

2004

83

6 euros

# LETRA

## INTERNACIONAL

**BORGES Y NERUDA**

Alastair Reid

**LA CASA BLANCA  
DEL FÚTBOL**

Juan Villoro

**CUADERNO  
DE LA PALABRA**

Roger Chartier  
Juan Gustavo Cobo Borda  
Suzanne Jill Levine  
Adolfo Castañón

Denis Diderot • Alberto García Ferrer • Bárbara Jacobs • Pura López Colomé  
Sergio Tigrán • Enrique Múgica • Ramón S. Lizarralde • Victor Claudín  
A. Barba • Rosa Pereda • M. Néspolo • Abdurraman A. Waberi • P. Gravers Nielsen





# Ya somos un millón de socios

Red de Bibliotecas Municipales

Año tras año, el número de socios de la Red de Bibliotecas Municipales de la provincia de Barcelona ha ido aumentando hasta superar el millón. La calidad del servicio que ofrecen las más de 160 bibliotecas y 9 bibliobuses que hay en la provincia lo han hecho posible.

# LETRA<sup>83</sup>

## INTERNACIONAL

### DIRECTOR FUNDADOR

Antonin J. Liehm

### DIRECTOR

Salvador Clotas

### SUBDIRECTOR

Manuel Ortuño Armas

### COORDINADORA

Rosa Pereda

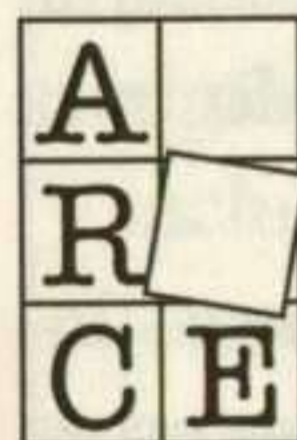
### SECRETARIA DE REDACCIÓN

Mercedes García Lenberg

### CONSEJO DE REDACCIÓN

Victoria Camps, Luis Goytisolo,  
Jon Juaristi, Ludolfo Paramio,  
Carlos Piera, Josep Ramoneda

LETRA INTERNACIONAL ES MIEMBRO  
DE LA ASOCIACIÓN DE REVISTAS  
CULTURALES DE ESPAÑA  
Y DE LA FEDERACIÓN IBEROAMERICANA  
DE REVISTAS CULTURALES



### LETRA INTERNACIONAL

Monte Esquinza, 30, 2.º dcha.

28010 Madrid.

Teléf.: 913 104 696 - 913 104 313

Fax: 913 194 585

E-mail: editorial@fpabloiglesias.es

http://www.fpi.es

### DISEÑO Y MAQUETACIÓN

Torre de Babel, S.L.

### REALIZACIÓN GRÁFICA

Egraf, S.A.

CIF n.º G-28667061

Depósito Legal: M-4655-1986

ISSN 0213-4721

VERANO 2004

## ÍNDICE

- **Denis Diderot**  
Carta sobre el comercio de libros 2

---

- **Alastair Reid**  
Borges y Neruda 4

---

- **Alberto García Ferrer**  
En el exterior de la cultura 17

---

- **Juan Villoro**  
La Casa Blanca del fútbol 22

---

- CUADERNO DE LA PALABRA** 31

---

- **Roger Chartier**  
Cuatro siglos de lecturas populares 32

---

- **Juan Gustavo Cobo Borda**  
Edificar con palabras 40

---

- **Suzanne Jill Levine**  
El «boom» visto desde el siglo XXI 54

---

- **Adolfo Castañón**  
Siete avisos para el prudente lector de Gonzalo Rojas 63

---

- **Bárbara Jacobs**  
Triunfo por abandono 72

---

- **Pura López Colomé**  
De diarios a diarios 75

### LOS LIBROS

- **Sergio Tigrán** (Rafael del Águila); **Enrique Múgica** (Alfonso Guerra); **Ramón S. Lizarralde** (Autodafé); **Víctor Claudín** (Toby Litt); **Andrés Barba** (Jeffrey Eugenides); **Rosa Pereda** (Joaquín Almunia); **Matías Néspolo** (Guillermo Fadanelli); 78

### CORRESPONDENCIA

- **Abdurraman A. Waberi, Peter Gravers Nielsen** 92

Denis Diderot

## CARTA SOBRE EL COMERCIO DE LIBROS

Usted desea, señor, conocer mis ideas acerca de un tema que considera importante y que en verdad lo es. Me siento muy honrado por su confianza; merece que le responda con la rapidez que me exige y la imparcialidad que tiene derecho a reclamar en un hombre de mi carácter. Usted me cree instruido; yo poseo, en efecto, los conocimientos que otorga la experiencia cotidiana, a los que se suma la convicción escrupulosa de que no siempre alcanza la buena fe para disculpar los errores. Pienso sinceramente que en las discusiones que atañen al bien común sería mejor guardar silencio antes que exponerse, incluso con las mejores intenciones, a imbuir de ideas falsas y perniciosas el espíritu de un magistrado. (...)

Por fortuna, tanto para mí como para usted, puedo decir que he ejercido la doble profesión de autor y de librero; he escrito y numerosas veces he impreso por cuenta propia. Puedo asegurarle, señor, que nada se concilia peor con la vida activa del comerciante que la vida sedentaria del hombre de letras. Somos incapaces de una infinidad de pequeñas obligaciones; sobre cien autores que aceptarían ocuparse ellos mismos de vender sus obras, noventa y nueve se acomodarían mal a dicha tarea y la detestarían. El librero poco escrupuloso cree que el autor es su oponente. Él, que protesta cuando piropean su trabajo y que se tendría por hombre poco honrado si pirateara a su colega, reivindica su condición y las cargas que pesan sobre su actividad, que el literato no comparte, y así termina por caer en la piratería. Los corresponsales de

provincias nos roban impunemente, mientras los comerciantes de la capital no ponen suficiente interés en aumentar las ventas de nuestras obras. Si el descuento que se acuerda con el librero es fuerte, el provecho del autor se desvanece; y además llevar los libros de compras y ventas, responder, cambiar, recibir, enviar... ¡Qué ocupaciones para un discípulo de Homero o de Platón!

Debo el conocimiento sobre el comercio de libros a mi experiencia; a ella se añade el antiguo hábito de tratar con los libreros. Los he visto, los he escuchado; y aunque en estos comerciantes, como en los otros, existan pequeños misterios, en algunas ocasiones dejan escapar aquello que reservan en otras. Usted podrá esperar de mí, si no resultados rigurosos, al menos esa suerte de precisión que considera necesaria. Aquí no es cuestión de partir un escudo para lograr dos.

Una persona que decide hacerse librero, incluso con poco capital de inversión, se apresura a adquirir diferentes libros de venta rápida. El plazo medio entre la primera y la segunda edición de un buen libro puede estimarse en diez años. Con su primer dinero ya invertido, si al librero se le presenta un proyecto que lo seduce, se deja seducir; por lo tanto, se ve obligado a recurrir a un préstamo o a vender una parte del privilegio con el que hubiera recuperado poco más o menos el valor de la primera inversión. Dado que el empréstito sería ruinoso, el librero prefiere, no sin razón, vender una parte del privilegio. Si el emprendimiento resulta beneficioso, gracias a su producto podrá recuperar lo

que hubo de sacrificar y acrecentará sus fondos tanto con la nueva adquisición como con lo que habrá recuperado. El fondo editorial de un librero es la base de su comercio y de su fortuna. Sí, señor, la base; ésta es una palabra que no debemos olvidar.

Si el librero fracasa en su empresa, como suele ocurrir la mayoría de las veces, sus adelantos de dinero se pierden, se encuentra con menos existencias y por lo general con deudas por pagar; pero dispone aún del fondo editorial que le resta, y por lo tanto, su ruina no resulta absoluta. (...)

¿Por qué, señor, las ediciones espurias han devenido tan comunes? Porque el librero es pobre, sus inversiones iniciales son considerables y sus emprendimientos son arriesgados. Al proponer un descuento, el librero puede asegurarse algún dinero al contado y evadir la ruina. Pero incluso si fuera lo bastante rico para acometer y terminar una gran empresa sin la seguridad de las entradas diarias, ¿usted cree que se arriesgaría a realizar trabajos de gran importancia? Si fracasa, al librero siempre le queda su privilegio o la propiedad de una obra mediocre; si conoce el éxito, el provecho de su operación expirará a los seis años. Por favor, señor, dígame, ¿qué relación existe entre su esperanza y sus riesgos? ¿Usted quiere conocer con exactitud el valor de su apuesta? La suerte es igual al número de libros que perduran, restados los libros que se extinguen, y no puede disminuirse ni acrecentarse; es un juego de azar, salvo en los casos en que la reputación del autor, la singularidad de la obra, la osadía, la novedad, la prevención o la curiosi-

dad aseguran al comerciante por lo menos la recuperación de su inversión.

Un error que veo cometer sin cesar a quienes se dejan llevar por las máximas generales es el de aplicar a la edición de un libro los principios de la manufactura de telas. Estas personas razonan como si el librero pudiera fabricar según la proporción de sus ventas y no tuviera que enfrentar más riesgos que las extravagancias del gusto y los caprichos de la moda; olvidan o ignoran que es imposible vender una obra a un precio razonable sin imprimir de ésta un cierto número. Lo que queda de una tela anticuada en los almacenes de una sedería tiene algún valor; el que queda de una mala obra en los almacenes de una librería es nulo. Debemos añadir que, si hiciéramos cuentas, de cada diez emprendimientos sólo hay uno, y aun esto es mucho, que da resultados, sólo cuatro cubren los gastos a la larga, y los cinco que restan ocasionan pérdidas. □

# Borges y Neruda

Alastair Reid

La primera vez que fui a España, en 1953, sabía muy poco de su vida y apenas unas palabras de su lengua. Pero mis sentidos gozaban de buena salud, así que de inmediato me vi atraído por los ritmos y los paisajes españoles: la tierra quemada, manchada por el sol; la claridad azul plata de la luz mediterránea, la cálida solemnidad de la gente, la frugalidad de la vida aldeana. La existencia se reducía a lo esencial, haciendo los días más largos, el tiempo más abundante. Más tarde, tuve que regresar a España una y otra vez hasta que terminé yéndome a vivir allí en 1956, dispuesto a conocer el país y a absorber lentamente el tan español sentido del tiempo. Los españoles poseen el don de ensanchar el presente en torno a una comida



Foto: Mario Muchnik

o a una conversación, y son auténticos maestros del cósmico encogerse de hombros que permite deshacerse de cualquier preocupación, salvo las de carácter inmediato. Sin embargo, vivir en España significa, sobre todo, penetrar en la lengua española, pues en aquellos primeros días me sentía separado de la vida oral en torno mío, un desconcierto difícil de sobrellevar. A primera vista, el idioma le da a uno la bienvenida: se entra en él por la cocina y el mercado, para muy pronto encontrarse, no obstante, varado en la meseta de las necesidades cotidianas. La lengua aún queda lejos. Vivir en otra lengua significa engendrar a un nuevo ser, al que le toma un tiempo sentirse en familia. Conforme iba aprendiendo la *maquinaria* y la música, me iba dando cuenta de que el español que adquiría estaba tan vacío de contexto como el de un niño pequeño, carente de pasado lingüístico. Tuve la suerte, no obstante, de contar con amigos sabios cuyos consejos me permitie-

ron la entrada en un *continuum* de lectura y percepción auditiva.

No hay nada como la inmersión en algo desconocido —nuevos lugares, nuevos paisajes, nuevas preocupaciones, nuevos amores, nuevas lenguas— para afilar la atención. De Mallorca, mi primer puerto, me mudé a Madrid y luego a Barcelona. Viajé por todas partes —al País Vasco, a Andalucía, a Gibraltar y a Marruecos, a Portugal—, observando y escuchando mucho, y escribí la primera de una serie de crónicas acerca de España para el *New Yorker*. Poco después de su aparición, me fueron confiscadas mis credenciales de prensa españolas, lo cual apenas cambió las cosas, ya que España vivía entonces inmersa en rumores y especulaciones. Vivir allí era como pertenecer a una extensa conspiración de murmullos en contra del régimen de Franco. España estaba como paralizada; aún padecía el impacto de la guerra civil y el subsiguiente y prolongado aislamiento: se la sentía desgastada en comparación con el resto de Europa. La censura, tanto moral como política, hacía caer todo su peso sobre la prensa, sobre las universidades y sobre los escritores y editores, y la policía sacaba sus finas antenas ante cualquier indicio de disidencia. Los escritores que conocí se quejaban de que los años de censura habían imbuido en los españoles el hábito de ejercer la autocensura. Los periódicos eran grises y evasivos; la opinión escrita, escasa y vigilada; y la literatura, escuálida y mínima.

Entre mis amigos de Barcelona se contaba un joven poeta y editor de nombre Carlos Barral, delgado como un pájaro, de voz muy gutural, y dado a entusiasmos contagiosos. Su editorial, Seix Barral, publicaba la obra de nuevos escritores españoles, así como la de escritores europeos traducida y, como consecuencia, siempre se enfrentaba a la censura. El entusiasmo del Carlos de entonces, sin embargo, lo provocaba sobre todo la incipiente literatura de países latinoamericanos. En 1962 publicó *La ciudad y los perros*, después traducida al inglés como *The Time of the Hero*. El libro recibió en España una calurosa acogida, cosa que apenas lograban suscitar las novelas españolas del momento. Dueño de una notable visión, Carlos proclamó, así, que sería de los países de Latinoamérica de quienes habríamos de esperar no sólo el próximo florecimiento de las letras, sino la renovación de la lengua española.

En aquella época, la actitud de los españoles frente a Latinoamérica se asemejaba sobremanera a la que los ingleses solían permitirse al juzgar a los Estados Unidos: era de una insufrible condescendencia. Europa les resultaba mucho más inmediata que el continente suramericano, y su conocimiento del mismo era vago. Como lo era el mío. Tenía en la cabeza una mezcla de geografía escolar, épica hollywoodense, Carmen Miranda con el frutero sobre la cabeza, peones dormidos bajo enormes sombreros, la *bossa nova* y el chachachá. Puede haber tenido algo que ver con el estancamiento de la España de entonces, pero fue gracias a los libros y manuscritos que Carlos me pasaba —el *Pedro Páramo*, de Juan Rulfo, o *Los pasos perdidos*, de Alejo Carpentier— que comencé a desarrollar un apasionado interés por Suramérica, así como a leer su turbulenta historia con cierto azoramiento. Más aún, hallé en su literatura un relajamiento de las restricciones castellanas y, en su muy peculiar español, una intensa energía verbal. Notaba lo mismo en algunos latinoamericanos que llegué a conocer en Barcelona: poseían una exuberancia mayor a la acostumbrada en España y, si se prestaba la ocasión, guiaban la conversación rumbo al oído, haciendo de la lengua un patio de juegos.

Cuando Mario Vargas Llosa llegó a Barcelona, Carlos me lo presentó. Mario había abandonado Perú y vivía en París, trabajando para la radio francesa: hacía programas para Latinoamérica por la noche y escribía por la mañana. Le rodeaba un aura de brillante intensidad, y poseía una sola y candente ambición: vivir de su escritura. Era casi imposible, según decía, ganarse la vida como escritor en Latinoamérica: las tiradas editoriales eran muy cortas, los lectores muy escasos, y sólo unos cuantos escritores se leían más allá de sus fronteras, ya que los obstáculos arancelarios en muchos países dificultaban la llegada de los libros. Como cada país latinoamericano contaba con sus propios escritores, tenía muy poco sentido, según Mario, hablar de una literatura «latinoamericana». Hasta entonces, no existía un corpus de escritores que se hubiera abierto paso por vía de la traducción a otras literaturas, adquiriendo así reconocimiento mundial. Las cosas cambiarían drásticamente en una década, con el surgimiento de novelas memorables, conocidas popularmente como el *boom*, que habían aparecido como secuela de la Revolución cubana de 1959, recibiendo enorme aclamación en muchas lenguas: novelas de Vargas Llosa, Julio Cortázar, Gabriel García Márquez, José Donoso, Alejo Carpentier y Guillermo

Cabrera Infante. Antes de aquella erupción, no obstante, muy pocos escritores de Latinoamérica habían atraído la atención internacional. Sobresalían entre ellos, por un lado, el poeta chileno Pablo Neruda y, por otro, el maestro argentino Jorge Luis Borges. Eran, cada uno por su cuenta, los precursores de la generación del *boom*.

Unos cuantos años atrás, Pipina Prieto me había dado a conocer la literatura de Borges. Era una vivaz argentina que lo había tratado en Buenos Aires y hablaba de él con tal fervor que cuando me instigó a leer *Ficciones* no me habría atrevido a desobedecerla. El efecto que la obra de Borges puede tener sobre un lector confiado puede resultar lo sufi-



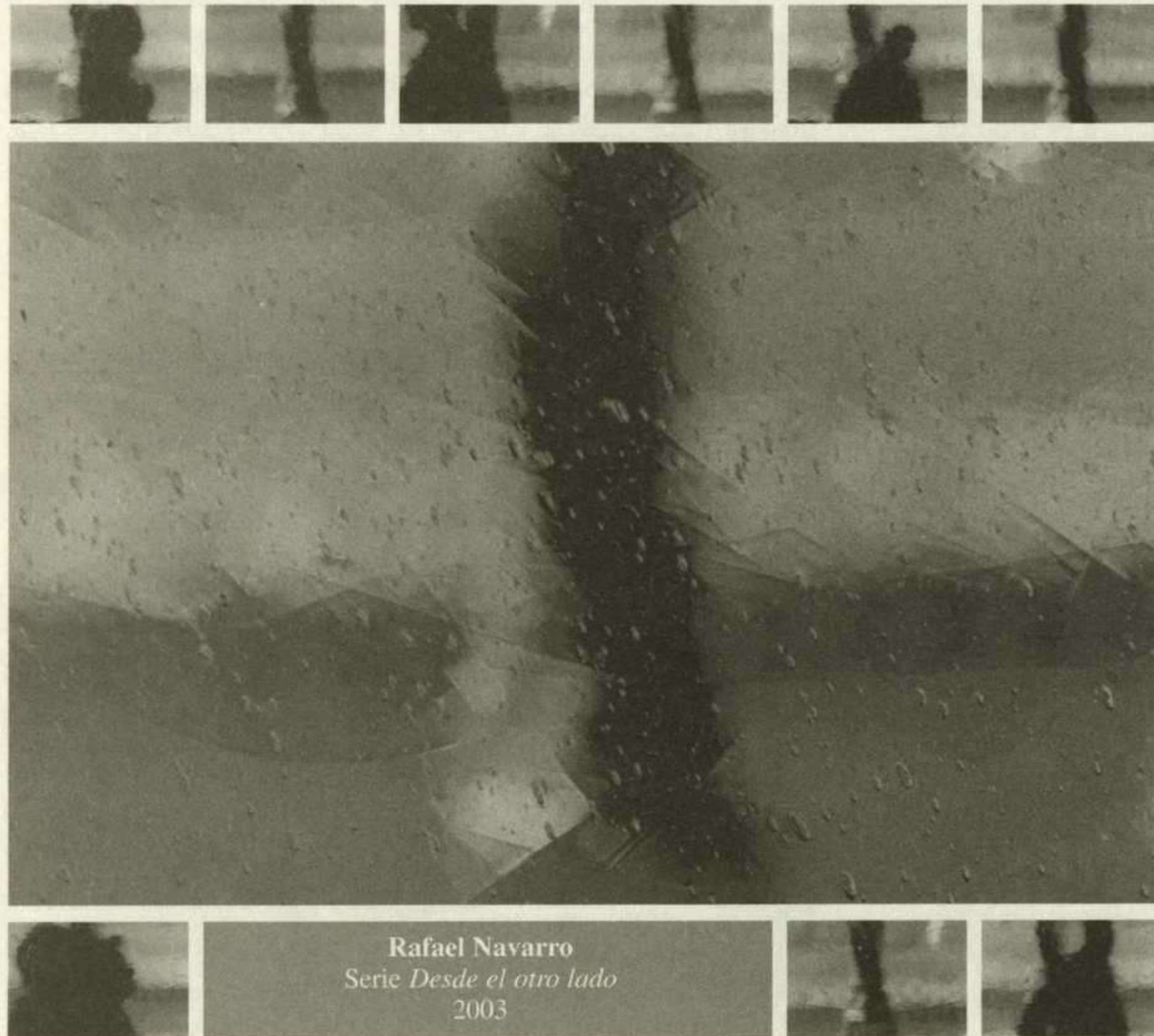
Rafael Navarro  
Serie *Desde el otro lado*  
2003

cientemente alarmante como para justificar una advertencia del editor en la contraportada. Sus cuentos provocan en los lectores una suerte de vértigo, un espanto que puede conducir a extraños acontecimientos —como romper un vidrio o perder el tren— que lleven consigo significados ominosos. Pipina era una conversadora que hechizaba, capaz casi de escenificar los cuentos de Borges. Hablamos de ello interminablemente, y pronto me hice con la media docena de delgados volúmenes que contenían la mayor parte de sus escritos de entonces —poemas y ensayos, lo mismo que cuentos—, teniéndolos siempre a la mano.

La poesía de Neruda se había cruzado en mi camino a cuentagotas, sobre todo en casa de amigos, pues sus libros estaban proscritos en aquella época en España, por ser literatura comunista. Al leer la poesía de Neruda por primera vez se produce una extraordinaria elevación del ánimo, tanto por la mera belleza de su música, como por sus imágenes. Sólo

que yo no me topé con un Neruda, sino con muchos. Leí sus feroces elegías a la guerra civil española; su tierna y caprichosa «Oda a los calcetines»; sus sensuales poemas de amor, y el fino tono mágico de sus *Alturas de Machu Picchu*, perplejo ante su lograda variedad, aunque aún incapaz de comprender cuál de todas aquellas encarnaciones correspondía a la del poeta.

Me resultaba particularmente intrigante que estos dos escritores fueran aclamados como la quintaesencia de su tiempo en Latinoamérica, pues cuanto más los leía, más distanciados uno del otro los iba sintiendo, como escritores y como almas humanas. Todo lo que la obra de Borges



Rafael Navarro  
Serie Desde el otro lado  
2003

tiene de escueta, la de Neruda lo tiene de pletórica; lo que en Borges es dudoso e irónico, en Neruda es apasionadamente afirmativo; lo que en uno es reticente, en el otro es voluble. Si Neruda es abierto y hasta ingenuo, Borges es oblicuo y escéptico; donde el uno es sensual, el típico poeta del amor físico, un hombre de apetitos, el otro es un asceta; donde Neruda se obstina en enraizarse en lo que ha experimentado, Borges parece haber vivido casi del todo en la literatura, en el viaje interior de sus lecturas. Borges aceptaba el ser argentino como un destino y a Buenos Aires como su localidad, pero sus preocupaciones eran totalmente metafísicas. En sus poemas, Neruda se refería a las realidades del presente latinoamericano y vivía en términos íntimos con el mundo físico, mientras que los escritos de Borges con frecuencia proyectaban una duda sobre la existencia misma de ese mundo, salvo en calidad de mera proyección mental, mera ficción.

Borges nació en 1899, en el suburbio bonaerense de Palermo, en el seno de una familia de profesionales de clase media: su padre era abogado y licenciado en psicología con aspiraciones literarias; su madre, descendiente de héroes militares y patriotas argentinos. Desde temprana edad, el hijo mostraba el destino de un escritor que satisfaría las ambiciones de su padre, cuya carrera literaria se había visto frustrada por la ceguera, mal hereditario que habría de cernirse también sobre Borges cuando tuvo treinta años. En 1914 la familia entera se mudó a Europa, donde vivió durante los siete años siguientes: primero en Ginebra, donde Borges estudiaría francés y alemán, así como la literatura escrita en estas lenguas; y después en España, donde comenzaría a escribir en serio. Cuando regresó a Argentina, en 1921, y a un encendido entusiasmo por su país, comenzó su carrera literaria —como poeta, ensayista, crítico, en el mundo de los salones, las tertulias y las pequeñas revistas—, que continuaría a lo largo de toda su vida.

Neruda vino al mundo en 1904, en Parral, en el lluvioso sur de Chile, donde su padre trabajaba para la compañía del ferrocarril, en la frontera de los grandes bosques. Ha recreado su solitaria, pasmada niñez, su descubrimiento de la vida secreta de las palabras, en buen número de poemas. La suerte parece haberle sonreído desde temprana edad. Sus primeros poemas merecieron la atención de la poetisa chilena Gabriela Mistral, quien le ayudó a ganarse una beca para estudiar francés en Santiago cuando tenía diecisiete años. En la capital, se desplazó de un mundo adolescente absorto en la soledad al submundo artístico de las amistades cercanas, las conversaciones que duraban toda la noche, el sexo y los poemas de Rimbaud y Baudelaire. Toda una transformación temeraria. Los *Veinte poemas de amor y una canción desesperada*, publicados en 1924 (escritos bajo el efluvio de la última etapa de la adolescencia), se convirtieron —para no dejar de serlo nunca— en una suerte de piedra de toque del primer amor, aprendidos de memoria en todo el mundo de habla española:

He ido marcando con cruces de fuego  
El atlas blanco de tu cuerpo.  
Mi boca era una araña que cruzaba escondiéndose.  
En ti, detrás de ti, temerosa sedienta.

Estos poemas son notables por su intensidad erótica, por lo asombrosamente directo de su sensualidad.



Tan temprana fama condujo a Neruda, en la más pura tradición latinoamericana, a un cargo en el Servicio Consular chileno, así que entre los veintitrés y los veintiocho años se le asignaron puestos en Rangún, Ceilán, Java y Singapur. Los cinco años que Neruda estuvo lejos de Chile fueron una época difícil para él, alejado de su lengua y sus raíces; sin embargo, de su soledad y extrañeza surgieron los volúmenes de *Residencia en la tierra*, poemas alucinantes en los que, despojado de su propia patria, recrea salvajemente paisajes surreales a partir de sus propias obsesiones, con una densidad poética bastante asombrosa y novedosa en la poesía en español. Cuando volvió a Chile, su fama como poeta había cundido de tal forma que, destinado a España en 1934, fue aclamado por la comunidad de poetas españoles, entre los que se contaban Federico García Lorca y Miguel Hernández. Pero éste era el final de la euforia de la República. Al estallar la guerra civil, Neruda permaneció en España, y esta experiencia lo marcó para siempre. Su amigo García Lorca sufrió persecución y muerte, y por doquier Neruda veía destrucción. La guerra lo hizo experimentar una profunda conversión política. Se le pidió la renuncia al consulado, debido a su abierta solidaridad con la República. Los poemas de aquel entonces rebosan amargura, rabia:

Generales,

traidores:

mirad mi casa muerta

mirad España rota:

pero de cada casa muerta sale metal ardiendo

en vez de flores,

pero de cada hueco de España

sale España,

pero de cada niño muerto sale un fusil con ojos,

pero de cada crimen nacen balas

que os hallarán un día el sitio

del corazón.

Preguntaréis: ¿por qué su poesía

no nos habla del sueño, de las hojas,

de los grandes volcanes de su país natal?

¡Venid a ver la sangre por las calles,

venid a ver

la sangre por las calles,

venid a ver la sangre

por las calles!

De regreso a Chile Neruda, aún obsesionado por su experiencia española, se hizo miembro del Partido Comunista Chileno, y en 1945 fue elegido Senador, sumergiéndose de lleno en una vida políticamente activa. Después de publicar una carta abierta criticando al presi-

dente Gabriel González Videla en 1947, se vio obligado a esconderse durante un periodo bastante largo para evitar que lo apresaran; contó con protección en varios hogares hasta que logró escapar a Argentina a través de los Andes. De ahí surgió su *Canto General*, inmenso himno a Latinoamérica —su exótica geografía, su cruel historia, su brutal política y sus equivocaciones humanas—, esa gran montaña escarpada de poemas. El libro, publicado en 1950, tuvo un impacto enorme, más político que poético. Además de los poemas abiertamente políticos, contenía una secuencia de cantos visionarios titulada *Alturas de Machu Picchu*. Después de una visita al santuario inca en 1943, en estas apasionadas invocaciones Neruda daba a conocer su credo poético: al ver a un Machu Picchu construido sobre los huesos de siglos de indios oprimidos, hace votos por convertirse en voz de todas las cosas que no tienen voz, por hablar en favor de los oprimidos del pasado y en contra de las opresiones del presente. En el marco de esta nueva escritura, Neruda abandona la extravagancia surrealista de su obra anterior, simplificando deliberadamente su poesía, haciéndola accesible a la gente de Chile que le había ofrecido techo y resguardo cuando había sido fugitivo. En Chile se había convertido ya en patrimonio nacional.

Al lado de tan poblada existencia, la vida de Borges parece singularmente estática. De regreso de Europa a Buenos Aires, se propuso redescubrir su ciudad natal, primero en poemas y luego en una serie de incisivos ensayos acerca de temas argentinos. Su mundo era puramente literario: reseñaba con regularidad literatura extranjera, y traducía al español la obra de Virginia Woolf, Kafka, Joyce y Faulkner. Pero sus breves ensayos literarios eran con frecuencia oblicuos y nada convencionales: al paso del tiempo, apareció en ellos un cierto elemento lúdico en frases célebres adjudicadas a originales inexistentes, en citas de autores imaginarios. Aunque Borges no escribía narrativa, comenzó a introducir elementos de ficción en sus otros textos. Solía decir que consideraba la erudición una simple rama de la literatura fantástica. Una vez me dijo que, de joven, había contemplado la escritura de una larga novela de dinastías que entreverara la historia de Argentina desde la independencia, hasta que se percató de que podía escribir, en unas cuantas páginas, una reseña descriptiva de una obra semejante, escrita por un autor inventado, añadiendo sus reflexiones acerca del género. No fue sino hasta 1939, después de la muerte de su padre y de su propia prolongada convalecencia debido a un accidente casi fatal, que comenzó a escribir los inquietantes cuentos que se publicaron en 1944 bajo el título de *Ficciones*, merecedores de fama más allá de las fronteras argentinas.

Sin embargo, resulta algo decepcionante hablar de Borges como cuentista, como poeta o como ensayista, pues él mismo borró estas distinciones al explorar las mismas paradojas en las diversas formas del cuento, del poema y del ensayo. Para

él son ficciones: palabras sobre la página, edificios de la mente. Borges cierra su epílogo a *El hacedor*, publicado en 1960, de la siguiente manera:

«Un hombre se propone la tarea de dibujar el mundo. A lo largo de los años puebla un espacio con imágenes de provincias, de reinos, de montañas, de bahías, de naves, de islas, de peces, de habitaciones, de instrumentos, de astros, de caballos y de personas. Poco antes de morir, descubre que ese paciente laberinto de líneas traza la imagen de su cara».

Tales ficciones son la marca distintiva de Borges. A partir de los años 60, la reputación de Borges se difundió a la velocidad de un virus por todo el mundo lector, infectándolo de un solapado, humorístico escepticismo acerca del lenguaje y de todo lo literario. Profundamente subversivos, sus textos cuestionan, implícitamente, todas las versiones lingüísticas de todo. En sus escritos, Borges nunca permite que sus lectores olviden que lo que tienen entre manos es un texto, una ficción hecha de palabras, proveniente de una mente falible. El mundo natural permanece aterrador e incomprensible para nosotros; para contender con él, para darle orden y sentido, la mente crea ficciones: fábulas, historias, reglas, códigos legales, teorías, sistemas sociales, predicciones, incluso divinidades. Con todo lo perfectas que puedan llegar a ser tales ficciones, es la realidad quien las desafía al permanecer caótica e impredecible. Y, sin embargo, crear ficciones es esencial a nuestra naturaleza: la literatura, según insiste Borges, es nuestro solaz.

En 1961, Borges compartió con Samuel Beckett el Prix International des Éditeurs, lo que condujo a la traducción inmediata de sus cuentos a las principales lenguas europeas. Anthony Kerrigan, quien iba a publicar *Ficciones* en inglés, me pidió que tradujera el cuento «Tlön, Uqbar, Orbis, Tertius». Para entonces, yo había llegado a conocer y apreciar el estilo de la prosa, tan fuera de lo común, de Borges, un estilo escueto, restringido y cuidadosamente formal, que echa mano de un cierto modo de subestimar, no exactamente característico del español escrito. Al poner manos a la obra comencé a experimentar el curioso sentimiento de estar retraduciendo al inglés algo que se había traducido antes al español. Lo verdaderamente crucial para mí era atrapar el tono —tentativo, cauteloso, incierto— con que Borges escribe, un modo que constantemente cuestiona lo que está contando, en ocasiones, solamente con el tono.

«Tlön, Uqbar, Orbis, Tertius» comienza con el descubrimiento que hace Borges, por vía del comentario azaroso de un amigo, de una entrada, en una enciclopedia corrompida, acerca de una región enigmática llamada Uqbar. Esa región es, en apariencia, ficticia. «Al volver a leerla —dice Borges, dueño de un tono tan característico— descubrimos, bajo la autoridad superficial de la prosa, una vaguedad fundamental». Un tiempo después, en un hotel remoto, el azar pone en manos de Borges un volu-

men, de otra enciclopedia, dedicado a un vasto planeta llamado Tlön. Un sendero de pistas posteriores revela que un grupo de sabios del siglo XVII originalmente concibió la idea de crear un planeta enteramente racional —totalmente comprensible para sus habitantes—, y propagar el conocimiento del mismo por medio de una enciclopedia secreta. Un *post scriptum* de la historia, a su vez posdatado, describe cómo el género humano llega a adoptar el mundo de Tlön como si fuera una realidad. Hay objetos provenientes de Tlön que comienzan a aparecer en el mundo real y, como en tantos cuentos de Borges, la realidad da pie a una ficción anhelada.

Para Borges los sistemas racionales que se estiran hasta los límites extremos de su racionalidad se vuelven pesadillas. En su «Biblioteca de Babel», una biblioteca «total» ha de contener por fuerza no sólo todos los verdaderos libros, sino también la totalidad de los libros posibles. El mundo entero se convierte en una biblioteca. En la «Lotería de Babel», ubicada en un pasado imaginario de Babilonia, una sociedad aparentemente racional escoge introducir un cierto elemento de azar en su existencia, por medio de una lotería. Poco a poco, para incrementar la emoción, los números de la lotería comienzan a presuponer no sólo premios, sino castigos: multas, encarcelamientos, incluso la ejecución. Con el tiempo, se llega a sospechar que la misteriosa compañía que administra la lotería es una ficción. Babilonia se abandona por completo al azar, y el orden cede irresistiblemente ante el caos.

Neruda y Borges tuvieron un solo encuentro, en julio de 1927, en Buenos Aires. Después del éxito de sus *Veinte poemas de amor*, Neruda, recién cumplidos los veintitres años, se disponía a ocupar su primer cargo diplomático como cónsul chileno en Rangún. Borges que contaba por entonces veintisiete años, había publicado tres volúmenes de poesía y era un crítico literario bastante activo en las revistas literarias de la época. Cada uno por separado describiría el encuentro más adelante: recordaban haber hablado acerca de la insatisfactoria naturaleza de la lengua española, así como de la resignación con que ambos enfrentaban el tener que escribir en ella. Sólo parecían compartir el entusiasmo por los poemas de Walt Whitman, cuya obra ambos habían traducido. El encuentro parece haber sido más diplomático que íntimo, y tuvieron que dedicar especial esfuerzo a evitar nuevos encuentros. Parece habersele ocurrido a ambos que tenían muy poco en común como escritores, salvo la lengua española; al paso del tiempo, con frecuencia se le preguntaba a uno por el otro, y en sus respuestas, las más de las veces, eran cortes y respetuosos, nada más. Para Borges aquel encuentro había sido, en esencia, poco serio. Neruda fue más específico. En una carta a un amigo argentino escribió:

«Borges, a quien mencionas, me parece demasiado preocupado por los problemas de la cultura y de la sociedad que a

mí no me atraen en absoluto, que no son humanos. Yo prefiero los buenos vinos, el amor, el sufrimiento y los libros como consuelo de la inevitable soledad. Incluso siento un cierto desprecio por la cultura como vía de interpretación de las cosas. Prefiero la conciencia segura sin precedentes, una absorción física por el mundo... La historia, los problemas del "conocimiento", como se les llama, me parecen carentes de dimensión. ¿Cuánto de ella se necesitaría para llenar el vacío? En torno mío siempre veo menos ideas, siempre más cuerpos, luz del sol y sudor. Estoy exhausto».

Con todo y sus juveniles excesos, las observaciones de Neruda, acerca de sí mismo en particular, resultan notablemente claras. Permaneció enteramente como un poeta del mundo físico, un materialista, en la vida cotidiana lo mismo que en la política: no tenía el menor interés en cuestiones metafísicas y le disgustaban las conversaciones sobre literatura. No escribía sus poemas para los círculos literarios: los quería para las calles, para que los leyera los habitantes comunes y corrientes del lenguaje. Y, hasta donde yo veo, logró justamente eso, como ningún otro poeta en su época. Llegó a realizar lo que en Whitman siempre fue una aspiración, se volvió lo que Whitman siempre deseó ser.

Borges, por otro lado, permaneció remoto, indescifrable para muchos: se requiere un cierto temple para seguir los vericuetos de su mente. En un celebrado ensayo, «Kafka y sus precursores», concluye que después de leer a Kafka nos vemos obligados a reconocer la proyección de su sombra sobre la obra de escritores que precedieron en el tiempo, refiriéndonos a ellos como «kafkianos». Según escribió, «el hecho es que cada escritor *crea* a sus propios precursores. Su obra modifica nuestra concepción del pasado, tal como modificará las del futuro». Eso precisamente ha ocurrido en el caso de Borges. Ciertas intromisiones de inquietud que socava lo que se cree una realidad son de tal manera huella de su mente y sus procedimientos que, cuando hallamos los mismos desalentadores vericuetos en autores que lo precedieron, nos referimos a tales giros como «borgianos».

Acaso sea el intenso atractivo que la literatura de Borges representa para los académicos en todas las lenguas lo que le ha convertido en un intruso literario. El mundo rebosa de libros sobre él, se multiplican las tesis y los estudios críticos: descifrar a Borges es casi una industria. Neruda, por el contrario, ha llamado la atención, comparativamente, de muy pocos estudiosos: la mayor parte de su

poesía simple y sencillamente está ahí, siempre al alcance, como el mar.

