muchas décadas. Reducirlo al acierto o a la calidad de sus publicaciones no sería justo. Es un fenómeno más complejo y eso es lo que precisamente pretende explicar este diálogo.

Por un lado, es un proyecto cultural muy sensible a los acontecimientos de la política europea. Al leer sus palabras a veces nos parece oír más a un político que a un editor. Al hablar de sus colecciones lo hace en los siguientes términos: «...cada posguerra, Hungría, el 68, las Cien Flores, terrorismo, muro de Berlín, etcétera: cada uno de estos momentos ha marcado un periodo en el que se desbarajustaban y reestudiaban frenéticamente las colecciones». Más adelante tiene palabras críticas para la frivolidad de la edición italiana actual respecto a los acontecimientos políticos: «Mozam-

bique, Argelia, intentos de democracia que recordaban la Resistencia... ¿quién tuvo interés en desarrollar esta línea? Han estallado dos guerras en Oriente Medio en la última década, dos guerras grandes, quiero decir aparte de las otras que se arrastran por episodios, por no hablar de cuanto está ocurriendo hoy en la Unión Soviética, y los únicos libros que los editores italianos han sido capaces de sacar son, aparte algún interesante análisis, los *instant book*, un refrito de las crónicas desde el Golfo de periodistas que ya entonces no vieron casi nada».

Por otro lado, Einaudi era un método de trabajo, escasamente preocupado por los estudios de mercado, con sus consejos asesores, sus actas minuciosas, sus debates. Una concepción creativa e intelectual del trabajo del editor que no se limita a la producción de obras sino también a la «construcción» de un público. En realidad es un modo de hacer que caracteriza al «editor» frente al fabricante de libros. El lo mitifica bien y le apoya la pléyade de nombres ilustres que colaboraron con él.

El editor explica la historia de ese proyecto editorial que se centró en Turín. Sus difíciles años durante el fascismo y la resistencia. Posteriormente su relación con el PCI. Pese a no haber sido nunca militante comunista, Einaudi reconoce la influencia que el partido tuvo en la editorial. Aunque anecdótico, resulta significativo que tardaran en publicar a Trotsky por presiones soviéticas o que aceptaran ciertas sugerencias del aparato del partido en la edición de Gramsci. No cabe sobrevalorar este aspecto y Einaudi no fue una editorial partidaria sino claramente independiente. Einaudi se explaya hablando de la forma del libro, del trabajo editorial —las famosas reuniones del miércoles—, de las colecciones, de los autores, de las crisis que sufría la editorial en 1963 y 1983, y también de sus proyectos de futuro.

No cabe duda que los autores constituyen uno de los capítulos más interesantes. La figura, presente y alejada a la vez, del gran maestro Croce que en 1933 da a Einaudi los primeros consejos sobre el oficio de editor. Luego aparecen los nombres de Pavese, Ginzburg, Vittorini, Calvino, Bobbio, Levi, Arbasino, Bassanni, Sciascia, Manganelli, por citar los más conocidos en España. En general son relaciones profundas, de autores que colaboran con la editorial, que asesoran. A veces Einaudi aparece como un monarca que nombra a sus primeros ministros. Así, habla de la etapa en la que gobernó Pavese con mano férrea, o la de Calvino o la de Bollati. No se deja a

nadie en el tintero: desde el responsable del grafismo al de la contabilidad. Un pequeño Estado en el que a los asesores se les llamaba «senadores». Aunque les dedique menos atención de la que deseáramos, figuran también escritores no italianos como Sartre, Lukács, Queneau, Bellow, Salinger, Borges, etcétera, que él editó y trató.

Me parece un libro especialmente oportuno en un momento en el que parece peligrar el futuro de los editores medios y pequeños, y amenaza con desaparecer la figura del «editor» en el sentido que Einaudi representa mejor que nadie. Su discurso es un alegato a favor de la edición cultural, de una relación profunda entre autor y editor que no pasa por las subastas, o que produce el fenómeno de qué hace un libro como éste en un catálogo como ese.

Este libro es una buena ocasión para plantearnos el problema de la escasez de bibliografía, no académica, sobre nuestra propia historia editorial. Y no sé si también académica. España es un país con una edición importante que también ha atravesado períodos muy complejos política y culturalmente. Hay también los «gallimard» y los «einaudis» españoles: ¿por qué no se ha escrito esa crónica? Sin duda es un capítulo fundamental de nuestra historia cultural. Einaudi recuerda a Carlos Barral, a quien presenta como «editor barcelonés que apoyaba a jóvenes literatos no adictos

al régimen que después se harían famosos». Señala que la concepción del premio Formentor tomó forma con Carlos Barral. Es una lástima que la historia de Seix-Barral y de otras editoriales culturales no esté aún escrita. Siguiendo este diálogo he recordado con frecuencia episodios de Carlos Barral, de su consejo editorial, donde figuraban personas como Valverde, Petit, Ferraté, Castellet, o su premio literario que llegó a reunir a García Hortelano, Cortázar, Vargas Llosa, García Márquez, Castellet, etcétera.

Conocí a Einaudi en 1963 durante la citada reunión del premio Formentor que aquel año se celebró en Túnez. Era un hombre elegante, un poco aristocrático, seductor y algo autoritario. Ejercía un liderazgo casi natural sobre todos los editores que se hallaban allí presentes, y los escritores le reverenciaban. En broma, se le llamaba «el emperador», aunque unos colaboradores le llamaban «patrón». Recuerdo que entre los coloquios y discusiones literarios que cuenta bien en este libro, un día nos dijo: «Hemos de entrevistarnos con la oposición política que debe existir también en Túnez, con los jóvenes». Eran las palabras de un político. Tenía razón. He vuelto a verle en Madrid al cabo de muchos años y sigue siendo el mismo personaje que conocí. Ademanes de gran señor, inquieto, lleno de ideas y un poco autoritario. «Mandón como siempre», dijo Jaime Salinas. □

Textos [im]pertinentes

Número 1

Juan Antonio Ramírez

Arte, resquemor y pavesas errantes del 92

Publicaciones de Estética y Pensamiento S. L.

UNA NUEVA
COLECCION
DE LIBROS
DE LA REVISTA
LAPIZ

Correspondencia

Roma



Román Gubern

El terremoto berlusconiano, con su clamoroso triunfo electoral de la publicidad mediática multicolor sobre la reflexividad política autocrítica, ha tenido un efecto devastador sobre el paisaje intelectual italiano, recién mutilado por la desaparición del inmenso Federico Fellini y no recuperado todavía del mutis sin retorno de Leonardo Sciascia. Sobre este fondo de depresión colectiva, Umberto Eco se atrevió a declarar en Buenos Aires que se sentía «antiitaliano», levantando su repudio la polvareda que es fácil imaginar. Este episodio nos recordó a muchos el apoyo moral y emocional que no pocos antifranquistas otorgábamos a los equipos de fútbol extranjeros que se enfrentaban al de España, para poder gozar de una derrota infligida al equipo que representaba oficialmente y simbólicamente al Estado franquista. Eramos antiespañoles vindicativos y conscientes, como lo ha sido Umberto Eco en sus cabreadas declaraciones bonaerenses.

Esta turbulencia, que define a la vida pública italiana de los

últimos doce meses, ha llevado también a Furio Colombo a presentar su dimisión como director del Instituto de Cultura Italiana en Nueva York, es decir, como representante cultural oficial de un gobierno con el que no se identifica. Pero esta desafección masiva de los intelectuales ha revelado también, de paso, la sima que separa a la *intelligentsia* del pueblo que ha votado mayoritariamente al patrono de los *teleculebrones*, también porque el repudio masivo del estamento pensante y mediático le ha aureolado victimariamente con el carisma de «solo ante el peligro». Aunque también con ello ha expresado, y sería injusto ignorarlo, su legítimo repudio colectivo hacia una clase política tradicional, corrupta y desprestigiada. De la acritud de los vientos que recorren ahora Italia da idea la absurda polémica que desde la extrema derecha se ha lanzado recientemente contra el actor Alberto Sordi, un ciudadano muy católico y muy conservador, pero que ha sido acusado públicamente de haber ofrecido al mundo desde las pantallas una imagen denigrante del italiano, pícaro, *chorizo* y oportunista. En esta diatriba se le llegó a acusar de «derrotista», una palabra que muchos no habíamos visto impresa desde los lejanos días del paleofranquismo, y a mí me tocó defenderle en una mesa redonda en la Universidad de Siena en nombre de nuestra novela picaresca, de Molière, de Goldoni y del universal derecho a la sátira.