Conforme abría brecha en mis lecturas hispanoamericanas, más cuenta me daba de mi ignorancia de su realidad como lugar habitable. Así que cuando abrió mis ojos una ventana de tiempo, a principios de 1964, compré un billete de ida y vuelta de Nueva York a Buenos Aires que me permitía un número ilimitado de escalas en el trayecto. Las hice, y muchas. Conocí toda una red de escritores, quienes de su círculo de amigos me pasaban a otro en otro país. Hice peregrinajes solitarios a santuarios como Chichen Itzá y Machu Picchu; pero, fuera adonde fuera,



Rafael Navarro  
Serie Desde el otro lado  
2003

me iba enfrascando en una conversación aparentemente interminable, que oscilaba entre el mero juego y las cumbres del arte. Formulaba muchas preguntas, pero, sobre todo, escuchaba.

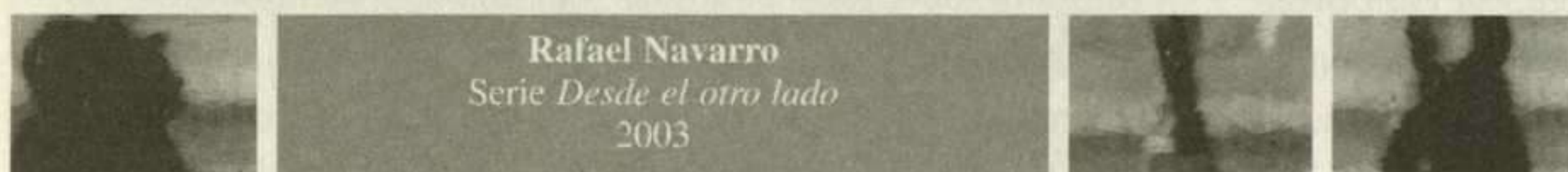
A mediados de febrero, aterricé en el verano dorado de Chile. Alguien me había dado una carta para Jorge Elliot, pintor y crítico de arte en Santiago, a quien fuí a ver cuando llegué. Me dio la bienvenida como si me hubiera estado esperando, y me invitó a una casa de veraneo que tenía en Isla Negra, el pueblo de la costa del Pacífico donde vivía Neruda.

Isla Negra era poco más que una hilera de casas construidas a lo largo de un risco bajo, por encima de amplias playas donde el Pacífico estallaba incesantemente. Las familias que vivían allí se conocían bien unas a otras: el lugar tenía un aire anticuado, informal. Neruda se había establecido ahí en los años 50, en una casa situada en la punta del



risko, a la cual le había ido añadiendo partes excéntrica-mente, conforme le llegaba el dinero, libro tras libro. Al lado de la casa se alzaba un penol de barco; cuando nos aproximamos, Jorge me señaló una pequeña bandera azul que ondeaba encima: «Pablo está en casa», me dijo.

Un rodillo de vapor que Neruda había rescatado presidía el jardín; una vez pintado, hacía las veces de santuario. Debajo del penol, estaba plantado un barco en el que crecían geranios; más allá, yacía el ancla: todas estas cosas como puntales de los poemas de Neruda. Entramos directamente a una sala de techos altos y muros de piedra, con una chimenea enmarcada por enormes pedazos de granito pro-



Rafael Navarro  
Serie Desde el otro lado  
2003

cedentes de la playa, y una galería de madera con escaleras descendentes. Había objetos por doquier: mascarones de proa que emergían de los rincones; troncos, conchas, aparejos, libros. Sobre una larga y pesada mesa, bajo una amplia ventana que enmarcaba el Pacífico, había más objetos: un barco en una botella; un sextante; un telescopio; botellas de formas extrañas; ágatas recogidas en la playa. La luz de la habitación oscilaba al ritmo del blanco de las olas que rompían abajo. La casa podría haber estado a flote. De repente, desde la galería emergió Neruda: un capitán que descendía de su puente.

Era un hombre robusto —corpulento, incluso—, majestuoso, y de movimientos deliberados. Tenía ojos grandes y caídos, como los de una lagartija mediatunda, que parecían absorberlo todo, pero despacio. Se movía con lentitud, volvía la cabeza con lentitud, parpadeaba con lentitud; y, cuando hablaba, su voz, dulcemente resonante, era casi

lánguida. Sus palabras pesaban como piedras. Me di cuenta, entonces y en nuestros encuentros subsecuentes, de que como en general constituía el centro de atención, tenía una manera propia de imbuir lentitud a todo lo que lo rodeaba, dándole ritmo a la conversación. Conforme hablaba circulaba por la habitación, tocando una superficie por aquí, levantando un ágata por allá, observándola embelesado. Los objetos eran una especie de vocabulario; sus colecciones de conchas, barcos embotellados, tarjetas postales francesas, relojes y sombreros y bastones de caminante; un enorme zapato que le había sacado a un confeccionador de botas; un caballo de papel maché, tamaño natural.

Al pensar en Neruda me parece estarlo viendo en aquella casa: era una exteriorización de todo su ser. Solía decir que tenía una segunda profesión: remodelador de casas en calidad de arquitecto surrealista. Exigía que sus casas se ubicaran en lugares notables, que ofrecieran espacio suficiente para los diversos objetos que traía consigo después de sus viajes; que contaran con un cuarto de trabajo sólo para escribir, y que fueran cómodas, divertidas y accesibles para sus amigos. Cada casa era su teatro privado cuya escenografía él mismo había diseñado y donde siempre representaba el papel principal.

Neruda tenía entonces 60 años y, anticipándose a su cumpleaños, había escrito *Memorial de Isla Negra*, una autobiografía en forma de más de cien poemas, dividida en cinco secciones, cada una destinada a una etapa de su vida. Las galeradas estaban colocadas tras el respaldo de un sofá. También estaba traducien-

do *Romeo y Julieta* para su representación más adelante ese mismo año, y me tocó resolverle varias dudas acerca del texto. Se sentía melancólico acerca de la traducción; el inglés y el español hacían cosas tan distintas, decía, nada encajaba bien. Después de una cierta labor de remiendo en aquél terreno, salimos a una larga mesa junto a la cocina, donde la esposa de Neruda, Matilde Urrutia, vino a reunirse con nosotros.

Comida y bebida mediante, Neruda siempre se expandía visiblemente. En esta ocasión, trajo consigo las galeradas a la mesa: en una calma total, comenzó a leer, con esa voz tan hechizante y cuidadoso fraseo que parecía hacer flotar el poema en el aire. Entonces yo no tenía el menor indicio, pero diecisiete años después habría de traducir el libro en su totalidad, poema por poema.

Más tarde aquella misma noche, hablé con Jorge de Neruda. Me consiguió un ejemplar del breve manifiesto titulado *Sobre una poesía sin pureza*:

«Es muy conveniente, en ciertas horas del día o de la noche, observar profundamente los objetos en descanso: las ruedas que han recorrido largas, polvorientas distancias, soportando grandes cargas vegetales o minerales, los sacos de las carbonerías, los barriles, las cestas, los mangos y asas de las herramientas del carpintero. De ellas se desprende el contacto del hombre y de la tierra como una lección para el torturado poeta lírico. Las superficies usadas, el gasto que las manos han infligido a las cosas, la atmósfera a menudo trágica y siempre patética de estos objetos, infunde una especie de atracción no despreciable hacia la realidad del mundo.

«La confusa impureza de los seres humanos se percibe en ellos, la agrupación, uso y desuso de los materiales, las huellas del pie y de los dedos, la constancia de una atmósfera humana inundando las cosas desde lo interno y lo externo.

«Así sea la poesía que busquemos, gastada como por un ácido por los deberes de la mano, penetrada por el sudor y el humo, oliendo a orina y a azucena salpicada por las diversas profesiones que se ejercen dentro y fuera de la ley».

Una poesía impura como un viejo traje, como un cuerpo, con manchas de nutrición, y actitudes vergonzosas, con arrugas, observaciones, sueños, vigilia, profecías, declaraciones de amor y de odio, bestias, sacudidas, idilios, creencias políticas, negaciones, dudas, afirmaciones, impuestos.

Volví por el sendero de arena hasta la casa de Neruda en muchas ocasiones. Juntos peinamos la playa en busca de ágatas al bajar la marea: nos reíamos mucho, hablábamos mucho, comíamos y bebíamos exuberantemente bien. Como yo andaba descalzo, Pablo y Matilde me llamaban entonces, y de ahí en adelante, *Patapelá*; cuando me despedí, él me regaló un ejemplar de su *Estravagario*. Nos prometimos nuevos encuentros, en alguna parte, en algún momento. Tales encuentros me resultaban improbables; pero, por otro lado, también me lo parecía estar en Chile, ese largo, delgado, generoso país.

Salí en avión rumbo a Mendoza, a los pies de los Andes, del lado argentino y, como tenía por delante dos días de espera antes de cruzar las pampas por tren con destino a Buenos Aires, tomé notas y leí, Isla Negra aún viva en el pensamiento. Los árboles de las elegantes plazas de Mendoza estaban deshojando, y bajo un límpido cielo azul, el oscuro muro de los Andes se elevaba entre la penetrante claridad del aire. Yo lo sentía como Shangri-La.

Buenos Aires siempre me ha parecido la más suntuosa de las ciudades: la abundancia de sus tiendas y restaurantes hacen de Madrid y Barcelona en comparación algo frugal. En sus bien abastecidas librerías adquirí los libros que estaban entonces prohibidos en España: en especial, los *Poemas reunidos* de Neruda, en edición de Losada, en papel biblia, que abarcaban 1932 páginas. Había muy poco de Buenos Aires que remitiera a lo español. Al escuchar aquellas con-

versaciones en congado porteño, sentí de inmediato que la lengua española se había desprendido de España por completo, habiendo adquirido muchas y variadísimas modalidades. Después de un par de días de exploración llamé a Borges por teléfono a la Biblioteca Nacional, de la cual era director desde 1955. Pipina le había escrito de antemano y me había proporcionado su número.

Se puso al teléfono y, al identificarme, de inmediato optó por su inglés tan cortés, pidiéndome que fuera a verlo a la biblioteca aquella tarde. Cuando llegué, un guardia me indicó cómo llegar hasta la oficina de Borges. Debí haber oído algo mal, pues de pronto me hallé en los más profundos recovecos de la biblioteca, a media luz, totalmente perdido. Casi debía haberlo esperado. Un asistente me rescató y me llevó adonde Borges estaba sentado, en la cabecera de una larga mesa de biblioteca, con una pila de libros, bajo un halo de luz proyectado por una lámpara. Se puso de pie para saludarme, volviendo la cara al sitio de procedencia de mi voz.

Aquel encuentro, el primero de muchos, se grabó de tal modo en mi interior que cada vez que me reunía con Borges, sentía que lo volvía a poner en escena. En parte todo obedecía a su ceguera, lo cual significaba que uno tenía que abrirse paso hasta él, una presencia, esperando pacientemente. Para él existía la gente que llegaba a su oído, hasta el estanque de su atención, un estanque que abarcaba una biblioteca de volúmenes ciegos, todos en la memoria de Borges, todo lo que había leído y pensado, todo lo escrito y por escribir. Conocerlo era adquirir un pase al universo de su ceguera, a la poblada soledad que habitaba, al apacible estanque de su atención.

Su compañía tenía algo frágil: aquella voz tan quieta y suave, la aceptada vulnerabilidad de su ceguera. Conmigo hablaba sobre todo en inglés, que había aprendido de niño de su abuela paterna, una inglesa de Nortlumberland: en efecto, el inglés de Borges poseía un ligero acento del norte. Tal como explicó una vez en una revista, «cuando hablaba con mi abuela paterna, tenía que hacerlo de una manera que después descubrí que se llamaba inglés, y cuando hablaba con mi madre o sus padres, tenía que hacerlo en la lengua que posteriormente resultó ser el español». Aprendió a leer en inglés en la biblioteca de su padre. De ahí en adelante consideró el inglés la lengua de la cultura; y el español, la lengua en que su madre se comunicaba con la servidumbre, la lengua de la calle y el mundo exterior. Hablaba inglés con el respeto que le merecía una lengua que conocía bien, pero en la cual no vivía: con la cuidadosa cadencia de los libros. En otras ocasiones, en compañía de quienes hablaban español, se volvía mucho más travieso, menos solemne. Sin embargo, pienso que fue el hecho mismo de su crianza bilingüe lo que le dio el agudo sentido de la arbitraria y engañosa naturaleza del lenguaje: una persona bilingüe es mucho más consciente del golfo existente entre la palabra y la cosa que alguien confinado a una sola lengua.

La ironía acompañaba a Borges como pariente, presente no sólo en todo lo que escribía sino también en tantas circunstancias de su vida: en la comprensión de que sería escritor, pese a lo cual padecería la ceguera congénita que había afligido a su padre y a las cinco generaciones anteriores; en su nombramiento como director de la Biblioteca Nacional justo cuando perdió la capacidad de leer los volúmenes sobre los cuales ahora presidía. Cuando salimos a dar un paseo por el sur del Buenos Aires de tantos de sus poemas, una de las manos de Borges ligeramente asida a mi brazo y su bastón siempre presente en la otra, era yo quien veía la ciudad y leía los letreros en las calles; pero era Borges quien proporcionaba las notas al pie de página y las anécdotas. En ocasiones, al invocar un texto, hacía una pausa, como hojeando en la biblioteca de su cabeza antes de hallar el libro y la página, y detenerse a sacar la frase o el verso en cuestión.

En torno a Borges, en Buenos Aires, yo sentía una multitud de espíritus que le acompañaban —camareros y chóferes de taxi que conocían sus recorridos, amigos dispuestos a leerle o a escribir lo que les dictara, asistentes de biblioteca que lo mantenían bajo observación— pues, ahora que su fama se difundía por toda Europa y los Estados Unidos se había vuelto un tesoro nacional. Los peatones en las calles murmuraban su nombre como una suerte de saludo. Lo llevé de regreso a la biblioteca, hasta el guardia que permanecía de pie junto a la puerta. Nos despedimos, y me trasladé del círculo de su atención hasta el laberinto de aquella inagotable ciudad, sobre la cual él alguna vez escribió:

A mí se me hace cuento que empezó en Buenos Aires:  
La juzgo tan eterna como el agua y el aire.

A pesar de que por entonces pasé unos días en Brasil, me dí cuenta de que había alcanzado un nivel de saturación, que tenía lo suficiente para ocupar mi mente durante un tiempo previsible. Así pues, fuí regresando, por etapas, hasta España, donde desempaqueté mi tesoro de libros. A finales de los años 70 haría justamente lo contrario: empaquetaría y mandaría libros de la recién nacida España democrática a mis amigos en Chile y en Argentina, ambos sumergidos por entonces en la oscuridad política.

Sin embargo, en aquel momento era España quien se había tornado políticamente incómoda, así que a finales de 1966 regresé a Gran Bretaña y me mudé a Londres, junto con mi hijo Jasper, dispuesto a vivir en una casa flotante en Chelsea Reach, en pleno Támesis. Unidos a Londres sólo por nuestras amarras, nos sentíamos una especie de isla mar adentro. Nos reuníamos con muchos amigos latinoamericanos que por entonces vivían en Londres, entre ellos Mario Vargas Llosa y Guillermo Cabrera Infante. A veces el barco sonaba como un puesto de avanzada hispanoamericano, atracado en el malecón de Chelsea.

Un poco antes, ese mismo año, había conocido a Emir Rodríguez Monegal, viejo amigo y cronista tanto de Borges como de Neruda. Moreno, de facciones angulosas, incisivas, y dueño de un enorme encanto, Emir acababa de ser nombrado director de una nueva revista cultural llamada *Mundo Nuevo*, que editaba desde París. Iba a Inglaterra una vez por semana a dar un seminario en Cambridge, y regularmente hacía escala en la casa flotante. Lector prodigioso y perceptivo, ya se había percatado de que, en aquel momento, de los países hispanoamericanos estaba emergiendo un buen número de escritores extraordinarios, y que una literatura latinoamericana comenzaba a nacer de golpe, cumpliéndose así, sobradamente, la predicción que Carlos Barral me hiciera en Barcelona. Se afirma con frecuencia que fue *Mundo Nuevo*, a lo largo de sus escasos veinticinco números bajo la batuta de Rodríguez Monegal, el responsable del lanzamiento del *boom*. Emir publicó la obra de Cabrera Infante, brillante escritor cubano que acababa de llegar a Londres en busca de asilo político, así como el primer fragmento de los *Cien años de soledad* de Gabriel García Márquez. García Márquez sentía afinidad política con Neruda y lo veneraba como poeta; sin embargo, su libro también muestra por doquier la influencia de Borges, en su manera de considerar los acontecimientos mágicos meros eventos naturales, y de ver por todas partes el choque entre las ficciones privadas y la inmovible realidad.

Las sombras de Neruda y de Borges se proyectaron por encima de toda la generación de escritores que vino después, no tanto como influencias literarias directas, sino como precursores. Neruda enarbolaba su visión de un *continente* latinoamericano, países que compartían una historia turbulenta, una humanidad singular y un compromiso común. Borges arrasó con las restricciones previas impuestas por el realismo al demostrar que la ficción crea un mundo aparte, en el que un escritor puede plantear sus propias leyes y crear un lenguaje propio y *ad hoc*. Mientras que los jóvenes escritores latinoamericanos extraían su pasión y sus visiones políticas de Neruda, fue Borges quien se encargó de recordarles la naturaleza mágica de su oficio. Emir me sugirió en una ocasión que así como Don Quijote y Sancho Panza podían verse como dos lados de una misma persona, reflejando las contradicciones del carácter español, la psique latinoamericana podía concebirse como la reunión de la inmediatez sensual de Neruda y los cuestionamientos laberínticos de Borges.

Borges y Neruda concedieron extensas entrevistas a Rita Guilbert que a la postre formarían parte de un libro que ella publicó, en 1973, acerca de los escritores latinoamericanos. De la conciencia política de Borges, Neruda opinaba lo siguiente: «Si él piensa como dinosaurio, no tengo por qué hacerlo yo también. No entiende una palabra de lo que está ocurriendo en el mundo moderno, y cree que yo tampoco. Por lo tanto, estamos de acuerdo». Cuando la política recayó en las preguntas que se le hicieron a Borges, contestó de la siguiente manera:

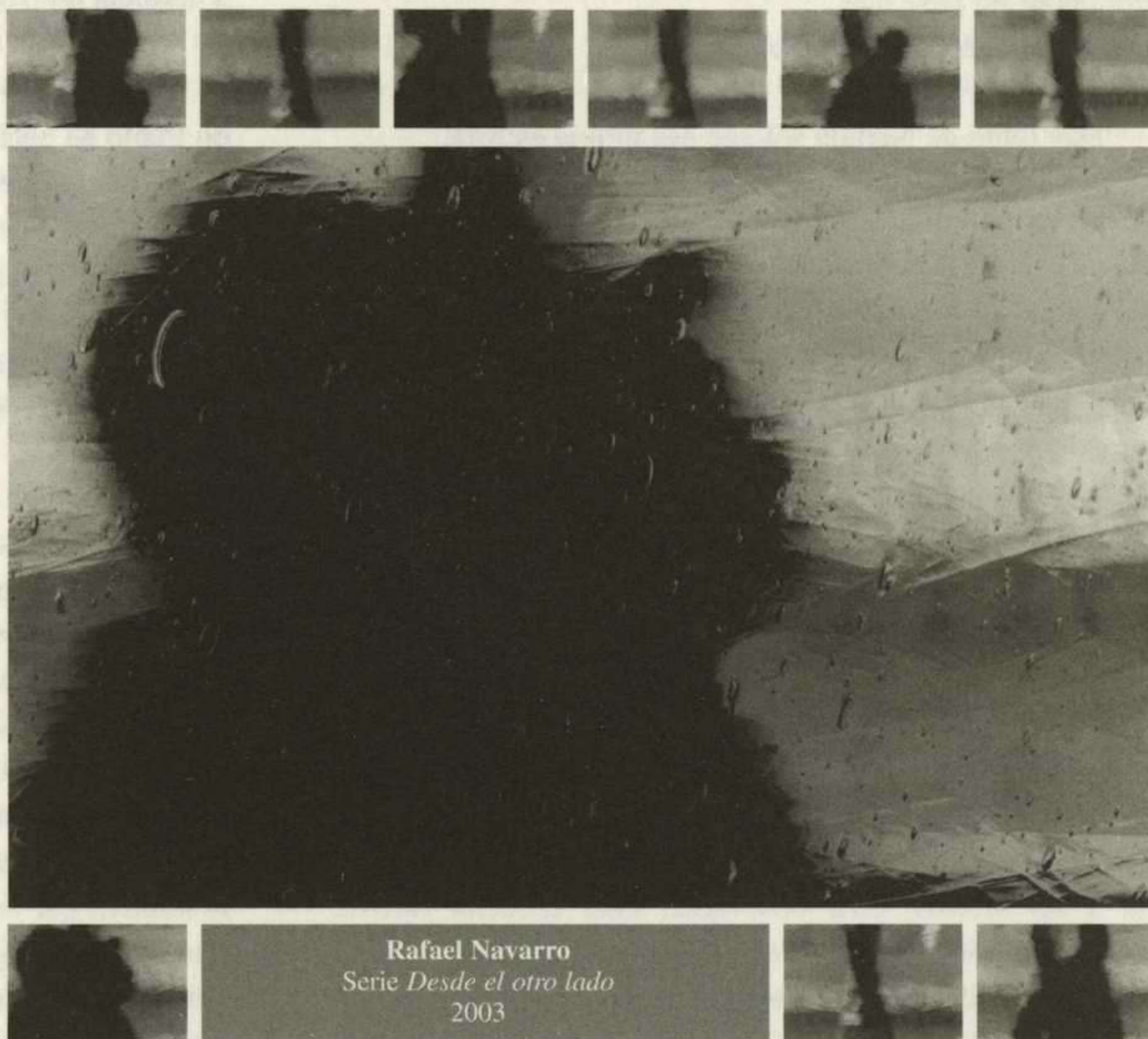
«Mi único compromiso es con la literatura y mi propia sinceridad. En cuanto a mis actitudes políticas, siempre he sido muy claro: he sido anticomunista, antihitlerista, antiperonista y antinacionalista... Si un cuento o un poema míos tienen algún éxito, éste surge de una fuente más profunda que la de mis puntos de vista políticos, los cuales pueden ser erróneos y dictados por las circunstancias. En mi caso, mi conocimiento de lo que se llama realidad política es muy incompleto. En realidad, mi vida transcurre entre libros, muchos de los cuales pertenecen a épocas pasadas».

Para Borges, anarquista intelectual, la política ocurría en las calles, no en su mente, pese a que también resultara tocado por ella. Su familia, profesionales de clase media, tradicionalmente votaba a los conservadores, y cuando estalló la Segunda Guerra Mundial se declaró enfáticamente probritánico. En 1946, Borges había declarado por escrito su oposición a la dictadura de Juan Domingo Perón, quien se mostraba a favor del Eje. Fue despedido de su puesto en la biblioteca municipal y nombrado inspector de aves de corral en un mercado público, puesto que nunca desempeñó pese a la humillación que siempre representó su recuerdo. El gobierno militar que sucedió al de Perón, en 1955, quiso enmendar los errores cometidos nombrando a Borges director de la Biblioteca Nacional, que equivalía a nombrarlo la piedra de toque en la que se convertiría.

A partir de los años 60, traduje buena parte de la poesía de Borges que incluiría en distintas selecciones de su obra; colaboré, también, en una edición de los *Poemas escogidos* de Neruda, lo que me llevó después a traducir varios de sus poemarios aislados. Traducir la obra de alguien, la poética en particular, conlleva algo semejante a sentirse poseído, hechizado. Traducir un poema significa no sólo leerlo en profundidad y descifrarlo, sino encaramarse tras bambalinas por entre los puntales y el andamiaje. Me di cuenta de que ya no podía leer un poema de Neruda simplemente como palabras dispuestas sobre la página sin escuchar tras ellas su lánguida y acariciante voz. Lo más importante para mí al traducir a estos dos escritores fue el sonido de sus voces en mi memoria, y esto ayudó mucho a encontrar el inglés apropiado a aquellas voces. Me percaté de que si aprendía de memoria los poemas de Neruda los podía hacer sonar por dentro en momentos extraños, en los autobuses, en horas de insomnio durante la noche, hasta que, en cierto momento, la traducción hallara de alguna manera su lugar. La clave era la voz: para mí los poemas de Neruda eran funda-

mentalmente orales —poemas hablados, poemas de discurso directo—: su voz era, en cierto sentido, el instrumento para el cual escribía. En una ocasión me grabó una cinta en la que daba lectura a partes de distintos poemas, en distintos tonos y ritmos. La escuché tantas veces que la puedo escuchar interiormente a voluntad. Solía repetir dos versos suyos como si fueran un *koan zen*, pues parecían tener mucho que ver con la traducción en particular:

en esta red no sólo cuentan los hilos  
sino también el aire que escapa por la trama



Rafael Navarro  
Serie Desde el otro lado  
2003

En muchas ocasiones expresó por escrito que tenía muchos yos, tal como tras de sí había dejado varias y muy distintas maneras y voces poéticas. En la conversación con Rita Guilbert, explicó su naturaleza proteica de la siguiente manera: «Si mi poesía cuenta con alguna virtud, es la de ser un organismo: es orgánica y emana de mi propio cuerpo. Cuando era niño, mi poesía era infantil; era juvenil cuando era joven, desesperada cuando sufría, agresiva cuando tenía que participar en la lucha social, y aún existe un mezcla de todas estas distintas tendencias en la poesía que escribo ahora que acaso sea, al mismo tiempo, infantil, agresiva y desesperada... Siempre he escrito por una necesidad interior... Soy un antiintelectual, no me interesa demasiado el análisis o el examen de las corrientes literarias, y no soy un escritor que subsista gracias a los libros, por más que los libros me sean necesarios para vivir». Sus concienzudos poemas políticos son sujetos de olvido, pero en ocasiones la política y la

poesía se reúnen, como en su meditación la comida y el hambre, «El gran mantel», que concluye así:

Sentémonos pronto a comer  
con todos los que no han comido,  
pongamos los largos manteles,  
la sal en los lagos del mundo,  
panaderías planetarias,  
mesas con fresas en la nieve,  
y un plato como la luna  
en donde todos almorcemos.

Por ahora no pido más  
que la justicia del almuerzo

Hay tanto de Neruda sólo en esa última estrofa.

A continuación volvía al universo de Borges. Verter su poesía al inglés era una labor mucho más directa. Borges hacía un uso constante de cierta versificación inglesa —cuartetas rimadas y sonetos, en particular—, de manera que traducirlo requería, sobre todo, buen oído y cierta agilidad prosódica en inglés. En el caso de sus sonetos, tuve cuidado de no someterlos a una forma equivalente en inglés: la ingenuidad en aras de la poesía. Mientras que los poemas de Neruda abarcan un amplio rango en cuanto a sus temas, su manera, su presencia, su tono, de acuerdo con lo cual hay que tomarlos aisladamente, como acontecimientos separados, los poemas de Borges se relacionan unos con otros, no sólo en cuanto a su forma y su heráldica recurrencia a los símbolos —tableros de ajedrez, mapas, cuchillos, espejos, monedas, laberintos, tigres, bibliotecas—, sino en el toque escéptico y cuestionador que le subyace. Permiten la entrada a un secreto, cual observador, cual escucha furtivo. Traducir a Borges es para mí como aprender un lenguaje privado: el molde exacto de alguna de sus palabras favoritas, como el sustantivo *olvido*, que emplea como equivalente de muerte o de sueño o de olvido, así como de alguno de sus vertiginosos adjetivos tiene que intuirse en cada caso. Es un poeta mucho menos aventurado u original que Neruda: para él, la poesía era una de las varias dimensiones del lenguaje que exploraba, y sus poemas, partes de un todo de amplitud mucho mayor. Ciertamente es, sin embargo, que escribió un puñado de poemas aislados memorables, como «Mateo, xxv: 30», en el que se imagina una voz que lo confronta con el vocabulario de su propia existencia:

Estrellas, pan, bibliotecas orientales y occidentales,  
Naipes, tableros de ajedrez, galerías, claraboyas y sótanos  
Un cuerpo humano para andar por la tierra.  
Uñas que crecen en la noche, en la muerte,  
Sombra que olvida, atareados espejos que multiplican,  
Declives de la música, la más dócil de las formas del tiempo,  
Fronteras del Brasil y del Uruguay, caballos y mañanas,

Una pesa de bronce y un ejemplar de la Saga de Grettir,  
Álgebra y fuego, la carga de Junín en tu sangre,  
Días más populosos que Balzac, el olor de la madre selva,  
Amor y víspera de amor y recuerdos intolerables,  
El sueño como un tesoro enterrado, el dadivoso azar  
Y la memoria, que el hombre no mira sin vértigo,  
Todo esto te fue dado, y también  
El antiguo alimento de los héroes:  
La falsía, la derrota, la humillación.  
En vano te hemos prodigado el océano,  
En vano el sol, que vieron los maravillados ojos de Whitman;  
Has gastado los años y te han gastado,  
Y todavía no has escrito el poema.

Pablo y Matilde aparecieron en Londres en 1967: cuando Pablo se enteró de que yo vivía en una casa flotante se lanzó directamente a inspeccionarla. Decidió que debía hacer ahí su fiesta de cumpleaños, una noche rebosante de chilenos, a lo largo de la cual hubo que salir al rescate de un poeta ucraniano por entre el lodo del Támesis. Acompañé a Pablo al mercado callejero de la Petticoat Lane y, en vano, hasta un comercio naval en los muelles en busca de un mascarón de proa. Estaba ansioso por que yo tradujera el *Estravagario* en su totalidad, uno de sus libros favoritos, a lo que accedí con gusto. En Inglaterra, envuelto en un poncho chileno, Pablo parecía extrañamente frío; pero cuando dimos una lectura juntos en el Queen Elizabeth Hall, su voz se esparció como un bálsamo sobre el público inglés: un sonido mágico, incluso sin la guía del sentido. Después de la lectura, se deshizo en cortesías, al tiempo que me miraba de soslayo, pensando en la cena.

Después de un encierro mágico con esas fotografías de lo inmóvil que eran sus poemas, fue todo un alivio pasar un rato con el original en movimiento. Conocía a Neruda mucho mejor ahora a través de sus poemas. Siempre estaba dispuesto a responder cualquier pregunta al respecto, incluso a hablar acerca de ellos, afectuosamente, como si fueran amigos perdidos, pero no le interesaba gran cosa la mecánica de la traducción. Una vez, en París, mientras yo le explicaba alguna libertad que me había tomado, me paró en seco, tomándome del hombro: «Alastair, no sólo quiero que traduzcas mis poemas, quiero que los mejores».

En 1969 Neruda se postuló como candidato del Partido Comunista a la presidencia de Chile, proyecto que abandonó después de una breve campaña, ofreciéndole apoyo a su amigo Salvador Allende quien, recién electo en 1970, nombró a Neruda embajador de Chile en Francia. De ahí en adelante Pablo y yo comenzamos a vernos con frecuencia, pues venía a Londres de cuando en cuando. Nuestra amistad era fluida: a sus ojos yo, en mi calidad de traductor, me había hecho miembro de su casta, y aunque se volvió un poeta público —en especial después de su otorgamiento del premio Nobel, en 1971—, prodigaba su ser oficial entre sus amigos, como en



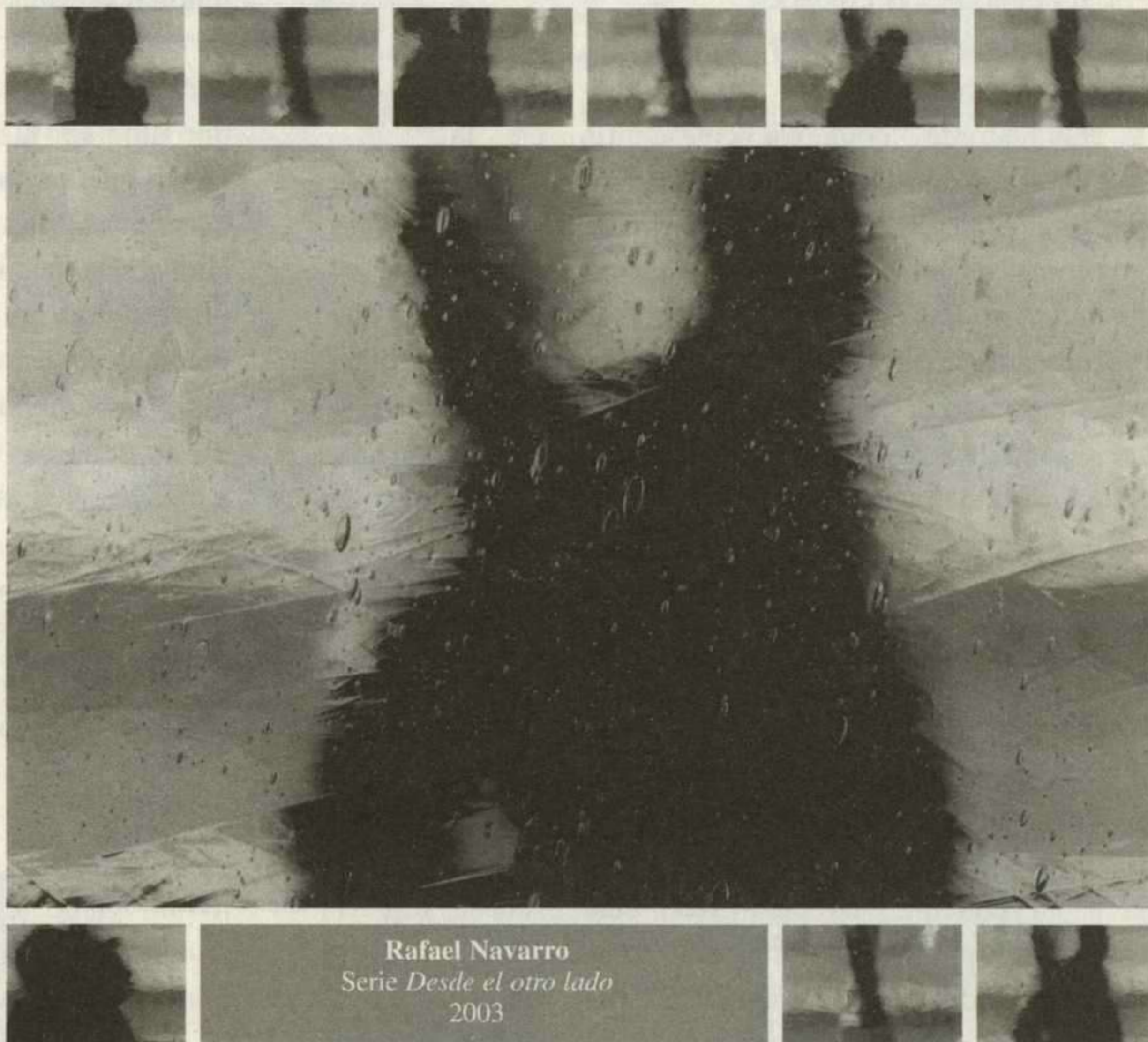
una fiesta tras bambalinas. En la enorme embajada de Chile en Francia hizo caso omiso de los voluminosos salones públicos y amuebló una habitación, dentro de su propia *suite*, como un café francés, con mesas, sillas con patas de alambre y una barra de zinc: ahí se ponían en escena la diplomacia, la política, y las amistades. Yo fui a Chile en su ausencia, y como me quedé en su casa de Isla Negra, le llevé un informe minucioso del estado del jardín y la ampliación que se había comenzado a construir. Más tarde, a fines de 1972, me escribió para decirme que renunciaría a su puesto y regresaría a Chile. Tenía problemas de salud, según me explicaba, y quería que lo atendieran en casa. El día de su regreso se celebró como un día de fiesta nacional en Chile, aunque ya se sentían, tal como él lo había imaginado, señales ominosas, no sólo con respecto al deterioro de su propia salud sino también de la oposición que comenzaba a emerger en la política chilena. El 11 de septiembre de 1973, el golpe de Estado militar laceró profundamente a Chile, doce días después Neruda moría de cáncer en una clínica de Santiago. Ahora sólo quedaban sus poemas. La cinta que me había grabado se volvió, de pronto, una reliquia preciosa, salvo porque hacía mucho que la había transferido a mi memoria, donde nunca volvió a necesitar que la rebinara:

Es la hora, amor mío, de apartar  
   [esta rosa sombría,  
 cerrar las estrellas, enterrar la  
   [ceniza en la tierra:  
 y en la insurrección de la luz,  
 [despertar con los que despertaron  
 o seguir en el sueño alcanzando  
 la otra orilla del mar que no tiene otra orilla.

Cuando Neruda hacía campaña para la presidencia de Chile, mi hijo y yo vivíamos cerca del mar, en las afueras de St. Andrews, en Escocia, lugar en donde recibimos una carta en que Borges nos anunciaba su parada en nuestra casa, de camino a recibir un título honorario en Oxford. Llegó con María Kodama, una graciosa y gentil mujer argentina de origen japonés, su compañera de viaje, a quien él desposó, para tranquilidad de sus amigos, poco antes de morir. Estaba muy emocionado por estar en Escocia, como si de repente sus lecturas hubieran adquirido vida. Daba largos paseos con mi hijo, en las costas del mar del Norte, extrayendo baladas de la frontera de su memoria. En aquellos pocos días no planeados, hizo a un lado la obligación de ser Borges, el ente público a que lo ataba su literatura, tal como lo describió en su pequeño texto de ficción «Borges y yo»:

«Yo vivo, yo me deajo vivir, para que Borges pueda tramar su literatura y esa literatura me justifica... Hace años yo traté de librarme de él y pasé de las mitologías del arrabal a los juegos con el tiempo y con lo infinito, pero esos juegos son de Borges ahora y tendré que idear otras cosas... No sé cuál de los dos escribe esta página».

Para entonces, Borges comenzaba a aceptar con regularidad algunas de las invitaciones que cruzaban su camino, a dar conferencias, a recibir títulos honorarios y condecoraciones culturales, en Europa y Estados Unidos. Públicos reverentes iban a escucharlo, como para confirmar que de verdad existía. Una vez, en una visita que le hice en



Buenos Aires en 1978, le pregunté por su repentino apetito por los viajes. «Cuando estoy en casa en Buenos Aires —me dijo— un día es muy parecido a otro. Pero cuando viajo —y tú debes tomar en cuenta que para mí, porque estoy ciego, viajar significa en realidad cambiar de sillones— ciertos fantasmas amigables comienzan a materializarse uno a uno, y a hablarme de literatura y de mis propios escritos de la manera más generosa. Para un escritor, esto es un gran lujo. Es una bendición para mí, me siento afortunado».

Borges se fue cansando de dar conferencias. En una ocasión, de visita en Nueva York, a finales de los años 70, me llamó por teléfono para invitarme a acompañarlo a dar una charla: una conversación, en pleno escenario, durante la cual yo le haría preguntas apetecibles. Le fascinaba hablar de los azares de la traducción: según escribió alguna vez, «nada es tan consustancial a la literatura y a su modesto misterio como las cuestiones surgidas de una traducción». En tales

ocasiones, a veces trataba de sorprenderlo con alguna pregunta, y con mayor frecuencia era él quien me sorprendía con la respuesta. Llegué a conocer muy bien cierta dinámica de su pensamiento, gracias a la cual formulaba primero una afirmación directa acerca de un libro o escritor, y luego, después de una grave pausa, abruptamente la debilitaba con una nueva e irónica ocurrencia, una digresión subversiva, maliciosa, burlona, irreverente.

En 1985, en Nueva York, Borges me regaló un ejemplar de un poema reciente. No tenía título, y después de una cierta deliberación, decidió titularlo «La red». Comenzaba así:

¿En cuál de mis ciudades  
estará destinado a morir?  
¿En Ginebra,  
donde se me concedió la revelación  
de Tácito y Virgilio?

Mi traducción del poema permaneció pacientemente en los archivos de la revista *The New Yorker*, hasta junio de 1986, cuando al fin vio la luz: recibí un ejemplar de la revista cuando me encontraba en la ciudad de México. Poco después, de regreso de un paseo, encendí el televisor y me topé con el poeta mexicano Octavio Paz, hablando de Borges en

pasado. Acababa de morir aquel día por la mañana, en Ginebra.

Todo aquel tiempo, lleno de encuentros entretejidos con largos periodos de inmersión en sus textos, me ofreció una curiosa relación con estos dos hombres. Al releerlos, cada vez veo con mayor claridad cuán entreverados estaban sus escritos y sus vidas: sus poemas son como encarnaciones. No encuentro nada contradictorio en lo absoluto al acomodarlos unos al lado de otros. Borges solía decir que cuando los escritores mueren se vuelven libros, encarnación ésta bastante satisfactoria según su punto de vista. Con suerte, sin embargo, creo que se vuelven voces. A lo largo de muchas conversaciones con Borges, desde la más formal a la más divertida, me dí profunda cuenta de que, para él, yo sólo existía como una voz. Acaso fue esto lo que me llevo a la honda convicción de que la voz es, quizá, la más esencial y duradera encarnación de cualquier existencia. Más aún, es en las voces, mucho más que en las fotografías, que los muertos siguen vivos. En el caso de Neruda y de Borges sus voces fueron para mí el elemento crucial y conductor de mis traducciones. Pienso en sus textos como cápsulas de sus voces, y con frecuencia los escucho por dentro, siempre con un temor reverencial, y siempre con un afecto perdurable. □

# Novedades

**Francisco Armesto  
Constantino Armesto**  
*Supervivencia o suicidio*



Hacia  
el futuro de  
la humanidad



**Emilio Gentile**  
*Fascismo*  
Historia e  
interpretación

**José Luis  
Molinuevo**  
*Humanismo  
y nuevas  
tecnologías*



**Martin Heidegger**  
*Lógica*  
La pregunta por la verdad

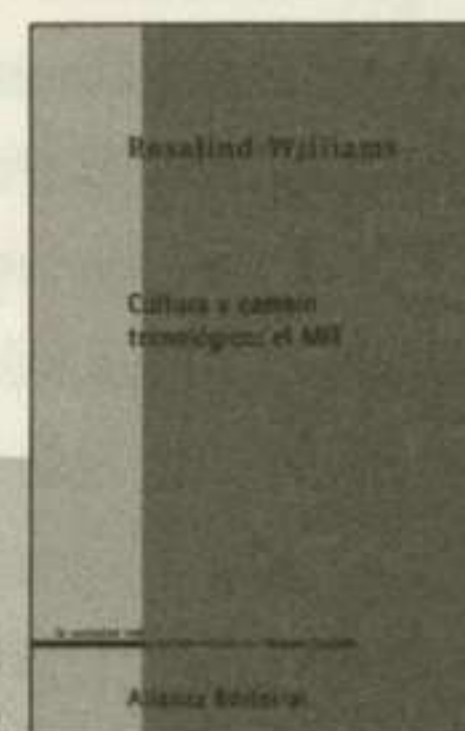


**Antoni Segura**  
*Señores y vasallos  
del siglo XXI*  
Una explicación  
de los conflictos  
internacionales



**Mary Nash**  
*Mujeres en el mundo*  
Historia, retos y movimientos

**Rosalind  
Williams**



*Cultura y cambio  
tecnológico: el MIT*

**Alex  
Callinicos**



*Los nuevos mandarines  
del poder americano*  
Prólogo de Joaquín Estefanía



**Alianza Editorial**

Juan Ignacio Luca de Tena, 15 · 28027 Madrid · Tlf.: 91 393 85 90 · Fax.: 91 742 64 14 · [www.alianzaeditorial.es](http://www.alianzaeditorial.es)

# En el exterior de la cultura

Alberto García Ferrer

La idea de cultura, que se acuñó hacia finales del siglo XVIII con el objeto de establecer una zona para la producción humana diferenciada de los hechos de la naturaleza —y facilitar, también, la ardorosa voluntad taxonómica del conocimiento—, ha derivado, a lo largo de poco más de dos siglos, en un concepto central en nuestras sociedades del siglo XXI.

Asistimos a un progresivo —y enérgico— proceso de revisión del rol de la cultura en el escenario mundial. En 1989, agotada la idea de que los modelos puramente económicos eran suficientes para explicar y sobre todo abordar los procesos de desarrollo, el PNUD concibió la noción de «desarrollo humano» que incluye, aunque vagamente, junto a la educación y la creatividad la idea de la cultura. Con este giro la cultura dejaba de ser pensada —si es que realmente era pensada— como colofón y comienza a percibirse como la carnadura del individuo. Se abandona la idea de una meta distante para constituirse en el camino. Casi diez años después, la Comisión Mundial de Cultura y Desarrollo en su informe *Nuestra diversidad creativa* definió el desarrollo como un proceso, no como un objetivo. Los conceptos de desarrollo y cultura se perciben ahora como procesos —en tanto serie de fases sucesivas y transcurso de tiempo, como podemos encontrar en la definición del término—. Sucesión y tiempo —movimiento— son dos elementos centrales en la comprensión de la cultura que es importante retener.

También el tiempo transcurre en los escenarios en los que se desarrollan las acciones culturales. Y los transforma. ¿Trasforma igualmente las políticas



Azucena Lozano Sin título 2003

culturales de los gobiernos y las instituciones?

En los años 70 y durante la década de los 80, las crisis continuadas de las políticas desarrollistas agudizaron las desigualdades económicas y sociales en América Latina. Como consecuencia de los efectos de esas crisis comenzó a replantearse la cuestión indígena. Hacia finales de los años 80 y en la década de los 90, con la extendida reconquista de los derechos democráticos, países como Brasil, Bolivia, Colombia, Ecuador, Nicaragua, Perú o Venezuela modifican sus constituciones nacionales reconociendo, y recogiendo en sucesivas enmiendas o reescritura de sus textos, los derechos postergados de las poblaciones indígenas.

Entre algunas de las múltiples consecuencias inmediatas, Martín Hopenhayn propone, en su informe sobre *Educación y cultura en Iberoamérica*, la necesidad de «pasar de la educación como medio de homogenización cultural a la educación como espacio de afirmación multicultural y de socialización de la diferencia». Un importante giro para la comprensión social y cultural del subcontinente.

Mientras tanto España, sobre todo en los últimos diez años, asiste a ciertas e importantes transformaciones sociales y culturales operadas a partir de la creciente inmigración, con un alto componente latinoamericano.

En este punto cabe preguntarnos: ¿En qué consiste una política cultural? ¿Debe concebirse la cooperación cultural como una parte de esa política cultural? En el actual escenario ¿es posible tener una política cultural sin plantearse la relación y el diálogo con otras culturas? La primera cuestión, en la acción cultural, ¿es reconocer la alteridad? Y si así se la concibe, ¿es suficiente con el reconocimiento, o es imperativo interactuar con la alteridad?

Ha sido habitual que, en la formulación de políticas, la cultura —considerada como colofón—, careciera de verdaderos proyectos. Sobre todo de diseños que recogieran el pasado y pro-

yectaran el futuro. La acción cultural suele estar presidida por la inmediatez y el brillo de lo fugaz. Y es habitual que en la ejecución de esas acciones impere la improvisación —en lo que la expresión tiene de torpeza burocrática y no en lo que puede encerrar de creativa—. Sobre todo, que obedezca a la arbitrariedad del «gusto» oficial. También nos hemos acostumbrado a que —siguiendo el pensamiento de Jean Monet ¡en sentido inverso a su significado!— siempre se empiece por la cultura cuando suena la hora de los habituales recortes presupuestarios.

Sin embargo, es fácil constatar que el tiempo de la cultura es más dilatado que el tiempo de la economía. Veámoslo de esta manera: la cultura es producto de décadas y, en su caso, de siglos de sucesivas transformaciones. La economía, sujeta a transacciones, a contratos, acuerdos, negocios, compra y venta, cesiones o traspasos, suele —y probablemente debe— cerrarse en periodos relativamente cortos. La economía, podríamos arriesgar, tiene en frente al tiempo. La cultura lo lleva a su lado. Por eso no puede concebirse la cultura como el parquet de una Bolsa en el que suben y bajan las cotizaciones. Ni debe seleccionarse a sus gestores entre un grupo de ejecutivos educados en la agresividad del *broker* —práctica habitual de la derecha, tanto si se trata de una empresa de gas propano como de un proyecto cultural—.

En el campo de la cultura, más que en otras esferas de la gestión política, es necesario plantearse una política de estado tácita o explícita —en Europa, la referencia es el caso de Francia—. Al menos acordar un gran cuerpo central de conceptos y de ideas, porque en cultura se trabaja en una onda larga. En ondas cortas el resultado real es la ausencia de políticas culturales. Es como escribir en la arena de una playa entre el flujo y reflujo de las mareas.

En la última década hemos asistido a la supresión del Ministerio de Cultura, cuya realidad física, es cierto, no garantiza la existencia de una política cultu-

ral, y, entre otras muchas cosas, a la práctica liquidación de la cooperación cultural. También es cierto que todo esto puede ser prueba de la más estricta coherencia: ¿para qué y cómo cooperar si no tengo y no deseo formular un proyecto cultural que mire al futuro? Dicho esto debe insistirse nuevamente en que la política cultural no debe confundirse con una ¿comprometida? política de obras públicas. Ni con una agresiva política de propaganda. Dos tipos de acciones que la derecha suele confundir con políticas culturales

En el campo de la cultura, la derecha entiende que la mejor manera de hacer una política es no tener ninguna. Dicho de otra manera: lo bueno de no tener política es que siempre terminas haciendo tu política, sin tener ningún compromiso programático. Ni rendir cuentas a activos y organizados sectores sociales.

Confundir lo cualitativo con lo cuantitativo en cultura es habitual en la concepción mercantil. Confundir el brillo y la notoriedad en las acciones culturales con la permanencia y la continuidad es confundir, como se ha hecho, la propaganda —en el más estricto sentido ministerial— con la política cultural. Y todos sabemos que la confusión nunca es inocente: siempre es una actitud interesada.

En el exterior España ha proyectado, en los últimos años, una visión de la cultura que se confunde conceptualmente con la moda —aunque la moda sea parte de la cultura, uno de «los ciclos cortos de la cultura» como señala Stavenhagen—. Lo equivocado, más estrictamente, lo limitado de esa concepción mercantilista y efímera —en el más amplio sentido del término— de la cultura, es identificar y reducir toda la cultura a sólo uno de sus múltiples componentes. El resultado: el distanciamiento. Desde luego no el distanciamiento brechtiano que juega con la distancia como espacio para la reflexión, sino la distancia emocional, afectiva y cognitiva que establece barreras en el diálogo intercultural y lo convierte en discurso.

El ¿diseño? de la proyección de la cultura española hacia el exterior ha estado presidido por el imperio de dos conceptos —tan sonoros como vacíos— caros a un sector político deseoso de cambiar su fachada sin alterar su conducta: lo «bonito y lo moderno». La consecuencia más onerosa: la vacuidad. Y sobre la vacuidad no puede construirse el diálogo, sino la distancia. La ejecutoria: la exposición como oferta mercantil, la imposición unilateral del objeto cultural, la sustitución del diálogo por el monólogo, el abandono de la cultura viva por el envaramiento cultural del púlpito. El resultado: el rechazo y abandono del diálogo cultural y de la cooperación con otras culturas en las zonas de proyección activa de la política exterior.

En este esquema sencillo, el mundo —culturalmente hablando— queda dividido, con ciertos matices, en tres grandes bloques. La gran mayoría de mundo conocido se interpreta como una zona objeto de una relación mercantil futura y de apertura de un área de ¿influencia? inmediata o mediata. Este universo es pasivo y no es posible tomar nada porque carece de lo «bonito y moderno». En segundo lugar están los vecinos e iguales, a los que debe recordárseles periódicamente el carácter multicientenario de nuestra cultura pero con los que se continúa una política cultural basada en el monólogo y el silencio. Finalmente el «gran objetivo», centro de la política exterior al que hay que gustar, convencer y seguir. Y del que emana lo nuevo y lo moderno. Objeto de un sometimiento complaciente a la espera de que su confianza permita una acción reveladora definitiva. Para ello es necesario demostrar que somos dinámicos, fuertes y, sobre todo, creyentes en la acción reguladora del mercado. Si es necesario, debemos llegar a sentenciar que «la excepción cultural es el refugio de los derrotados». Frente a ellos estamos dispuestos a escuchar una voz llena de sonoridades enriquecedoras y seguridades, en un mundo caótico y desordenado.



Higinia Garay *Sin título* 2003

En la ejecución de sus «propuestas culturales», la derecha suele llevar mucha prisa, a pesar de que la prisa está contraindicada en la acción cultural. ¿Por qué? ¿No es acaso la prisa otra de las formas del miedo? ¿El mismo miedo que se experimenta ante la caída de las acciones en la Bolsa? ¿No es, tal vez, la expresión de una profunda desconfianza hacia los actores culturales, a los que desea no ver demasiado tiempo en la escena?

Baudillard escribe en *El crimen perfecto*: «También el artista está siempre cerca del crimen perfecto, que es no decir nada. Pero se aparta de él, y su obra es la huella de esta imperfección criminal». Probablemente esa «imperfección criminal» sea la culpable del pavor que en los últimos tiempos ha dominado la voluntad de los administradores de los presupuestos destinados a la acción cultural. En definitiva, la derecha siempre está más tranquila —económica, ideológica y políticamente— cuando levanta mausoleos para los artistas.

#### EL CINE Y LA TELEVISIÓN: AVANZAR DESPUÉS DEL RECESO

El recientemente desaparecido productor francés, Daniel Toscan du Plantier, refiriéndose a la polémica sobre la excepción cultural, proponía hablar de «la emoción cultural».

Pienso en una reciente película española: *Te doy mis ojos*. ¿Puede ser considerada como una mercancía y, en tanto tal, intercambiable por otra mercancía con un nivel similar de manufacturación? ¿Es esa manufacturación la que determina esencialmente su carácter? ¿Quién podría recoger, elaborar y plantear esa específica emoción cultural que expresa *Te doy mis ojos*, aparte de una joven directora española? Digámoslo de una manera más directa: no es el mercado el que nos permite acceder a la emoción de *Te doy mis ojos*.

Los alertas detractores de la excepción cultural dirán que tratándose de una buena película sobrevivirá y logrará recibir la bendición del mercado. Porque lo que es bueno para el merca-

do, es bueno para el individuo. Hay en este argumento la convicción de que el destino manifiesto del artista le llevará a conseguir el reconocimiento del mercado. Y que sólo el mercado es capaz de reconocer ese destino manifiesto.

Seguramente podremos recibir, gozar y disfrutar otras emociones culturales que lleguen desde otros horizontes, latitudes, regiones y culturas. Y eso es parte esencial del diálogo con la alteridad.

La protección de la cultura pasa por el respeto de todas las culturas. Y por el derecho y la necesidad de interactuar. No se trata de cerrar las pantallas a la emoción cultural sino garantizar que se mantengan abiertas. Porque si una parte central de una política cultural es el estímulo a la actividad creadora, seguramente el otro gran pilar es facilitar el acceso a la diversidad cultural y creativa. Producción cultural y diálogo intercultural. Defender el derecho de cuarenta millones de habitantes a experimentar y gozar la emoción cultural que le proponen sus cineastas que ejercen el derecho a la expresión y a la creación y, también, lo que proponen distantes y desconocidos creadores en el otro extremo de la tierra.

Unas películas que multiplican por diez y cien el presupuesto de otras. Películas que disponen de un mercado cautivo de trescientos millones de personas y que salen a navegar en las aguas del mercado con la seguridad de un acorazado escoltado por decenas de navíos, seguramente se encontrarán en las mejores condiciones para controlar rutas marinas, grandes caladeros, resistir tormentas y conquistar nuevos puertos. En su camino se cruzarán con pequeñas y bellas embarcaciones de frágil construcción habitadas a navegar y ser admiradas por pequeños núcleos de observadores en pequeñas bahías protegidas.

Los acorazados, aunque no proporcionen ni el goce, ni la emoción, ni la sorpresa, ni la diversidad de sentimientos que podrían brindarnos esas delicadas y extrañas embarcaciones, llegarán a todos los puertos y serán observados, a veces con admiración, otras por rutina

y finalmente por el infinito aburrimiento de los habitantes que desean que alguna vez una nave distinta, bella y estimulante los visite. Pero la fragilidad ha escondido a las naves distintas, de momento, en las bahías protegidas.

El presupuesto nos puede explicar la dimensión y el grosor de la coraza del gran navío. O lo que es lo mismo, puede explicar la arrolladora presencia del cine de las multinacionales norteamericanas en todas las salas. Pero el presupuesto no debe servir para explicar otras cuestiones. El cine no puede reducirse a la búsqueda de la homologación de grandes presupuestos. No se puede avanzar exponiendo como un estandarte y un reclamo el inalcanzable presupuesto de una película norteamericana. No es razonable establecer comparaciones con los reducidos presupuestos de una película nacional. Aunque las comparaciones encubran la secreta esperanza de arañar unos cuantos millones de euros más para las ayudas a la cinematografía nacional.

El presupuesto varias veces multimillonario como argumento termina siendo una propaganda encubierta del acorazado. Jonathan Rosenbaum, crítico de cine de *The New York Times*, señala en su libro de muy significativo título: *Cómo Hollywood y los medios conspiran para limitar las películas que podemos ver*, que los rankings de taquilla han sido incorporados a los programas y los magazines especializados como propaganda —apenas encubierta— de las producciones de las multinacionales del cine.

Los millones invertidos en el acorazado, como los millones recogidos en taquilla, son parte de la estrategia publicitaria que debe ser pública para estimular el consumo.

Debemos ser flexibles y persistentes para trabajar en la búsqueda de respuestas no habituales y ponerlas en juego. Encontrar otros enfoques y asumir también la cuota de riesgo que significa optar por respuestas creativas. En el escenario de incertidumbres —¡afortunadamente!, señalaría Wallerstein— que caracteriza el horizonte de nuestras

sociedades, hay una dirección del pensamiento y dos ideas sencillas en las que deberíamos trabajar con voluntad de persistencia.

La primera idea es que en el cine, como en la cultura, tenemos que trabajar con tiempos y horizontes amplios si queremos construir algo consistente. Si deseamos y tenemos la voluntad de construir, a secas. Las prisas encubren el miedo —paralizante aunque razonable— de esa parte del cine que descansa en una industria frágil y en una economía caprichosa.

La segunda idea es la integración. Integración vertical y horizontal. Integrar enfoques similares de la cultura y de la creación. Integrar un espacio común para el ejercicio y el disfrute de nuestras cinematografías. Francisco Weffort decía, durante una reunión en Río, en abril del 2002, que «debemos reconocer que con un quince por ciento del mercado no hacemos una industria del cine». El entonces ministro de Cultura de Brasil hacía referencia al porcentaje en el que se mueven ¡las más exitosas! de nuestras cinematografías en su mercado local. La consecuencia que extraía era la obligada construcción de un espacio común no sólo iberoamericano sino tal vez latino, sumando a Francia y seguramente a Italia.

Integrar verticalmente todos los ámbitos en los que es necesario operar y que operan en la construcción de audiencias de nuestros cines. Integrarlos significa analizar las partes, comprender que integran un único sistema de vasos comunicantes y proponer acciones que hagan avanzar al conjunto.

Todos sabemos que el cine participa del mundo industrial y del ámbito de la cultura. Sabemos que es muy ingenuo pensar que basta sólo con producir, y sabemos también que producir cine no es homologable a cualquier otra producción industrial seriada. La distribución es esencial, pero obviamente, no resuelve por sí sola el problema. Una adecuada promoción es necesaria pero resulta insuficiente para establecer un cierto nivel de ¿presencia? de nues-

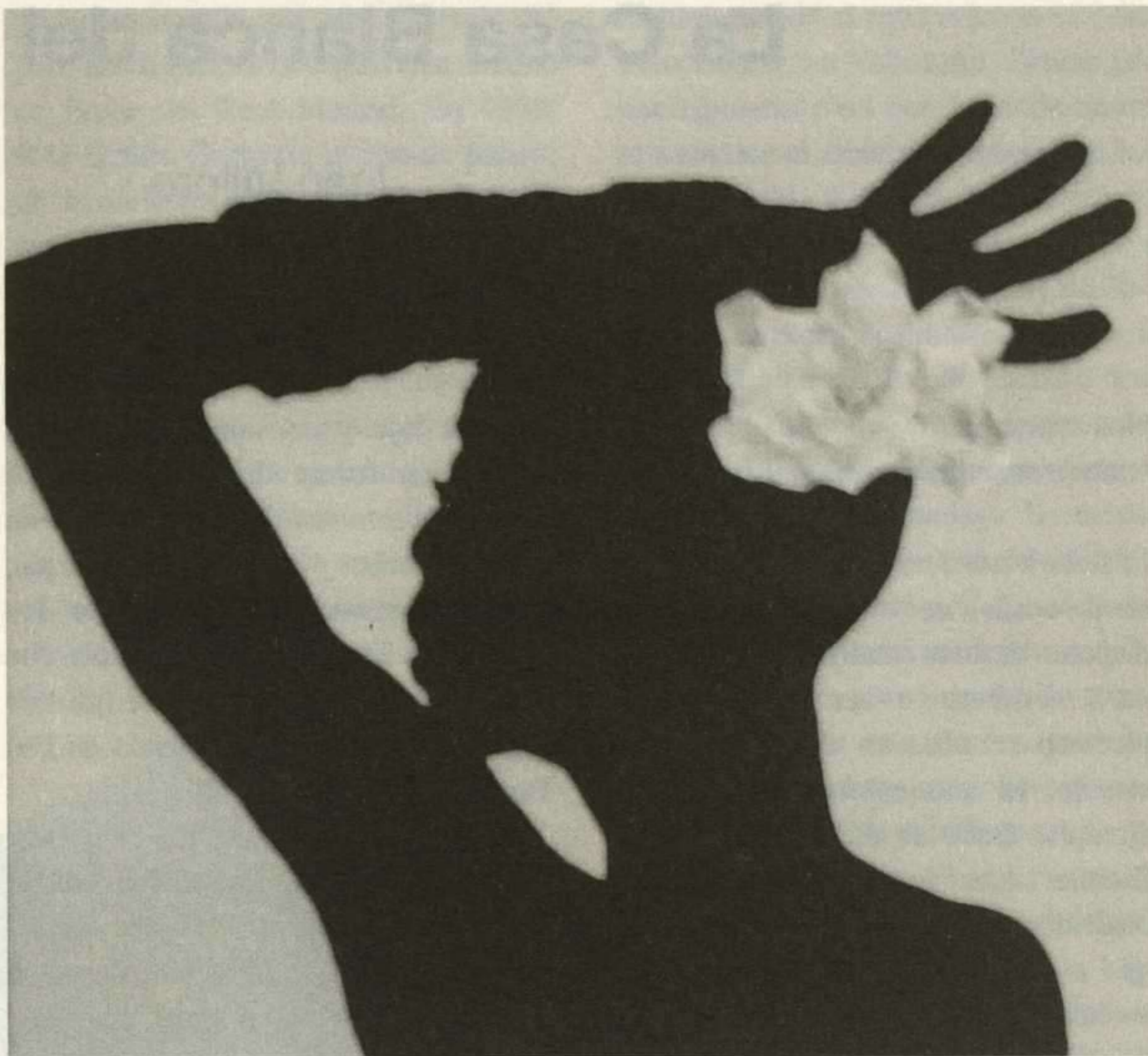
tros cines en nuestras ventanas. Y concluiremos también que con el abordaje de estos tres componentes —centrales en la comprensión industrial del cine— no resolvemos los problemas de nuestros cines. ¿Hemos mirado suficientemente las múltiples parcelas que construyen el ámbito cultural del cine?

¿Qué hemos hecho, con una visión integradora y solidaria, en el campo de la formación, la educación, los medios, la crítica especializada, la televisión, las normativas, la legislación, el patrimonio cultural cinematográfico y audiovisual, la investigación, los festivales, asociaciones y colectivos especializados, las alianzas...?

Insistir en que todo se reduce al dinero del que se dispone para hacer una película ha demostrado ser un argumento insuficiente a lo largo de décadas. Si insistimos en mirar el problema desde ese ángulo nos perdemos en el bosque, porque somos incapaces de ver el conjunto, deslumbrados por el álamo carolina que tenemos delante. Lo paradójico es que al hacerlo asumimos la ficción de mirar el problema desde la proa del acorazado. Nos vemos a nosotros mismos, pequeños y frágiles, en la bahía. Y proponemos las soluciones del acorazado porque reproducimos su punto de vista. Un círculo vicioso.

Durante décadas hemos ¿subestimado? todos los ámbitos que constituyen el espacio de la cultura. En este caso, de la cultura cinematográfica. Es necesario retomarlos y trabajar en ellos. ¿Llegaremos a la conclusión de que construyendo nuestras audiencias ganaremos el mercado? No parece lo mismo mirar nuestros cines desde la frialdad de la taquilla que construirlos desde el calor de las butacas. Parece una obviedad pero no lo es. Pensar desde la taquilla es concebir el cine como un puro recurso contable. Y como puro recurso contable, la producción cultural y sobre todo el cine, carecen de futuro. Si pensamos en nuestras audiencias pensamos en sujetos, que son el centro de una verdadera política cultural.

Desde la Cumbre Iberoamericana de Bariloche de 1995, en que el proyecto



Eva Mena *Sin título* 2004

Ibermedia fue aprobado para su desarrollo como programa, poco se ha avanzado en el diseño de nuevas propuestas integradoras que contribuyan a consolidar el espacio común del cine y la creación audiovisual. La sociedad civil, que acogió con entusiasmo el programa, ha sido más activa que las administraciones públicas que, en general, no han generado iniciativas y propuestas.

Otra experiencia diseñada con carácter integrador, nacida del impulso tecnológico que significó la puesta en órbita del satélite Hispasat, languidece sin una efectiva dirección que le permita ser un instrumento de la integración de ese espacio, sin llegar a ser tampoco —por razones que, por extensas, no vamos a analizar aquí— un efectivo vehículo para el desarrollo educativo. Seguimos sin contar con un canal de difusión por satélite de las ficciones y la producción audiovisual iberoamericana y, ¿por qué no?, latina.

La defensa de la libertad del ciudadano como fruidor de cultura, pasa por el pleno ejercicio de su derecho a la diversidad, al ejercicio de la libertad de

elegir, al estímulo y la multiplicación de la creación. En ello debe empeñarse una política cultural que entienda que la construcción de audiencias ricas, con acceso a la diversidad, no cautivas del acorazado vigilante, recoge en la plástica, la música, el cine, el libro y hasta en el patrimonio cultural las expectativas de una sociedad que aspira a ser creativa, informada, dialogante y abierta a las múltiples relaciones interculturales.

Desplazar el paradigma mercantil y la mezquina visión del arte como refugio de la inversión en tiempo de crisis, que ha tendido un manto empobrecedor y una visión insolidaria sobre nuestra cultura. Y rehacer el diálogo intercultural. Dos tareas inmediatas e impostergables para reconstruir una cultura viva en un mundo que necesita con urgencia construir (y, en su caso, reconstruir) puentes. Probablemente en ese aspecto deba basarse, en lo inmediato, el más intenso aporte de la cooperación cultural española para contribuir a restablecer mucho de lo perdido en el último lustro como nación, como sociedad y como habitantes solidarios de un mundo común. □

# La Casa Blanca del fútbol

Juan Villoro

NOS GANARON  
PORQUE SON DESAGRADABLES

El Real Madrid vive de excesos. Entre otras cosas, es el único club que dispone de una cuadrilla de halcones para combatir a las palomas que picotean semillas en el césped de su estadio. El más potente de ellos, un ejemplar árabe de dos kilos, se llama Zidane. Las noticias del entorno madridista son tantas y tan folclóricas que a veces pasa a segundo plano el hecho estadístico de que haya ganado veintinueve veces la Liga de España, diecisiete la Copa del Rey y nueve la Copa de Europa. Si se toma en cuenta que ganó la primera liga en 1931, se tendrá una idea de la concentración de sus logros. Hasta en los mercados populares, el poderío del Real Madrid se ha vuelto motivo de sorna: los verduleros venden zanahorias *galácticas* en alusión a los genios que despachan en el equipo blanco. Para la temporada 2003-2004, el empresario Florentino Pérez y su director deportivo, Jorge Valdano, construyeron una alineación casi inverosímil, una concentración de egos y talentos que desafiaba la lógica de un deporte que hasta poco tiempo antes parecía de conjunto.

Los aficionados sabemos que la selección Resto del Mundo es un desastre que sirve para levantarle el ánimo a un equipo local. Cuando un gran jugador se retira, la escuadra en que milita se da el lujo de ganarle a una alineación en la que pueden estar Chilavert, Owen y Thierry Henry. Al Resto del Mundo siempre le falta coordinación, garra, instinto asesino. El Real Madrid fue armado con ese exótico criterio. Florentino Pérez practica el *shop-*

*ping* de lujo y no valora la veteranía como una forma de la historia. El capitán Hierro tuvo que mudarse a un desierto árabe y Vicente del Bosque, sensato entrenador que bajaba los humos de su volcánico vestuario, fue despedido después de ganar la Liga. Los bigotes de mosquetero jubilado de Del Bosque no vendían lo suficiente.

El Real Madrid es asunto de gobierno. Emblema de la capital, ha contado con toda clase de favores. Franco intervino para impedir que Di Stéfano llegara al Barcelona, su destino original, y la edificación del estadio fue un alarde de poder (el Real Madrid compró esos terrenos sabiendo que por ahí pasaría la avenida del Generalísimo, y el Ayuntamiento acaba de conseguirle a precio irrisorio el solar para su nueva Ciudad Deportiva). En 1943, la catedral *merengue* fue bendecida por José María Bulart, capellán del caudillo y especialista en misas de Estado (la más famosa fue la que inauguró el Valle de los Caídos). En 2003, el joven abogado Joan Laporta participó en un debate televisivo entre precandidatos a dirigir el Barcelona. Cuando le preguntaron cuál había sido el mejor entrenador del Real Madrid, respondió: «El Gobierno». Laporta ganó el apoyo de los socios del Barça. El reconocimiento del Real Madrid como entidad política alcanza rango internacional. Durante la pretemporada de 2003, el alcalde de Pekín les abrió las puertas de la Ciudad Prohibida y desalojó la plaza de Tian An Men para que la dinastía blanca viera el paisaje con perspectiva imperial.

Aquejado de omnipotencia, el Real Madrid aparece como una institución insoportable. Para quienes padecemos su grandeza, hay algo aún peor: a juzgar por su sala de trofeos, es el mejor

equipo del mundo. Para cualquier especialista —es decir, para cualquier hinchas—, su alineación de 2003 debería haber sido tan exitosa como el matrimonio de Britney Spears, un arrebatado pasional que luego resuelven los abogados. Aunque el equipo jugó de un modo muy raro, durante ocho largos meses pareció imbatible.

El bastión *merengue* se ecaminaba hacia otro de sus exóticos triunfos. En 2002, con motivo del centenario, se vendieron miles de horrendos relojes con el escudo morado en la carátula ¡y un himno para salir de la siesta! Los nuevos fichajes respondían a esa lógica de marketing. Florentino sabe hacer del triunfo un triunfo. Condenado a ganar siempre, el Real Madrid sólo convence cuando arrasa. Si gana 1-0, los periódicos titulan: «Ronaldo salva al Madrid». Este triunfalismo es aún más molesto porque va vestido de blanco. Un rebaño ultraterreno, purificado por el uniforme. No es casual que este equipo con vocación de retablo tenga angélica debilidad por los astros rubios (de Di Stéfano a Beckham) ni que su uniforme sustituto lleve el color de los obispos.

Pero los galácticos sirven para algo más que vender zanahorias en el mercado. En la histórica temporada 2003-2004, la Casa Blanca del fútbol albergó el mayor misterio del deporte contemporáneo. Contra la evidencia y la razón, su galería de individualidades ganó suficientes partidos para inquietar a los historiadores y los teósofos del césped. Cuando el árbitro pitaba el final del juego, los rivales se abalanzaban para pedir la camiseta de Zidane. Mientras tanto, los hinchas en pena recordábamos el mayor defecto madridista: «Nos ganaron por desagradables».



EN CASO DE DUDA,  
EL GOL FUE DEL MADRID

Es de noche en el barrio de Chamartín, un sábado de partido y los bares cercanos al estadio Santiago Bernabéu muestran la versión española del sobrecupo: la gente bebe de pie en la acera. De vez en cuando un vaso cae al piso y sirve de contrapunto al canto que inicia la noche: «¡Qué viva España!». Los fanáticos de camiseta blanca y bufanda morada le recuerdan al mundo que la hispanidad profunda juega para el Real Madrid. En las calles aledañas, pandillas de ultras merodean con heterofobia: odian a los moros, los vascos, los *polacos* (que pueden ser catalanes, judíos o fenicios), los *sudacas*, los maricones y, en caso de que puedan pronunciar la palabra, a los constitucionalistas. El código del *hooligan* madridista es tan desinformado como el de las demás escorias del fútbol. Poco importa que hayan sido los celtas los que usaban cascos con cuernos: la peña Orgullo Vikingo ostenta cuernos como una forma de decir que en el alma llevan swásticas.

En los años 80, Ramón Mendoza, presidente del Real Madrid, los apoyó al grado de saltar con ellos en el aeropuerto al grito de «polaco el que no bote». Aunque la actual directiva les ha quitado apoyos y subsidios, los *forofos* bravos son un foco latente de lo que puede hacer la ultraderecha con ánimos de Hulk. Los vecinos de Chamartín están hartos de la violencia que rodea los partidos y del despliegue de seguridad destinado no tanto a inhibir los navajazos como a controlar el tráfico. En días de juego, el Bernabéu se somete a un operativo de visita de jefe de Estado.

Cualquier partido del Real Madrid transcurre como un psicodrama donde el más nervioso es el árbitro. Tal vez por el peso de la leyenda o por la creencia de que congraciarse con el

poderoso impide que suba el precio del pan, los silbantes se equivocan mucho en favor del Real Madrid. En 1970, José Emilio Guruceta le pitó un penalti al barcelonés Rifé por derribar al madridista Velázquez a dos metros del área. Las ilusiones del barcelonismo fueron acibilladas con tal impunidad que el agravio se recuerda con el mismo dolor que el fusilamiento de Lluís Companys, último presidente de la *Generalitat* republicana.

Un día antes de la muerte de Franco, el alemán Paul Breitner del Madrid chutó a la parte lateral de la portería del Sevilla. Las redes estaban agujeradas y



Rafael G. Bianchi  
En juego 2002

la pelota entró al arco. Todo el mundo lo vio menos el árbitro, que se negó a revisar las redes.

La oposición pensó que la desaparición del caudillo mejoraría la vista de los árbitros, pero la camiseta blanca aún ciega a los colegiados. El Real Madrid fue el equipo menos amonestado en el decenio 1992-2002. Se podría argumentar que se trata de una coincidencia o de un logro merecido por una oncena que sólo por excepción tuvo al durísimo Fernando Hierro. Sin embargo, la maldición se ha extendido hasta 2004,

incluso cuando el equipo juega en campo contrario: en Valladolid, Zidane jaló una camiseta rival con furor de tintorería sin que el árbitro advirtiera que eso ocurría dentro del área, y en la cancha del Betis, Roberto Carlos trabó a Joaquín con la vistosa agilidad de *Spiderman* mientras el silbante desviaba la vista a la luna de Sevilla. Cuando ocupaban el liderato, su más cercano perseguidor, el Valencia, estuvo a punto de ganarles en el Santiago Bernabéu, pero el árbitro se inventó un penalti en el último minuto, y contra el Albacete, en un partido sorprendentemente reñido, Figo obtuvo tres puntos anotando con la mano. Esta fue una de las primeras señales de que el conjunto *merengue* no podría continuar su extravagante ola de triunfos. Más que constatar que en España la transición a la democracia aún no llega a los silbatos, algo cristalizaba en tantos equívocos. La luna no estaba en su sitio, los gatos corrían despavoridos, el Real Madrid ponía nerviosos a los árbitros. Signos del desastre que vendría. Los galácticos empezaban a estar perdidos en el espacio.

AUNQUE JUGAMOS BIEN, GANAMOS

La escuadra *merengue* compite en una liga nacional en la que rara vez tiene más de dos rivales. Si acaso pierde, también se lleva los titulares. Como el *Titanic* o la Armada Invencible, ya sólo aumenta su fama cuando se hunde. Sin tener un estilo de juego único —al modo del *dream team* del Barcelona, el mítico *ballet azul* de la Universidad de Chile, el Bayern con Beckenbauer o el Milán de Arrigo Sacchi—, el Real Madrid dedicó su primer siglo a hacer del triunfo una rutina. Su entrenador global parece Hegel: «Todo lo real es racional». Los magos no han podido dejar huella en una institución imbuida de pragmatismo ganador. Si el Barcelona ha escogido caprichosos artífices —Cruyff, Sotil, Maradona, Romario, Ronaldinho—, su archirrival apuesta por la rentable exac-

titud. El mejor centro delantero de su historia, Hugo Sánchez, solía anotar de un solo toque: tres segundos de acción equivalían a tres goles.