En este paisaje sombrío poblado por incertidumbres, con la crisis de las ideologías como fondo escenográfico, el respetado Norberto Bobbio ha querido recordarnos en un lúcido li-

brito que la distinción entre derecha e izquierda sigue teniendo sentido y que su frontera viene trazada por el imperativo ético de la solidaridad social. Ha sido un aldabonazo oportuno, cuando en este país los norteafricanos, asiáticos y latinoamericanos son englobados con el aséptico calificativo de «extracomunitarios», que sirve para atenuar con su frío tecnicismo las agresiones racistas de las que son víctimas con inquietante frecuencia. La izquierda intelectual aparece atrincherada en revistas como la ejemplar *Micromega*, que dirige Paolo Flores D'Arcais, y que en un número reciente tradujo un bello trabajo de nuestro Rafael Sánchez Ferlosio acerca de la función coercitiva de la educación y de la vergüenza. La de Sánchez Ferlosio es una de las pocas voces críticas españolas que llegan al lector italiano, junto con las de Manuel Vázquez Montalbán y Fernando Savater. A ellos se podrá unir pronto la de Eugenio Trías, recién laureado en Sicilia por su aguda y constante indagación nietzscheana.

La exasperada espectacularización de la vida política italiana se explica, en parte, por el extenso escaparate de su patológico modelo televisivo, un modelo que ha conducido al país del monopolio estatal de la RAI al duopolio RAI-Berlusconi, que ha impedido el desarrollo de la televisión por cable, ha arruinado a la antes pujante industria del cine italiano y ha fragmentado a la televisión pública en un reparto de lotes (aquí se le llama *lotización*), con una cadena para los democristianos, otra para los socialistas y otra para los comunistas. Este disparatado sistema acaba de ser declarado inconstitucio-

nal por el Alto Tribunal, y a lo largo de 1995 probablemente veremos dibujarse en el Parlamento un nuevo modelo acorde con el «pluralismo» exigido por la reciente sentencia de los constitucionalistas.

Pero la centralidad del espectáculo televisivo en la vida italiana contribuye a modelar su vida política y las maneras de su peculiar *star-system*, encabezado por el *Cavaliere* y por una Irene Pivetti orgullosa de sus muy femeninos *foulards*, pero que quiso inaugurar su presidencia del Parlamento definiéndose, en una profesión de fe masculinista, como «ciudadano y católico». Cuesta trabajo imaginarse a Victoria Camps o a Isabel Tocino imbuidas de este lenguaje tan sexista, que aquí ha resbalado con la protesta de un par de feministas.

El omnipresente espectáculo de la pantalla pequeña ha malherido al de la pantalla grande, colonizado por el imperio mediático de Hollywood, al que también sirve fielmente Berlusconi. El vasallaje de Bernardo Bertolucci al capital americano, incluso para ilustrar (de modo muy poco convincente) la austera vida de Buda, ha constituido una buena prueba de esta crisis cultural. Por fortuna, el relevo generacional está garantizado con autores como Nanni Moretti, el realizador de *Caro diario*, o Gianni Amelio, que nos ha entregado en *Lamerica* imágenes corales inolvidables del hundimiento del poder estalinista en Albania. Su película ha llegado en un momento en que más de un italiano añora y hasta reivindica —con Libia, Etiopía, Albania, Eritrea— el flácido pasado imperial de la península. La sombra del fascismo es alargada. □

Madrid



Rosa Pereda

Con la Junta Directiva amenazando dimisión inmediata y su presidente a punto de convocar elecciones anticipadas, el Círculo de Bellas Artes (CBA), uno de los más hermosos proyectos culturales de la era socialista, una institución recuperada para los madrileños, y que, desde su pluralismo y su independencia, estaba destinada a ser el buque insignia de ese nuevo entendimiento de la cultura que traía el PSOE en 1983, manifiesta ahora más que una crisis: en realidad, parece una metáfora. Que es lo que pasa con la cultura, que siempre es síntoma de otras cosas y funciona según raras analogías.

Las cuentas que el Círculo pasa y presenta están, hay que decirlo dada la situación, extraordinariamente claras. En la actualidad, la institución tiene una deuda de 388 millones de pesetas, de la que, si mi memoria no falla, casi 240 pertenecen a la llamada «deuda histórica», es decir, la deuda de la que tuvo que hacerse cargo la dirección, a finales de 1983, cuando lo que venía siendo un club de socios anquilosado, reaccionario y terminal, proyectaba convertirse en el emblemático centro cultural que hoy es. Todo el mundo de estreno, incluidos los políticos, la directiva reunió las deudas dispersas entre proveedores y créditos, y las unificó en una

sola. Hace cinco años apenas, cuando se hizo cargo la junta actual, la deuda ascendía a 343 millones. Desde ese momento, los intentos por renegociarla han agotado la paciencia de la directiva, y, desde luego, no parece que la sensibilidad del acreedor principal, Argentaria (150 millones), pueda servir como ejemplo a nadie. Se parcheó el intento de sacar a subasta el edificio, intento que conmocionó a la cultura madrileña en pleno 92, y se han ido frenando ejecutivos y ejecuciones diversos. Y así las cosas, la estructura de la deuda actual del CBA sigue siendo la misma de siempre: Argentaria —es decir, lo que queda del banco público español—, la Seguridad Social y Hacienda. Según fuentes fidedignas, hay pendiente una suma total de 22 millones con acreedores. Menos que muchísimas pequeñas y medianas empresas...

Hay que decir que el Círculo ha mantenido y mantiene una actitud casi heroica. Con una deuda que iguala o supera su presupuesto anual, y con un presupuesto que llega justo para los sueldos y los gastos generales —y de sobra se conocen anécdotas que pasan por el corte y recorte de servicios, como la mensajería o el teléfono, o la luz o la calefacción; y pocos saben que las condiciones de trabajo en ese caserón pasan muchas veces por el frío pelón en invierno y el calor de justicia en verano—, con un proyecto de remodelación de las instalaciones que, pese a su presupuesto mínimo, nadie cree que pueda pasar de ser un sueño; es decir, con las peores condiciones posibles, disimuladas por la grandeza de ese edificio patrimonial magnífico y el voluntarismo de los equipos de trabajo. Con todo y por todo eso, en el Círculo se mantiene un promedio de 250 actividades al año y una oferta de tres o cuatro —conferencias, recitales, exposiciones— diarias. Y se mantienen sin que haya una peseta de presupuesto para actividades, es decir, que la programación, en un buen porcentaje propia, deberá encontrar su propio patrocinio.

A todo esto, y redundando en lo del voluntarismo, el Círculo cuenta con una Junta Directiva de primeras figuras de la cultura, que, incluyendo a su presidente, no cobra un duro por su gestión. Y viendo los problemas que han acarreado desde su refundación, es obvio que esta gestión es algo más que la pura programación. Los coordinadores de las distintas áreas cobran 200.000 pesetas mes, antes de impuestos, y sus ayudantes, poco más de cien. Todos ellos, que son una decena y otros tantos ayudantes, casi todos licenciados y doctores universitarios, cumplen jornadas completas. Sólo hay un sueldo próximo al de un ejecutivo normal en cualquier centro, y es el del director, homologable al de la dirección del Reina Sofía o del IVAM.

Pero el Círculo de Bellas Artes, que iba a ser la joyita de la corona para el PSOE, es en realidad la cenicienta. El Ministerio de Cultura, patrono del CBA desde el principio y miembro del Consorcio desde su fundación, aporta 100 millones de pesetas anuales. Menos de la mitad del presupuesto, por ejemplo, de la exposición *Cocido y crudo*, actualmente en el Reina Sofía. Cien millones aporta también la Comunidad de Madrid, igualmente «consorte», y habría que comparar esta aportación con el presupuesto de lo que considera sus propios centros... O con el del proyecto, que no discutiré, del centro en construcción en la vieja fábrica de cervezas *El Aguila*. En cuanto a la aportación del Ayuntamiento del PP, diez millones por año, no merecería comentario sino insultos, si no fuera por lo que se nos viene encima. Menudo síntoma. Diez millones al año, porque al señor Alvarez del Manzano le parecían mucho los exiguos 25 millones anuales comprometidos por la Administración anterior con el centro, le guste o no, más representativo de la ciudad que gobierna...