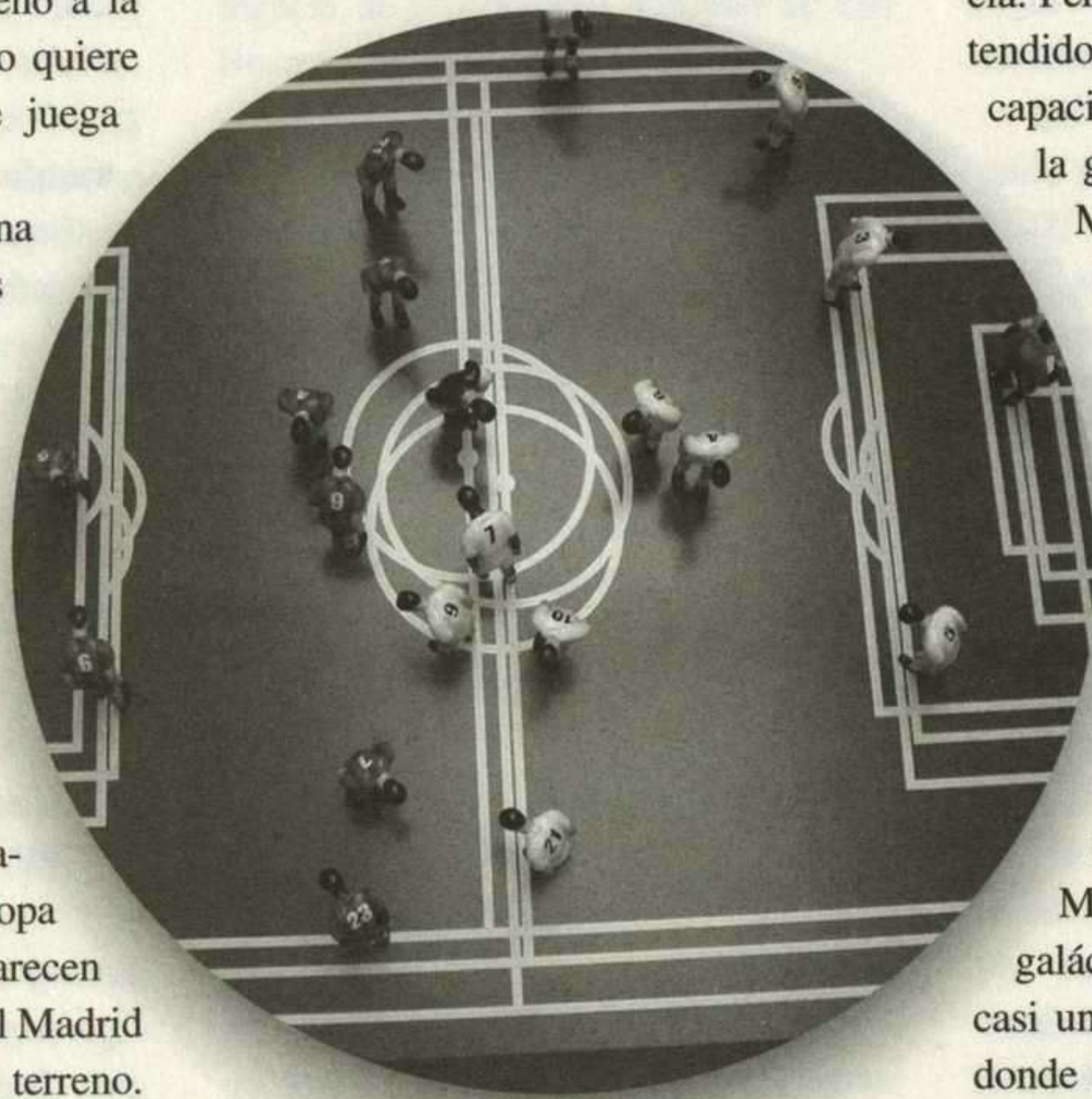
Pero aunque ha preferido la contundencia (Breitner, Zamorano, Michel, Ronaldo), el Real Madrid no ha caído en pecado de aburrimiento o avaricia. Cuando lo entrenó Capello estuvo a punto de convertirse en una ciudadela defensiva, pero el público del Bernabéu exigió ataque. Además, algunos madridistas han tenido la clase de Butragueño, inventor de pausas y aun de siestas en plena área chica; o de Laudrup, diseñador de perspectivas. Pero la marca del equipo no ha sido ésa. Ajeno a la noción de estilo, el madridismo quiere tormentas de goles. Si aparte juega bien, pues peor para los otros.

Esta tradición dependió de una sólida cantera y de tres astros que le daban funcionalidad, hasta que Florentino Pérez empezó sus fichajes de coleccionista. Mientras las habitaciones tengan cuatro paredes, su idea de la decoración será un Picasso, un Kandinsky, un Klee y un Miró.

Gracias a la *ley Bosman*, los comunitarios juegan como locales en cualquier liga de Europa occidental, y las alineaciones parecen delegaciones de la FAO. El Real Madrid no es una excepción en este terreno. Tampoco se trata del equipo más gastador (el Manchester United y el Chelsea tienen pulso más rápido para firmar cheques) ni del más endeudado (cualquiera de la liga italiana lo supera en compras a crédito). Sin duda, el Real Madrid ha hecho gastos fuertes (montar un observatorio espacial en Marte cuesta trescientos millones de euros, lo mismo que cuatro jugadores como Zidane). Aun así, el dinero no es lo único que lo distingue. Sus fichajes tienen, como los X-Men o los héroes de Homero, un excepcional atributo simbólico (como antes se le decía a lo mediático). Desde los Harlem Globe Trotters, ninguna escuadra deportiva se había integrado

con tan claro deseo de exhibición. La diferencia es que el Real Madrid además debe competir.

El primero en olfatear la posibilidad del caos fue el francés Makelele, un mediocampista tan poco protagonista y tan necesario como el cartero en una novela epistolar. Al ver que el autobús blanco se llenaba de leyendas pensó que su trabajo sería más necesario: alguien tendría que correr y recuperar balones para que los otros hicieran jugadas de fantasía. Después de ásperas negociaciones, Makelele se marchó a Inglaterra. Su hueco no fue sustituido y los amigos de la sensatez esperaron un descalabro.



Rafael G. Bianchi  
En juego 2002

Pero el fútbol es tan raro que el Real Madrid demostró durante meses que podía ganar sin juego de conjunto. En gran medida, el milagro se debió a un portero que evitaba cinco goles cantados por partido. Como Brasil en México 70, el Madrid atacaba sin guardaespaldas. Siempre a punto de perder 2-1, acababa ganando 4-2. Si antes un equipo que jugaba bien era bautizado como Los Once Hermanos, el siglo XXI parecía haber descubierto el reinado de Los Once Huérfanos.

#### FILOSOFÍA Y GERENCIA

En el mundo al revés del fútbol, el único que no cobra es el máximo jerarca: Florentino Pérez tiene el privilegio de decidir gratis cuántos millones le paga a cada quien. El cosmógrafo de esa corte, Jorge Valdano, se había formado en otros principios. Fue él quien, siendo entrenador, hizo debutar a un desconocido de la cantera (un tal Raúl) para sustituir al ídolo Emilio Butragueño. Admirador de los símbolos, Valdano ha postulado mil y una maneras de preservar la identidad de un equipo para que el juego sea una recuperación de la infancia. Pero el fútbol está hecho de malentendidos y Valdano puso su notable capacidad de persuasión al servicio de la galaxia blanca. Cada partido del Madrid refutaba y confirmaba algunas páginas de Valdano: «¿Lo que importa es el resultado? Esa es una manera bastarda de ver el fútbol. Importa la ambición, la audacia, la aventura, la entrega generosa de todos en defensa de una idea grande» (*Apuntes del balón*). La frase se aplica cabalmente a la Argentina de Menotti o a la Holanda de Michels. En el caso del Madrid galáctico, era difícil opinar. Durante casi un año fue un club «resultadista», donde los acaudalados mercenarios triunfaban sin entenderse. Al mismo tiempo, mostraban un genuino gusto por el juego. ¿Valdano había creado un contraejemplo o una prolongación crítica de sus ideas?

El Madrid se parecía a la espuma de tortilla de patatas deconstruida por Ferrán Adrià. Era algo más que *nouvelle cuisine* y algo menos que alimento. ¿El país esnob de la «cocina de investigación» había ideado el «fútbol de investigación»?

El clan del Bernabéu irritaba y fascinaba por igual. El director deportivo no era inmune a estas contradicciones. Alguna vez, Valdano defendió su esquizofrenia en estos términos:

«Si multiplicamos cinco manzanas por tres ositos el resultado es nada. ¿De acuerdo? Pues yo quiero todo: las manzanas y los ositos».

Esta forma de sumar Zidanes y Pavones, lo convirtió en alguien que muchas veces era criticado desde sus propios artículos. En el periódico *Marcaca* escribió: «España, en fútbol, ha descubierto el racismo al revés: discrimina a los nacionales». ¿Cómo sostener la frase ante el capitán Hierro, que tuvo que marcharse a Qatar; o ante Morientes, vendido al Mónaco después del fichaje de Beckham? La incongruencia del intelectual metido a *manager* tuvo logros innegables: el Real Madrid reinventó su prestigio de manera atípica; se negó a comprar al central que le urgía y aprovechó los misterios de Ronaldo, ese gordo al que no pueden alcanzar tres atletas.

Conviene recordar lo arriesgado que fue el fichaje del brasileño. Ronaldo salió de la final de Francia 98 con la mirada borrosa. Semanas después parecía el jubilado más precoz y famoso del planeta. Cada vez que reaparecía, se lesionaba con un dramatismo que conmovía incluso a sus adversarios. Al cabo de cuatro años de penitencia, quedó listo para el Mundial de Corea y Japón. Ronaldo fue el mejor del campeonato. De cualquier forma, nadie podía leer el futuro en su rodilla de cristal. Cuando llegó a Madrid, todas las miradas se dirigieron al médico. Sólo un ortopedista con nervios de titanio podía autorizar ese traspaso. Además, Ronaldo llegaba con sobrepeso y ganas de pasar más tiempo en discotecas que en el área chica. Florentino y Valdano compraban más un símbolo que una realidad. Se salieron con la suya, por un centímetro de tejido orgánico. El mundo está hecho de tremendas minucias; sería distinto si la nariz de Cleopatra hubiera crecido otro poquito. El rendimiento del brasileño fue la más estimulante de las muchas paradojas que determinaron la iconoclasta gestión de Valdano.

#### EL CAMALEÓNICO MÍSTER BECKHAM Y OTROS EXCESOS DE CARISMA

El Madrid de los galácticos hizo su pretemporada de 2003 en el lejano Oriente, lugar perfecto para presentar a David Beckham. Un año antes, durante el Mundial, el capitán de Inglaterra cautivaba en los estadios coreanos y japoneses incluso cuando llegaba de visita. Su corte de pelo en las tribunas era más atractivo que lo que ocurría en la cancha. Su imagen de divo supermoderno, su matrimonio con una *Spice Girl* —suficientemente atractiva para asemejarse a una heroína de PlayStation y suficientemente artificiosa para no opacar al tatuado Adonis—, y su coleta *bonsai* de guerrero de *boutique* lo hacen perfecto para triunfar en el vibrátil país que inventó los *pokemones*.

El carisma de Beckham opera al modo de un programa de *software*. El Beckham 5.0 es un trabajador ejemplar, que no olvida los húmedos callejones en los que aprendió a patear pelotas. El Beckham 5.1 es el excelso calibrador de tiros al ángulo y centros de treinta metros, el único jugador en activo capaz de golpear un balón en movimiento con técnica de balón parado. El 5.2 es el apuesto galán que cambia de ropa cinco veces al día (dos más que su esposa). El 5.3 es el andrógino que usa la lencería de su mujer y se peina con trencitas *rastas* estilo Bo Derek. El 5.4 es el acaudalado habitante de Beckingham Palace. El 5.5 es el traidor que eliminó a Inglaterra en Francia 98 al ser expulsado después de una rabieta con Simeone. El 5.6 es el héroe que cuatro años después le anotó un penalti a ciegas a la odiada Argentina. El 5.7 es la respuesta inglesa a la canción de Madonna *Blonde Ambition*. Y así hasta el infinito del ciberespacio.

En comparación con este destino, digno de Fantomas o David Bowie, el inmenso Zinedine Zidane, que sólo es el mejor jugador del mundo, parece llevar una existencia monacal. Cuando el

equipo que no se diseñó para perder cayó 4-1 en Sevilla, la prensa inglesa señaló con narcisismo masoquista: «La culpa fue de Beckham». Adorado por los japoneses, el *Spice Boy* representa el tipo de futbolista al que muchos occidentales aman odiar. Zidane ha pisado a sus adversarios en el vientre o les ha propinado cabezazos sin dejar de parecer un santo. En cambio, el carisma de Beckham incluye la simpatía por el diablo.

Y hablando de épicos desprecios: nadie valora más la negatividad del Real Madrid que el Barcelona. ¿Qué sería del equipo *blaugrana* sin el enemigo blanco, esa opción de Moby Dick que puede perseguir con la duradera furia del capitán Ahab? La tensión se ha acrecentado desde que Luis Figo decidió lavarse el pelo en el Santiago Bernabéu. Aunque otros jugadores han pasado como tráfugas al equipo archirrival (como Luis Enrique, actual capitán del Barcelona), sólo a Figo se le atribuye una traición similar a la de Judas. En parte, esto se debe a que desde entonces el Barça no endereza su destino y a que el volante profesó una fe barcelonista que los fanáticos creyeron inviolable.

Estuve en el palco de prensa del Camp Nou cuando el portugués regresó por segunda ocasión como madridista a la Ciudad Condal el 23 de noviembre de 2002. En su primer retorno había sido recibido con una lluvia de billetes falsos. La multitud neutralizó sus movimientos con silbidos y estuvo a punto de descalabrarlo con encendedores y teléfonos celulares. El hijo repudiado se había perdido un regreso por lesión y algunos esperaban que, luego de dos años, el despecho hubiera amainado. A fin de cuentas, ahora también podían abuchear a Ronaldo, que pasó del Barça al Madrid, aunque con un intermedio de cinco años en Italia. En el segundo retorno de Luis Figo, las tribunas catalanas, por lo general contenidas, se volcaron en un torrente de injurias. En la porra brava de los *boixos nois*, un hombre golpeaba una muñeca

con el nombre de Figo y fingía copular con ella. En un alarde de bravura, el portugués lanzó todos los tiros de esquina y estuvo a punto de meter un gol olímpico.

Cada vez que se acercaba al banderín de córner, recibía una cascada de objetos. El más extraño fue una cabeza de cerdo que inmortalizó la jornada como *La noche del cochinito*. Una afición que odia más a un jugador rival de lo que quiere a cualquiera de los suyos se encuentra en la penosa situación de quien desprecia más a su ex novia de lo que ama a su novia. El Camp Nou daba lástima. En el palco de prensa, los periodistas locales apenas se distinguían de la turba enardecida. A muchos les pareció obsceno que Figo se atreviera a lanzar los tiros de esquina: «¿Pero qué se ha creído?». Al terminar el partido, Joan Gaspart, entonces presidente del equipo, llegó al momento más bajo de su fallida gestión: «Figo vino a provocarnos». Sus palabras repetían la ceguera colectiva del estadio y del palco de prensa.

El fútbol, ya los sabemos, puede nublar la vista y la conciencia. El linchamiento, sancionado con dos partidos de castigo al Camp Nou, contribuyó a realzar el aura mítica del portugués, mezcla de mártir, sofisticado artífice y oportunista de barrio. La leyenda madridista también es trabajada por sus adversarios.

#### LAS PARTES NOBLES DEL EQUIPO

En ocasiones, las invectivas engrandecen a los héroes o les dan oportunidad de realizar groserías inolvidables. Fue lo que logró Hugo Sánchez en diciembre de 1990 en el Camp Nou. Después de derrotar al Barça en un partido de especial agresividad, encaró a los catalanes que le gritaban «indio» y procedió a tocarse los testículos para especificar la parte del cuerpo por la que se pasaba su racismo. Según relata Francisco Mouat en *Nuevas cosas del fútbol*, el gesto fue descrito por la prensa como un «aparcamiento del miembro» y

provocó una verdadera zarzuela en tribunales. Como los mexicanos pensamos que aceptar un error es peor que cometerlo, Hugo explicó que había actuado por comezón e instinto, como si se rascara la nariz. Sin embargo, el vídeo no dejaba lugar a dudas de que su «aparcamiento» había sido ofensivo. De manera inolvidable, el juez sentenció: «Tales manipulaciones no tenían por objeto acomodar su masculinidad». Hugo siguió en lo suyo. Con picardía cantinflesca exigió a la Federación que redactara «un reglamento de higiene en el que indique aquellas partes del cuerpo que los jugadores podemos tocarnos». A pesar del apoyo de su equipo, el delantero recibió dos partidos de sanción.

Se habría hablado menos de esto si no hubiera ocurrido en el Real Madrid, un equipo cuya supremacía coquetea con la impunidad y lleva a sus jugadores a practicar el gesto límite de España: «tocar los cojones». Recordemos al respecto el célebre partido en Valladolid en el que Michel se acercó al *Pibe* Valderrama y le estrujó los testículos con la tranquila banalidad con que hoy comenta partidos en Televisión Española. En una similar línea de conducta, Victoria Spice ha revelado el sobrenombre que da a su marido en la intimidad: *Bolas de oro*. Esta vulgaridad ha resultado simpática en un país donde la selección lleva el sobrenombre de «La Furia». Tal vez para honrar las tradiciones de capa y espada del reino, Beckham podría alquilar a un escudero que le ayudara a recuperar balones e introducir en el fútbol la noción del peón subcontratado.

Pasando a otra acepción de las partes nobles del Real Madrid, resulta indiscutible que en su fase galáctica el equipo reanimó la pasión por el juego, no sólo en sentido mediático, sino en lo que toca al arte de lo impredecible. Qué lejos queda la figura del entrenador que cargaba de misterio las estrategias. De Helenio Herrera a Arrigo Sacchi, el fútbol vivió cautivado por los hermeneutas del pizarrón. El Real Madrid volvió

a enfatizar la prioridad de los jugadores, a tal grado que quisieron triunfar sin otro esquema que sus arrebatos. Una jugada típica del corazón tan blanco: el brasileño Roberto Carlos le manda un centro imposible a Zidane, y el francés lanza un zurdazo a las redes en plena final de la Copa de Europa. Luego todo el mundo recuerda con asombro que *Zizou* no sabe disparar de izquierda. El Madrid sólo hace bien lo que es difícilísimo.

En el fútbol, el heroísmo no tiene que ver con quienes disponen de habilidades excepcionales sino con quienes, siendo endebles, superan una formidable adversidad. Pelé fue heroico en su debut, luego fue único y legendario. El Real Madrid delegó en los otros la responsabilidad de recordar la precariedad esencial del fútbol, la playa o el arrabal donde los grandes aprendieron a chutar descalzos. Era inútil aspirar a vencerlo por la fuerza. Los once que lo vencerían serían hombres comunes.

#### EL APOCALIPSIS «MERENGUE»

El equipo más publicitado de la historia llegó en marzo de 2004 a la final de la Copa contra el Zaragoza, escuadra amenazada con el descenso que estaba ahí por gran chiripa. Jugando con diez hombres buena parte del partido, el equipo maño logró un épico 3-2. Conviene recordar que el central argentino Milito, mejor jugador del partido, fue despreciado por el Madrid cuando llegó a España. En las situaciones que casi nunca pasan pero pasan, un gladiador agraviado vale más que un *crack*.

Algo parecido ocurrió en la eliminatoria de la Champions. El trabuco *merengue* no pudo con el Mónaco, oncena sin prosapia internacional. El jugador decisivo fue el ex madridista Morientes, que anotó de cabeza en el partido de ida y el de vuelta. En el Bernabéu no festejó su gol por respeto a la afición que lo arropó durante años y a las víctimas del 11-M; en Mónaco,

estalló como sólo puede hacerlo un esclavo recién liberado.

Por primera vez en su trayectoria, el Real Madrid lucía capaz de ganar los tres torneos en disputa. Después de sus derrotas con el Zaragoza y el Mónaco, el club se resignó a beber la amarga champaña de un solo título hasta que el Osasuna de Javier Aguirre lo sacó del liderato en la Liga. De manera emblemática, Canal Plus entrevistó a tres protagonistas después del rotundo 0-3. Ninguno era del Osasuna. Diseñado para ganar, el Real Madrid es aún mejor noticia en la desgracia. Los jugadores de cuatro continentes que entrena Aguirre salieron de la cancha con las manos en alto. Ninguno de ellos tiene la técnica, no digamos de Figo, sino del suplente Solari. Un equipo que no aspira a los trofeos sino a evitar angustias trágicas. Sólo una vez el Osasuna había ganado en el Bernabéu, trece años atrás. Una trama perfecta para el milagro y para jugar el 11 de abril, Domingo de Resurrección.

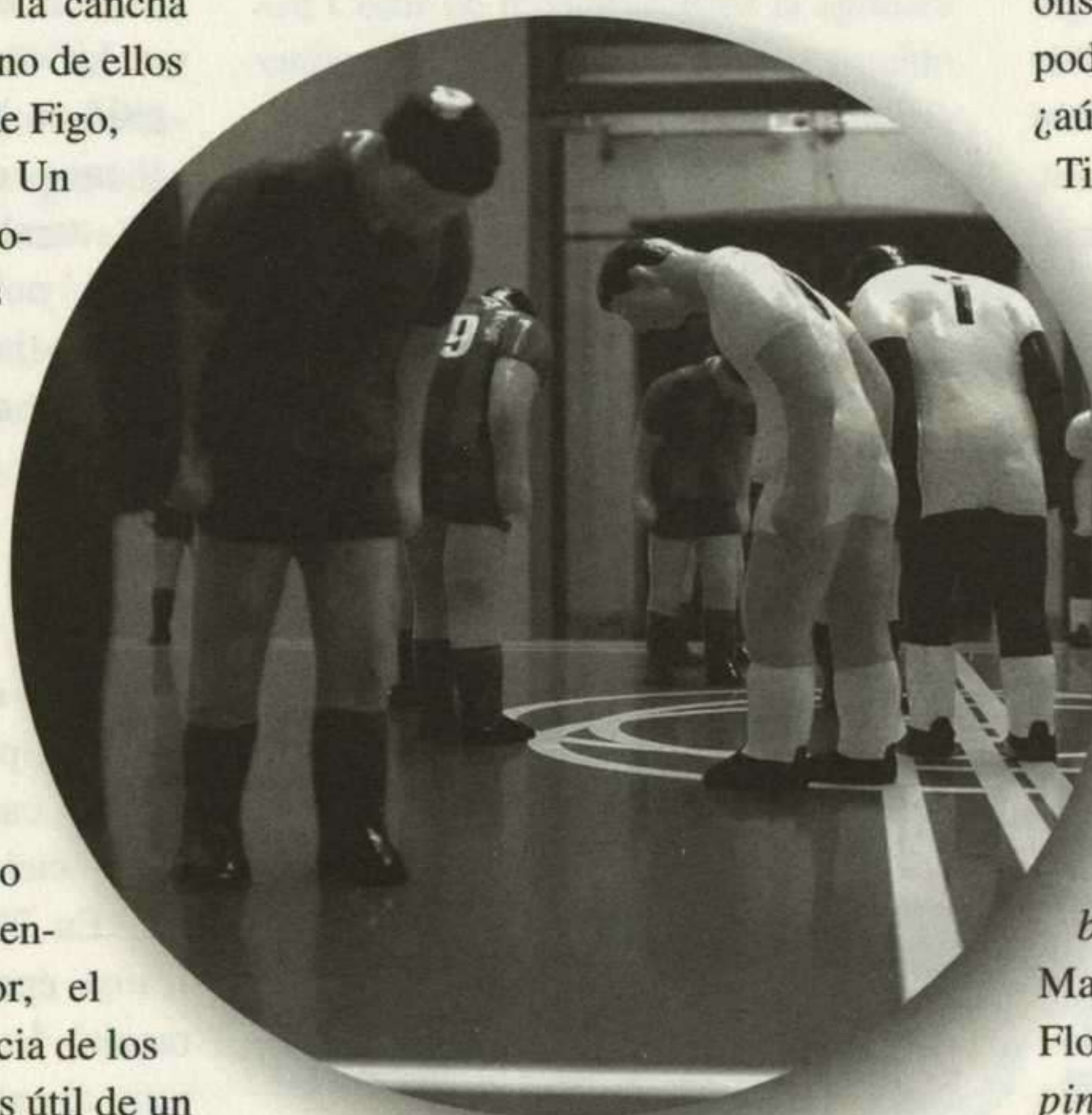
Ésa fue la primera de cinco derrotas sucesivas. ¿Cómo diablos explicar lo ocurrido? Detengamos la atención en un solo jugador, el admirable Zidane. A diferencia de los demás futbolistas, el *crack* es útil de un modo inesperado. Cuando la lógica sugiere un tiro al ángulo derecho, escoge el rincón izquierdo. Maestro de lo improbable, *Zizou* gira sobre sí mismo sin perder el control del balón que sólo suelta cuando le encuentra un destino raro. Sus botines buscan la diagonal insólita, el gol pateado en la postura más incómoda posible.

A finales de la temporada, *Zizou* descubrió otro modo de hacerse el sorpresivo. De pronto lanzaba la pelota a un lugar verdaderamente novedoso, donde no había nadie. El esférico rodaba hasta las manos de un atónito recogebolas. ¿Es posible que el mejor jugador del mundo hiciera ese lance al vacío?

Los ojos de Zidane, en general tristes, parecían nublados por brumas interiores. En estado de saturación, el virtuoso enviaba pases a sus fantasmas.

Como la laringitis de Sinatra, la imprecisión de Zidane era un mal menor de alarma mundial. Capaz de anotar un penalti en el último minuto de un partido de la Copa Europea de Naciones, el marsellés es un caso de histórica concentración mental. Y sin embargo, se vino abajo con el resto del Real Madrid.

¿Qué le pasó a la Casa Blanca del fútbol? La tragedia dio nuevos bríos a los filósofos de vestidor. Más allá de



Rafael G. Bianchi  
En juego 2002

las pifias y los aciertos deportivos, ¿qué significado profundo tuvo la caída? Antes de la décima cerveza, ningún aficionado afirmarí­a que el Zaragoza es objetivamente superior al Real Madrid, y sin embargo ganó como si tener un hombre menos y carecer de estrellas fuera un estímulo. El fútbol encuentra muchas maneras de ser extraño. En el Mundial de Corea y Japón, Senegal derrotó a Francia, campeona del mundo, sin que nadie pensara que se trataba de una potencia repentina; al contrario: lo interesante era su fragili-

dad en estado de gracia. Los triunfadores imprevistos pertenecen a la estirpe de David; derrotan colosos con una picardía o un coraje del que sólo disponen por unas horas. El Real Madrid acabó la temporada convertido en motivador de equipos pobres; fue vencido con tal frecuencia que casi se volvió costumbre ser héroe en tierras españolas.

Ni siquiera el elocuente Jorge Valdano pudo explicar lo sucedido. En agitadas conferencias de prensa el director deportivo hizo periódicas invitaciones a la ilusión: perdida la Copa, aún se podía ganar la Champions; perdida la Champions, aún se podía ganar la Liga; perdida la Liga, ¿aún se podía conservar el sueldo? Tiempos de guillotina para un equipo que ya tenía apartadas las botellas de champaña. Valdano tuvo que hacer las maletas.

¿Qué pista seguir para descifrar el enigma? Como tantas historias de misterio, ésta empezó en un plácido jardín de Inglaterra, con el fichaje de David Beckham. El capitán del Equipo de la Rosa era pretendido por el Barcelona. Con corrección protocolaria, el directivo *blaugrana* Joan Laporta trató con el Manchester United. Mientras tanto, Florentino Pérez, campeón del *shopping* madridista, seducía personalmente al jugador. El hipermediático Beckham, que cotiza más por su aspecto que por sus resultados, prefirió el club de fantásticos en el que ya estaban Ronaldo, Figo, Roberto Carlos y Zidane.

Surgió entonces el problema que los niños conocen cuando una pieza de Playmóbil se va por el desagüe. El Real Madrid era un muñeco con un brazo de más y una pierna de menos. ¿Había forma de ensamblar aquello? Los astros rara vez desempeñan funciones de sacrificio y el fútbol también depende de marcajes subordinados, despejes de urgencia, zancadillas salvadoras. Los inquilinos del Santiago Bernabeu estaban claramente

descompensados. Florentino Pérez había decidido abrir un restaurante con más *chefs* que meseros.

Cuando Morientes fue puesto en venta para compensar el fichaje de Ronaldo, el capitán Fernando Hierro se encaró con el jerarca del Madrid, recordándole su compromiso con la gente de casa. Acostumbrado a la etiqueta del área chica, el defensa andaluz hizo un gesto muy normal en su giro de trabajo pero ofensivo para el magnate de uñas manicuradas. «Me señaló con el dedo», explicó Florentino, «¿cómo si yo fuera un árbitro!» Esa desatención acabó por malquistar al jugador con la cúpula del Bernabéu. Después de años de señalar con el índice a los adversarios del clan *merengue*, Hierro tuvo que irse a los desiertos de Qatar.

La Casa Blanca del fútbol es, entre otras cosas, un consorcio que vende camisetas. «¿Qué hay en un nombre?», se pregunta Shakespeare. La respuesta está en la tienda oficial del Real Madrid. Por cuarenta euros puedes comprar una camiseta. Si lleva el nombre de un jugador, cuesta quince euros más. La llegada de Beckham disparó la venta de encarecidos *souvenirs*. El Real Madrid se convirtió en un equipo para turistas japoneses y chicas dispuestas a admirar a los jugadores sin necesidad de entender en qué consiste el fuera de juego.

Florentino Pérez fracasó en su intento de configurar la mejor alineación del mundo; sin embargo, creó un fenómeno del siglo XXI: el fútbol supersexualizado. La Aldea Global se ha llenado de imágenes de los galácticos que apenas tienen que ver con el fútbol. Se trata de símbolos eróticos que utilizan su atractivo para vender coches o refrescos. Si en otros tiempos la personalidad se definía según el Beatle con el que te identificaras, ahora los galácticos sirven para definir conductas. Ronaldo domina la especialidad brasileña de entrenar más en las discotecas que en la cancha. Es el

galáctico ideal para ir de parranda y dejar que los alemanes se ocupen de ser responsables. Figo ofrece la variante del Adonis gamberro, un cadenero de barrio con abrigo de Armani. Beckham representa la opción andrógina y *pop* (Brad Pitt y Madonna en una sola estrella). Zidane aparece como un monje intenso para las mujeres con mucha vida interior. Al modo de los signos del zodiaco, los galácticos son una referencia en las estrategias del cortejo. Antes podías confiar en las chicas Acuario o Libra, ahora, para descubrir temperamentos, resulta más útil saber si prefieren a Beckham o a Zidane.



Rafael G. Bianchi  
En juego 2002

La principal ocupación de los madridistas es representarse a sí mismos. Su vida ocurre entre comerciales, actos sociales y centros nocturnos (salvo en el caso de Zidane, cuya mística aumenta en el alejamiento). Algunos días, su agenda les permite jugar fútbol.

Ahora sabemos que el entrenador elegido tampoco fue el adecuado. Aunque Vicente del Bosque levantó el trofeo de la Champions, lo consideraron demasiado rústico para lidiar con los egos del rebaño. Las ovejas doradas necesitaban un pastor de diseño. El

escogido fue el portugués Carlos Queiroz, hombre elegante y melancólico que prefiere ser segundo de Sir Alex Ferguson en el Manchester United que sufrir las laringitis del que grita por cuenta propia.

Queiroz detesta los aspavientos, pero cree en la continuidad del sacrificio. Su contratación equivalió a entregarle la sección de embutidos a un vegetariano. Los atareados galácticos tuvieron aún menos tiempo libre. Fanático de la estabilidad, Queiroz quiere ver siempre los mismos rostros. A diferencia de otros técnicos, que se reservan un equipo B para la Copa, trató de demostrarle al reino animal que los *merengues* no se cansan y compitió en los tres torneos con los mismos elementos. ¿Esta decisión también dependió de presiones publicitarias? ¿La televisión japonesa hubiera pagado menos por transmitir partidos sin galácticos?

Otra dudosa iniciativa fue la preparación física. Todavía en verano, los equipos se someten a la pretemporada, esa mezcla de campamento *boy-scout* y ejercicios de san Ignacio de Loyola. En 2003, el Real Madrid inició una época que parecía triunfal y resultó fatídica con un viaje publicitario al extremo Oriente. Mientras sus rivales comían verduras al vapor y levantaban pesas, ellos visitaban la Ciudad Prohibida de Pekín. Al regresar al aeropuerto de Barajas, estaban más cansados de las fotografías que de los partidos.

La locura continuó con el reparto de funciones. El precio de los *cracks* es tan elevado que el equipo se quedó sin clase media. Pavón, Bravo, Salgado y otros esforzados hombres normales tuvieron que llenar demasiados huecos. El caos se compensó por dos prodigios: los goles de los galácticos y las salvadas de Casillas. Durante buena parte de la temporada, Queiroz se salió con la suya. Su escuadra, armada con crite-

rios de exhibición, resultaba asombrosamente competitiva. Un aura fascinante rodeó a la oncená capaz de ganar contra la costumbre. Siempre a punto de perder, se sobreponía con marcadores de fútbol *amateur*: 5-2 o 4-3. ¿Había forma detenerlos?

Metáfora incruenta de la guerra, el fútbol depende de estrategias. Queiroz cometió errores logísticos que no se veían desde la campaña de Napoleón en Rusia; abrió demasiados frentes y descuidó la calidad de sus tropas. No sólo jugaban los mismos en todas partes sino que lo hacían todo el tiempo. Aunque fueran ganando por goleada, Zidane sudaba la coronilla hasta el final. Si acaso, hacia el minuto 85, el técnico ordenaba una de esas sustituciones que sólo sirven para aplaudir al que se va. El desgaste tenía que llegar.

A esto hay que añadir los problemas psicológicos de cada quien. Raúl, hasta hace poco el mejor jugador

de España, sufrió un choque de civilizaciones al lado de Ronaldo. El brasileño demostró la diferencia entre alguien de primera fila y un *crack* absoluto, capaz de anotar en pantuflas. Raúl, a quien la prensa local otorgaba un exagerado 10 de calificación, supo que merecía un 8. Esto lo deprimió y bajó a un nivel de 6.

Heridos de muerte, mostraron la gallarda y entorpecida furia de Godzilla. Le ganaron al Atlético de Madrid con un hombre menos, sufrieron de manera pasmosa en cada partido. Hubo algo espectacular en su zozobra. Figo se convirtió en líder de la última hora. Un César de recambio para la agónica campaña del imperio, un mártir crecido ante la adversidad extrema.

Mientras el Real Madrid echaba mano de su único recurso (la singularidad), el Valencia ganaba sin usar a Pablo Aimar. El fútbol volvía a ser un juego de conjunto, una reducida representación del pueblo: los once de la tribu.

En su magnífico desplome, el Real Madrid siguió conquistando titulares. La temporada 2003-2004 quedará como la época en que los más célebres del mundo estuvieron a punto de ganarlo todo y no ganaron nada. A diferencia de los deportes sensatos, el fútbol vive de enigmas; los que tienen el toque excelso pueden perder ante unos torpes en trance de sublevación.

Hace años, en un camino de tierra a las afueras de Marsella, un descendiente de argelinos pateó una piedra contra un muro. Con extraña determinación, repitió el juego. Pensó que algún día la piedra sería un balón y el muro una portería. No tenía otra muestra de talento que el desesperado deseo de conseguirlo. Así comenzó una leyenda del Mediterráneo que hoy lleva el nombre de Zinedine Zidane. Así jugaron quienes lo vencieron. Los mitos son derrotados por los hombres. □

# asóciate

## A CEDRO

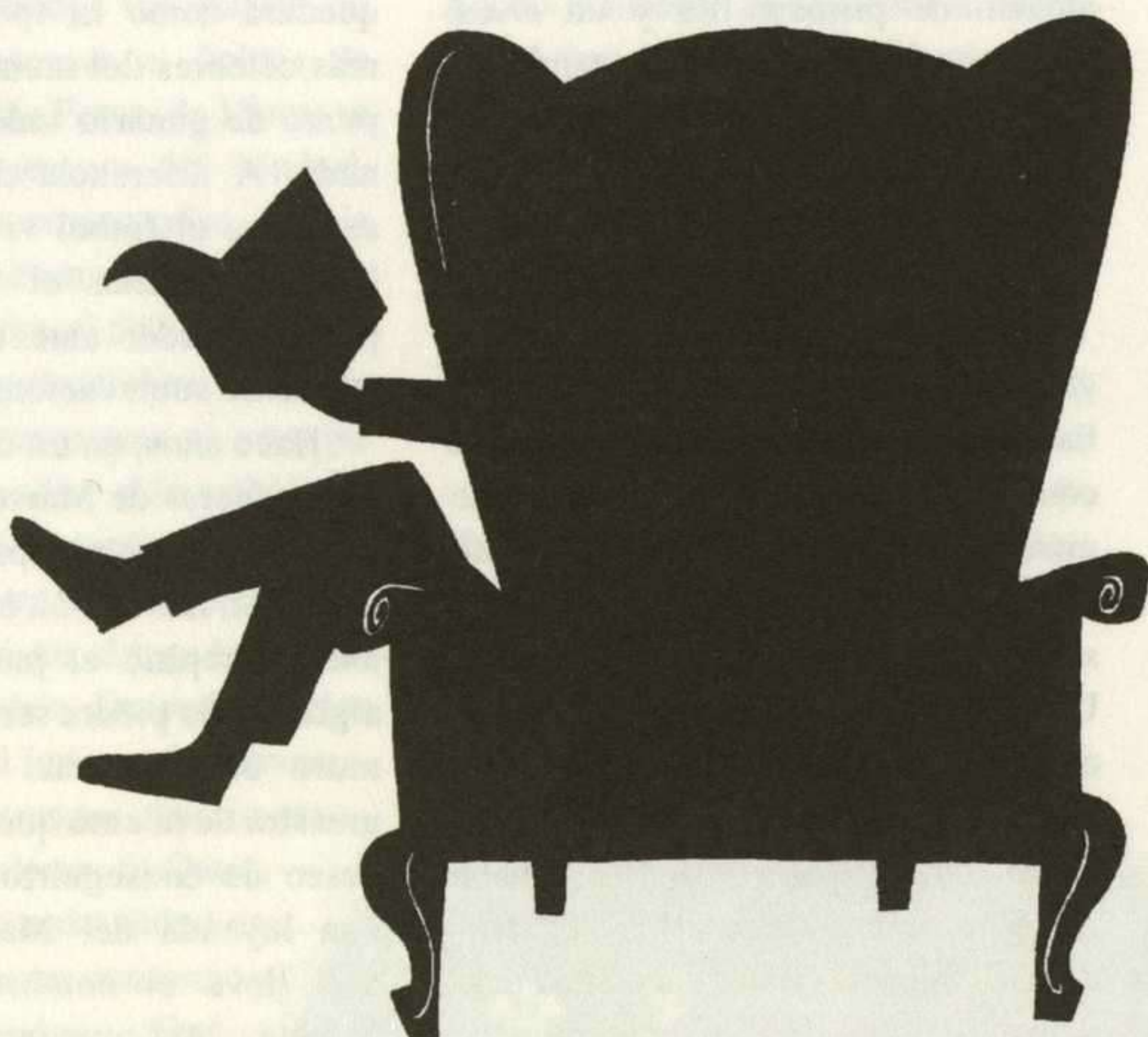
**TELÉFONO**  
91 702 19 39  
asociados@cedro.org

**TELÉFONO**  
93 272 04 45  
cedrocat@cedro.org

SI ERES AUTOR O EDITOR, asóciate a CEDRO, la entidad que gestiona colectivamente los derechos reprográficos de escritores, traductores, periodistas y editores. Todos los años recibirás los derechos económicos por la fotocopia de tus obras y podrás beneficiarte de los servicios que CEDRO pone a tu disposición. La adhesión a CEDRO no requiere el pago de cuotas ni desembolso alguno.