Yo sólo tengo una explicación a esta situación, que una reunión verdaderamente interesada de los miembros del

Consorcio resolvería en cinco minutos. Y es que el Círculo es demasiado independiente. O demasiado plural.

Obviamente, el Ayuntamiento de derechas no se ve representado en una programación abierta, que prefiere las vanguardias y que no le tiene ningún respeto a los que pagan: ya saben aquel eslogan de esa casa que dice que «el que paga, no manda». Basta comparar lo programado en el Centro Colón o en el Conde Duque con lo que se puede ver en el palacio de Marqués de Casa Riera. No jerarquizar, y estoy porque florezcan mil flores, pero la concepción de la cultura expresa en las programaciones de los tres centros es un poco distinta.

Y luego está el tema del protagonismo. Los protagonistas del CBA son sus socios y los artistas que llevan adelante las actividades que presenta. Y aunque los titulares de todas las instituciones miembros del Consorcio han salido en las fotos, algo tiene este centro de difícilmente asimilable. Tal vez debería haber sido más cauto, más propagandístico, más dirigido políticamente. Pero seguramente entendió, desde el principio, que el papel de las administraciones —y las tres son administraciones públicas— estaba en sostener y apoyar la libertad creadora de los ciudadanos, que esta vez se organizaron en torno a una Junta de «sabios», creadores y artistas, que han sido y son el único filtro, el único criterio de selección. Dentro de lo posible. Porque luego está el dinero, el dichoso dinero que en otros capítulos parece sobrar. En el año y medio en que me ocupé de la comunicación del Círculo, vi cómo se frustraban iniciativas estupendas, por falta de dinero, y cómo pasaban otras, a lo mejor menos interesantes, porque venían sponsorizadas. Y vi muchos problemas, el más importante, quizá, la bicefalia muchas veces paralizante entre una presidencia obligatoriamente ejecutiva y una dirección amenazada de quedarse sin funciones. Bicefalia que ha sido y es fuente

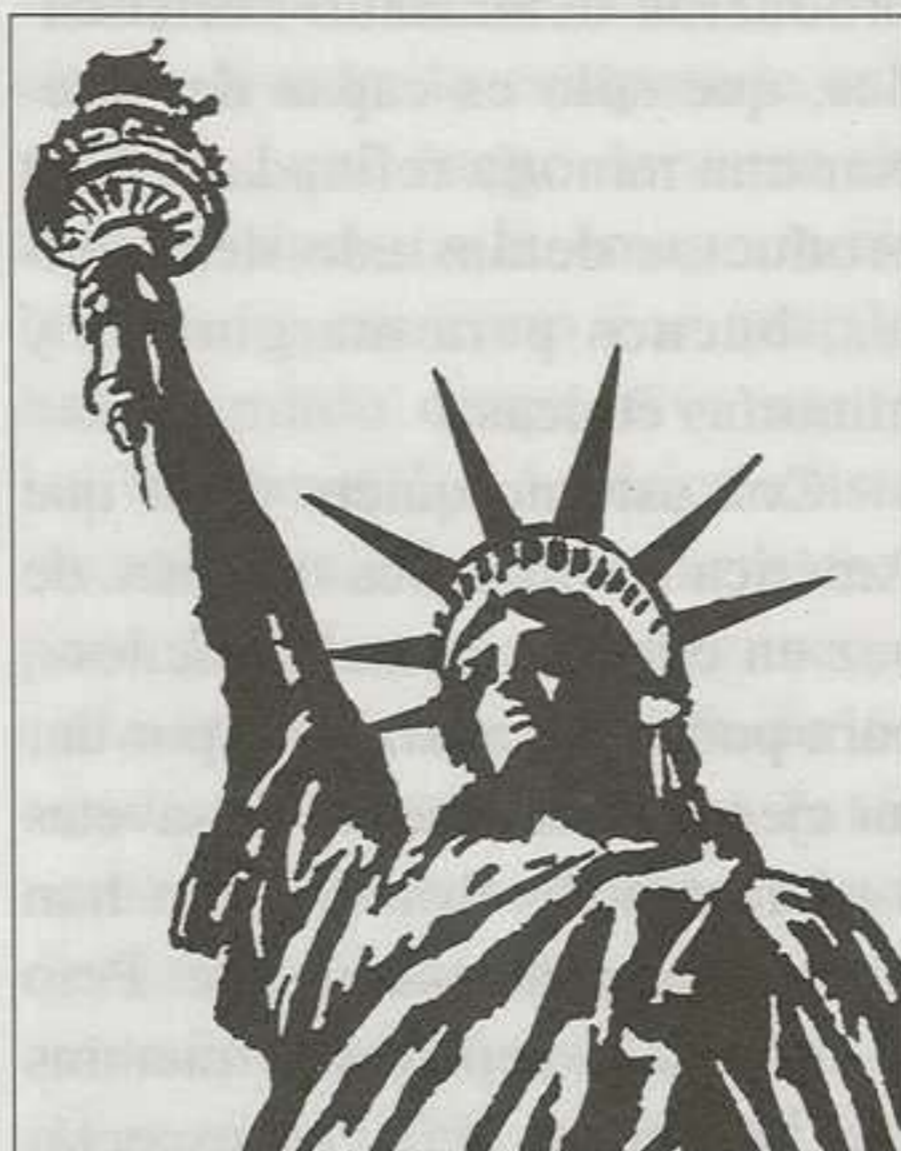
de intrigas, de pulsos de poder, de agotador consumo de energías, de alineaciones coyunturales y de arbitrariedades. Y que sería si, como parece, estamos en la hora de una reorganización total del Círculo, uno de los primeros puntos a tener en cuenta: es necesario que, como en otras instituciones de tradición y solvencia, como la Real Academia de la Lengua o los Ateneos que mejor funcionan, se cree la figura del presidente-director, asistido, en la Junta, por los cargos necesarios, y en la gestión, por un subdirector gerente y el equipo de coordinación cultural. Porque sólo con una única dirección se garantiza la transparencia y la perfecta comunicación entre Junta y equipo.

Es verdad que hay que reorganizar el CBA. A nadie que haya seguido de cerca su historia de los últimos doce años, o que haya colaborado con él, le puede extrañar el dramatismo con que se están planteando sus problemas. Estamos ante problemas agotadores por lo crónicos, y que están exigiendo, de una vez por todas, una actitud de responsabilidad por parte del consorcio. A mi modo de ver, especialmente por el Ministerio de Cultura, el primero en acoger la iniciativa de salvación del Círculo, el primero en integrar su Patronato. Pero también por parte de organismos no estrictamente de promoción cultural, como la SGAE —que varias veces ha actuado como salvavidas casi literal, adelantando el dinero de las subvenciones retrasadas hasta la asfixia— o Argentaria, la banca pública en cuyas manos está su supervivencia. Que está en vías de renegociar la deuda de 150 millones, que es la estrictamente suya, y que sería realmente generosa si renegociara —que no condonara— la totalidad...

En estos días de cifras que bailan en los titulares de los periódicos, la de 388 millones da un poco de risa. La primera consideración que se me ocurre es que si, ya al principio, el Ministerio de Cultura, el Ayuntamiento y la Comunidad de

Madrid, que son los tres grandes consorciados, hubieran tenido un poco de gracia, esta deuda no existiría. Doce años después, cuando en el haber del Círculo se cuentan por miles las actividades, y por millones los ciudadanos que se han beneficiado de ellas, la situación de este centro cultural peculiar da algo más que lástima. Da ira. □

Nueva York



Sergio Benvenuto

También los americanos reparan de vez en cuando en la angustia de muchos intelectuales europeos: que la cultura de masas americana está invadiendo el planeta, amenazando con disgregar las producciones culturales locales.

Con ocasión de los acuerdos GATT, los europeos han logrado obtener —gracias sobre todo a la intransigencia de los franceses— que las películas, programas televisivos, libros, discos, obras de arte, etcétera, sean excluidos de las reglas del libre mercado. Se ha reservado la libertad de gravar a voluntad aquellos productos americanos de gran demanda. El argumento de los europeos era el habitual: el gravamen es un modo de defendernos del imperialismo cultural de masas americano. Así, muchos periódicos americanos han dedicado espacio a esta reedición culturalista del «*Yankee, go home!*».

Se ha advertido, sin embargo, que órganos de opinión *liberals*, como el *New York Times* y el *Washington Post*, también se han mostrado bastante comprensivos con respecto a las razones de los europeos. Se burlan de la acusación de «imperialismo cultural americano» y cantan loas a la industria del *entertainment*, cuyos productos constituyen la segunda voz de las exportaciones americanas,

después de las aeronáuticas. Hacen notar que hasta en Francia (en el país europeo que se resiste un poco más que los otros, pero sólo un poco, a la invasión de la *mass culture* americana), las películas americanas ganan constantemente cuotas de mercado en desmedro de las películas galas; y que los miserables impuestos pagados por los espectáculos americanos al fisco francés financian de hecho al cine francófono, protegido por los gobiernos tanto de derecha como de izquierda.

Los franceses se lamentaban de que los mercados europeos fuesen muy abiertos a todo producto estadounidense, pero no ocurre lo contrario: por ejemplo, las películas no-estadounidenses cubren sólo el 2% del mercado americano. Pero la respuesta es sencilla: los americanos, espectadores perezosos, se niegan a ver películas no habladas en inglés. No porque el gobierno federal «proteja» al público americano. (Un solo público es perezoso, al menos tanto como el americano: el italiano. Los italianos se niegan a ver cualquier cosa en una lengua diferente de la propia; por ello en Italia se dobla todo, hasta las películas chinas y las óperas líricas. Para los italianos Marilyn Monroe, Perry Mason y Gong Li hablan en perfecto toscano).

Además, añaden estos editorialistas liberales, Hollywood triunfa porque ha sabido nutrirse de creadores extranjeros. Los franceses, los japoneses, los ingleses, poseen estudios en Hollywood e invierten en películas «americanas». «Hollywood y América —escribía John Rockwell, del *New York Times*— no representan la invasión monopolística del planeta por parte de un solo país, sino el punto focal de una cultura de masas internacional que se está consolidando ante nuestros ojos»; los intelectuales franceses no ven que «se trata de la consecuencia inevitable de su misma revolución: libertad, igualdad y también, quizá, fraternidad». Es verdad, la industria recreativa es cosmopolita: pero es significativo que

estos productos cosmopolitas se produzcan en California más que en París, en Francfort, en Lombardía y en Tokio.

Que el producto americano sea privilegiado en la distribución es, en el fondo, natural: goza del prejuicio favorable del que goza toda marca de prestigio. Si un escritor famoso publica una novela mediocre, esta novela se venderá mucho mejor que si hubiese sido escrita por un principiante.

En mi opinión, la producción artística de masas americana vence por razones no esencialmente diferentes de aquéllas por las que América sobresale en otros dos sectores: en la investigación científica y en el sistema político. También en estos aspectos los Estados Unidos han servido de modelo. Se admira la cantidad de premios Nobel en ciencias surgidos de las universidades y de los laboratorios americanos; y se admira la estabilidad de la democracia americana, que continúa funcionando, a pesar de la *Civil War* y los *Watergates*, desde hace más de dos siglos. ¿Qué tienen en común estos tres sectores del *American way of producing*? Anticipo la respuesta: la vocación de satisfacer las exigencias medias y «centristas» de los espectadores, del electorado, y del saber científico.

El artista europeo parte sobre todo de los propios fantasmas íntimos y de lo que le gusta decir, esperando que estos fantasmas o gustos personales encuentren la complicidad del público más vasto posible (sólo por ampliarlo está dispuesto a algunas concesiones). En cambio, el creador americano suele plantearse ante todo qué quiere ver o sentir la gente (es decir, se plantea cómo hacer dinero): busca ofrecer al consumidor lo que desea, no desea que lo que ofrece al consumidor le guste. En ciertos casos, esto significa incluso hacer encuestas demoscópicas entre el público potencial. Pero aun cuando el creador americano intenta un género nuevo, supone que éste *potencialmente* es lo que una amplia mayoría del pú-

blico está dispuesta a comprar. Por ello evita los extremos: los productos demasiado sofisticados, que sólo es capaz de apreciar una minoría refinada, o bien productos demasiado decadentes, buenos para marginales y minorías étnicas.

Con esto no quiero decir que América no produzca también, de vez en cuando, obras «difíciles», para pocos *connoisseurs*; por dar un ejemplo, el cine de Casavetes y el teatro de Bob Wilson han sido siempre para una élite. Pero se trata de excepciones, mientras que la regla es producir espectáculos *para una media de americanos*, una media tanto cualitativa como cuantitativa. En Italia, en cambio, se hace en general lo contrario: películas de poca monta para un *Lumpenproletariat* cultural, o bien ejercicios demasiado refinados para *cinéphiles* de los barrios altos.

Un gran rompecabezas para sociólogos es «¿Cómo llegan los productos americanos a imponerse por todas partes, hasta entre chinos y beduinos?». De hecho las películas, espectáculos y canciones americanos están llenos de guiños y referencias que pueden captar sólo aquellos que viven en América. El cine de Woody Allen, por ejemplo, está cargado de alusiones al mundo judío americano y a la actualidad neoyorkina, que los italianos no captan en absoluto; sin embargo, Allen es más popular en Italia que en su patria.

En realidad, la película americana típica es sólo en segundo plano étnicamente «americana»: la razón primera de su éxito es que está pensada para *una mayoría normal*. En cuanto es heterogénea, esta mayoría normal no tiene color de piel, ni religión, ni jerga, ni raíces históricas; es la aglomeración estadística de una multitud anónima de «cada cual». La cultura de masas americana —como su investigación científica y su política, como veremos— es en definitiva *democrática* en el sentido moderno de la palabra: maximiza cuantitativamente el consenso, no impone gratuitamente la calidad a la masa.

Cuando los europeos intentan el camino de la superproducción comercial, no les va tan bien. Tómese una película bien hecha como la francesa *Cyrano de Bergerac* de Rappeneau. Tenía todos los ingredientes para el éxito de taquilla: una estrella de fama mundial (Depardieu), vestuario deslumbrante, escenas de guerra bien rodadas, amor y muerte, un texto teatral (el de Rostand) irreprochable. Sin embargo, la película francesa no obtiene la recaudación de una película de Spielberg. ¿Por qué? Porque también un *blockbuster* como *Cyrano* se apoya, en el fondo, en algo que sólo un francés comparte profundamente: el culto de la literatura. Por más que el director multiplique los duelos y las intrigas amorosas, el conjunto gira en torno a un asunto muy francés, y por lo tanto difícilmente exportable: lo más importante sigue siendo enaltecer el texto de Rostand. En este sentido, los cines europeos siguen siendo cines étnicos: expresan la cultura de sus pueblos respectivos, no se dirigen a «cada cual», a ese *minimal Ego* como lo llama Christopher Lasch, que late dentro de cada uno de nosotros.

Veamos, en cambio, cómo actúa un *film-maker* típicamente americano como Spielberg. Algunos ingenuos se han sorprendido de que alguien como él haya enfrentado, en *La lista de Schindler*, una gran tragedia histórica sin duda deleznable. En realidad, Spielberg ha aplicado en esta película los mismos criterios «profundos» que han asegurado altas recaudaciones a sus películas anteriores. Ante todo, ha producido una película sobre un tema como el Holocausto, frente al que sigue vigente hoy un acuerdo casi universal (¿cuántos están hoy por Hitler?). ¡Mucho más aventurada habría sido la empresa si hubiese enfrentado la guerra de Vietnam o la bomba sobre Hiroshima! Sensatamente, el protagonista es un alemán bueno, Schindler, un modo de no perder el favor del público germánico. No hay sólo protagonistas masculinos, sino

también femeninos, lo que es «políticamente correcto». Es además una película con final feliz, todos los personajes simpáticos al final sobreviven; los malos, en cambio, son castigados. Haber elegido el blanco y negro no ha reducido la *audience*, como algunos ingenuos creen, sino que la ha aumentado: muchos se horrorizan ante la visión de la sangre, y el blanco y negro evitan mostrar el rojo. Entre todas las ignominias representadas, se han evitado las de carácter sexual, un modo de no retraer al público familiar. En definitiva, en *La lista de Schindler*, como en cualquier producto de éxito, el criterio es el de conformar al público más vasto posible y, por tanto, al más indiferenciado.