  
**CEDRO**  
Centro Español de Derechos Reprográficos  
Entidad de Autores y Editores  
www.cedro.org

# La cultura pasa por aquí



AV Monografías	El Croquis	Exit, Imagen y cultura	Melómano	Revista HispanoCubana
Ábaco	Cuadernos de la Academia	Experimenta	Mientras Tanto	Revista de Estudios Orteguianos
Academia	Cuadernos de Alzate	El Extramundi y los Papeles de Iria Flavia	Le Monde Diplomatique	RevistAtlántica de Poesía
ADE Teatro	Cuadernos Escénicos	FotoVideo	Nación Árabe	Revista de Libros
Afers Internacionals	Cuadernos Hispanoamericanos	Goldberg	Nickel Odeón	Revista de Occidente
Álbum	Cuadernos de Jazz	Grial	Nuestro Tiempo	Ritmo
Archipiélago	Cuadernos de Pensamiento Político. FAES	Guaraguao	Nueva Revista	Scherzo
Arquitectura Viva	Cuadrante	Historia, Antropología y Fuentes Orales	Ópera Actual	El Siglo que viene
Archivos de la Fimoteca	DCidob	Historia Social	La Página	Sistema
Arte y parte	Debats	Ínsula	Papeles de la FIM	Telos
Aula, Historia Social	Delibros	Intramuros	Papers d'Art	Temas para el Debate
L'Avenç	Dez.Eme	Lápiz, Revista Internacional de Arte	Pasajes	A Trabe de Ouro
Ayer	Dirigido	Lateral	Política Exterior	Tribuna Americana
Barcarola	Doce Notas	Leer	Por la Danza	Turia
Boletín de la Institución Libre de Enseñanza	Doce Notas Preliminares	Letra Internacional	Primer Acto	Utopías/Nuestra Bandera
CD Compact	Ecología Política	Letras Libres	Quimera	El Viejo Topo
El Ciervo	El Ecologista	Libre Pensamiento	Quodlibet	Visual
Clarín	Er, Revista de Filosofía	Litoral	Quórum	Zona Abierta
Claves de Razón Práctica	La Estafeta del Viento	Más Jazz	El Rapto de Europa	
CLIJ		Matador	Reales Sitios	
			Renacimiento, Revista de Literatura	



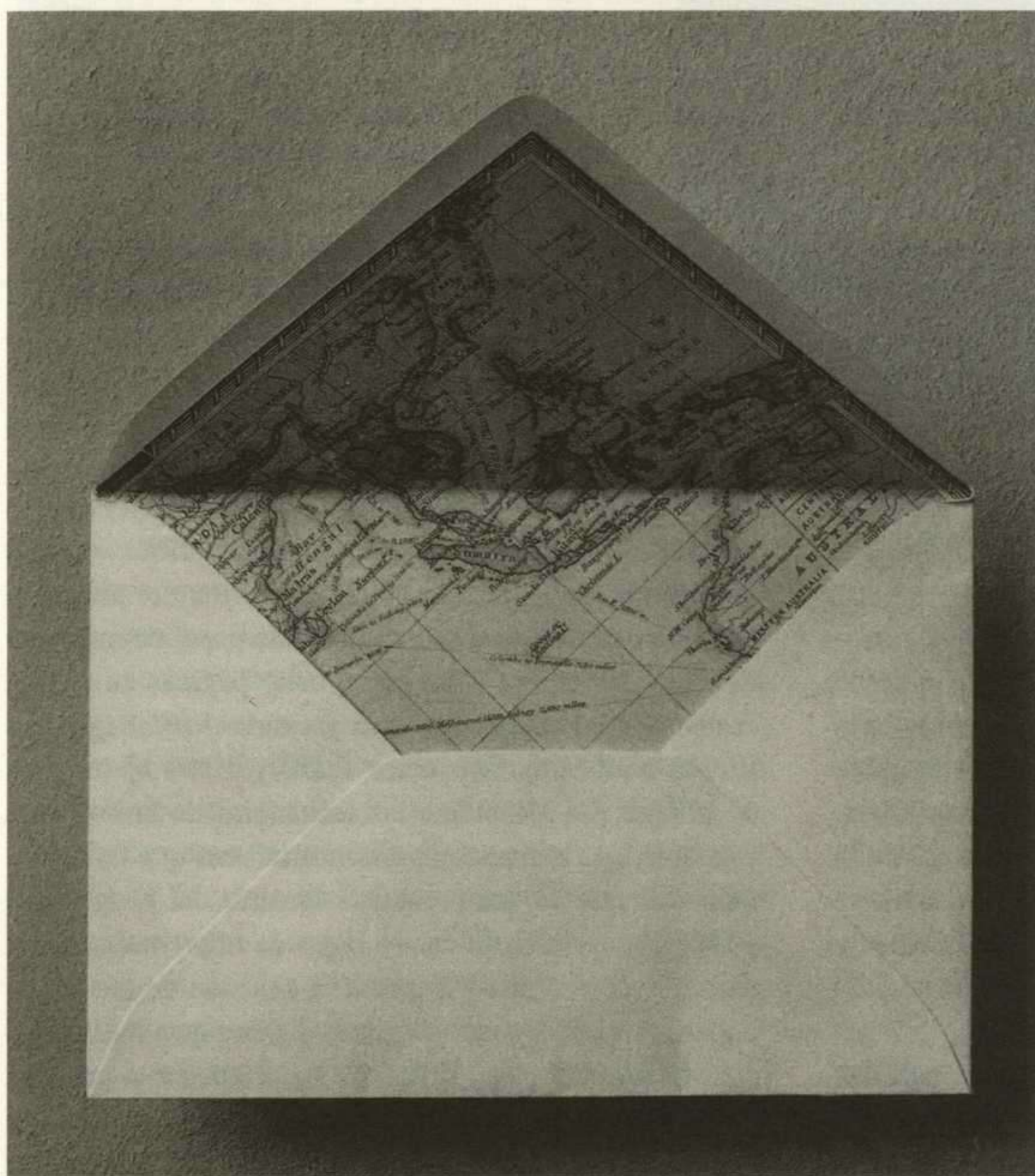
**Asociación de  
Revistas Culturales  
de España**

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

Hortaleza, 75. 28004 Madrid  
Teléf.: +34 913 086 066  
Fax: +34 913 199 267  
www.revistas culturales.com  
info@arce.es



# Cuaderno de la palabra



Sin título 1997

Fotografías de Chema Madoz

Contra —o a pesar de— cualquier voluntad discriminatoria, como un fantasma la palabra recorre el mundo y unifica lo segregado, sobrevuela las distancias, sutura las heridas de la memoria. Herramienta única, peligrosa, de filo doble, el poder la manipula, sutil o brutalmente, para aplastar la

insurgencia intrínseca al pensamiento; tarde o temprano, en tanto vehículo de expresión cultural, la palabra verdadera reaparece, sin embargo, para imponer su condición esencialmente liberadora y saltar los muros artificiales de la geografía. Ninguno de los autores que se reúnen en este *Cuaderno* preparó su

texto como parte de un conjunto. Desde temas y perspectivas en principio disímiles, la lectura de cada uno revela que esa pluralidad inicial, en este caso detonada desde la vieja Europa, para anclarse en la diversidad del continente americano, y también encuentra múltiples hilos conductores de una reflexión común, vinculada con el esfuerzo por reinterpretar el pasado literario como parte de las preocupaciones culturales del presente, a través precisamente de la palabra misma, de la singularidad de sus construcciones. Así, el erudito francés Roger Chartier estudia cuatro siglos de lecturas populares; Juan Gustavo Cobo Borda, poeta y crítico colombiano, actualiza el mestizaje de la escritura latinoamericana, y la académica estadounidense Suzanne Jill Levine incursiona en el complejo espacio de la traducción a partir de un repaso histórico al llamado *boom*, mientras Adolfo Castañón, poeta y ensayista mexicano, reflexiona con su habitual agudeza sobre la obra del poeta chileno Gonzalo Rojas, último Premio Cervantes. Estos artículos fueron leídos en el marco del *Festival de la palabra*, primera edición de una nueva Feria del Libro realizada hace unos meses en la capital mexicana. □

**Jorge Lebedev**

# Roger Chartier

## Cuatro siglos de lecturas populares

**E**n el *Tesoro de la lengua castellana o española* de Covarrubias (1611), la voz «carta» enumera las definiciones siguientes: «*cartanova*, en lengua valenciana, las coplas o relación en prosa de algún suceso nuevo y notable, que los ciegos y los charlatanes y salta en banco, venden por las calles y las plazas», «*cartilla*, hoja donde están escritas las letras del abecé, por donde empiezan a leer los niños», «*cartapel*, la escritura larga, que junta pliego con pliego, y no vuelve hoja, como los edictos que se fijan a las puertas de las iglesias, tribunales y lugares públicos», «*cartel*, el escrito que se pone en tiempo de fiestas por los que han de ser mantenedores de justas o torneos, o juegos de sortijas, al pie del cual firman los aventureros, y *cartel* suele llamarse el libelo infamante que se fija secretamente en los cantones». Pegados o clavados en las paredes, esparcidos por las calles y plazas, vendidos por los ciegos, utilizados por los maestros, los textos impresos o manuscritos llegan a los más populares de los lectores del Siglo de Oro.

En los siglos XVI y XVII, incluso aquellos que no saben leer pueden entrar en la cultura de lo escrito como oyentes de las lecturas en voz alta hechas por quienes aprendieron el abecé. Cervantes representa semejante transmisión de los textos en el capítulo XXXII de la primera parte del *Quijote* (1605), donde el ventero Juan Palomeque evoca así la lectura en voz alta de dos novelas de caballería, *Don Cirongilio de Tracia* y *Felixmarte de Hircania*, y una crónica, la *Historia del Gran Capitán Gonzalo Hernández de Córdoba*:

«Cuando es tiempo de la siega, se recogen aquí las fiestas muchos segadores, y siempre hay algunos que saben leer, el cual coge uno destos libros en las manos, y rodeámonos dél más de treinta y estámosle escuchando con tanto gusto, que nos quita mil canas».

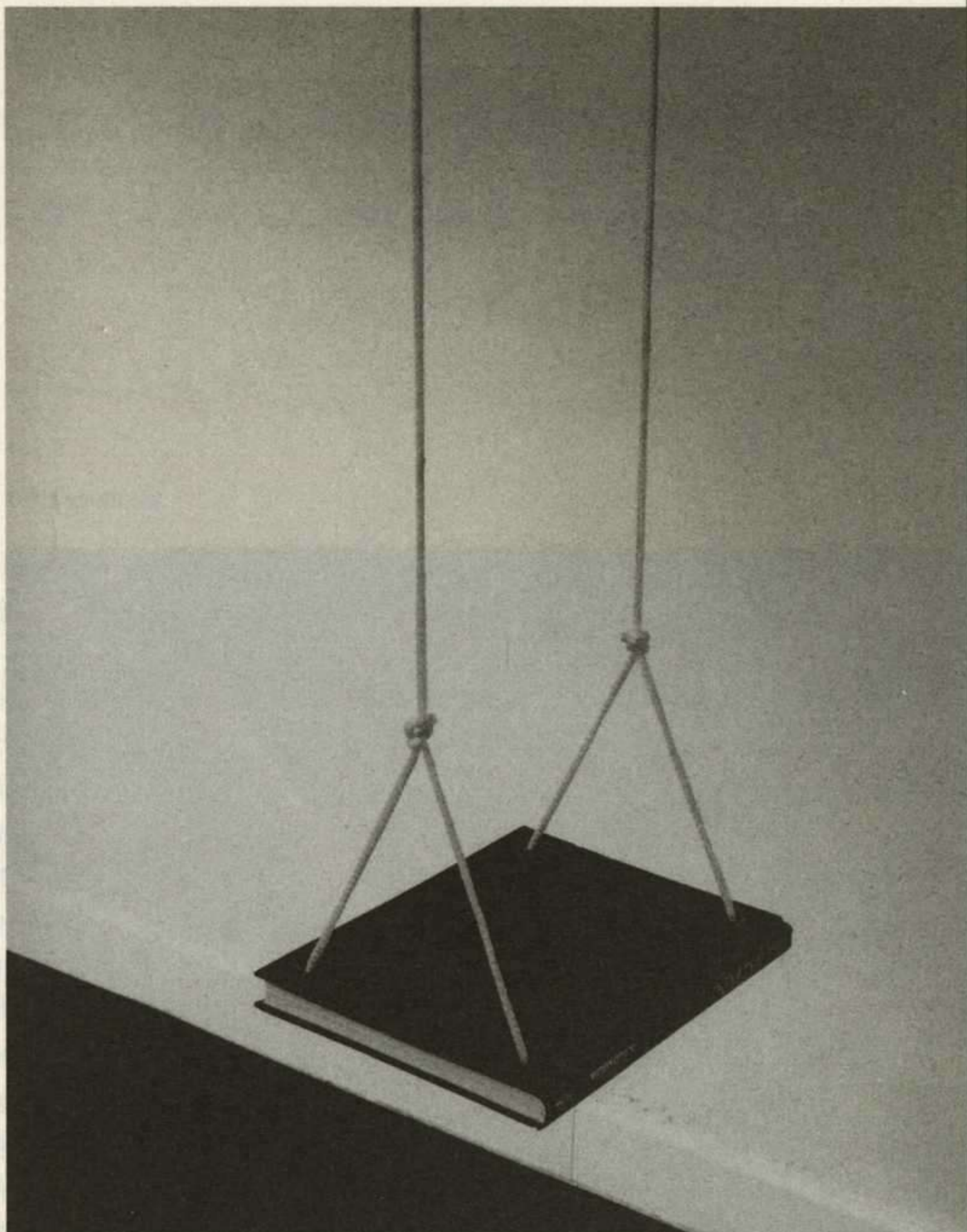
Es muy claro entonces que la forma «moderna» de la lectura en silencio y en soledad no hizo desaparecer las prácticas más antiguas que ligaban el texto y la voz y permitían la constitución, por lo menos en las ciudades, de un amplio público que «leyó» los textos escuchándolos, gracias a la mediación de las voces lectoras. El importante analfabetismo en la España del Siglo de Oro no impedía esta modalidad de transmisión de la cultura escrita ya que, como lo observa Margit Frenk (1997), «bas-

taba con que en una familia o en una comunidad hubiese una persona que supiese leer para que, virtualmente, cualquier texto llegara a ser disfrutado por muchos».

Poco tiempo después de la invención de la imprenta, algunos impresores y libreros audaces entendieron que existía un amplio mercado para lo escrito. Es a este público de lectores y oyentes al que dirigieron los nuevos géneros impresos. Conquistar esa nueva clientela «popular» —en el doble sentido de la palabra: era numerosa y abarcaba a lectores humildes (artesanos, pequeños mercaderes, élites aldeanas)— suponía diversas condiciones: una fórmula editorial que bajase los costes de producción y, por ende, el precio de venta del libro o librito; la distribución de los objetos impresos por vendedores ambulantes; y la constitución de un catálogo de textos susceptibles de captar al mayor número posible de lectores, inclusive los menos acomodados.

Es así que en España se ligaron un objeto tipográfico —el pliego suelto— y un repertorio textual en versos o prosa (Infantes, 1992). La forma del pliego (o del plecs) se define como una hoja de papel de imprenta doblada dos veces, —es decir, ocho páginas en el formato en cuarto. En una sola jornada de trabajo, una prensa podía imprimir entre 1.250 y 1.500 ejemplares de pliego. Así ajustada a las estructuras de la imprenta española, que contaba con muchos talleres que no disponían más que de una prensa, la fórmula del pliego (que podía ampliarse hasta cuatro hojas de imprenta, es decir treinta y dos páginas) imponía la elección de los textos cuya circulación podía asegurar. Tenían que ser breves, susceptibles de gran difusión y pertenecer a géneros «populares» en el doble sentido, social y comercial, de la palabra. De ahí, en los siglos XVI y XVII la preferencia por los romances, las relaciones de sucesos, cuya producción anual se incrementó fuertemente a partir de la última década del siglo XVI, o las comedias sueltas. Esta amplia difusión de los pliegos permitió la presencia del escrito impreso en la cultura de lo cotidiano— aun para los analfabetos o mal alfabetizados.

A partir de comienzos del siglo XVI, los romances, compuestos para ser cantados, como toda poesía épico-lírica, empezaron a circular en forma impresa, pero en dos modalidades muy diferentes. La primera estaba dada por las antologías, las colecciones, las recopilaciones



ciones que tomaban la forma de cancioneros y que incluían varias decenas o centenares de romances. Es probable que estas recopilaciones, cuya serie comienza con el *Cancionero general* de Hernando del Castillo en 1511 y que con bastante frecuencia llevan el título de «Silva de romances», se dirigían a lectores acomodados que pertenecían al mundo de las personas cultas. La segunda forma de circulación es la que conformaban los pliegos sueltos, cuyo ejemplo más antiguo data de 1510 y fue impreso en Zaragoza por Jorge Coci.

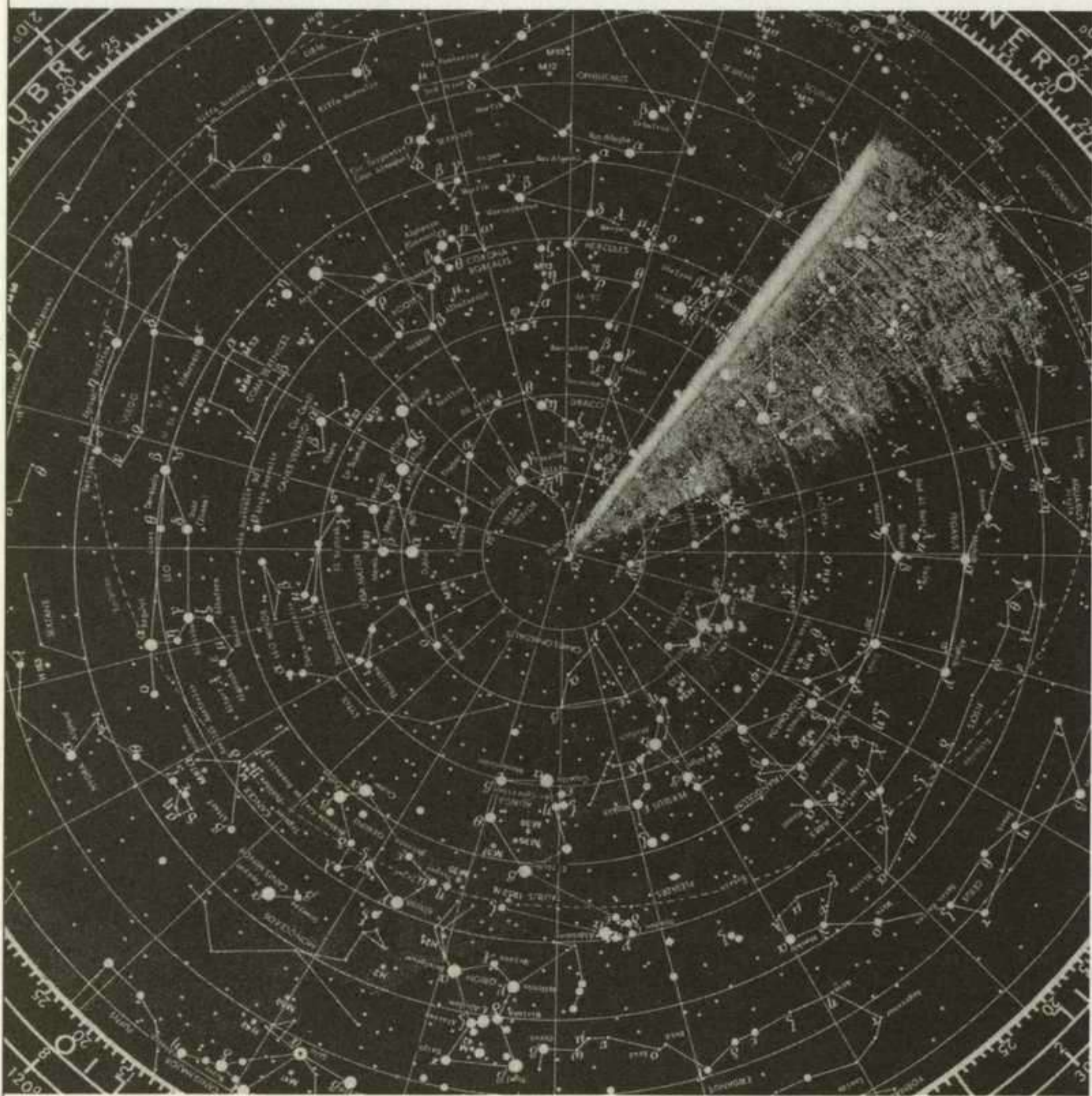
Si en un primer momento la fórmula impresa se ajustó a la forma poética, a continuación se comprobó un movimiento inverso. El primer repertorio de romances impresos, el de los romances viejos, fue el resultado de elecciones hechas por los libreros editores de la primera mitad del siglo XVI en el seno de la tradición oral y manuscrita. Los romances nuevos que escribieron después poetas letrados (Góngora, Lope de Vega) para lectores cultos, se sometieron a las dimensiones del pliego. Ocurre lo mismo, en el siglo XVII, con los romances de ciego o de cordel, dirigidos a un público popular y cuya composición se atribuía a los ciegos que los vendían, ya que en España eran sus cofradías las que tenían el monopolio de la venta de los papeles públicos, definidos por una decisión real de 1739 como «Gacetas, Almanques, Coplas y otros papeles de devoción y diversión que no excedan de cuatro hojas», es decir, la definición misma del pliego en el formato en cuarto.

Los usos sociales de los romances se despliegan en una amplia gama. Penetraron profundamente la cultura de lo cotidiano gracias a su circulación impresa en forma de pliego: cantados, acompañaron el trabajo, el baile, la fiesta; sabidos de memoria, proporcionaron un repertorio de dichos refranes; leídos, sirvieron para el aprendizaje de la lectura tanto como la cartilla a la cual se refiere el diálogo entre Peribañez y Casilda en la comedia de Lope: «Amar y honrar a su marido / es letra deste abecé, / siendo buena por la b, / que es todo el bien que te pido». La circulación de los pliegos poéticos, situada entre transmisión oral, fijación impresa y retorno a la oralidad, muestra claramente de qué manera un mismo género puede dirigirse a

públicos diferentes, nutrir diversas formas de apropiación y suscitar usos muy opuestos.

Al crear un nuevo público gracias a la circulación de los textos en todos los estamentos sociales, los pliegos sueltos contribuyeron a la construcción de la división entre el «vulgo» y el «discreto lector». Ciertamente es que la categoría del «vulgo» no designaba ni inmediata ni exclusivamente a un público «popular» y se utilizaba para despreciar a los lectores (o espectadores) desprovistos de juicio estético y competencia literaria. Sin embargo, las entradas del *Tesoro* de Covarrubias ubican la palabra «vulgo»: «*vulgo*, la gente ordinaria del pueblo», «*poblacho*, la gente ruin, el vulgo», «*ruin*, hombre de mal trato, o cosa que no es buena». Mediante la fórmula del doble prólogo, que proponía la misma obra al vulgo y al discreto, se estigmatizaba la necesidad del primero y se alababa el entendimiento del segundo. En 1599, Mateo Alemán, en los dos prólogos del *Guzmán*, se dirigía en primer lugar al «vulgo» declarando: «No quiero gozar el privilegio de tus honras ni la franqueza de tus lisonjas, cuando con ello quieras honrarme, que la alabanza del malo es vergonzosa. Quiero más la reprehensión del bueno, por serlo el fin con que la hace, que tu estimación depravada, pues forzoso ha de ser mala», mientras que pensando en el «discreto lector» afirmaba: «No me sea necesario con el discreto largos exordios ni prolijas arengas: pues ni le desvanece la elocuencia de

Sin título 1999



palabras ni lo tuerce la fuerza de oración a más de lo justo, ni estriba su felicidad en que le capte la benevolencia. A su corrección me allano, su amparo pido y a su defensa me encomiendo».

Pero en el Siglo de Oro, el «vulgo» constituía el principal mercado tanto para los textos representados sobre las tablas como para los romances, coplas y relaciones publicados en forma de pliego y vendidos por los ciegos. Es la existencia postulada y comprobada de ese «vulgo» como amplio público la que gobernaba las estrategias de la escritura y las decisiones editoriales de los impresores y libreros. Proclamar la primacía del gusto sobre los preceptos define toda la estrategia argumentativa de Lope en su *Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo* (1609). El texto está construido a partir de una contradicción fundamental entre la idea negativa de la capacidad de juicio del «vulgo» y la afirmación de la legitimidad de las preferencias del amplio público de los corrales. Enuncia así la paradoja:

«Cuando he de escribir una comedia, encierro los preceptos con seis llaves; / saco a Terencio y Plauto de

mi estudio, / para que no den voces, porque suele / dar gritos la verdad en libros mudos, / y escribo por el arte que inventaron / los que el vulgar aplauso pretendieron; / porque, como las paga el vulgo, es justo / hablarle en necio para darle gusto».

No es muy fácil resolver la tensión entre «justo» y «gusto», arte y aplauso, normas poéticas y éxito público. Se puede suponer, en primer lugar, que el dramaturgo tenía clara conciencia de que el público era constituido por muchos públicos, divididos y jerarquizados en función de los estamentos y sexos entre el patio, los grados, los aposentos y la cazuela de las mujeres. La categoría de «vulgo» designaría entonces a los diversos oyentes que conformaban el público del corral por contraste con los doctos y letrados. Otra manera de superar la contradicción que atraviesa el texto de Lope consta en hacer hincapié en la primacía de los efectos producidos por la representación misma sobre los espectadores. Se podía así recuperar contra los doctos la referencia a

Aristóteles, tal como lo hace el editor de la Cuarta Parte (1624) cuando afirma «que no hay en España ni preceptos ni leyes para las comedias que satisfacen al vulgo; máxima que no desagradó a Aristóteles, cuando dijo que el poeta de la fábula había conseguido el fin, si con ella conseguía el gusto de los oyentes». Con semejante retorno a la autoridad poética se podía conciliar el éxito público con la excelencia estética, medida por el impacto de la obra representada y no por la lectura del texto impreso. Volviendo a su obsesiva contabilidad textual, Lope escribe a finales del *Arte*:

«Pero ¿qué puedo hacer, si tengo escritas / con una que he acabado esta semana / cuatrocientas y ochenta y tres comedias? / Porque, fuera de seis, las demás todas / pecaron contra el arte gravemente. / Sustento, en fin, lo que escribí, y conozco / que, aunque fueran mejor de otra manera, / no tuvieran el gusto que han tenido, / porque a veces lo que es contra lo justo / por la misma razón deleita al gusto».

Una semejante tensión entre la construcción de un nuevo público lector por la oferta impresa y las denun-

## MULTIPLICANDO LAS EDICIONES BARATAS, LA IMPRENTA

### PROPAGÓ LA DIFUSIÓN DE LOS TEXTOS CLÁSICOS ENTRE EL VULGO.

cias de la divulgación corruptora de la cultura escrita, fundamentó las críticas contra la invención de Gutenberg. El librero condenado al infierno en los *Sueños* de Quevedo (1627) indica irónicamente el temor y el rechazo de los «sabios» frente a una circulación demasiado amplia de los textos: «Yo y todos los libreros nos condenamos por las obras malas que hacen los otros, y por lo que hicimos barato de los libros en romance y traducidos del latín, sabiendo ya con ellos los tontos lo que encarecían en otros tiempos los sabios, que ya hasta el lacayo latiniza, y hallarán a Horacio en castellano en la caballeriza». El diálogo que Lope de Vega imagina en *Fuenteovejuna* entre el labrador Barrildo y el licenciado de Salamanca, Leonelo, ilustra la misma desconfianza frente a la multiplicación de los libros permitida por la invención de la imprenta —una invención reciente en el tiempo de los eventos narrados en la comedia, que ocurrieron en 1476. A Barrildo, que alaba los efectos de la imprenta («Después que vemos tanto libro impreso, / no hay nadie que de sabio no presuma»), Leonelo contesta: «Antes que ignoran más, siento por eso, / por no se reducir a breve suma; / porque la confusión, con el exceso, / los intentos resuelve a vana espuma; / y aquél que de leer tiene más uso, / de ver letreros sólo está confuso». Según él, la multiplicación de los libros se ha vuelto una fuente de «confusión» más que de saber y la imprenta, con todo el «exceso» de libros que ha generado, no produjo nuevos genios: «Sin ella muchos siglos se han pasado, / y no vemos que en éste se levante / un Jerónimo santo, un Agustino».

Multiplicando los ejemplares, las ediciones baratas, las traducciones en las lenguas vulgares, la imprenta aseguró la difusión de los textos clásicos más allá de los medios restringidos que solían leerlos en la cultura manuscrita. De ahí, los posibles provechos de los editores y los temores de las élites. Esta tensión caracteriza no solamente el Siglo de Oro sino también, en formas diversas, cada época, ya que siempre se opusieron a la divulgación de la cultura libresca gracias a la actividad editorial y la voluntad de controlar o confiscar el poder de lo escrito por parte de los dominantes.

Tal contradicción, que no es propia de la España del Siglo de Oro, fundamentó en otros países tanto los discursos que denunciaban la corrupción de los textos por

lectores incapaces de entenderlos como la producción masiva de nuevos géneros impresos dirigidos a los más numerosos y humildes. Es el caso de la Inglaterra de los siglos XVI y XVII con las baladas (Watt, 1991). Se estima en alrededor de tres mil el número de títulos que fueron publicados. Se trata de textos de muy amplia difusión a causa de su muy bajo precio, que los ponía al alcance de los más modestos compradores. Las baladas se imprimían en general sobre un solo lado de una hoja de imprenta, según una disposición regular en la que, de arriba hacia abajo, figuraban el título, la indicación del tono en que debe cantarse la balada, un grabado en madera y el texto poético, fuera religioso o profano, distribuido en dos columnas. Constituyeron un gran mercado, progresivamente conquistado por libreros especializados, que establecieron un cuasi monopolio sobre el género.

Hay que partir de la materialidad misma de las baladas para intentar reconstruir la manera en que eran «leídas» en la Inglaterra de los siglos XVI y XVII. Está claro que dos de las indicaciones que brinda el objeto mismo nos alejan de la lectura solitaria y silenciosa. Esas indicaciones sugieren, en primer lugar, una lectura hecha en común: pegada sobre una pared, la balada puede ser leída en voz alta por quienes, mejor alfabetizados que los demás, son capaces de servir de mediadores de lectura para los menos instruidos. También señalan, por la indicación del tono, que el texto está hecho para ser cantado, con acompañamiento instrumental o sin él, por músicos profesionales o por los buhoneros que, tal como los ciegos en España, no sólo las vendían sino que también las cantaban para atraer a los compradores. Utilizando su conocimiento de la clientela más popular y su colaboración con los buhoneros, los editores de las baladas establecieron en los comienzos del siglo XVII un nuevo comercio: el de los *chapbooks*, que distinguía entre tres clases de impresos («small books», «double books», «histories») y que correspondían cada uno a un formato particular y a un cierto número de páginas. El repertorio del que se apoderó esta nueva fórmula editorial reutilizó, adaptó y a veces abrevió textos antiguos, cristianos o profanos, que pertenecían a diversos géneros y tradiciones.

La estrategia editorial desplegada por los editores londinenses era, pues, muy semejante a la seguida, a

## ¿CÓMO ENTENDIERON Y USARON LOS LECTORES POPULARES

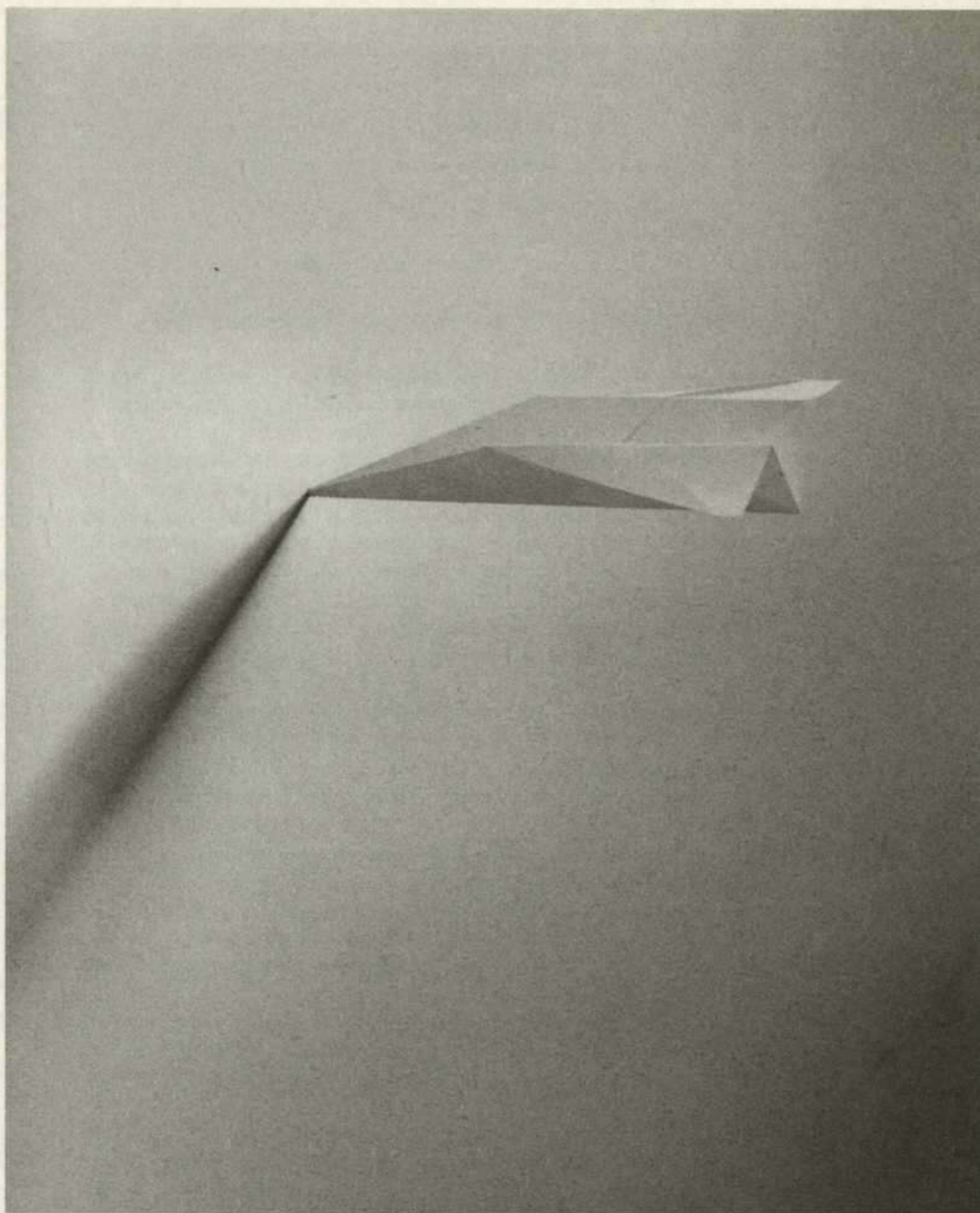
### LOS TEXTOS QUE COMPRABAN, LEÍAN O ESCUCHABAN?

finales del siglo XVI, por editores franceses, en Lyon, Troyes o Rouen, que publicaron en ediciones más baratas y vendidas por los buhoneros textos que, antes, habían estado dirigidos a los lectores cultos, clientes de las librerías (Chartier, 1992 y 1993). Las ediciones de la *Bibliothèque bleue* (así denominada porque los libros estaban a menudo envueltos en papel azul) dieron nuevas formas a las obras que publicaron, cortando episodios, multiplicando los capítulos, censurando las alusiones blasfemas o inmorales. Los textos fueron así colocados al alcance económico y cultural de nuevos lectores cuya lectura no era idéntica a la de los letrados. Su modo de leer exigía secuencias breves, encerradas en sí mismas; necesitaba la presencia de las imágenes que, aunque fuesen reutilizadas de una edición a otra, ayudaban a extender o memorizar el sentido del texto, y requerían la repetición más que la invención, ya que cada texto nuevamente publicado tenía que referirse a temas y motivos ya conocidos. A ello se debió la constitución de series o repertorios textuales definidos por su género (vidas de santos, novelas de caballería, cuentos de hadas), su uso (ejercicios de devoción, recetas de cocina, manuales epistolarios) o su temática (discursos sobre las mujeres, sátiras de los oficios, descripciones de las artimañas de los mendigos, vagabundos y ladrones).