En la investigación científica sucede algo parecido. En América, un científico llega tarde a la *tenure*, a la cátedra de la que nadie podrá ya desplazarlo. Durante muchos años avanzará gracias a subvenciones bienales. Para que se financien sus investigaciones, hace falta que haga investigación sobre temas «de moda», de las que aun el *sponsor* más desprevenido ha oído hablar. Además, para conseguir los fondos del bienio siguiente debe haber producido al menos un resultado tangible en los dos años anteriores. De ahí la agitada carrera por obtener resultados concretos, y pronto. Esta carrera produce, sin embargo, resultados: no inventa una nueva mecánica cuántica, pero descubre varias cosillas. De ahí la lluvia de premios Nobel.

Diferente es el camino típico del científico europeo. A menudo, éste ya tiene un puesto inamovible en alguna institución pública, razón por la cual se puede dar el lujo de hacer durante 10 o 15 años una investigación sobre un tema que incluso no tiene por qué producir ningún resultado, pero que si va a buen puerto ha de asegurarle la gloria eterna. Menos apremiados por las modas y los resultados inmediatos, los científicos europeos pueden apuntar más alto: esto significa que hacen (raramente)

descubrimientos excepcionales, o bien (más a menudo) no descubren absolutamente nada. En las ciencias, los premios Nobel son de serie A y de serie B: los pocos Nobel de serie A se otorgan con bastante ecuanimidad a los europeos, japoneses y americanos, pero los americanos acaparan los Nobel de serie B. También en este caso, tienen *el nivel medio* más alto. Como en el espectáculo: grandes cineastas como Fellini, Kurosawa o Ridley Scott pueden provenir de cualquier país, incluso de los Estados Unidos; pero la masa de los «directores medios» es americana.

Será tal vez un prejuicio de mi parte, pero no espero de los científicos americanos grandes revoluciones epistemológicas; espero un óptimo incremento en la continuidad de aquello que el epistemólogo T.S. Kuhn ha llamado, precisamente, *ciencia normal*, oponiéndola a la *ciencia extraordinaria* de las fases de revolución epistemológica. Como veremos, también en política la ausencia de partidos extremos, revolucionarios, describe el mismo fenómeno. América no es insensible a las revoluciones científicas y políticas de los demás, pero ella misma es incapaz de revoluciones, dado que estas últimas tienen una raíz (dígase lo que se diga) siempre minoritaria, en el fondo aristocrática. A lo sumo hurga entre revoluciones y visiones del mundo ajenas, se apropia de los aspectos singulares que se insertarán «pragmáticamente» para mejorar el sistema, para extender consumo y consenso.

La democracia EE.UU. se ha regido siempre por el bipartidismo. Para que una democracia sea tal, hacen falta *al menos dos partidos*: en Estados Unidos estos dos partidos necesarios son también suficientes. ¿Por qué? A menudo los europeos observan que los dos partidos americanos no son ideológicos como los suyos: aparecen como dos empresas que rivalizan por el producto-gobierno, como la Pepsi y la Coca Cola se disputan desde siempre el mercado de las «co-

las». El partido a la europea tiene un defecto de fabricación: está construido sobre una filosofía política (que habitualmente se remonta a los siglos anteriores), la cual necesariamente es la filosofía de una minoría, porque la masa no tiene una *Weltanschauung* precisa.

El partido europeo —sea éste cristiano, socialista, fascista, liberal, ecologista, etcétera— tiene *primero* su filosofía política, y *luego* afina la puntería filosófica, por así decir, para atraer a otra gente. Las estructuras políticas americanas, en cambio, actúan de manera diferente: *primero* intentan comprender qué desea la mayoría de la gente, y *luego* elaboran las promesas para satisfacer estos deseos, reales o latentes, de la supuesta mayoría. Los partidos europeos son aparatos ideológicos que buscan, en el mejor de los casos, adecuarse a los tiempos que corren; los partidos americanos son aparatos que intentan vencer a la competencia para vender mejor el producto «gestión política».

Puesto que el sistema electoral americano no da espacio a los partidos minoritarios, es necesario que el partido americano se adapte pronto a la mayoría, hable el lenguaje medio, *average*, de los más. El verdadero líder americano huye como de la peste de las marginalidades, tanto hacia abajo como hacia arriba, hacia la derecha como hacia la izquierda. Por cierto, tanto en Europa como en América vencen los partidos más «centristas», pero no en el mismo sentido. En América no se trata del centro de un eje ideológico: es el centro de una nebulosa, del universo en expansión de todas las culturas y opiniones presentes en el *melting pot*.

Siempre me ha impresionado la diferencia entre el nivel, más bien medio-bajo, del debate político americano, y aquél, más bien alto, del debate político en Francia. La razón no reside en el hecho de que el francés medio sea más inteligente que el americano. La verdad es que la mayo-

ría de los franceses no comprende mucho del debate político porque es de tono demasiado elevado: lo comprende una minoría, que luego arrastra en sus decisiones a la «mayoría silenciosa», como no por azar la han llamado despectivamente los franceses. En América existe menos este efecto de arrastre: por tanto, hay que convencer a cada cual. Pero la mayoría de los «cada cual» silenciosos está, como resulta de la famosa curva de Gauss, en las zonas medias y centrales de la cultura, de la inteligencia y de la moralidad. De allí el carácter enfadosamente *medio* de los líderes políticos americanos, así como de las obras artísticas y de sus científicos de éxito. Las democracias europeas se han revelado bastante frágiles porque han sido concebidas por filósofos, santos o guerreros. La democracia americana, en cambio, parece concebida por y para el *everyman* y la *everywoman* que abarrotan los supermercados y se extienden por los ilimitados suburbios.

Cultura de masas, ciencia, forma de la democracia: éstos son los pilares en los cuales América sustenta su actual supremacía, a pesar de un progresivo declive económico. Estos pilares son tales porque aplican una misma estrategia: privilegiar al centro, satisfacer sobre todo al nivel medio, a la mayoría absoluta, a la «normalidad». América ha sido un faro para las democracias, precisamente porque ha aceptado el precio que la democracia representativa debe pagar para perpetuarse: el primado de cierta mediocridad. Los triunfos americanos son fruto de la «profesionalidad», no de los héroes, de los profetas y de los visionarios. Y este aspecto ya estaba bastante claro, hace más de siglo y medio, en Alexis de Tocqueville. □

Moscú



Eugeni Popov

En la escalera de nuestro edificio de nueve pisos de reciente construcción, en el sudeste de Moscú, durante todos los años de *perestroika*, desde que Mijaíl Gorbachov conquistase en Londres el corazón imperialista de Margaret Thatcher, estuvo, está y estará colgado un lacónico letrero: «Se busca persona para limpieza».

Desde 1985, han cuajado con dificultad los primeros frutos de la libertad; han armado alboroto los congresos de los diputados de ese Estado, la UERRESESE, ido a pique; ha jurado Vadim Medvedev, ideólogo del partido, que en nuestro país jamás se publicará a Solzhenitsin; ha habido tragedias y farsas; ha comenzado el verde dólar su marcha triunfal por Rusia entera; se han creado empresas y bancos privados; Yelzin se ha convertido en presidente; ha fracasado el primer golpe de 1991 y madurado, como un furúnculo, ante los ojos de todos, el segundo; se han pegado los parlamentarios rusos frente a micrófonos abiertos; se ha podido comprar *El Archipiélago Gulag* hasta en el metro... pero el anuncio «Se busca persona para limpieza» ha seguido, sigue y seguirá allí.

«Eugeni, ¿qué opina usted de la depauperación de la población, de su caída en la miseria más total, del paro —consecuencia sin duda de los cambios de-

mocráticos— que se cierne sobre su país?», me preguntaba con mirada afligida algún periodista occidental que me era imposible sacudirme de encima. En lugar de responder, le invitaba a acompañarme a casa, para que fuera subiendo piso por piso y se convenciera personalmente de que, por falta de una persona que se ocupara de limpiar la escalera, ya no cabían en el traga-basuras los cartones de leche, las mondas de patatas y demás desperdicios, que crujían bajo los pies como la hojarasca de otoño, y que en las baldosas públicas podía admirarse un sinnúmero de pisadas sucias, y en cualquier caso —un giro lingüístico ruso— una repugnante desolación. Y en cualquier caso, «Se busca persona para limpieza», pero no se encuentra.

Por mor de la objetividad no quiero ocultar que de vez en cuando y por poco tiempo aparecía algún ser de sexo inescrutable que, jadeando y profiriendo improperios, levantaba nubes de polvo, pasaba con mala idea a los transeúntes una bayeta mojada por los pies y mascullaba con regusto, «¿Es que no podéis esperar, so terratenientes, burgueses, hijos de puta?» Una vez hecho esto, este ser se alejaba en dirección a la sección de bebidas de unos grandes almacenes, donde desaparecía para siempre. Claro que dirán que eso lo podía haber solucionado yo mismo, ya que yo no soy terrateniente. Pero a eso le contesto que aunque uno no sea terrateniente, es escritor; y aunque no vaya a trabajar, se pasa el día *currando*. Y le digo aún más: que cada uno haga lo suyo, y si se le paga conforme a ello, entonces quedará insaturado ese nuevo orden que todos anhelamos.

Y un buen día —en fin, digamos que eso duró unos ocho meses— yo, que ya estoy acostumbrado a todo en este mundo, quedé repentinamente sorprendido por la limpieza de la que me vi rodeado en la escalera. El suelo estaba fregado y seco, y delante de la puerta de entrada habían puesto previsoramente un trozo de cartón en el que decía «Marlboro» para absorber la

antes mencionada suciedad de la calle. El hueco de la escalera, que solía estar lleno de colillas, cajas, trapos y papeles, estaba limpio, vacío y solemne. Me puse pensativo, pero aquello se repitió. Ahora, *siempre* estaba limpio. Por cierto, nunca llegué a ver a la persona que limpiaba, y todo me parecía tan irreal como en un cuento de hadas. La persona que limpiaba resultó ser un chicarrón de juventud imprecisable, con largas greñas, puños impresionantes y una fisonomía casi animal que adornaban unas gafas oscuras. La persona que limpiaba vestía unos vaqueros y botas camperas. Colgada de un clavo estaba su chupa de cuero.

«Buenos días», le dije.

«Buenos días», contestó cortesmente, y siguió blandiendo la fregona. Delante del portal había una moto de la marca *Jawa*. Volví a entrar e intenté entablar conversación con el joven. Sin arrogancia, timidez ni enfado, sin coquetería pero también sin malicia, intentó explicarme que el asunto le salía rentable, que había cogido nuestro edificio y otro par de ellos del vecindario, y que trabajaba de noche porque le salía rentable. Por lo demás, era un roquero y un *motorito*, pero esto le salía rentable.

«¿Cuánto le renta?», pregunté.

«Tanto, que trabajo tres días a la semana, duermo durante el día y tengo las noches para mí...».

«¿Cuánto te sacas limpio al mes?»

«Limpio o sucio», rezongó el joven. «Tú, abuelo, estás viejo, y veo que eres un hombre de cultura; no, en serio, pero haces preguntas de lo más poco cultivadas. Ya lo ves, *curro*. Y de balde sólo Pawel Korchagin construyó el tren y Pawlik Morosow denunció a su abuelo».

Y así estuvimos tan felices... Ahora ha pasado el otoño, otro golpe acabó en pifia, han pasado el invierno, la primavera... pero nuestra escalera vuelve a estar sucia y llena de basura.

«¿Qué fue de aquel muchacho, el *motorito*, que nos hacía

la limpieza?», pregunté a una vecina.

«¿Serjoshá? Dicen que se ha enrolado en el Ejército», suspiró.

Yo también suspiré. Ahí lo tenemos: depauperación, miseria, paro. Pero en realidad: «Se busca persona para limpieza», y esa no se encuentra por ninguna parte.

A propósito —cito el *Vespertino de Moscú* «el cumplimiento del plan de reclutamiento de jóvenes moscovitas está al borde del colapso. En el periodo de octubre-noviembre estuvieron dispuestos a incorporarse a las honorables filas un total de 6000 hombres. Esto equivale al 32,5% del plan». Fin de cita.

En fin, como se suele decir hoy, cada cual tiene sus problemas. □

Buenos Aires



Santiago Kovadloff

¿Qué significa este sufrimiento de los inocentes?

Emmanuel Lévinas

Es infrecuente que, en un sentido esencial, los hombres difieran entre sí por la índole de los problemas que les toca enfrentar. Lo usual es que difieran por el tipo y la calidad de respuestas que encuentran para resolver esos problemas. Creo que lo mismo puede llegar a decirse a propósito de las sociedades y de las naciones.

Que la Argentina sea blanco del terrorismo antisemita (y no sólo anti-israelí) no es un hecho que la singularice. La magnitud excepcional de lo sucedido el 18 de julio pasado guarda en cambio íntima relación con las posibilidades que el país ofrece, ofreció y, al parecer, seguirá ofreciendo a propósitos criminales como el que se concretó ese día. Desgraciadamente, la impunidad entre nosotros es un hecho habitual. Se trata de una realidad que constituye de por sí todo un estímulo. La impunidad de los responsables es, en otros términos, la terrible respuesta distintiva, específica, que el país ha dado casi siempre a los delitos aberrantes. Y donde no hay castigo para los responsables, donde la justicia no impera, no sólo desaparecen los criminales.

Desaparece, en sentido estricto, la condición cívica de las personas afectadas. Y su lugar pasa a ser ocupado por gente indefensa, por individuos inermes, por inocentes sin esperanza ni fuerza. Deja, en una palabra, de haber ciudadanos por que la ley ya no se sabe imponer.

El terrorismo enferma a los argentinos desde hace muchos años aunque haya cambiado de signo e incluso de proveniencia. Una cosa es la guerrilla que se pretendió marxista o peronista; otra, la represión brutal impulsada por el Estado que se militarizó; y otra, aún, el terrorismo islámico que descargó sobre el país su meditada furia asesina en estos dos últimos años y con el cual, dígame desde ya, no dejan de solidarizarse intereses locales de diáfano perfil racista y antidemocrático.

Sí, el terrorismo cambia de signo y aun de blanco pero no de finalidad. Su axioma vertebrador identifica la verdad con el reinado de la intolerancia. Pero la indefensión social sembrada por el despliegue de su furor destructivo resulta doblemente trágica donde al desprecio impuesto por el extremismo se suma el desprecio por la vida del que dan prueba los gobiernos irresponsables. E irresponsables son los gobiernos que prefieren olvidar lo sucedido, subestimar, en lugar de aprender de la experiencia tomando en cuenta lo ya ocurrido. Irresponsables son los gobiernos que dejan pasar el tiempo enmascarando los conflictos en vez de enfrentarlos y extraer enseñanzas socialmente fecundas del trato con ellos. Irresponsables son los gobiernos que banalizan lo que es serio y jerarquizan lo que es superficial, tratando de convencernos de que no pasa lo que sucede.

Es que vivimos en una nación fantasmagórica porque en ella el valor de la vida humana está devaluado. Decirlo es doloroso. Pero más doloroso es verse obligado a admitir que ello es así. Ya es hora de que se deje de humillar la conciencia pública. Antes de ayer se nos quiso per-

suadir de que vivíamos en una *Argentina potencia*. Ayer, tras su derrumbe, y concretado el genocidio de los años del *Proceso*, se nos dijo que la Argentina ya estaba de pie y que correspondía, apenas, ponerla en marcha. Hoy, se nos asegura que somos habitantes del *primer mundo* y que es la envidia de los mediocres la que se empeña en demoler la nación. Todos estos son enunciados que ofenden el sentimiento colectivo. Es preciso cerrar la boca si no se tiene nada digno que decir. No sólo los muertos piden respeto. Lo piden también los vivos. Hace mucho que en el país se ha dejado de pensar. Las palabras afloran a los labios como cadáveres de ideas que ya no se tienen. Nuestros políticos, si quieren sobre vivir, tendrán que atenderlo todo de nuevo.