¿Es posible saber cómo los lectores populares entendieron y usaron los textos que compraban, leían o escuchaban? Escasas son las fuentes que permiten tal conocimiento. En los países que, para desgracia de sus pueblos y para dicha de los historiadores, conocieron y sufrieron los tribunales de la Inquisición, las declaraciones realizadas por los reos frente a sus jueces indican a veces sus maneras de leer. Es así que, a finales del siglo XVI, Domenico Scandella, *alias* Menocchio, un molinero del Friul acusado por su crítica radical a la Iglesia y su cosmogonía heterodoxa, menciona que ha leído libros prestados o comprados. En sus interrogatorios se refiere a once títulos, entre ellos la Biblia, *Il fioretto della Bibbia*, los *Viajes* de Mandeville, el *Decamerón*, y quizás el Corán. Al comparar las obras leídas con lo que Menocchio hizo de ellos, Carlo Ginzburg (1976) pudo restituir los rasgos singulares de una lectura que disloca los textos, descontextualiza los fragmentos, toma las metáforas al pie de la letra, procede analógicamente

y, a menudo, invierte el sentido. Menocchio se apropia, reformulándolos, de fragmentos de discurso que le vienen de la cultura letrada y que interpreta, según Ginzburg, movilizando códigos propios de la cultura oral y campesina. Aunque semejante diagnóstico pueda ser discutido, ya que las maneras de leer de Menocchio eran asimismo las de la lectura culta, que procedía también mediante extractos y desplazamientos de fragmentos, el ejemplo del molinero de Friul indica a las claras que los lectores populares no leían solamente los impresos que les estaban especialmente destinados por los editores que buscaban un mercado más amplio. Por ejemplo, en la diócesis de Cuenca, entre 1560 y 1610, mercaderes, labradores y artesanos confesaron a los inquisidores que habían leído libros de caballerías —tal como los labradores del *Quijote* (Nalle, 1989). En este sentido cualquier libro puede formar parte de las lecturas populares que no podemos caracterizar únicamente a partir de los géneros editoriales que conocieron la más amplia difusión.

¿Debemos, por ende, caracterizar la lectura popular a partir de una relación específica con lo escrito? En el *Cuento de invierno*, Shakespeare pone en escena a uno de estos buhoneros vendedores y cantantes de baladas, llamado Autólico. El texto desmonta con ironía las estrategias que emplea para acreditar la verdad de los relatos extraordinarios de las baladas que vende. Por un lado, Autólico multiplica las pruebas (firmas, testimonios) que deben hacer que se tengan por ciertos los hechos inverosímiles narrados por las baladas: el parto monstruoso de la mujer de un usurero o la transformación de una muchacha en pez por rechazar los avances de su enamorado. De modo que la atracción por el género parece depender estrechamente de la posibilidad de que el lector crea los relatos que lee o escucha. En varias oportunidades, las campesinas interrogan a Autólico para que confirme la autenticidad de las historias que él vende, como si el placer obtenido en la lectura o la escucha supusiera que las baladas pudiesen ser tenidas por verdaderas. Pero, por otro lado, ese deseo de autenticidad, lo mismo que las señales de la autenticación, siempre son paródicamente desmentidos. La partera que supuestamente atendió a la mujer del usurero se llama *Mistress Taleporter* («Señora Cuentera») y la



fecha de la metamorfosis en pez de la muchacha insensible es «un miércoles ochenta de abril».

¿Cómo interpretar esta tensión entre la expectativa de verdad de los compradores de baladas y la parodia (que no es únicamente shakespeariana sino que está ya presente en las baladas publicadas por los libreros de Londres) que sitúa de inmediato los relatos en el orden de lo increíble? ¿Señala la credulidad de los campesinos del teatro, que consideran verdadero lo inverosímil, cosa que no hará el espectador hábil y advertido? ¿O bien califica una relación popular con la ficción literaria; una relación que, al mismo tiempo, persuade y disuade, hace creer y no creer, asocia la adhesión y la distancia?

Este modelo de inteligibilidad, sutil y complejo, es el que propone Richard Hoggart (1957). En su libro *Hoggart*, a partir de su propia experiencia, describe las relaciones que los lectores y oyentes obreros entablaban en la Inglaterra de los años 50 con los diarios de gran tirada, las revistas, los horóscopos, los folletines, las canciones de amor. Caracteriza esa relación por la ambigüedad de las actitudes, como si el deseo y el placer de creer corrieran parejos con la mayor lucidez en cuanto a la falsedad de lo que se cree. De ese modo, se asocian paradójicamente categorías lógicamente contradictorias, como si la creencia experimentara eclipses, como si la aceptación de la ficción no borrara la clarividencia. Una perspectiva semejante es la que asume el libro de Paul Vienne dedicado a la relación de los griegos con los mitos de su religión (1983):

«Entre los doctos, la credulidad crítica, por así decirlo, alternaba con un escepticismo global y se codeaba con la credulidad irreflexiva de los menos doctos; estas tres actitudes se toleraban, y la credulidad popular no estaba culturalmente desvalorizada. Esta coexistencia pacífica de creencias contradictorias tuvo un efecto sociológicamente curioso: cada individuo interiorizaba la contradicción y pensaba del mito cosas inconciliables, al menos a los ojos de un lógico; el individuo, por su parte, no sufría a causa de sus contradicciones, muy por el contrario: cada una servía a objetos diferentes».

Antes de Hoggart, antes de Vienne, Shakespeare pone en escena entre los pastores y pastoras de la Bohemia imaginaria del *Cuento de invierno* la dualidad indisoluble de la adhesión y la distancia. Nos invita así a considerar que cada lector, cualquiera sea su condición social, puede ser un lector «popular» si se entiende por esa palabra un tipo de relación distanciada, crédula e incrédula, atenta e impertinente con el texto leído.

Este breve ensayo hace hincapié en los siglos en los que apreciaron, a la vez, ediciones destinadas a los más populares de los lectores y lectores populares que leyeron las mismas obras que las élites. Pero no debemos olvidar que con los progresos de la alfabetización y la diversificación de la producción impresa, el siglo XVIII y aún más el XIX conocieron una gran dispersión de los modelos de lectura. Fuerte es el contraste entre la imposición de normas escolares que tendían a definir un modelo único, codificado y controlado de la lectura legítima y, por otro lado, la extrema diversidad de las prácticas de las varias comunidades de lectores, tanto las que estuvieron anteriormente familiarizadas con la cultura impresa como las constituidas por recién llegados al mundo de lo escrito: niños, mujeres, obreros. Con el acceso de casi todos a la capacidad de leer, tal como se estableció en el siglo XIX, se instauró una extrema fragmentación de las prácticas de lectura.

En todos los países europeos se reforzaron los dos elementos encontrados en los primeros siglos de la mo-

## Silence

## A Fable

[Siope]

Εὐδοοῦν δ' ὄρεων κορυφαί τε καὶ φάραγγες  
 Πρώνας τε καὶ χαράδραι.

ALCMAN. [60 (10), 646.]

The mountain pinnacles slumber; valleys, crags and caves are silent.

"Listen to me," said the Demon, as he placed his hand upon my head. "The region of which I speak is a dreary region in Libya, by the borders of the river Zaire. And there is no quiet there, nor silence.

"The waters of the river have a saffron and sickly hue; and they flow not onwards to the sea, but palpitate forever and forever beneath the red eye of the sun with a tumultuous and convulsive motion. For many miles on either side of the river's oozy bed is a pale desert of gigantic water-lilies. They sigh one unto the other in that solitude, and stretch towards the heaven their long and ghastly necks, and nod to and fro their everlasting heads. And there is an indistinct murmur which cometh out from among them like the rushing of subterrene water. And they sigh one unto the other.

"But there is a boundary to their realm—the boundary of the dark, horrible, lofty forest. There, like the waves about the Hebrides, the low underwood is agitated continually. But there is no wind throughout the heaven. And the tall primeval trees rock eternally hither and thither with a crashing and mighty sound. And from their high summits, one by one, drop everlasting dews. And at the roots strange poisonous flowers lie writhing in perturbed slumber. And overhead, with a rustling and loud noise, the gray clouds rush westwardly forever, until they roll, a cataract, over the fiery wall of the horizon. But there is no wind throughout the heaven. And by the shores of the river Zaire there is neither quiet nor silence.

"It was night, and the rain fell, and, falling, it was rain, but, having fallen, it was blood. And I stood in the morass among the tall lilies, and the rain fell upon my head—and the lilies sighed one unto the other in the solemnity of their desolation.

"And, all at once, the moon arose through the thin ghastly mist, and was crimson in color. And mine eyes fell upon a huge gray rock which stood by the shore of the river, and was lighted by the light of the moon. And the rock was gray, and ghastly, and tall.—and the rock was gray. Upon its front were characters engraven in the stone; and I walked through the morass of water-lilies, until I came close unto the shore, that I might read the characters upon the stone. But I could not decypher them. And I was going back into the morass, when the moon shone with a fuller red,

139

dernidad. Por un lado, se multiplicaron los productos impresos dirigidos a los lectores populares: colecciones baratas, publicaciones por entregas, revistas ilustradas, literatura de estación, etcétera. Desde este punto de vista, la producción y circulación de la cultura impresa en la España del siglo XIX muestra las mismas mutaciones fundamentales que se encuentran en todas partes de Europa: la autonomización de la profesión del editor, que se distingue tanto del librero como del impresor; la entrada en una economía del mercado que produce un nuevo público lector a partir de la oferta de nuevos productos editoriales; la multiplicación de las bibliotecas «públicas» vinculadas con el fenómeno asociativo de las «sociedades de hablar»: ateneos, círculos, casinos.

Semejante diagnóstico plantea de una manera original una cuestión clásica: la de la «anomalía» española decimonónica y de su supuesto «atraso» cultural. Los altos niveles de analfabetismo, tal como los presentan las estadísticas basadas en los porcentajes de firmas, no deben hacer olvidar la creciente presencia de los impresos efímeros, baratos, dentro de las capas populares, incluso analfabetas. En las ciudades, por lo menos, la amplia circulación de periódicos, pliegos, almanaques, folletines, etcétera, permitía una fuerte familiarización con la cultura impresa, posible-

Sin título 1998

mente transmitida por las lecturas en voz alta. No debemos restringir el campo de los «lectores» únicamente a los alfabetizados, ni tampoco aislar los objetos impresos (libros, folletos, periódicos) de las otras formas de lo escrito: carteles impresos, inscripciones grabadas, escrituras pintadas. Se encuentran en las calles, los cementerios, los edificios públicos, las casas. En el paisaje escrito urbano, esta omnipresencia de los textos escritos produce «una especie de aculturación por impregnación ambiental», según la expresión de Jean-François Botrel (Botrel, 1993). Tal «impregnación» debe matizar fuertemente los juicios clásicos sobre el retraso cultural español y desplazar la atención sobre las diferencias entre las ciudades y el campo, entre las grandes ciudades y las pequeñas, entre la capital y las provincias.

Otro rasgo común entre España y el resto de Europa es la constitución en el siglo XIX de un «campo literario» polarizado entre la «literatura industrial» dirigida al creciente mercado de los lectores y las formas cultas, del «arte por el arte», cuyas creaciones circulan dentro del público restringido de los *happy few*. Existía un fuerte vínculo entre la reivindicación de una cultura «pura», sustraída a las leyes de la producción económica, distanciada de los gustos «populares», gobernada por la complicidad estética entre los autores y sus lectores y, por otra parte, los progresos de una literatura comercial, dominada por el capitalismo editorial y dirigida al «gran público». Semejante polarización introdujo una diferencia contundente entre los escritores que trataban de vivir de su pluma y los autores cuya existencia no dependía de la escritura sino de otro oficio: profesor, abogado, empleado de la administración, etcétera. Dentro de los primeros, escasos son los que consiguieron un éxito económico suficiente con la venta de sus obras para que pudiesen dedicarse solamente a estas. La mayoría, que constituía un proletariado de la pluma comparable a la bohemia literaria parisina, no podía sobrevivir sino poniéndose al servicio de los editores que publicaban los géneros impresos más populares. De ahí la tensión entre la reivindicación de la propiedad intelectual, que debía establecer los derechos de los autores sobre sus obras,



## EN EL SIGLO XIX, CON EL ACCESO DE CASI TODOS A LA

## CAPACIDAD DE LEER, SE FRAGMENTARON LAS PRÁCTICAS DE LECTURA.

y la realidad de la condición de escritor profesional que obligaba a dedicarse a la escritura a menudo anónima y despreciada de la «literatura industrial».

Por otro lado, en toda Europa la definición escolar de un repertorio canónico de las obras legítimas multiplicó la lectura por parte de lectores populares de obras transformadas en patrimonio nacional. En España, en 1844 Antonio Gil y Zárate publicó el primer manual universitario dedicado a la literatura española, y en 1846 las novelas de Cervantes constituyeron el primer tomo de la Biblioteca de Autores Españoles. El manual y la colección dieron una forma institucional y editorial a un conjunto de obras y autores que identificaron la producción literaria nacional. Lo hicieron a partir de elecciones y exclusiones que delimitaron un repertorio literario canónico, definido por José Carlos Mainer (2000) como «el elenco de nombres que se constituye en repertorio referencial de las líneas de fuerza de una literatura, y en tal sentido es una permanente actualización del pasado». Gracias a las bibliotecas de préstamo populares y a las «bibliotecas» propuestas por las colecciones baratas de obras clásicas, antiguas o recientes, en todas partes los lectores populares, artesanos u obreros, compartieron aún más que en los siglos XVI y XVII los mismos textos que los miembros de las élites. Pero, como muestran las autobiografías obreras, leyeron estas obras canónicas de manera intensiva basada en la repetición y la memorización. Releían más que leían; compartían a menudo los textos leídos en voz alta y los copiaban y memorizaban (Lyons, 1998). Movilizaron para la apropiación de la literatura sabia las prácticas de la lectura que habían caracterizado

de forma duradera la relación con los pliegos de cordel, los *chapbooks* o los títulos de la *Bibliothèque bleue*.

Durante mucho tiempo, los historiadores pensaron que era posible identificar las lecturas populares a través de los conjuntos de impresos dirigidos, desde el siglo XVI hasta el nuestro, a los lectores más desprovistos de capital económico o cultural. De ahí la focalización de la atención sobre las iniciativas editoriales que intentaron atraer a semejante público. Pero lo popular no se deja definir tan fácilmente. En primer lugar, muy generalmente, los libros o libritos dirigidos al vulgo no tenían nada de popular en sí mismos sino que eran textos cultos o compartidos que recibieron, en un momento dado de su trayectoria impresa, una nueva forma tipográfica, más barata y más accesible. Luego, no debe pensarse que los temas, imágenes y estereotipos que proponen los impresos publicados para el pueblo reflejan necesariamente sus maneras de pensar o hablar. La distancia es particularmente visible en todos los textos del repertorio popular que representan al pueblo. Como escribe Borges (1932): «Entiendo que hay una diferencia fundamental entre la poesía de los gauchos y la poesía gauchesca (...) los poetas gauchescos cultivan un lenguaje deliberadamente popular, que los poetas populares no ensayan». Finalmente, los lectores populares se apoderaron de los textos legítimos impuestos por la norma escolar o arrancados a su monopolización por las élites. Pero lo hicieron con un estilo de lectura propio que movilizó de una manera sutil, según las necesidades, las circunstancias o los géneros, una atención intensa o una distancia irónica, la voluntad de conquistar el saber y el placer de jugar con las reglas, y una relación atenta e impertinente. □

## REFERENCIAS

- Botrel, Jean-François, *Libros, prensa y lectura en la España del siglo XIX*, Fundación Sánchez Ruipérez, Madrid, 1993.
- Borges, Jorge Luis, «El escritor argentino y la tradición», en Jorge Luis Borges, *Discusión*, (1932), Alianza, Madrid, 1997, págs. 188-203.
- Covarrubias Orozco, Sebastián, *Tesoro de la lengua castellana o española*, (1611), ed. De Felipe C.R. Maldonado y rev. de Manuel Camarero, Castalia, Madrid, 1995.
- Chartier, Roger, «Los libros azules», en Roger Chartier, *El mundo como representación. Estudios sobre historia de la cultura*, Gedisa, Barcelona, 1992, págs. 145-162.

- Frenk, Margit, *Entre la voz y el silencio (La lectura en tiempos de Cervantes)*, Centro de Estudios Cervantinos, Alcalá de Henares, 1977.
- Hoggart, Richard, *The Uses of Literacy. Aspects of Working-Class Life with Special Reference to Publications and Entertainments*, Chatto and Windus, Londres, 1957.
- Infantes, Víctor, «Los pliegos sueltos poéticos: constitución tipográfica y contenido literario (1482-1600)», en Víctor Infantes, *En el Siglo de Oro. Estudios y textos de literatura áurea*, Scripta humanística, Potomac (Maryland), 1992, págs. 47-58.
- Lyons, Martin, «Los nuevos lectores del

- siglo XIX: mujeres, niños, obreros», en Guglielmo Cavallo y Roger Chartier, eds., *Historia de la lectura en el mundo occidental*, Taurus, Madrid, 1998, págs. 473-517.
- Mainer, José Carlos, *Historia, literatura, sociedad (y una coda española)*, Biblioteca Nueva, Madrid, 2000.
- Nalle, Sara T., «Literacy and Culture in Early Modern Castile», *Past and Present*, 125 (1989), págs. 65-96.
- Veyne, Paul, *Les Grecs ont-ils cru à leurs mythes? Essai sur l'imagination constituante*, Seuil, París, 1983.
- Watt, Tessa, *Cheap Print and Popular Piety 1550-1640*, Cambridge University Press, Cambridge, 1991.

# J. Gustavo Cobo Borda

## Edificar con palabras

Cuando el destacado historiador Inglés Eric J. Hobsbawm visitó México en 1992, para participar en el denominado *Coloquio de invierno*, su ponencia versó sobre «La crisis de la ideología, la cultura y la civilización» (1). Reconoció cómo los sueños de los años recientes habían sido «espectaculares y mundiales, inesperados e impredecibles», y cómo la vida humana y las sociedades habían sido transformadas de un modo tan radical como nunca se había visto. No sólo a lo largo de la vida de un hombre, sino en una época de ella.

Los tres cambios fundamentales, a su parecer, eran, primero que «durante la mayor parte de su historia, la humanidad ha habitado en el campo junto a los animales. Así era aún en los años de la Segunda Guerra Mundial, ya que incluso en las naciones más industrializadas, como los Estados Unidos y Alemania, un cuarto de la población vivía de la agricultura. Pero entre 1950 y 1973, esto cambió».

El segundo gran cambio fue comprobar cómo «antes de la Segunda Guerra Mundial, la gente que recibía una educación superior o incluso secundaria, constituía una fracción insignificante hasta en las naciones más desarrolladas. Tres de los países más desarrollados y educados —Alemania, Francia y Gran Bretaña— con una población total de 150 millones, no contaban en ese entonces con más de 150.000 estudiantes universitarios. En los años 80, el pequeño Ecuador tenía más del doble».

Y el tercer cambio se refería a la posición de la mujer: «En 1940, en Estados Unidos sólo el 14% de las mujeres casadas trabajaba por un salario. En 1980, más de la mitad de las mujeres casadas en esa nación trabajaban fuera de casa».

Ciudades, universitarios y mujeres que cambian de rol. Y nuevos problemas. La explosión demográfica, en un mundo de 6.000 millones de personas; la brecha cada vez mayor entre países pobres y ricos, los problemas ecológicos. Este bien puede ser un buen marco para insertar en él algunas observaciones sobre el tema enunciado en el título. Sobre cómo Latinoamérica, ante

este horizonte en transformación continua, vuelve a buscar razones para ser ella misma y aportar respuestas propias a los acuciantes interrogantes que la rodean, desde el ámbito donde más se ha distinguido en cuanto a logros y continuidad: la cultura.

### UN LABORATORIO CREATIVO

La población hispana de Estados Unidos representa el 13% de la población de dicho país. Ha heredado el español como lengua nacional y con los demás habitantes comparte el inglés. El uso que dan a las dos lenguas, es para muchos el rasgo más importante de su identidad. Mezclas, fusiones, el discurso bilingüe que un mismo hablante emplea, en casa o en el trabajo, en la intimidad o en la calle, demuestra su dominio de las dos lenguas, y trasciende la sospecha sobre una personalidad escindida entre dos mundos. Por el contrario: llega a fusionarlos en su interior, del mismo modo que su salario en EE UU puede alimentar a su familia en México, Salvador o Colombia. No se desprende de lo que dejó, pero ya es un ser distinto.

De este hibridismo surge no sólo el uso del *spanglish*, que no es una expresión de ambivalencia, como dice uno de ellos, sino una nueva forma de discurso. Por ello el chicano, el neorriqueño o el quisqueya, ya no se siente sólo mexicano, puertorriqueño o dominicano sino una mezcla de hábitos, costumbres, comida, literatura y música popular. Un nuevo producto en un mercado en expansión.

Pero como dice Amparo Morales, a quien seguimos en estos planteamientos, a medida que se extiende el uso del español en Estados Unidos «la pérdida de la lengua materna en los hispanos es una realidad, dado que a medida que crece el número de hablantes en español, crece también la asimilación al inglés» (2). ¿Razones? Según los resultados de un estudio encomendado por el presi-

(1) Erik J. Hobsbawm, «Crisis de la ideología, la cultura y la civilización», en *La situación mundial y la democracia*, volumen I, UNAM-FCE, México, 1992, págs. 48-64.

(2) *El Español en Estados Unidos y Puerto Rico*, Ínsula, n.º 679-680, julio-agosto 2003, Madrid. Ver, sobre todo, Amparo Morales, «Desplazamiento y revitalización del Español en Estados Unidos», págs. 2-8. Véase también Alex Grijelmo, *Defensa apasionada del idioma español*, Taurus, Madrid, 1998; y el insustituible libro de Antonio Alatorre, *Los 1.001 años de la lengua española*, FCE, México, 1989. Ya Octavio Paz en *El laberinto de la soledad*, 1950, había dedicado un capítulo pionero a este tema: «Pachuco y otros extremos». Ver también, Tino Villanueva (compilador), *Chicanos. Antología histórica y literaria*, FCE, México, 1980.

## LA FUERZA DE CULTURAS EN EXPANSIÓN

## SALTA LOS MUROS Y SE CUELA POR LOS SUBTERRÁNEOS

Sin título 1997

dente George W. Bush, *Del riesgo a la oportunidad: cómo responder a las necesidades de los hispanoamericanos en el siglo XXI* (abril 2003), pocos hispanos llegan al nivel universitario. Las razones son la discriminación, las bajas expectativas con respecto a los niños latinos, y la demostración estadística de que los mexicanos y puertorriqueños son los que presentan los índices más altos de pobreza y desempleo.

De ahí el sacrificio de la lengua materna, en aras del inglés, de los nacidos en Estados Unidos al iniciarse su formación escolar. Erosionada la lengua materna, conservada, apenas, como un entrañable talismán entre las paredes de la casa, la habilidad para comunicarse afuera con el mundo, en inglés, les da una identidad compleja. Un rostro híbrido. Están unidos y en cierto modo determinados por su origen y cultura hispana pero ya comienzan a ser asimilados por el nuevo entorno, donde el inglés constituye su pasaporte para la supervivencia y el ascenso social.



Pero lo que se perdía de hablantes hispanos nacidos en Estados Unidos se compensaba con el flujo de una inmigración notable, que sólo en el año 2000 admitió a 220.526 inmigrantes latinos en Estados Unidos.

Hoy, con el cierre de fronteras, los controles anti-terroristas, el auge de campañas como «Only English», triunfante en tantos estados, es muy probable que el cuadro se modifique. El gran potencial consumidor de los hispanos, su papel político cada vez más decisivo, el auge de los cursos de español en las universidades (no así el de los referidos a su cultura), donde se ha convertido en la lengua extranjera más solicitada, podría comenzar a verse recortado.

En todo caso, la fuerza de culturas en expansión sobrepasa diques y talanqueras. Salta los muros y se cuele por los subterráneos. El protagonismo de la radio (562 emisoras en español), nunca desplazada por la televisión, el papel aglutinante y movilizador de los mitos colectivos (desde los funerales de Celia Cruz en Miami y Nueva York, o los éxitos obtenidos por figuras como Julio Iglesias o Shakira, canten en inglés o en espa-

ñol)... la cultura hispana en Estados Unidos sigue su marcha.

Allí están desde iconos como Frida Kahlo, asimilado por la tercera generación feminista, hasta el influjo de las cocinas mexicanas y peruanas no sólo en la norteamericana o japonesa. También los chilenos han contribuido al auge de la gastronomía australiana. En este mundo de la cocina-fusión no es de extrañar que el restaurante de lo nuevo latino en Nueva York se llame «Patria». ¿Qué patria? El mundo.

Se corrobora así, y una vez más, que es precisamente el mestizaje lo que ha caracterizado a la cultura hispanoamericana y a todas las culturas. Cultura, identidad y raíces, en híbrida amalgama, en cocción permanente. Una cultura que ya no teme contaminarse en la soledad del aislamiento o en su pureza étnica, sino que ha aprendido, tras la catástrofe demográfica indígena, con el descubrimiento y la conquista, que además de la violencia del expolio, los virus biológicos del sarampión, la viruela, sífilis o gripe, obligan a crear vigorosos anticuerpos, precisamente abriéndose al mundo. Fortaleciéndose en la asimilación

# Quisiera Ocho Borda

## El primer equívoco

Sin título 1997



de sus obras invirtió el mapa de Suramérica, de manera que el polo Sur quedó en la parte superior y la zona ecuatorial en la parte inferior. El trópico se volvió hielo. Hecho esto dijo: «Nuestro Norte es el Sur». Comentó, además, que con el mapa vuelto al revés, «tenemos una idea exacta de nuestra posición, que no coincide precisamente con lo que el resto del mundo quisiera para nosotros». Con esta ironía creativa, Torres García proponía gráficamente la creación de un nuevo mito cultural: el mirarnos a nosotros mismos. El preocuparnos por nuestros asuntos, prolongando quizás inconscientemente lo que su compatriota José Enrique Rodó (1871-1917)

comprendía de lo otro. Creciendo ante lo desconocido. Uniéndose con quienes le son afines.

Por ello, el laboratorio creativo que es el español, rehaciéndose más allá de las fronteras de un mundo distinto, nos retrotrae inevitablemente a los orígenes. A lo que Gabriel García Márquez, en un texto de 1996 titulado *Por un país al alcance de los niños* (3), dijo refiriéndose a Cristóbal Colón y al impacto que el oro indígena ejerció en su empresa:

«Fue aquel esplendor ornamental, y no sus valores humanos, lo que condenó a los nativos a ser protagonistas del nuevo Génesis que comenzaba aquel día. Muchos de ellos murieron sin saber de dónde habían venido los invasores. Muchos de éstos murieron sin saber dónde estaban. Cinco siglos después, los descendientes de ambos no acabamos de saber quiénes somos».

Sobre esta reiterada, insistente, paradójica e inagotable pregunta, tenemos que volver una vez más.

### INVERTIR EL MAPA

El gran artista uruguayo Joaquín Torres García (1874-1949), inventor del universalismo constructivo, en una

(3) Gabriel García Márquez, *Por un país al alcance de los niños*, Villegas, Bogotá, 1996, pág. 5.

había propuesto como apertura del siglo: *Ariel* (1900), el idealista de los valores espirituales y el alma latina enfrentado al Calibán sajón y materialista.

En todo caso, como lo dice Daw Ades, «de hecho, en América Latina la formación de una nueva identidad cultural, que algunos artistas enfocan más bien como la recuperación de lo que existía antiguamente, todavía constituye un tema acuciante, sujeto a debate y discusión» (4).

### EL PRIMER EQUÍVOCO

Necesitamos de los mitos para vivir, pero también requerimos de las rupturas y cuestionamientos de los mismos para sobrevivir, para ir más allá de ellos en la creación de nuevos mitos. Colón pensó en llegar al Japón y a China por una vía más corta pero América se le atravesó a mitad de su ruta. ¿Cómo ajustar lo que estaba ahí delante de sus ojos a lo que había soñado en sus libros, se tratase de Marco Polo, del Imago Mundi del cardenal Pierre D'Ailly, o la Biblia?

(4) Daw Ades y otros, *Arte en Iberoamérica, 1820-1980*, Palacio de Velázquez, Madrid, diciembre de 1989 - marzo de 1990, pág. 285. Véase también Joaquín Torres García, *Historia de mi vida*, Paidós, Barcelona 1990. Su largo periplo por Cataluña, Bélgica, París, Roma y Nueva York lo llevaría nuevamente a Montevideo, consciente, por fin, de la dimensión americana de su arte.

## LA FUERZA DE CULTURAS EN EXPANSIÓN

### SALTA LOS MUROS Y SE CUELA POR SUBTERRÁNEOS.

Desde el comienzo se iniciaron los desfases, en pos de esa elusiva palabra que nos definiría. La palabra que no era propia sino impuesta desde fuera. Nos llamamos América gracias a un navegante florentino; lenguajes e instituciones, gallinas que ponen huevos y armas que matan con su fuego, llegaron del otro lado y servirían para conformar a estas sucursales que recibían el saber ya facturado desde las metrópolis en su integridad. El saber y el sentir. El rezar y el blasfemar.

Sólo que dicha sabiduría, al tocar las costas americanas, saltaría en pedazos como descubrió el jesuita José de Acosta (1539-1600) y dejó consignado en su *Historia natural y moral de las Indias* (1590). Al llegar a Panamá, «confieso que me reí e hice donaire de los meteoros de Aristóteles y de su filosofía, viendo que en el lugar y tiempo que, conforme a sus reglas, había de arder todo y ser de fuego, yo y todos mis compañeros teníamos frío... Los antiguos estuvieron tan lejos de pensar que hubiese gentes en este mundo que muchos de ellos no quisieron creer que había tierra de esta parte, y lo que es más de maravilla, no faltó quien también negase haber acá cielo. Porque es verdad que los más y mejores filósofos sintieron que el cielo era todo redondo, como en efecto lo es, y que así rodeaba por todas partes la tierra y la encerraba en sí; con todo eso, algunos, y no pocos, ni de los de menos autoridad entre los sagrados doctores, tuvieron diferente opinión, imaginando la fábrica de este mundo a manera de una casa, en la cual el techo que la cubría sólo rodea por lo alto...» (5).

El frío en medio del fuego. El cielo que nos envuelve o apenas el techo que nos cubre parcialmente mientras afuera nos aguarda la intemperie. Imágenes, metáforas, como las que acuñó el gran escritor cubano José Lezama Lima (1910-1976) en *La expresión americana* (1957). Nuestra identidad, si es que existe como tal, se da precisamente en ese roce y ajuste entre pasado y presente. Entre la imagen que subvierte y esclarece y la realidad que se afirma y nos refuta en su dureza cotidiana. En la síntesis que vuelve tan fantasmales los hechos como tangible la poesía que emana de su ausencia. ¿No es acaso una de las mejores definiciones nuestras

ese diálogo de muertos en pos de un origen que se pierde, llamado *Pedro Páramo* (1955)?

Sí, por cierto. Diálogo e intercambio que nunca es pasivo ni afecta sólo a una de las partes sino que, como en el amor y la guerra, tiene mucho de combate y fricción. Nadie sale indemne del mismo. Lo que usando un concepto del destacado antropólogo cubano Fernando Ortiz (1881-1969) permitió a Malinowski definir la transculturación en estos términos:

«Un proceso en el cual ambas partes de la ecuación resultan modificadas. Un proceso en el cual emerge una nueva realidad, compuesta y compleja; una realidad que no es aglomeración mecánica de caracteres, ni siquiera un mosaico, sino un fenómeno nuevo, original e independiente» (6). En definitiva: una cultura como la hispanoamericana, nueva, original e independiente.

Pero una cultura también vieja, hecha de fracasos, espejismos, duelos y resistencias. Usada desde fuera y cargada de tensiones internas. En ese mar de ambigüedades y equívocos se decanta la ambición fáustica de Colón, cegado por el oro y a la vez camuflando sus propósitos mercantiles con la cruzada religiosa para rescatar el santo sepulcro en Jerusalén. Su otra cara: el nepotismo del Almirante al aupar a su familia y terminar, entre desaciertos, caídas y llantos, cargado de cadenas. De esa tan humana peripecia debemos extraer una de las piedras millares de nuestra caracterización, aquella que sus palabras dibujaron de este modo por primera vez:

(6) Véase Antonio Fernández Ferrer, *La isla infinita de Fernando Ortiz: Antología y Prólogo*, Instituto de Cultura Juan Gil Albert, Alicante, 1998. Allí, en el apartado «Los laberintos de la transculturación», se discuten los avatares del término y el estado actual de la cuestión. El investigador suizo Martín Lienhard lo critica en estos términos: «En la América Latina el marco socio-político de los procesos de interacción entre la cultura de los sectores hegemónicos y la de las sub-sociedades indígenas, mestizas o populares, se caracteriza en mayor o menor grado por una evidente asimetría: los dueños de la primera, dueños también del poder global, fijan las reglas del juego mientras que los sectores marginados, salvo en los momentos de contraofensiva general, no tienen otro recurso sino el de reaccionar más o menos creativamente a la imposición de los valores o anti-valores hegemónicos». Véase páginas 28-32. En cualquier caso, el papel político de los indígenas, a partir de su base agraria, trátese del café en el México zapatista o de la coca en el Ecuador, Perú y Bolivia, es cada día más relevante. Detrás de esas expresiones sociales contemporáneas se halla siempre el sustrato ancestral de culturas milenarias.

(5) Citado por Germán Arciniegas, *Cuando América completó la Tierra*, Villegas, Bogotá, 2001, pág. 67.

## LA IDENTIDAD DE AMÉRICA LATINA SE DA EN EL ROCE ENTRE EL PASADO Y EL PRESENTE.

«Certifico a Vuestras Altezas que en el mundo creo que no hay mejor gente ni mejor tierra. Ellos aman a sus prójimos como a sí mismos, y tienen un habla, la más dulce del mundo, y mansa y siempre con risa. Ellos andan desnudos, hombres y mujeres, como sus padres los parieron mas crean Vuestras Altezas que entre sí tienen costumbres muy buenas y el rey muy maravilloso estado, de una cierta manera tan continente qu'es placer de verlo todo, y la memoria que tienen, y todo quieren ver, y preguntan qué es y para qué. Todo esto dice azi el almirante (*Diario del Primer Viaje*, 1492, lunes 24 de diziembre)» (7).

¿Qué podemos subrayar en esta acta fundacional? ¿El habla dulce, mansa y con risa, que luego con vocablos como bohío y piragua, caimán y hamaca, daría al idioma de Castilla sabor criollo y su copioso ajiaco de palabras nuevas y gustosas? ¿O elegiríamos la curiosidad, la insaciable curiosidad americana que comienza por descubrirse desnuda, ante los ojos del otro, y se recubre con los sucesivos vestidos de todos los saberes, a la vez extranjeros y extraños?

Indagar, averiguar, curiosear por el mundo, ancho y ajeno, para descubrir lo que nos conviene y asumir, como propias, las fantasías ajenas. ¿No nos creímos adánicos, primitivos, habitantes de un Nuevo Mundo donde la vida comenzaba de nuevo? ¿Donde los peregrinos dejan atrás la árida tierra europea, fracturada entre imperios absolutos y sangrientas guerras religiosas? Sólo que nosotros también teníamos varios siglos a las espaldas, con imperios como los aztecas, incas y mayas, y enormes confederaciones de pueblos que escribían, contaban y también interrogaban a los astros, siendo arquitectos y orfebres de creatividad única, de las fortalezas incas a Chichén Itza, de la orfebrería quimbaya al leve y sutil arte plumario del Amazonas. Para esquematizar, dos culturas mirándose a la cara, aunque las indígenas eran muchas y las españolas también infinitas, de tartesios a fenicios, de cartaginenses a griegos, de romanos a galos, de árabes a judíos. Y en medio de ellos no sólo el océano sino también ese otro espacio: utopía, que traducido significa «no hay tal lugar: todo es posible».

(7) Cristóbal Colón, *Textos y documentos completos*, Alianza, Madrid, 1982, pág. 98.

El vasto vacío de nuestros inmensos espacios, aún en trance de colonización, debemos poblarlo de interrogantes. De tumbas y silencios. Si primero desaparecieron tantas tribus indígenas, en la catástrofe demográfica de los inicios, con su prodigiosa sabiduría sobre la naturaleza y la ingeniería hidráulica, sobre el sentido de comunidad y el gobierno local, sobre la presencia de lo sagrado y sus rituales correspondientes, hoy advertimos, en la crisis ecológica, otro factor de muerte y extinción. De especies que desaparecen y prodigios naturales que al cancelarse atentan contra nuestra salud y nuestra alimentación. Contra el entorno de nuestro futuro. Que nos llevan incluso a la añoranza de lo perdido y a la lección indígena sobre la conducta que observaban los aborígenes peruanos tal como lo narra el Inca Garcilaso de la Vega en los *Comentarios reales* (1722) respecto del cuidado que ponían en todos sus objetos, aun cabellos y uñas, bien mantenidos para el día de la resurrección. El cuerpo debía estar en orden para no ser sorprendido por las prisas de aquel gran día. Una admonición y una enseñanza para los ataúgos impacientes en que nos debatimos. Para comprender cómo una cultura, sin dejar de mirar a la vida, también atiende a la muerte. Una cultura es una totalidad que cobija al hombre en todos los sentidos: nacimiento, pubertad, prolongación, declive y muerte. Esa memoria, ese respeto, ese sentido del misterio, debía respaldarnos, desde muy atrás, para conformar un presente que es a veces tan flotante y errático en su aceleración imprevisible. En su carencia letal de raíces.

Gerardo Reichel Delmatoff, el gran antropólogo austriaco-colombiano, concluía su balance del legado indígena al mostrar cómo los sacerdotes mayas de Guatemala sí sabían escribir, al igual que los monjes europeos en la Edad Media. Tenían su propia tecnología para elevar las inmensas piedras de sus templos y fortalezas, eran insuperables en los textiles, tenían un uso cultural controlado de los narcóticos, con los cuales comprendían muy bien capas del subconsciente, estudiaron con pormenorizada atención el Sol y nos dejaron calendarios precisos. Pero concluye Reichel: «Lo verdaderamente importante, lo humanamente extraordinario fue que los indios americanos no desarrollaron sus conocimientos metalúrgicos para servir a fines bélicos, que no hacían puntas de proyectiles ni espadas de

Sin título 1997

bronce; no hacían dagas ni cuchillos. Los yelmos y las corazas que hacían representaban un valor estético, simbólico y no estaban destinadas a defender sus cuerpos contra agresiones físicas» (8).