A través de la comunidad judía —que es una de sus partes constitutivas— se ha atacado a todo el cuerpo de la nación, a la sociedad argentina entera. Reconocerlo no significa subsumir la singularidad judía de esta tragedia, su dolor propio, en una generalización amorfa e irresponsable. Se trata, sencillamente, de no olvidar hasta qué punto lo judío, en este caso, es expresión inequívoca de lo argentino, siempre claro está que al hablar de lo argentino lo entendamos democráticamente. No cabe, pues, confundir ni escindir sino interrelacionar. No es lo mismo ser judío que ser argentino, pero hay un modo de ser judío que implica ser, al unísono, argentino, así como hay un modo de ser argentino que implica ser, al unísono, católico, islámico o protestante. Quien no lo entienda así no entiende nada ni nada comprenderá acerca de quienes han muerto y de quienes han sobrevivido. La nuestra es una tragedia nacional porque se ha golpeado a todo el país a través de una de sus colectividades. No se trata, como la ligereza o el cinismo pretenden, de una colectividad extranjera que vive en el país. Se trata, en cambio, de una de las comunidades que constituyen la trama más ín-

tima de su realidad histórica y cultural. Los judíos no ocupan apenas un sitio en el territorio nacional; (en verdad, sitio es lo que menos ocupan). Desempeñan, mucho más allá de eso, una función decisiva en su organismo social. Un papel insoslayable en la conformación de su semblante espiritual y material y son, en esa medida, inseparables de la totalidad a la que llamamos Argentina.

No puede ignorarse que la rentabilidad derivada de un delito como éste no resulta apenas de las siniestras facilidades que encontraron sus promotores para llevarlo a cabo. (Nadie ignora que se puede fracasar en la adopción de medidas preventivas. Lo terrible es que no se haya tomado ninguna). Pero la rentabilidad del crimen de la calle Pasteur resulta, además, de la excelente cosecha ideológica que pueden efectuar los terroristas islámicos y los racistas y totalitarios locales en un medio donde los prejuicios antisemitas sembrados desde antaño se encuentran sólida y sórdidamente arraigados. Conviene, pues, estar prevenidos.

Ya han comenzado a recibir amenazas telefónicas que auguran más sangre y más atentados. Ya han comenzado a escucharse las voces miserables que proponen que se circula mejor por calles no habitadas ni frecuentadas por judíos. Son las mismas que mañana no vacilarán en propiciar la expulsión de los judíos de nuestros campos y ciudades, cosa de vivir de una buena vez en paz y lejos de problemas que no son *nuestros* sino *de ellos*. Las mismas voces, en suma, que ayer concibieron el genocidio padecido entre 1976 y 1983 como un conflicto irreal, ajeno o incluso justificado.

Hoy se llama judíos a aquellos que entonces se llamó, en una brutal generalización, subversivos, y cuyo secuestro y desaparición se respaldaba con el aterrador *por algo será*. Sí, conviene estar prevenidos. Nuestra memoria es frágil y la hipocresía, cuando las circuns-

tancias lo exigen, suele ser profunda e implacable. Honremos, por eso, la memoria. La de los muertos y la de los vivos. Ortega nos brinda al respecto una enseñanza clara y contundente: los pueblos que no digieren su pasado terminan devorados por él. □

COLABORADORES

GUILLERMO CABRERA INFANTE

Escritor cubano, vive en Londres.

JUAN CUETO

Escritor y crítico español.

HANS MAGNUS ENZENSBERGER

Poeta y ensayista alemán.

DELIA FIALLO

Novelista y guionista cubana de radionovelas y telenovelas.

ANGEL S. HARGUNDEY

Periodista español. Redactor Jefe del suplemento cultural *Babelia*, de *El País*.

MARTIN JAY

Norteamericano. Profesor de Historia en la Universidad de Berkeley en California.

RYSZARD KAPUSCINSKI

Escritor y ensayista polaco. Alterna su residencia entre Varsovia y Africa.

ADAM KRZEMINSKI

Director de la revista polaca *Polityka*.

OCTAVE LEAUD (1920-1984)

Escritor y músico francés desaparecido en Madrid.

CHARLES J. MALAND

Periodista y crítico norteamericano

ROSA MORA

Periodista española.

KENZABURO OE

Escritor japonés. Premio Nobel de Literatura 1994.

ROSA PEREDA

Periodista española.

MIGUEL RUBIO

Escritor y crítico de cine.

ROGER SHATTUCK

Norteamericano. Profesor de Literatura Francesa en la Universidad de Virginia.

CORIN TELLADO

Escritora española.

TRADUCTORES

FERNANDO BORRAJO

Martin Jay, Roger Shattuck

MERCEDES GARCIA LENBERG

Eugeni Popov

CRISTINA GARCIA OHLRICH

Hans Magnus Enzensberger, Ryszard Kapuściński

ADOLFO GARCIA ORTEGA

Octave Léaud

ADRIANA GUADARRAMA

Charles J. Maland

MIGUEL MARTINEZ LAGE

Kenzaburo Oé

MARIO MERLINO

Sergio Benvenuto

© H. M. Enzensberger, R. Kapuściński, *The New York Review of Books*. Kenzaburo Oé © The Nobel Foundation. Charles J. Maland por cortesía de *etcétera*. Todos los demás derechos son de sus autores. Rosa Pereda coordinó el dossier *La revolución sentimental*. G. Cabrera Infante y D. Fiallo, conferencias de los Cursos de Verano de la Universidad Complutense en El Escorial, 1994. Ilustraciones de *La vida en rosa y negro* por cortesía de Edimundo. © de las reproducciones autorizadas VEGAP, Madrid, 1995.

DISTRIBUCION

ESPAÑA	Quioscos: COEDIS - Avda. de Barcelona, 225 - 08750 Molins de Rei Teléf.: (93) 680 03 60 - Fax: (93) 668 82 59
	Librerías: Siglo XXI de España - C/ Plaza, 5 - 28045 Madrid Teléf.: (91) 759 48 09 - Fax: (91) 759 45 57
CHILE	Editorial Contrapunto - Avda. Eliodoro Yáñez, 2541 - Santiago de Chile Teléf.: 223 30 08 - Fax: 231 06 94
COLOMBIA	Siglo del Hombre Editoriales Ltda. - Avda. Cra 3, 17-73 - A.A. 24692 Santa Fé de Bogotá D. C. Teléf.: 281 39 05 - Fax: 281 38 76
ECUADOR	Libri Mundi - Juan León Mera, 851 - Quito Teléf.: 544 185 - Fax: 504 209
MEXICO	DIMSA - Mariano Escobedo, 218 - Colonia Anahuac - 11320 México D. F. Teléf.: 545 66 45 - Fax: 545 47 36
PUERTO RICO	Grand Papyrus - 357 Tetuán St. - Old San Juan - Puerto Rico 00901 Teléf.: 724 61 05 - Fax: 722 33 62
URUGUAY	Ediciones Trecho - Maldonado, 1092 - Montevideo Teléf.: 983 606 - Fax: 905 983
VENEZUELA	Grupo Editorial Alfa - Los Mangos, Edificio Alfa Las Delicias - 1050 Caracas Teléf.: 715 676 - Fax: 762 02 10

REDACCIONES

BELGRADO:

LETTRE INTERNATIONALE

Dirección: Iovan Hristic.

Redacción: Cika Liubina 1/V, 1100 Belgrado.

BERLIN:

LETTRE INTERNATIONAL

Dirección: Frank Berberich, Antonin J. Liehm.

Redacción: Rosenthaler Str. 13, 10119 Berlín.

BUCAREST:

LETTRE INTERNATIONALE

Dirección: B. Elvin, Antonin J. Liehm.

Redacción: Aleea Alexandru, 38, sectorul 1, Bucaresti.

BUDAPEST:

LETTRE INTERNATIONALE

Dirección: Gábor Mihályi, Antonin J. Liehm.

Redacción: Iskola u. 37-39, 1011 Budapest.

PARIS:

LETTRE INTERNATIONALE

Dirección: Antonin J. Liehm.

Redacción: 41 rue Bobillot, 75013 París.

PRAGA:

LETTRE INTERNATIONALE

Dirección: Tomás Vrba, Antonin J. Liehm.

Redacción: Hellichova 5, 11800 Praga 1.

SAN PETERSBURGO:

LETTRE INTERNATIONALE

Dirección: Alexandre Ninov, Antonin J. Liehm

Redacción: Vsermirnoe Slovo, c/o J. B. Karakol, 19304 Leningrado.

SOFIA:

LETTRE INTERNATIONALE

Dirección: Svetla Ivanova, Antonin J. Liehm.

Redacción: Open Society Fund, Serdika Str. 1, 1000 Sofia.

VARSOVIA:

LETTRE INTERNATIONALE

Dirección: Jacek Kurczewski, Antonin J. Liehm.

Redacción: ul. Hipoteczna 2, P. O. Box 133, 00950 Varsovia.

ZAGREB:

LETTRE INTERNATIONALE

Dirección: Slobodan P. Novak, Antonin Liehm.

Redacción: Trg Bana J. Jelacica 7, 41000 Zagreb.

NOVEDADES

ALIANZA
EDITORIAL



CIENCIA

HERMAN Y LEO SCHNEIDER
**Diccionario de la ciencia
para todos**
EL LIBRO DE BOLSILLO

FRANCISCO MORA
Y ANA MARÍA SANGUINETTI
Diccionario de Neurociencias
EL LIBRO DE BOLSILLO

JEREMY BERNSTEIN
Quarks, chiflados y el cosmos
EL LIBRO DE BOLSILLO

LITERATURA

JORGE AMADO
Navegación de cabotaje
Apuntes para un libro de memorias
que jamás escribiré
ALIANZA TRES

ANDRZEJ ZANIEWSKI
La rata
ALIANZA CUATRO

AMIN MAALOUF
Los Jardines de Luz
EL LIBRO DE BOLSILLO

GERALD DURRELL
Filetes de lenguado
EL LIBRO DE BOLSILLO

GERALD DURRELL
Un zoológico en mi azotea
EL LIBRO DE BOLSILLO

RICARDO GULLÓN
**La novela española
contemporánea**
ALIANZA UNIVERSIDAD

MIJAIL BAJTIN
**El método formal
en los estudios literarios**
ALIANZA UNIVERSIDAD

FILOSOFÍA

XAVIER ZUBIRI
**Los problemas fundamentales
de la metafísica occidental**
OBRAS DE XAVIER ZUBIRI

LAWRENCE SKLAR
Filosofía de la física
ALIANZA UNIVERSIDAD

ECONOMÍA

MERCEDES CABRERA
La industria, la prensa y la política
Nicolás María de Ugoiti (1869-1951)
LIBROS SINGULARES

ADRIAN BULL
La economía del sector turístico
ALIANZA ECONOMÍA

JUAN PAN-MONTOJO
La bodega del mundo
La vid y el vino en España
(1800-1936)
ALIANZA UNIVERSIDAD

HISTORIA

PILAR FERNÁNDEZ URIEL
Y ANA M^a VÁZQUEZ HOYS
Diccionario del mundo antiguo
Próximo Oriente, Egipto, Grecia
y Roma
EL LIBRO DE BOLSILLO

CHRIS COOK Y JOHN STEVENSON
**Guía de historia
contemporánea de Europa**
ALIANZA UNIVERSIDAD

JOSÉ MARTÍNEZ MILLÁN (DIR.)
La corte de Felipe II
ALIANZA UNIVERSIDAD

VARIOS

MANUEL ROMÁN
Canciones de nuestra vida
De Antonio Machín a Julio Iglesias
LIBROS SINGULARES

BIRGITT VON MALTZAHN
La agenda del embarazo
LIBROS SINGULARES

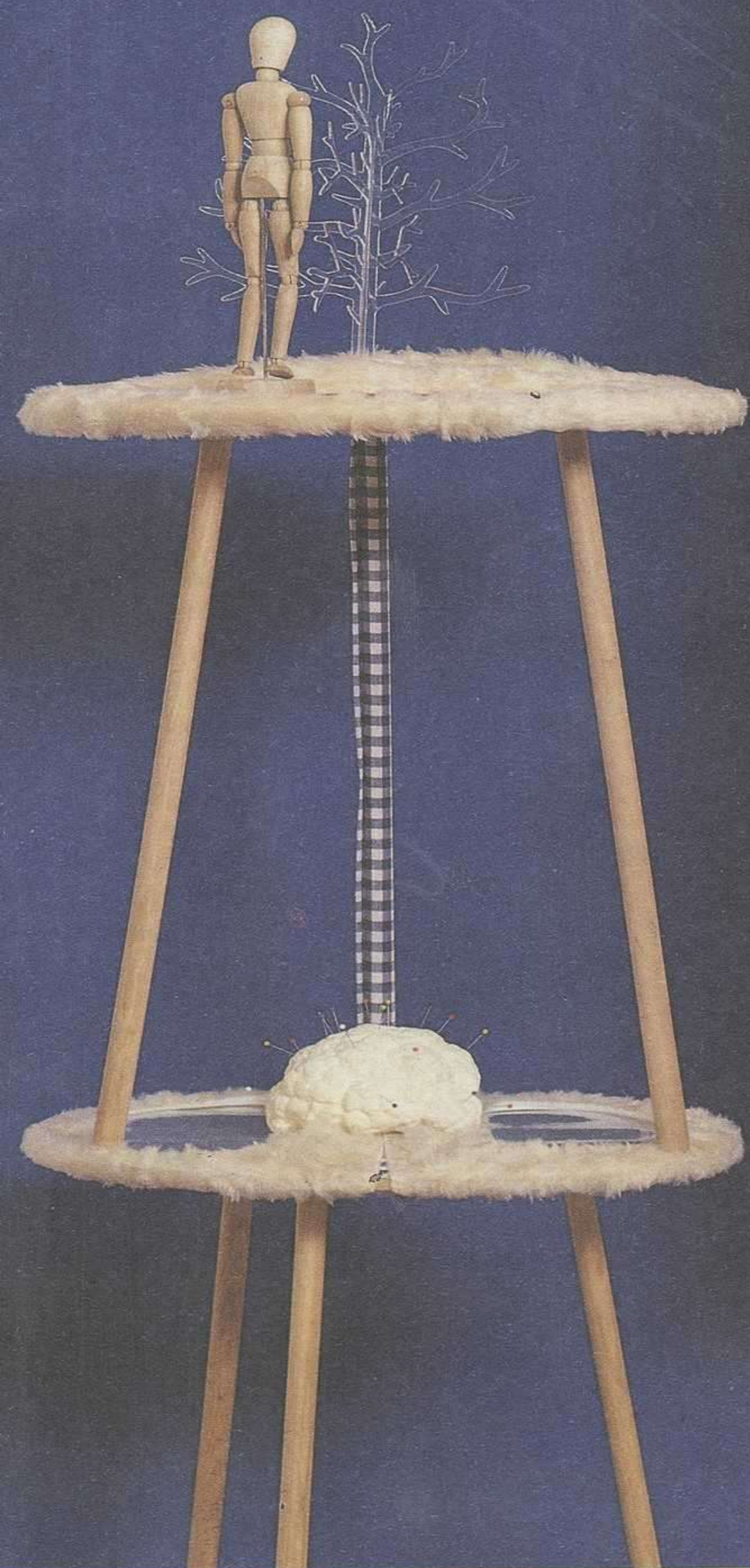
ALICIA OLMO
El libro blanco de la belleza
EL LIBRO DE BOLSILLO

LORENZO DÍAZ
La televisión en España
LIBROS SINGULARES

FRANCISCO JAVIER ALONSO MADERO
Vida y caza de la perdiz
EL LIBRO DE BOLSILLO

Juan Ignacio Luca de Tena, 15
28027 Madrid
Tel. 741 66 00
Fax. 741 43 43

ARCO



VICTORIA CIVERA

95

FERIA INTERNACIONAL DE ARTE CONTEMPORANEO.
9-14 FEBRERO, PARQUE FERIAL JUAN CARLOS I
PROGRAMAS ESPECIALES: "U.S.A. EN ARCO"

"MAJOR COLLECTORS AT ARCO"

ORGANIZA: IFEMA-ARCO, APARTADO DE CORREOS 67067, 28067 MADRID. ESPAÑA
TLF. (91) 722 50 17/00, FAX (91) 722 57 98/99

COLABORA: MINISTERIO DE CULTURA, IBERIA, FUNDACION COCA COLA