No eran ángeles, por cierto. Eran hombres, como todos nosotros. Y aún podemos aprender de ellos.

#### UNA MENTE HOSPITALARIA Y CREATIVA

En ese ir y venir entre presente y pasado, es imperativo plantearse cómo la categoría «indio», según nos lo explica uno de los mejores conocedores del tema, Guillermo Bonfil Batalla, el antropólogo mexicano fallecido en 1991, es una «categoría genérica e indiferenciada que abarca y designa a ese abigarrado universo de pueblos diferentes, es una categoría del orden colonial que identifica globalmente a los colonizados» (9).

De onas a mapuches, de kunas a misquitos, todos, exterminados o vivos, cabían dentro del diseño de un solo Dios, un solo idioma, un único rey. Si algo podría caracterizar a la cultura latinoamericana es la pugna permanente entre un proyecto unificador centralista y un tapiz de muchos colores, idiosincrasias y matices: una indudable pluralidad cultural que a lo indígena y lo hispánico añade lo negro y la presencia constante a lo largo de los siglos de franceses, holandeses e ingleses, italianos y alemanas, judíos, sirio-libaneses, griegos, chinos, japoneses y coreanos, y, en definitiva, todas las etnias, religiones y gentes del planeta. Con notable presencia cultural y artística como en el caso de los pintores nipo-brasileños, el ancestro chino

(8) Gerardo Reichel Delmatoff, *Indios de Colombia. Momentos vividos-mundos concebidos*, Villegas, Bogotá, 1991, pág. 26. Véase también del mismo autor su fascinante *Orfebrería y chamanismo*, Colina, Medellín, 1988, para apreciar las dimensiones filosóficas, cosmológicas, botánicas y estéticas, técnicas y rituales que se desprenden del estudio iconográfico de las piezas indígenas del Museo del Oro en Bogotá.

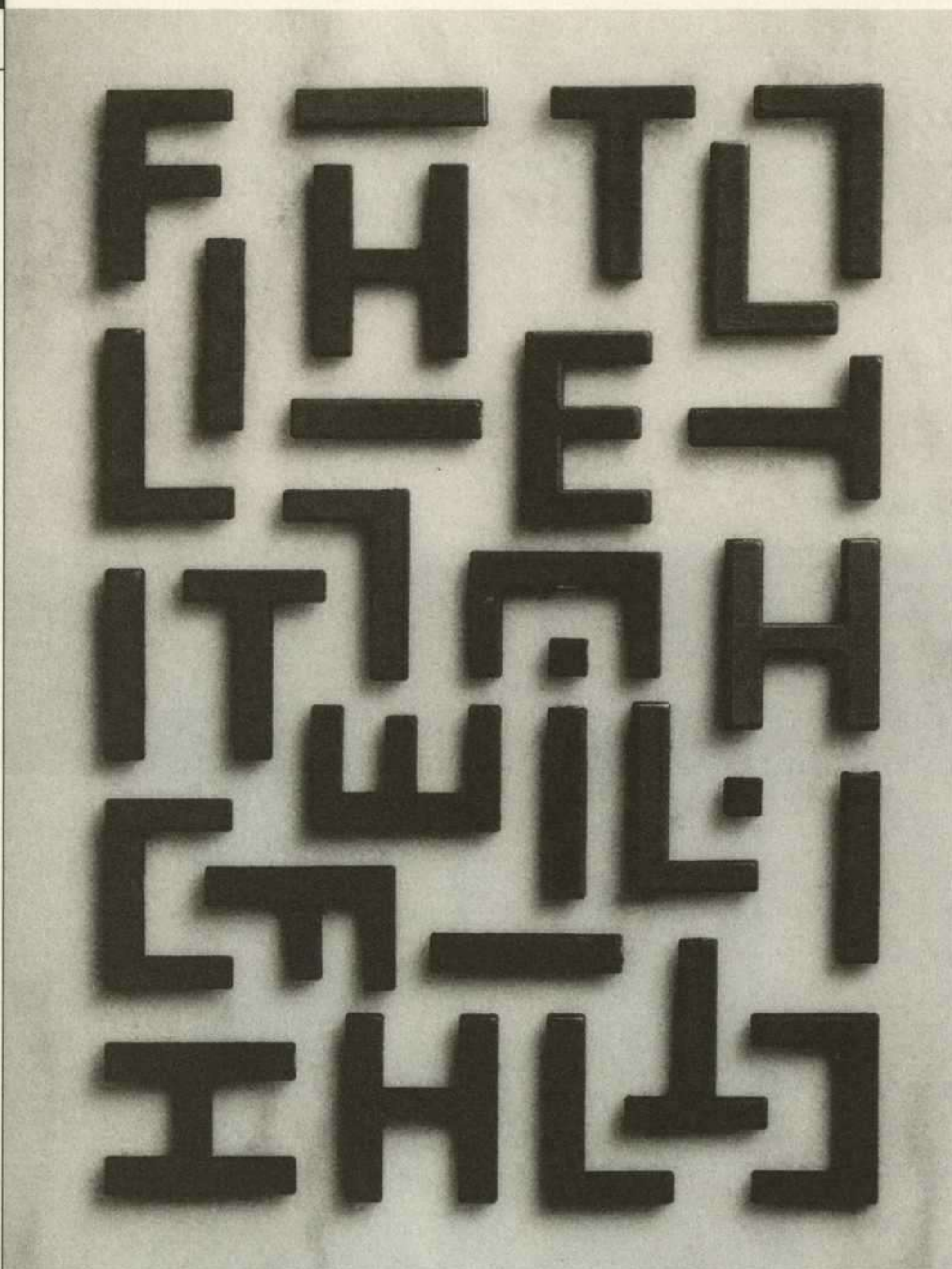
(9) Guillermo Bonfil Batalla, «El estudio de los problemas culturales en América Latina», en *Identidad y pluralismo cultural en América Latina*, Buenos Aires, CEHASS, 1992, pág. 179.



de un artista cubano como Wilfredo Lam o la hermosa capacidad perceptiva con que un alemán de Munich, Guillermo Wiedemann (1905-1969), captó en sus óleos y acuarelas el alma de la comunidad negra en la región pacífica colombiana.

Por ello debemos avanzar con tiento y cuidado, sin quedarnos en la generalización deformante ni tampoco en el único caso revelador. Si bien en nuestro anterior apartado prestamos atención al tema indígena debemos, a partir de allí, proyectar esa base insoslayable en el vertiginoso espacio de las transformaciones contemporáneas. A comienzos de los años 80 se especificaba:

«Uno de los recuentos más fiables de la población india latinoamericana identifica 409 grupos o pueblos y estima en alrededor de 30 millones de hablantes su población total. El pueblo más grande es el quechua, con más de 16 millones de hablantes de esa lengua distribuidos en cuatro países; otros grupos (náhuatl, aymara, quiché y maya) rebasan la cifra de un millón o se acer-



Sin título 1996

can mucho a ella; el número de pueblos aumenta conforme se desciende en la escala demográfica. Las cifras, sin embargo, son insuficientes y pueden resultar engañosas» (10).

En todo caso, más allá de la estadística, y visto desde la estructura dominante de los grupos de poder, es evidente que el proyecto modernizador de nuestros países en pos del desarrollo, implica una tendencia hacia la uniformidad productiva en la satisfacción de un mercado externo. O como dice el ex presidente Ernesto Samper: «Cosmopolitismo con ideología única o multiculturalismo con pluralismo ideológico, son los dos extremos alrededor de los cuales gira hoy la discusión sobre globalización y cultura.»

Por ello, y desde la perspectiva de minorías marginadas o sometidas, el progreso, con su proclividad hacia la estandarización y el crimen ecológico, bien puede ser la peste que arrasa la secular tradición cultural de sus costumbres y su milenario modo de vida.

Dentro de esas «maneras de vivir juntos» la UNESCO, en su informe de 1995 *Nuestra diversidad creativa*, definió la cultura como aquello que es dónde se da, en muchos casos, esa fecunda tensión conflictiva que confiere un acento tan propio a la cultura latinoamericana,

(10) Ibid., pág. 182.

mericana, manteniendo un fértil equilibrio entre lo que se conserva y perdura y lo que se ha recreado, dentro de los parámetros de la creatividad contemporánea. Un ejemplo: la obra de José María Arguedas (1911-1969) en la ficción y la de Fernando de Szyszlo (1925) en la pintura son hoy dos de los logros más representativos de la cultura peruana contemporánea.

Arguedas, niño criado en la lengua quechua y la española, antropólogo que estudió las culturas indígenas, trasciende la investigación científica con sus célebres novelas *Los ríos profundos* (1958) o *Todas las sangres* (1964), por citar dos. Comenzó por recolectar mitos, leyendas, cuentos y canciones indígenas pero no los insertó en su ficción como un rescate desde fuera, sino que los subsumió en la fuerza

renovadora de una poesía escrita que se enriquecía con la oralidad lingüística pero mantenía todo ello dentro de las estructuras comunicativas de la novela contemporánea. Leemos, en un español renovado y potenciado por este aporte, todo un mundo que sin dicho creador muy de seguro desaparecería en su poder genésico de legado que aún nos toca y conmueve. Desde dentro, Arguedas prolongó una ética comunitaria y una estética aún elocuente. Para un pueblo mayormente analfabeto como el quechua, fue su voz y su lengua, insertándolo en el océano del español. Habla española y sintaxis quechua: he aquí la cultura latinoamericana, con sus raíces propias y su identidad inconfundible.

Por su parte Fernando de Szyszlo no sólo titula sus cuadros en quechua o tiene como referencia formal el mundo incaico. Con los aportes de la pintura moderna —abstracción, expresionismo, surrealismo, aprendidos en París— logra una síntesis emotiva y visual de comparable expresividad. Nadie ha percibido mejor el fúnebre lirismo de la caída del imperio inca y la traición dolorosa infligida a Atahualpa como los colores morados, violetas, rosados y negros con que Szyszlo canta esta elegía.

Con afilado rigor, visibles en sus oscuros soles y angulares lunas, construye la geométrica atmósfera de macizas construcciones de piedra, ahora vuelta pintura,



## EL PROGRESO, PROCLIVE A LA ESTANDARIZACIÓN,

### BIEN PUEDE ARRASAR LAS CULTURAS INDÍGENAS MILENARIAS.

proveniente de templos y fortificaciones militares. Y sobre ella teje la voluta refinada con que el arte incaico de plumas y *kipus* nos demuestra la capacidad con que este peruano universal contempla cerámicas eróticas precolombinas y va más allá de la muerte, con sus penumbras hospitalarias. Con los misterios de claridad sobrecogedora en que altares, curvas y pasillos comulgan, desde su honda cripta, con la luz táctil del infinito: el sol que nutre y guía. Él, como Rufino Tamayo en la Oaxaca mexicana, donde se superponen en pirámide las culturas, dese Monte Alban hasta su obra y la de Francisco Toledo, o como Wifredo Lam, en la jungla caribe, donde las religiones animistas negras y la santería cruzan, como un huracán, sus lienzos, han integrado nuestra memoria ancestral con nuestras expectativas de hoy (11).

Igual les sucedió a Alejo Carpentier, Arturo Uslar Pietri y Miguel Ángel Asturias, cuando desde los cafés parisinos y las clases libres de la Sorbonne redescubrieron el Popol Vuh y las leyendas mayas y quiches, el autoritarismo tan hispanoamericano también de *El Señor Presidente* (1946), la guerra a muerte de Bolívar contra la dominación española y el influjo de los tambores negros en la música contemporánea. Así ha sido siempre.

Desde la observación de Alfonso Reyes de que si bien llegamos tarde al banquete de la civilización occidental tenemos derecho a todas sus viandas, hasta la formulación teórica que el movimiento antropofágico brasileño formuló en los años 20; hay que canibalizar y hacer nuestro todo aporte cultural que nos sea útil. Esa generosidad mental, esa curiosidad que no reconoce límites, fue, por cierto, la que llevó a Jorge Luis Borges a definirnos como los últimos europeos. Ni ingleses, ni franceses, ni españoles, ni alemanes, sino algo más que cada uno de ellos. Sólo latinoamericanos que podemos volver nuestra la cultura europea, como la indígena o la negra. Como la cultura judeomusulmana, tan evidente en el tramado de las ficciones de Borges, lector minucioso de *Las mil y una noches* como de la Cábala. Una América con derecho a la plenitud democrática, libre y compartida de los bienes de este mundo.

(11) Juan Gustavo Cobo Borda, «Cultura e integración», en *Once maestros de la pintura andina*, Propal, Bogotá, 1998, págs. 13-18.

#### EDIFICAR CON PALABRAS

Son los escritores los que han creado nuestras ciudades, palabra sobre palabra. Los que han edificado sus imaginarios. Buenos Aires no existiría sin Borges del mismo modo que Montevideo dejaría de existir sin Onetti, Río de Janeiro sin Rubem Fonseca, Santiago sin Donoso y Edwards, Lima sin Vargas Llosa o Bryce Echenique, Caracas sin Salvador Garmendia, La Habana sin Lezama Lima, Cabrera Infante y Reinaldo Arenas, México sin Carlos Fuentes y Juan García Ponce, y Bogotá sin *El Carnero* de Rodríguez Freyle, la saga de Osorio Lizarazo y *Los parientes de Ester*, de Luis Fayad.

Ciudades verbales más perdurables que el cemento, el hierro y el asfalto. Cuyos grafitis, sobre los muros, resultan aún mas efímeros incluso que las volanderas hojas de papel de los libros, que carcomidos por el ácido apenas si alcanzan a durar cien años. Además, los escritores previeron antes todo. Las vastas megalópolis, por ejemplo. Tal el caso de Juan Carlos Onetti, redactor escéptico de una agencia de noticias, que funde Montevideo con Buenos Aires en un híbrido llamado Santa María y propone, a través de *La vida breve* (1950) y *Juntacadáveres* (1964) con los macilentos cuerpos de esas desvencijadas prostitutas, el sueño imposible de un burdel perfecto. Nos muestra así el reverso erosionado de ese afán grandilocuente con que los emigrantes paupérrimos de España e Italia construyeron esa Cosmópolis de que hablaba Rubén Darío.

La transterritorialidad sin límites que ya Julio Cortázar propuso a través del tablón metafísico que une a París con Buenos Aires, con todo lo que ello implica como lección sobre el abismo. Riesgo, mimetismo, influjos de doble vía y alteración complementaria de identidades. ¿Y no nos daba acceso, ya desde 1974, Gustavo Sainz, con *La princesa del Palacio de Hierro*, al microcosmos de los centros comerciales, los almacenes de cadena, y el habla sentimental y sávida de las clases populares, registrada, ya antes, en la grabadora de su adolescente personaje, en *Gazapo* (1965), que dio origen a la literatura de la onda: canción de radio, conversaciones por teléfono, ese grabar de voces en un montaje que dibuja el perfil de la ciudad sobre el aire?

## LOS ESCRITORES SON QUIENES HAN CREADO

### NUESTRAS CIUDADES, PALABRA POR PALABRA.

México D.F. vuelto palabra. Pero vale la pena comenzar por el principio. El imprescindible libro de José Luis Romero: *Latinoamérica: las ciudades y las ideas* (1976), que apelaba de modo prioritario a la literatura, a la letra impresa, de cronistas de Indias a panfletarios masones del XIX, sin olvidar nunca a los novelistas, para caracterizar un fenómeno cuyo origen no debemos nunca soslayar: «Cuando la realidad surgió ante los ojos de los conquistadores, o lo negaron o la negaron o la destruyeron... Se fundaba sobre la nada. Sobre una naturaleza que se desconocía, sobre una sociedad que se aniquilaba, sobre una cultura que se daba por inexistente. La ciudad era un reducto europeo en medio de la nada.» (página 67).

Que más tarde, en ese reducto europeo, como en los cuentos de Carlos Fuentes, surjan deidades indígenas, el Chac Mol de su primer cuento recogido en *Los días enmascarados* (1954), es otro cantar. Pero nuestro origen, quién lo duda, es la nada y nuestra fe de bautismo la literatura. Fantasmales espectros deambulando en el vacío. «El cristianismo, en su sentido cálido, sangriento, de sacrificio y liturgia, se vuelve una prolongación natural y novedosa de la religión indígena» (página 13).

Ya tenemos entonces dos de los elementos claves para conformar ese puchero, ese ajíaco, esa olla podrida, que es nuestro híbrido mestizaje. Con razón Armando Silva reconoce ahora cómo dos géneros híbridos, dos promiscuos mestizajes, son los propios de nuestra época: el fútbol y las telenovelas. Un deporte inglés untado de samba y con filósofos que responden a los nombres de Menotti y Maturana. O el matrimonio feliz de Batistuta con Betty *La Fea*. Del Pibe Valderrama con *La Caponera*. La cultura popular, tan llena de tabúes como despojada de remilgos: todo cabe en su aparente mal gusto.

Pero curiosamente los diversos puntos de vista que entrecruzados tejen la ciudad imaginaria —ese deseo fantasma que es mucho más fuerte que la realidad constatable— esa creación colectiva, en definitiva, parece tener un origen claramente individual. Y, paradoja última, su trascendencia, perduración y legibilidad corresponden a la firma del artista. A la rúbrica que le traza un destino. Armando Silva comenta que el mural más atrayente de los años 70 eran los grafitis con aerosol del metro

de Nueva York y que quien firmaba con el rótulo sugerente de SAMO terminó por llamarse Michael Basquiat. Basquiat, como Keith Haring, fueron los creadores que terminaron por esbozar un clima compartido. Lo cierra con su firma pero lo abre así a las nuevas miradas: las del museo. Las del vídeo, las de los artistas muertos por el sida. Igual sucede con el grafiti latinoamericano de los años 80, que también menciona Silva. Toda la gracia, el ingenio, la pugnacidad en la réplica ante tantas situaciones afrentosas o grotescas, ha quedado estilizada en un último fruto previo: los *Artefactos* (1972) de Nicanor Parra; los *Chistes para desorientar la policía poesía* (1983) del mismo autor. Tachar una letra o una palabra desvela el sentido. Oigamos lo que Parra escribió en los muros de nuestra memoria colectiva:

USA: Donde la libertad es una estatua.

La izquierda y la derecha unidas jamás serán vencidas.

Última hora urgente UPI Washington: O contaminación o comunismo venga la contaminación.

Entre dos males el menor.

El poeta es un simple interlocutor: Él no responde [por las malas noticias.

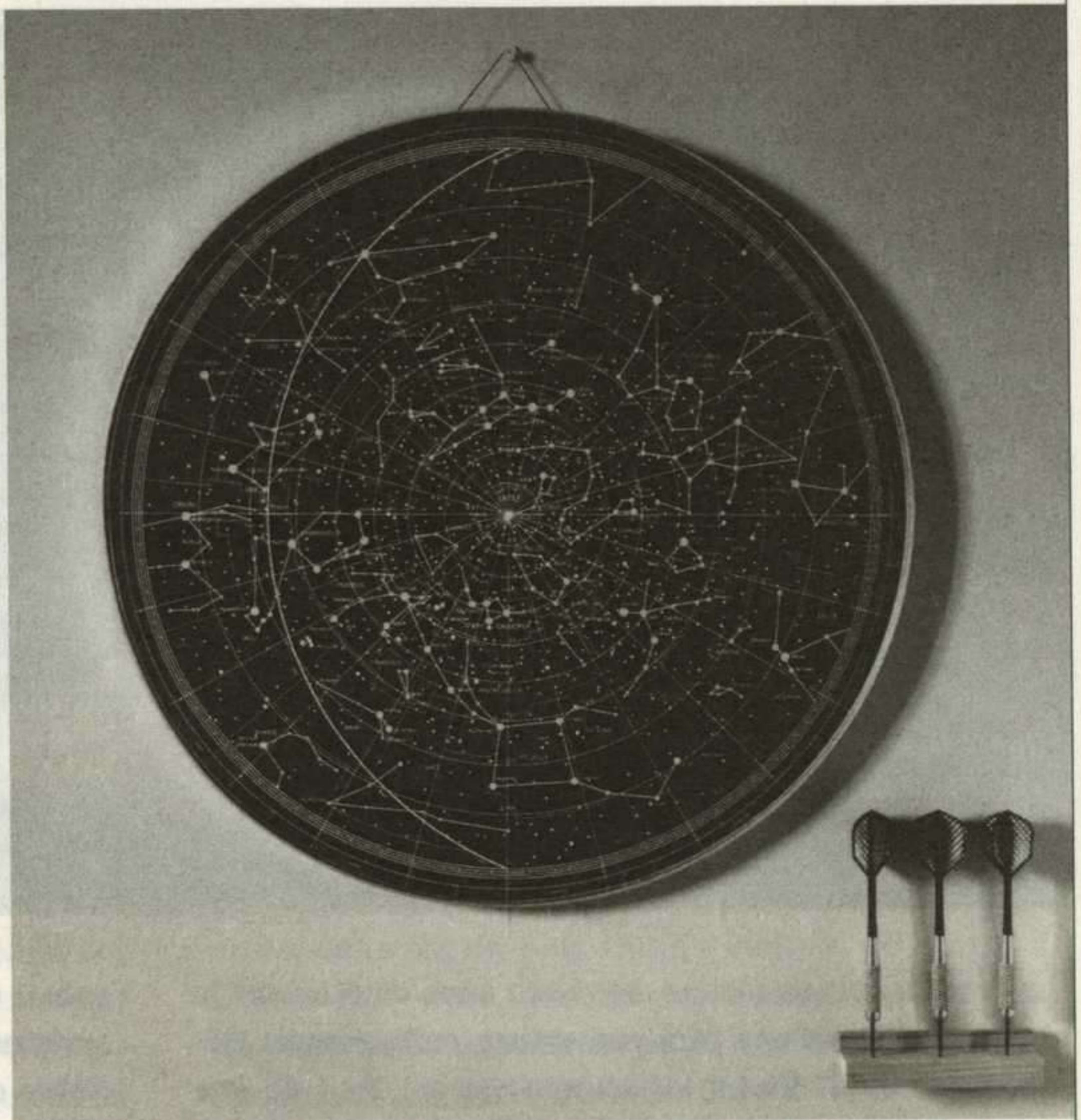
Un secreto al oído: Mis anteojos no tienen vidrio.

Y así, *ad infinitum*. Quizás por ello insisto en la obra de arte como nuestra definición mayor: cualquiera que lea, en cualquier lugar del mundo, en el idioma que elija, *Cien años de soledad*, se vuelve colombiano Cualquiera que mire, en cualquier museo del mundo, en cualquier avenida de una capital importante, pinturas y esculturas de Fernando Botero, se vuelve inexorablemente antioqueño: iglesias y putas. No es de extrañar entonces que hoy el realismo sucio y la literatura negra o policial, con sus cargas de miedo y violencia, sean los referentes insoslayables de nuestra autoconciencia.

Leonardo Padura lo expresa en estos términos:

«Al despuntar la década del 80 y hacerse patente la existencia de una narrativa policial, auténtica y propia, escrita por autores latinoamericanos de diversas latitudes, también se puso de manifiesto la certeza de que se trataba de una propuesta estética que había asumido, más que un compromiso formal con las viejas escuelas, un reto ideo-

Sin título 1996



estético, pues se proponía mostrar los lados más oscuros de sociedades perdidas en un recodo del camino que va del subdesarrollo a la posmodernidad —o, en términos más actuales, a la globalización—, y en las que la violencia cotidiana, el crimen de Estado, la represión, la corrupción judicial y policial, el tráfico y el consumo de drogas y la existencia de unos bajos fondos, cada vez más extensos y profundos, marcaban el carácter de unas ciudades dominadas por la inseguridad civil y en las que la figura del policía estaba muy lejos de simbolizar la existencia de un orden, o cuando menos de un orden aceptable» (12).

Al escribir desde La Habana, Padura no sólo nos aludía a los bogotanos. Proyectaba estos rasgos por todo el continente, en un simultáneo y estrepitoso derrumbe de valores. En medio de la pobreza generalizada, la rapiña armada, en medio de la paulatina creación de grandes bloques (Alca, Mercosur), los feudos del hampa, de la guerrilla, del narcotráfico, de los paramilitares, de un Estado cada vez menos Estado donde las regiones proclamaban a voz de cuello: sálvese quien pueda. Y la presencia norteamericana determinaba cada nueva jugada.

En este espejo sucio, manchado, tiznado, rayado y deformante, nuestra imagen más aproximada. Tan real como imaginaria. Una fantasía que encarna y se vuelve factible. O continúa allí, exigiéndonos con su anhelo siempre insatisfecho. O se degrada, entre ruinas de utopías deterioradas.

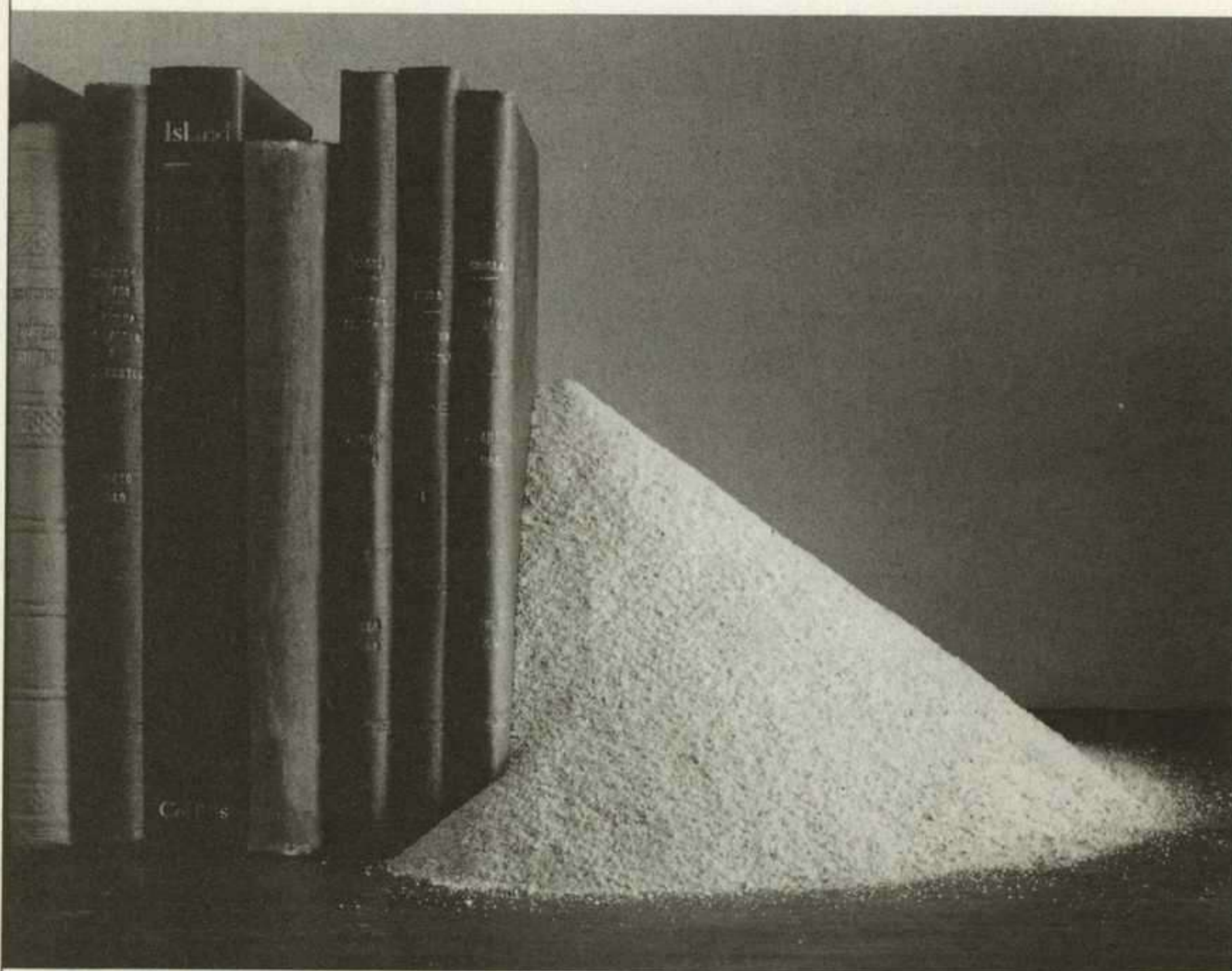
Ese sombrío reverso también lo hizo visible la literatura: cuando en 1992 se publicó la autobiografía de Reinaldo Arenas —ficción titulada *Antes de que anochezca*—, el impacto revelador de la represión y censura a que lo había sometido el régimen de Fidel Castro, por escritor y por homosexual, era aún mayor debido al marco urbano en que se desarrollaba: una Habana descascarada donde las viejas mansiones aco-

gían, en entresijos suicidas, a estos marginales de todo bienestar.

Igual sucedía, en la desolación lúgubre de los suburbios porteños, con todos esos galpones abandonados donde tantos habitantes de Buenos Aires vieron esfumarse sus fábricas y sus puestos de trabajo ante la apertura comercial indiscriminada. Mercados libres para morir de hambre.

Y qué decir de la Caracas vanguardista, donde Carlos Raúl Villanueva logró convocar a Henry Moore y Hans Arp y que ahora, en las escaleras que llevan al Museo Sofía Imber, ven ascender un turbio vaho de orina y mugre, de miseria y grasa, contaminando la arrogancia cinética de ese efímero modernismo. La rapacidad hambrienta, cerca, con la mano que pide limosna o la navaja que exige la tarjeta plástica del cajero automático, todo nuestro horizonte de países periféricos. Sin olvidar, por cierto, aquella observación de Robert Hughes en *El impacto de lo nuevo* (2002) al concluir su visión de Brasilia:

(12) Leonardo Padura, prólogo a *Variaciones en negro. Relatos policiales hispanoamericanos*, Norma, Bogotá, 2003, págs. 17-18.



Sin título 1994

«Brasilia, en menos de veinte años dejó de ser la ciudad del mañana para convertirse en la ciencia ficción de ayer. Es un testimonio, caro y feo, de que cuando los hombres piensan en términos de espacio abstracto en vez de lugares reales, en significados únicos en vez de múltiples, en aspiraciones políticas más que en necesidades humanas, tienden a producir kilómetros chapucosamente contruidos en medio de ninguna parte, infestados de escarabajos Volkswagen. Lo menos que se puede esperar es que el experimento no se repita; es hora de poner fin a las tonterías utópicas» (página 211).

Allí están entonces nuestras ciudades, entre la sante-ría y el Internet, entre los gimnasios y la comida rápida, entre los desechables eliminados en redadas de limpieza social y los estruendosos conciertos multitudinarios donde los jóvenes también quieren ganarse su primer millón. Son ellas, vistas por Armando Silva y su equipo, las que por fin adquieren sentido y razón.

Lo que nos lleva a concluir (por ahora) con las palabras de Carlos Monsiváis: «El centralismo pagó sus malevolencias y desmesuras con las masas que descendían de camiones y trenes y aquí se quedaban, porque la idea del regreso al pueblo era más ardua de

soportar que el desarraigo. Y el peso del asalto demográfico impulsó y evaporó sus gustos y predilecciones, relativizó el comportamiento, puso en jaque a la moral tradicional, hizo todo menos alterar el equilibrio entre lo que anima a vivir a fondo la ciudad y lo que retiene en casa. Al cabo de estos años, la ciudad, tan pródiga en ofrecimientos, ya sólo dispone en rigor de una leyenda en ejercicio: el milagro de su perdurabilidad y sobrevivencia. ¿Cómo no admirar la coexistencia de millones de personas en medio de los desastres en el suministro de agua, en la vivienda, en el transporte, en las opciones de trabajo, en la seguridad pública?» (13).

Sólo parece quedar entonces la ciudad, anónima, colectiva, impersonal, como señal de identidad. Somos de tal barrio, vivimos en el estrato tal, vamos a tal centro comercial. Sobre esos evasivos espejismos la literatura vuelve a edificar la nueva ciudad, las renovadas raíces, la cultura que queda y a la que el tiempo inexorablemente pondrá fecha y rótulo. Las ruinas sobre las cuales se levantará una nueva generación. Tan sin memoria acaso como nuestro afán infructuoso de crear lo que existió.

#### EL AZAROSO PRESENTE

Ciudad de México y Sao Paulo, con 20 millones de personas cada una, son hoy verdaderos países. Y como lo ha precisado Armando Silva, en el mundo en el año 2000, de las 28 megalópolis con más de 8 millones de habitantes 22 están en países subdesarrollados y cinco en América Latina: Ciudad de México, Sao Paulo, Buenos Aires, Río de Janeiro, Lima, con una población combinada de alrededor de 70 millones. Y aproximada-

(13) Carlos Monsiváis, «Introducción: lugares comunes, sitios inesperados», en Patricio Navia y Marc Zimmerman: *Las ciudades latinoamericanas en el nuevo desorden mundial*, Siglo XXI, México, 2004, pág. 352.

## CUALQUIERA QUE LEA, EN CUALQUIER IDIOMA, «CIEN AÑOS DE SOLEDAD», SE VUELVE COLOMBIANO.

mente uno de cada ocho latinoamericanos vive en esas cinco ciudades (14).

Lo que el crítico uruguayo Angel Rama dijo en su momento ha quedado atrás: «La conquista española fue una frenética cabalgata por un continente inmenso, atravesando ríos, selvas, montañas, de un espacio cercano a los 10.000 kilómetros, dejando a su paso una ringlera de ciudades prácticamente incomunicadas y aisladas en el inmenso vacío americano, que sólo recorrían aterradas poblaciones indígenas» (15).

Ahora tenemos que ver cómo lengua, religión, afinidades históricas, regulación jurídica, familia tribal, han cambiado sobre ese fondo en ebullición febril. Sobre esa alteración radical de los parámetros anteriores.

Perry Anderson registró un hecho curioso en su libro *Los orígenes de la posmodernidad*:

«En inglés, la noción del “modernismo” apenas entró en el uso general antes de mediados de siglo, mientras que en castellano era corriente ya una generación antes. Aquí lo atrasado abrió camino a los términos del avance metropolitano, de modo muy parecido a cómo en el siglo XIV el “liberalismo” fue un invento de los españoles que se levantaron durante la época napoleónica contra la ocupación francesa, una expresión exótica de Cádiz que sólo mucho más tarde se aclimató en los salones de París y Londres» (16).

El movimiento que el poeta nicaragüense Rubén Darío había bautizado como modernismo hacia 1890 y que el crítico y antólogo español Federico de Onís en 1934 había calificado como «posmodernista», al señalar

(14) En la introducción al volumen colectivo presentado en la Documenta 11 de Kassel, Alemania, y titulado *Urban Imaginaries from Latin America*, dónde se estudian desde los reinados de belleza, en Colombia y Venezuela, hasta la iconografía simbólica y el lugar de peregrinaje en que se ha convertido la tumba de Pablo Escobar en Medellín. Desde las danzas del gran poder en Bolivia hasta el papel desempeñado por las madres de la Plaza de Mayo en Buenos Aires. Un fascinante y agudo caleidoscopio de la nueva cultura urbana que caracteriza América Latina.

(15) Desde *Rubén Darío y el modernismo*, (1970), hasta *La novela latinoamericana (1920-1982)*, la obra del crítico uruguayo Angel Rama siguió las peripecias, avatares y cambios de nuestra cultura, aportando conceptos como el de la transculturación narrativa y la ciudad letrada, que renovaron los enfoques.

(16) Perry Anderson, *Los orígenes de la posmodernidad*, Anagrama, Barcelona, 1998, págs. 9-10.

una reacción conservadora dentro del mismo, que tomaba en cuenta tanto la sencillez, el prosaísmo, la ironía sentimental y la poesía femenina, de Luis Carlos López a Evaristo Carriego, de Alfonsina Storni a Juana de Ibarborou, son hoy los términos recurrentes del debate cultural. Este movimiento, el modernismo, que daría independencia y autonomía a las letras hispanoamericanas, y que tendría figuras destacadas en cada una de las capitales hispanoamericanas, de José Martí en La Habana a José Asunción Silva en Bogotá, de Manuel Gutiérrez Nájera en México a Leopoldo Lugones en Buenos Aires, de Ricardo Taimas Freire en La Paz a los hermanos Machado y Juan Ramón Jiménez en Madrid, integró el continente con España, hizo retornar las carabelas con nuevos frutos verbales y nos dio la plenitud que en muchos casos la independencia política y militar no concretó.

Igual sucedería, en la década de los años 60 del siglo XX, cuando el *boom* literario latinoamericano, mediante una novela que se alimentaba precisamente de la fuerza imaginativa de la poesía —de Darío a Neruda, de Borges a Octavio Paz—, nos daría una nueva plenitud artística, en esa constelación de nombres que de Julio Cortázar a Mario Vargas Llosa, de Carlos Fuentes a Gabriel García Márquez, de José Donoso a Guillermo Cabrera Infante, por citar sólo algunos, también serviría para replantear una visión de nosotros mismos y nuestra cultura en una recreación del poder y la historia, en obras como las de Alejo Carpentier y Augusto Roa Bastos, o en una indagación existencial tan perspicaz y lograda como la de Juan Carlos Onetti.

¿Por qué Carpentier y Roa Bastos escriben novelas sobre Colón y García Márquez lo hace sobre Bolívar y los dictadores? ¿Por qué el pasado sólo lo asume, exorciza y esclarece la ficción? El mundo había cambiado y ahora el hombre americano, ciudadano, influido por la radio, la televisión y el cine, sometido a los avatares de la guerra fría, la Revolución cubana, la presencia guerrillera, el creciente papel protagónico de las mujeres, el fin de las dictaduras castrenses, los movimientos populistas, como el peronismo, o la consolidación por sesenta años en México del PRI, sin olvidar el papel social que el clero enarboló como bandera, en Puebla y en mártires como Camilo Torres, nos brinda un cuadro hirviente y polifacético de una realidad en ebullición que, como siempre, el arte perfila en metáforas únicas. En nuevos mecanismos de inda-



Sin título 1994

gación y conocimiento, como son esas obras sin par llamadas *Rayuela* (1963) y *Paradiso* (1966), *La ciudad y los perros* (1963) y *Cien años de soledad* (1967), por citar sólo cuatro. En mundos alternativos, verbales, que iluminan el nuestro: Comala, Macondo, Santa María. La cultura nuestra estaba allí. Nuestras raíces eran perceptibles pero nuestro rostro había cambiado. Su deuda externa podría ser económica pero ya no intelectual. La cultura, en muchos casos, nos brinda la madurez, autonomía y perdurabilidad que ni la política ni la economía eran capaces de brindar, en forma continuada. Del modernismo al *boom*, una nueva tierra había sido roturada y su cosecha saboreada con avidez, deleite e inteligencia en todo el mundo.

#### UNA NACIÓN: INFINITAS CULTURAS

En América los diversos tiempos coexisten, desde la prehistoria hasta la red de comunicaciones que une (aparentemente) el mundo. Desde la tradición oral que transmite el memorioso legado de nuestras fábulas infantiles, hasta una voraz e inmediateista industria cultural que funde y recicla productos a velocidades inauditas y que evidentemente ha trocado la cultura en mercancía.

Dependencia y servidumbre de una moda comercial que, del casete al CD y del vídeo al DVD, acelera un consumismo y una dominación técnica progresiva, como ya en su momento señaló la Escuela de Frankfurt. Y que curiosamente, en proclamados tiempos de globalización y urbanización absoluta, parece retraer a la persona al gueto de su barrio y a las prácticas defensivas de una nueva mentalidad medieval. Lo ha mostrado muy bien Jesús Martín Barbero, a quien cito *in extenso*:

«Las contradicciones de la urbanización están bien a la vista: mientras ella influye la vida campesina, nuestras ciudades sufren de una desurbanización que nombra el hecho de que cada día más gente —perdidos los referentes culturales, insegura y desconfiada— usa menos ciudad, restringe los espacios en que se mueve, los territorios en que se reconoce, tendiendo a desconocer todo el resto».

Para añadir:

«Barrios que son el ámbito donde sobreviven, entremezclados, autoritarismos feudales con la horizontalidad tejida en el rebusque y la informalidad urbana, cuya centralidad aún está asociada a la religión mientras vive cambios que afectan no sólo al mundo del trabajo o la vivienda, sino a la subjetividad, la afectividad y la sensualidad» (17).

Violencia que se sufre y violencia desde la cual se responde. Ritmos urbanos del *rock* o del *rap* surcados de sonoridades étnicas. Países que se descomponen, con muertes a diario en las calles, y mentalidades que desde la infancia padecen, en vivo o por imágenes, ese ya insensibilizador baño de sangre. Desempleo, zozobra, agresividad, ansias de fuga y la atracción, por vías lícitas o ilícitas, de la riqueza económica como única garantía de realización y triunfo. Ni los padres constituyen ya el patrón de las conductas, ni la escuela es el único lugar legitimado del saber, ni el libro es ya el eje que articula la cultura, señala Martín Barbero. Y todo ello es palpable en la América de nuestros días, masificada en los festivales

(17) Jesús Martín Barbero, «Prácticas populares y usos sociales de los medios», en *Anaconda*, n.º 2, Bogotá, agosto 2003, págs. 16-25.

## MULATA, MESTIZA, CRIOLLA E IMPURA,

### LA CULTURA HISPANOAMERICANA NO ES YA LATINA.

de música, teatro o ferias del libro y poesía, balcanizada en sus intercambios de todo tipo, donde las multinacionales de la industria cultural delimitan mercados locales, o recurrentemente afligida por una Universidad privada, convertida en negocio rentable o, como los hospitales públicos, erosionada por la falta de recursos y mercados laborales cada vez más restringidos. Profesionales-taxistas son ya un triste lugar común.

En los discursos fragmentados, en el vértigo audiovisual, en la narrativa que enlaza lo idílico con lo macabro, y que ha hecho de la novela negra el género por excelencia de la actual literatura latinoamericana, además del desgarrón autobiográfico femenino, al rasgar un silencio de varios siglos, se va estructurando el nuevo mundo de nuestra cultura:

«Modernidad y posmodernidad, nación y narración: minorías y excluidos, identidades nacionales, sexuales, raciales (“géneros” de discursos); la representación y la política; territorializaciones y desterritorializaciones, periferias, fronteras, bordes y cuerpos; el problema del lector y de la existencia misma de la literatura en la era de la información visual. Y las culturas latinoamericanas en el interior de estos lugares comunes» (18).

Al terminar el siglo XX estos eran algunos de los espacios donde se reformulaban nuestras expectativas, conscientes, quizás, de que las culturas populares, del cine al tango, del fútbol a los carnavales, permiten a una sociedad masificada hacerse visible en una larga duración que no se borra del todo, ya se tratase de mesianismos religiosos como de autoritarismos políticos. De los cinco largometrajes que buscan asediar, desde todos los flancos, figuras como las del narcotraficante Pablo Escobar, hasta los cambios, parches y

costuras con que las diversas constituciones latinoamericanas eran rehechas según las necesidades del momento, se vuelve evidente el cambio radical experimentado, en urgencias políticas, dependencias del modelo norteamericano y respuestas originales y sesgadas de parte nuestra.

Las culturas populares tenían su dinámica propia, no tenían necesidad de ser avaladas por la alta cultura, y el carácter híbrido de todo ello contrasta con el carácter monolítico en su legitimidad absoluta de la idea de nación, que se ve partida y fragmentada por la heterogeneidad de los grupos de la sociedad civil que constituyen los países, al reivindicar derechos preteridos: negritudes y homosexuales, mujeres e indígenas, cristianos y provincias. Todos aspiran a ser oídos. Como en el arte, donde el cuadro al óleo, único e irremplazable, es sustituido por la instalación, donde todo cabe, del vídeo al detritus. Surge así un nuevo paradigma, ecléctico, inestable, efímero.

¿Puede un Estado, más restringido en sus funciones, más cercado por un mercado omnipresente, hacer algo más que preservar monumentos y subsidiar temporadas de ópera? ¿Puede un Estado, insuficiente para ofrecer las necesarias plazas escolares en primaria, trazar políticas culturales de largo alcance, en territorios donde su ausencia, durante décadas, en cuanto al mantenimiento del orden público, es un triste lugar común? ¿Continúa la cultura siendo el invitado fantasma de los planes de desarrollo, mencionado siempre pero siempre relegado ante las urgencias de la guerra y del conflicto? Presidentes que apagan nuevos incendios cada día, ¿pueden proyectar una cultura propia dentro de redes de distribución que pertenecen casi siempre a compañías norteamericanas que también buscan, cómo no, hacer suya la excepcionalidad cultural que Europa, por ejemplo, reclama en sus negociaciones al respecto?

Mulata, mestiza, criolla e impura, la cultura hispanoamericana no es ya latina, como se decía, sino más bien ladina, en cuanto la ironía de su mirada y las argucias recursivas de su lengua le permiten continuar su siempre vigorosa e imprevisible trayectoria. Tiene tras de sí una historia hábil y fecunda pero que en tantas ocasiones parece requerir su renovada invención cada día. Y en esa exigencia halla el aliento para volverse cada vez más creativa y compatible. La cultura se vuelve así nuestro mayor espacio de convivencia. □

(18) Josefina Ludmer (compiladora), *Las culturas de fin de siglo en América Latina*, Beatriz Viterbo, Buenos Aires, 1994, pág. 9. Véase también, *Asedios a la heterogeneidad cultural*, Asociación Internacional de Peruanistas, Ann Arbor, 1996; y el ya clásico Darcy Ribeiro, *Las Américas y la civilización: proceso de formación y causas del desarrollo desigual de los pueblos americanos*, tercera edición, Centro Editor de América Latina, Buenos Aires, 1985. Como dato curioso, en un mundo de encuestas éstas también terminan por reflejar la heterogeneidad cultural de América Latina. Las figuras más reconocidas e influyentes serían el futbolista Ronaldo, los líderes políticos Fidel Castro y Luis Ignacio Lula da Silva y los escritores Gabriel García Márquez y Mario Vargas Llosa, según señala el periódico *ABC* de Madrid, «Blanco y Negro Cultural», en su edición del 24-1-2004, pág. 2, en la columna de J.J. Armas Marcelo, «Influyentes y respetados».

# Suzanne Jill Levine

## El «boom» visto desde el siglo XXI

QU'EST-CE QUE C'EST LE BOOM?

Entre 1960 y 1970 hubo una explosión en los mundos editoriales norteamericanos y europeos: un nuevo público de lectores —instigado por los experimentales años 60, el nuevo interés de la época por «el Tercer Mundo» y la Revolución cubana— descubrió, tradujo y elogió la literatura latinoamericana. Antes de los años 60, la ficción y la poesía latinoamericanas habían sido traducidas sólo esporádicamente; salvo por unos pocos y desperdigados entusiastas (como el escritor Waldo Frank) que pertenecían a entornos académicos y editoriales, la vasta actividad creativa de Brasil e Hispanoamérica era *terra incógnita*. Hasta un hombre de letras tan sofisticado como Lionel Trilling fue citado para evaluar la literatura del hemisferio sur como de valor estrictamente «antropológico». Aún en 1965, «la resistencia por parte de editores norteamericanos a publicar obras literarias de Hispanoamérica (...) se debe principalmente al desprecio con que la gente del norte ve nuestros países en el sur, nuestras instituciones, historia y lenguaje».

No deja de asombrarnos que cuando las obras de Jorge Luis Borges fueron ofrecidas en los años 50 al distinguido editor neoyorquino Alfred Knopf y a su mujer Blanche, los primeros editores estadounidenses importantes en aventurarse por los terrenos desconocidos de la escritura suramericana, ¡se negaran a publicar al fabulista metafísico argentino! En su lugar eligieron a Eduardo Mallea, un novelista que estaba de moda en el Buenos Aires de entonces, y cuyo libro *Fiesta en noviembre* (que estudié como universitaria en el departamento de Filología española) había sido publicado por Houghton Mifflin en 1938. Ya en 1940 (como señala Irene Rostagno en su libro sobre la promoción de la literatura latinoamericana en los Estados Unidos), Buenos Aires había reemplazado a Barcelona como capital del mundo editorial hispanohablante; por lo tanto era esencial que el matrimonio Knopf encontrara al más nuevo y más importante escritor argentino. Lo que motivó a Knopf a elegir escritores —Blanche había viajado a Suramérica en los años 40 y descubrió para la prensa a autores importantes como Jorge Amado, Graciliano Ramos, Guimarães Rosa y Gilberto Freyre— tenía que

ver tanto con el «conocimiento circunstancial» (escritores que aparecieron en el hotel del editor para promocionar su obra) como con la popularidad del autor y los instintos críticos del editor. Ya que los Knopf (sobre todo Blanche, quien dominaba varios idiomas) eran cosmopolitas urbanos, influidos considerablemente por las últimas tendencias europeas, las inclinaciones existenciales de Mallea y sus personajes aburguesados y alienados le hicieron aparecer más relevante y accesible que Borges. Sus novelas agradaron en los años 40 y 50 a un público lector argentino mucho más amplio que el de las fábulas desconcertantes de Borges, que atraían a un entorno más pequeño de intelectuales. Después de la publicación de *The Bay of Silence* (*La bahía del silencio*) en 1944, Knopf dio a Mallea todavía otra oportunidad en 1966 con *All Green Will Perish* (*Todo verdor perecerá*). Llenas de angustia porteña y hastío, las novelas de Mallea fueron traducidas de nuevo, pero, como la mayoría de las obras extranjeras, se perdieron sin leer entre un público lector disperso en los Estados Unidos, un país que todavía hoy publica relativamente pocas traducciones comparado con los países europeos y latinoamericanos. Sobre el caso Mallea-Borges, Rostagno concluye:

«En retrospectiva, parece extraño que ella eligiera a Mallea como el autor representativo de Argentina en lugar de Borges. La reputación local y alta visibilidad de Mallea, y la personalidad más privada de Borges, pueden justificar este descuido o preferencia. Quizás el hecho de que Borges no escribiera novelas y que todavía no había llegado a la talla que conseguiría con [la reedición de Emecé] *Ficciones* (1956) también explica por qué su obra no le pareció tan atractiva al editor».

Todavía hoy, las novelas son más comercializables que las colecciones de cuentos, y no sólo las traducidas; se puede concluir *a posteriori* que el asunto más importante es que, antes del año 1960, Borges no «representó» la imagen occidental del escritor latinoamericano: no parecía bastante costumbrista o regionalista.

La novela latinoamericana: ¿qué significa? ¿Existe como entidad propia? Cabrera Infante, escritor cubano en el exilio, lo explicó como término sin referencia inventado para crear publicidad —y advirtió que deberíamos en su lugar hablar de la novela cubana, la poesía mexicana, la literatura argentina, etcétera— pero «lati-

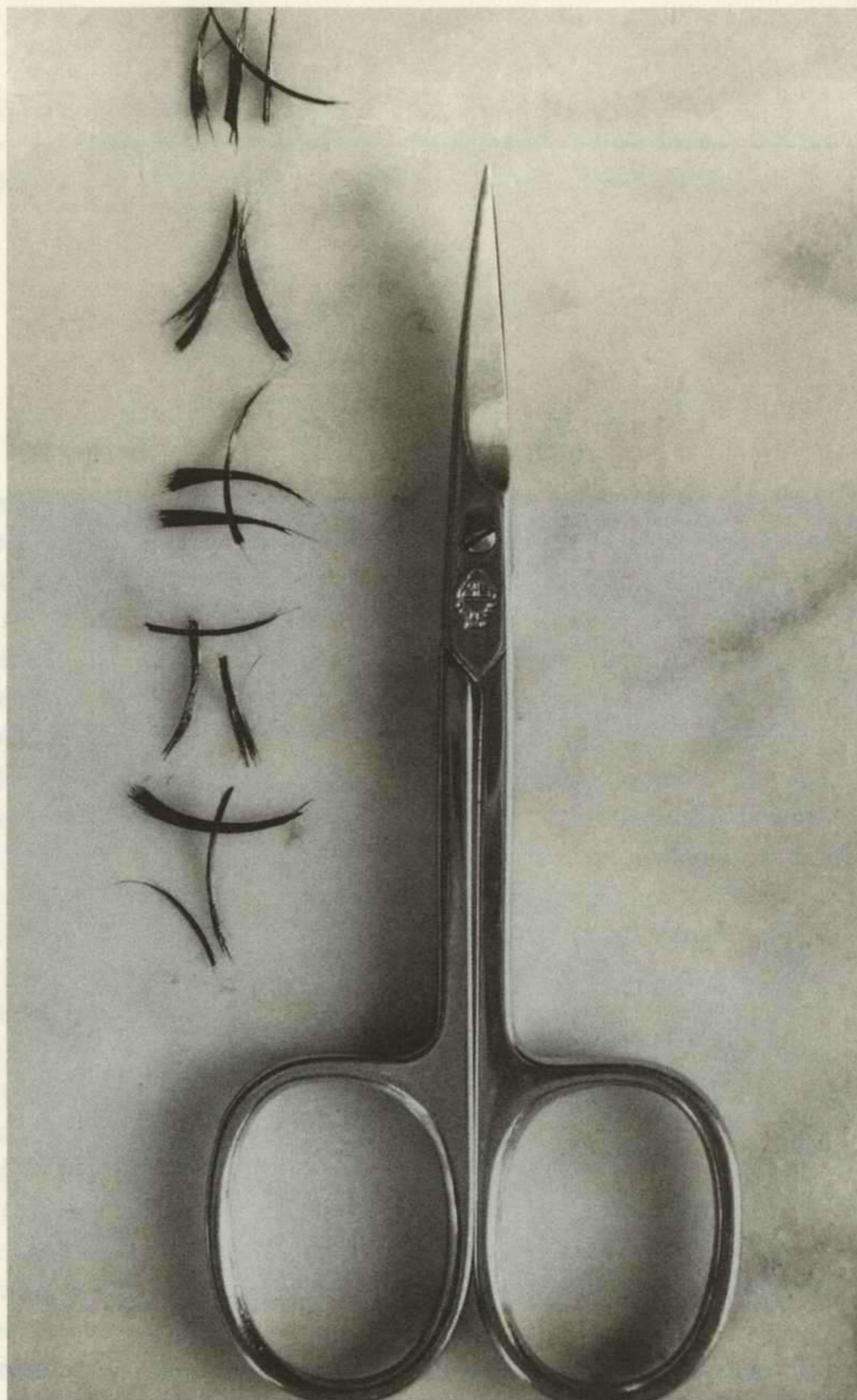


noamericano», ¿qué es? Un término que intenta mejorar los apelativos «hispanoamericano» o «iberoamericano» mediante la inclusión de otros lenguajes hablados en una minoría de países, pero que es todavía una designación que refleja (para decirlo en jerga moderna) una visión «eurocéntrica» del hemisferio sur. Jorge Amado, uno de los escritores brasileños más populares (cuyas obras se convirtieron en películas comerciales), particularmente *Doña Flor y sus dos maridos*, también cuestionó la idea de una literatura latinoamericana, un «concepto falso y peligroso», e insistió en que no hay dos personas más distintas que un mexicano y un brasileño y que «nos une lo que es negativo, la miseria, la opresión y la dictadura militar».

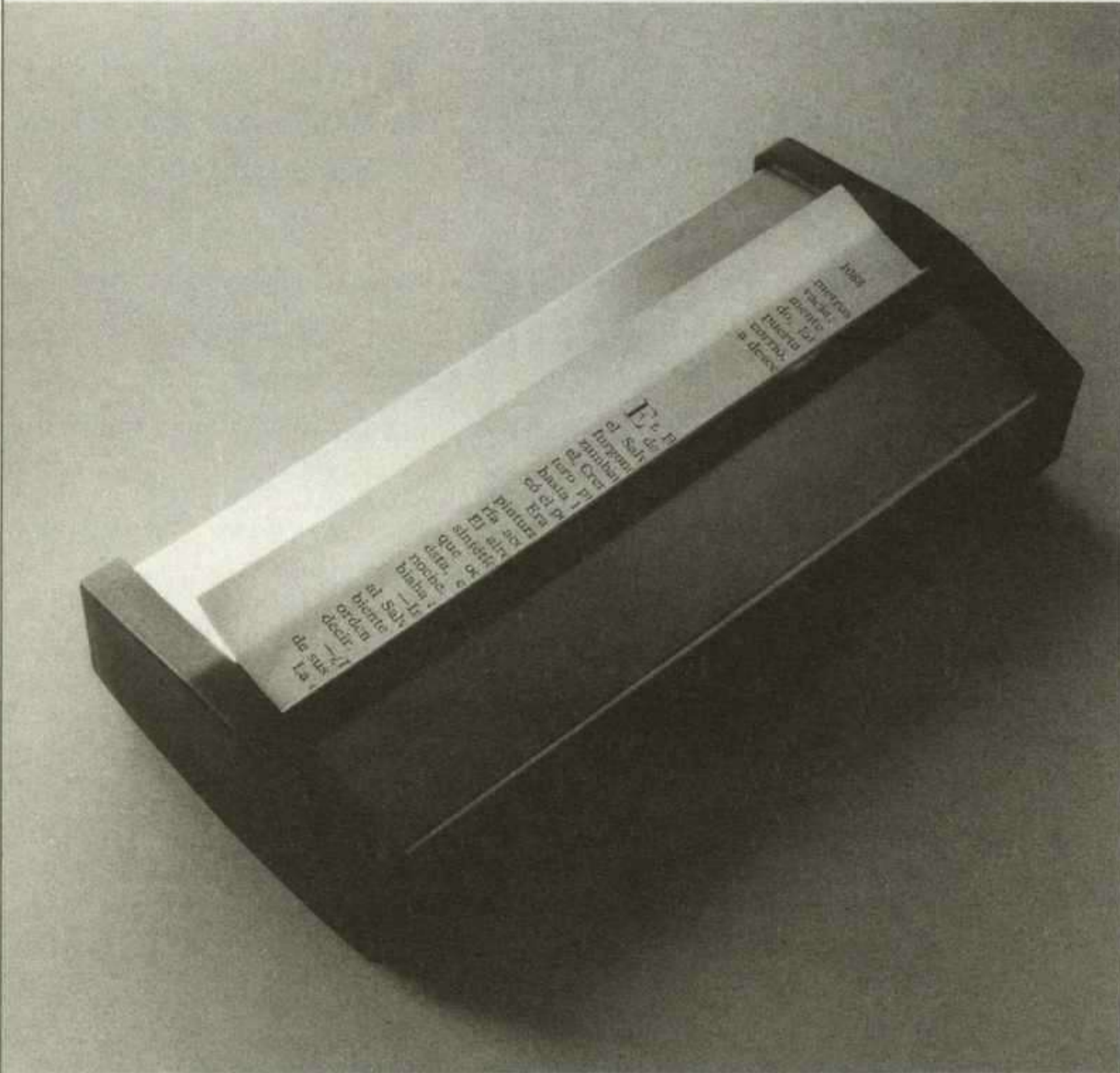
Este cliché, el escritor latinoamericano, parece haber sido más una necesidad de los librerías que una categoría académica, y antes una categoría académica que una definición precisa. Pero fue también más un invento del comunismo que de su enemigo victorioso, la guerra fría que, como de costumbre, sólo «capitalizaría» el invento. La novela suramericana adquirió importancia para los lectores norteamericanos porque en 1959, con la Revolución cubana, «América Latina» asumió un papel importante en la política hemisférica y mundial. La novela es «una historia paralela de la época moderna», escribió correctamente Milan Kundera: el escritor de obras de ficción se había apropiado —en esta era escéptica donde ya no hay narradores omniscientes, donde la historia son cuentos, donde todas las versiones de la realidad son meras versiones— de la tarea del historiador y el cronista. Por lo tanto, estas «crónicas» como *Cien años de soledad* de Gabriel García Márquez (publicada por primera vez en 1967) y *La casa verde* de Mario Vargas Llosa (1965), se convirtieron en lectura obligatoria para, por lo menos, una élite culta de los Estados Unidos y del mundo angloparlante que necesitaba informarse —y también disipar hostilidades y adquirir una imagen más positiva— sobre sus «vecinos» del sur. Instituciones federales y editores altruistas tenían por igual un doble propósito, como muestra Cohn cuando

cita a uno de los primeros traductores de la ficción latinoamericana, Harriet de Onís (la mujer del español Federico de Onís, influyente erudito literario y profesor en la Columbia University durante los años 40 y 50): «Todo escritor latinoamericano que recibe el debido reconocimiento por nuestra parte es un posible aliado». «El contacto con la cultura y los valores estadounidenses, el cultivo de intercambios de ideas, y una recepción positiva en los Estados Unidos, fueron vistos por mucha gente como maneras de fomentar la comprensión mutua a través de los escritores latinoamericanos, quienes, por su papel de intelectuales públicos, podrían influir en la opinión pública y, a la larga, idealmente, disminuir las hostilidades dirigidas hacia los Estados Unidos».

Un lenguaje común es lo que los países hispanoamericanos —en toda su diversidad y riqueza lingüística— compartieron entre ellos, según Carlos Fuentes, prolífico escritor mexicano y principal portavoz de la generación del *boom*. Fuentes observó que «el [ya fallecido] crítico y biógrafo uruguayo Emir Rodríguez



Sin título 1994



Monegal propuso que hay por fin un lenguaje que ha forjado un cierto grado de cohesión cultural en América Latina. Para la generación que surgió en los años 40 y 50, el cine constituye una auténtica *lingua franca*, la verdadera *koiné* de este Babel lingüístico donde vivimos». Aunque el mismo Fuentes se retractaría después para mantenerse en buenas relaciones con los ministros de cultura cubanos (notoriamente con Roberto Fernández Retamar, el mandamás de la Casa de las Américas) y criticaría al uruguayo por promocionar a ciertos nuevos escritores, por lo menos afirmó convincentemente en los años 60 que, como Emir Rodríguez Monegal había sido uno de los primeros defensores de la poesía latinoamericana (Huidobro, Neruda, Paz, Vallejo), abrió nuevas puertas para la fuerza emergente de esa vanguardia literaria de los años 20 en adelante. Estos poetas (entre ellos Borges) inyectaron nuevas ideas del surrealismo y del modernismo, que se concretarían plenamente en la narrativa producida por Borges en los años 40, y más tarde en los 50 y 60 por Carpentier, Fuentes, Cortázar y otros que lograron atención internacional a principios de los años 60.

Y aunque la primera latinoamericana en ganar el premio Nobel de Literatura fue una poetisa —Gabriela Mistral en 1945, seguida por Pablo Neruda en 1971— fue la nueva ficción la que «lanzó la literatura latinoamericana al escenario global». El acontecimiento decisivo se produjo cuando editores europeos del premio Formentor lo otorgaron por primera vez a Samuel Beckett y Jorge Luis Borges en 1961. «El gran avance», escribió Rodríguez Monegal, «tuvo lugar en los años 60 y fue marcado por la concesión del premio Formentor Internacional en 1961 a Jorge Luis Borges (junto con Samuel Beckett). El galardón reflejó y plasmó, en cierta medida, un reconocimiento definitivo de la ficción latinoamericana como movimiento literario de primera clase.» Siguiendo el ejemplo cultural de Francia —el premio español dio paso a ediciones inmediatas de las obras de Borges en París y un número especial de la prestigiosa revista *L'Herne* fue dedicado al maestro argentino— dos editoriales vanguardistas de Nueva York sacaron casi simultáneamente las primeras ediciones de Borges en inglés. Grove Press, que acababa de publicar *Selected Poems* de Pablo Neruda, traducido por Ben Belitt (cuyas versiones eran excesivamente ornamentadas), publicó *Ficciones* en 1962, traducido por un grupo de expatriados de las Islas Británicas, principalmente Alastair Reid (un escocés) y Anthony Kerrigan (un irlandés), que vivieron en un pueblecito de Mallorca, apiñados en torno al maestro-vate Robert Graves. «Nos pagaron 25 dólares a cada uno », recuerda Reid, «pero para nosotros era un honor traducir a Borges.» Y James Laughlin, de New Directions —otra casa editorial dedicada a la poesía y escritura de vanguardia, conocida por sus ediciones de los poetas modernistas y los *beat*, pero igualmente destacada por ser una de las primeras en publicar a Neruda y Lorca en inglés— también decidió hacerse cargo de Borges, y publicó en 1961 una antología de cuentos elegidos de *Ficciones* y *El Aleph*, junto con ensayos clave, bajo el título *Labyrinths*. Muchas influencias alimentaron la nueva novela, pero la más importante fue la del sintetizador de aquellas tradicio-

## EL ESCRITOR LATINOAMERICANO COMO CLICHÉ FUE MÁS UNA NECESIDAD DE LOS LIBREROS QUE UNA CATEGORÍA ACADÉMICA.

nes, Jorge Luis Borges, considerado por muchos escritores, entre ellos Vargas Llosa y Cabrera Infante, el padre de la ficción latinoamericana. Borges renovó la sintaxis del castellano cuando introdujo el estilo francés del ensayista Paul Groussac y un inglés conciso e irónico derivado de su lectura de las letras norteamericanas e inglesas. Como escritor, Borges jugó el papel de traductor creativo, explorando posibles mundos lingüísticos, y en el proceso expandió y sintetizó a la vez el idioma de Cervantes.

### EL «BOOM» DE LA TRADUCCIÓN

Aunque Knopf desencadenó la ola que acabó por arrastrar a Dutton, Harper&Row (que publicaron a García Márquez y Cabrera Infante), Farrar, Strauss&Giroux (Carlos Fuentes y Vargas Llosa), Pantheon y muchas editoriales grandes y pequeñas al nuevo mundo de la literatura latinoamericana traducida al inglés, la institución que impactó por sí sola a este desarrollo de una manera singular y crucial fue el Centro de Relaciones Inter-Americanas (Center for Inter-American Relations), fundado por David Rockefeller, que ahora se llama La Sociedad de las Américas (The Americas Society). Según escribió Rostagno:

«Uno de los proyectos del centro que más éxito tuvo fue la creación del programa literario que sirvió como hilo conductor para la escritura latinoamericana de calidad en este país. Su director fue el antiguo representante de la Fundación Inter-Americana de las Artes (Inter-American Foundation for the Arts), José Guillermo Castillo. El venezolano (que también era artista minimalista y dueño de una galería en Caracas) se desenvolvía cómodamente en el entorno editorial de Nueva York y en los círculos literarios de América Latina. Viajó al sur frecuentemente para estudiar los ámbitos literarios locales, y al contrario que el matrimonio Knopf, más cauteloso, dio a los americanos la impresión de que la región tenía la riqueza abundante de una literatura fascinante que esperaba ser reconocida.»

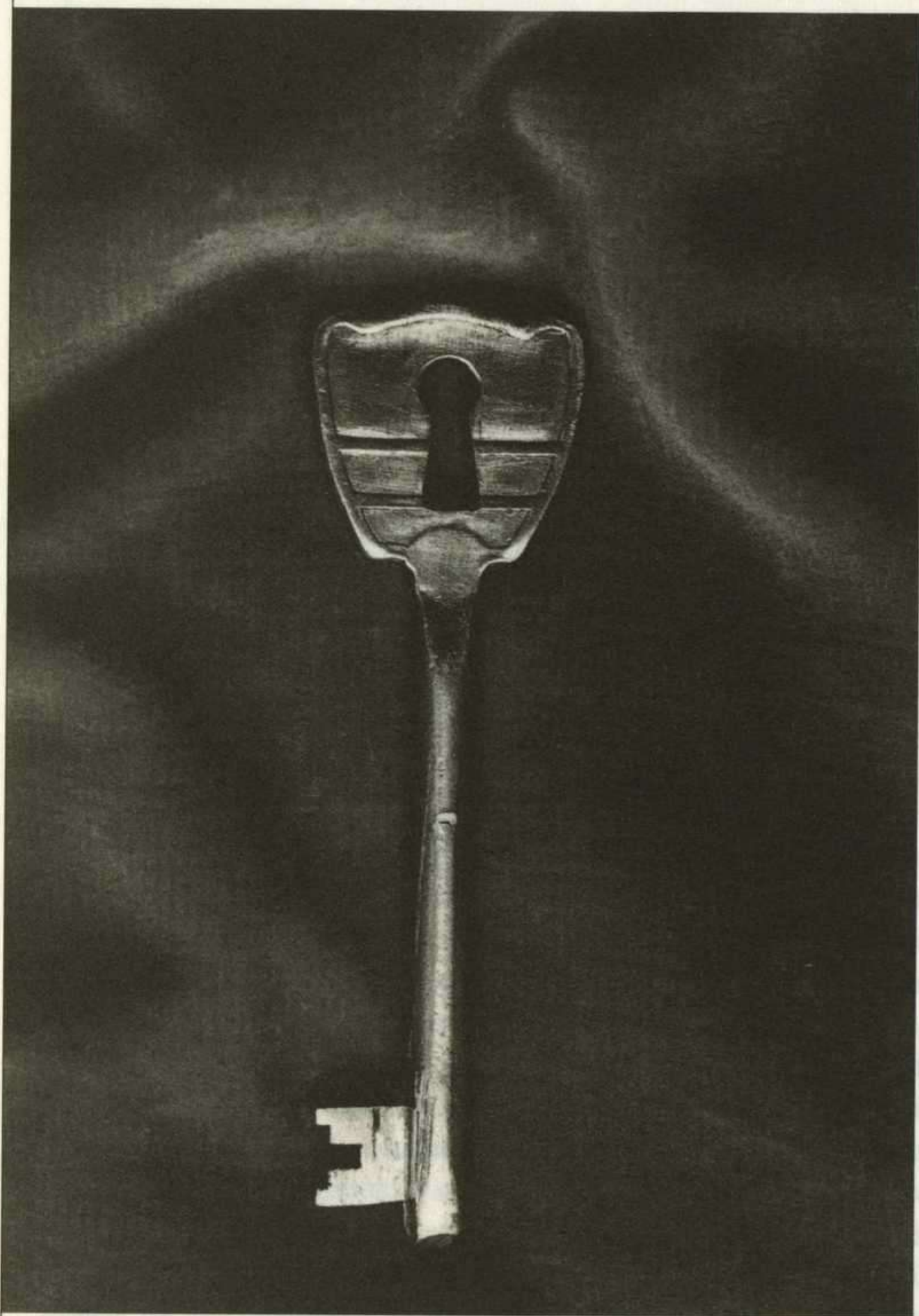
A causa de las barreras idiomáticas y la carencia de una red estructurada de casas editoriales suramericanas, la mayoría de los editores americanos se resistieron a explorar los mercados literarios latinos. El problema

más urgente, sin embargo, fue la traducción. En 1968, Castillo montó un programa de traducción para simplificar la traducción de libros latinoamericanos al inglés.

Trabajando con comités que incluyeron a los críticos literarios latinoamericanos Rodríguez Monegal y María Luisa Bastos, al escritor-traductor Alastair Reid, Gregory Rabassa, un traductor ya destacado, profesores de Filología española, como John Alexander Coleman, al crítico literario americano John Simon y al poeta Mark Strand, Castillo y sus asesores mandaron informes y reseñas europeas a editores para promover la publicación del mayor número posible de libros. Para ayudar en la promoción de los nuevos libros tan pronto como salían publicados, fue fundada la primera revista en inglés dedicada a la crítica y difusión de la cultura latinoamericana, *Review*, que todavía hoy publica la Sociedad de las Américas.

Gracias al impulso de «El Centro», no sólo Gregory Rabassa encontraría quien editara sus proyectos, sino también una multitud de nuevos traductores; entre ellos yo misma, Helen R. Lane —una prolífica traductora tanto del francés y portugués como del castellano—, Thomas Colchie, Margaret Sayers Peden, Alfred A. MacAdam, Edith Grossman y Eliot Weinberger empezaríamos a publicar la nueva literatura en inglés. Colchie tradujo no sólo a poetas y novelistas brasileños sino que también, como agente *freelance*, fue el único responsable de promocionar a muchos, desde el gran poeta del «noreste», Joao Cabral do Melo Neto, hasta los novelistas (entonces) más jóvenes como Nérida Piñón. Helen Lane, como Rabassa, se hizo cargo de muchos mega-libros como *La república de los sueños* de la citada Piñón (Knopf, 1989) y *Sobre héroes y tumbas* de Ernesto Sabato (Godine, 1981). *Petch* Peden también abarcó un radio muy amplio, desde la poesía de sor Juana Inés de la Cruz hasta los nuevos novelistas como el argentino Abel Posse. Alfred MacAdam, como Peden, Rabassa y yo —profesora de Literatura latinoamericana— también ha sido prolífico, traduciendo las novelas de Carlos Fuentes y Mario Vargas Llosa. Guillermo Cabrera Infante (en diálogo conmigo) expresó una gran admiración por, por ejemplo, la traducción que hizo MacAdam de la novela corta *El acoso* (FS&G, 1989), de la primera época de su com-

Sin título 1990



patriota cubano Alejo Carpentier. Igual que Alastair Reid, el escritor Eliot Weinberger ha hecho traducciones creativas de poetas vanguardistas, especialmente de la obra de Octavio Paz, pero también de muchos otros, entre ellos de la obra extremadamente experimental del año 1919, escrita por el creacionista Vicente Huidobro, *Altazor* (Graywolf Press, 1988). Graywolf, una editorial pequeña, publicó varias obras latinoamericanas de alta calidad, si bien no muy comerciales, bajo su serie *Sur* a finales de los años 80 y principios de los 90. Al final, como pasa en muchos casos, se le acabaron los fondos.

Las editoriales comerciales no eran las únicas a quienes les interesaba en aquella época la difusión de la literatura latinoamericana. De hecho, la Asociación Americana de Editoriales Universitarias (Association of American University Presses) organizó un ambicioso programa en los años 60 con el apoyo de la Fundación Rockefeller —ayuda que permitió a la Asociación asumir riesgos en el campo editorial que las compañías comerciales simplemente no se podían permitir. La Asociación estableció un Comité de Distribuciones formado por prominentes especialistas en Latinoamérica, cuyas tareas incluyeron la preparación de una lista de posibles títulos para traducir, y ser distribuida a las editoriales miembros de la AAUP, y también la revisión de propuestas de estas casas para recibir subvenciones —con las que pagar a traductores— para reducir los costes de publicación de libros específicos. Con los años, se integraron en el Comité eruditos tan distinguidos como Enrique Anderson-Imbert y Richard Morse. Entre 1960 y 1966, el programa aprobó la publicación de ochenta y tres libros, con la colaboración de veinte editoriales. Entre los títulos se contaron numerosas obras literarias importantes, como *O alienista* o *The Psychiatrist and Other Stories* y *Esau and Jacob* (*Esau y Jacob*) de J. M. Machado de Assis; *Selections of Her Poetry and Prose* de sor Juana Inés de la

Cruz; *Confabulario and Other Inventions* (*Confabulario y otras invenciones*) de Juan José Arreola; *The Invention of Morel* (*La invención de Morel*) de Adolfo Bioy Casares; *Dreamtigers* (*El hacedor*) y *Other Inquisitions* (*Otras inquisiciones*), 1937-1952 de Borges; *Recollections of Things to Come* (*Los recuerdos del porvenir*) de Elena Garro; *Selected Poems of Octavio Paz*, *Barren Lives* (*Vidas secas*) de Graciliano Ramos; *The Burning Plain and Other Stories* (*El llano en llamas*) de Juan Rulfo; y *The Edge of the Storm* (*Al filo del agua*) y *The Lean Lands* (*Las tierras flacas*) de Agustín Yañez.

## EL «BOOM» DE LA LITERATURA LATINOAMERICANA FUE TANTO UN FENÓMENO DE MARKETING COMO UN MOVIMIENTO LITERARIO.

Es difícil calcular el valor del programa de la AAUP o su legado. Por un lado, fue un importante generador de buena voluntad hacia las Américas. Por otro, a pesar de que el programa coincidió con los primeros años de la entrada de la novela latinoamericana en la corriente dominante internacional, curiosamente, la Asociación no publicó ninguna novela del *boom*. Tal vez los factores que minimizaron los riesgos de las editoriales universitarias —incluyendo ediciones más pequeñas y costes más bajos— y que les proporcionaron un buen vehículo inicial para crear un público para obras de la región, les resultaron poco indicadas para cumplir con el «bestsellerismo» que definió al *boom*.

Ciertamente, muchas de las traducciones no eran del todo satisfactorias, en parte porque estas casas editoriales, para reducir sus gastos, contrataron muy a menudo a estudiantes posgraduados en vez de a traductores de primera clase. Aunque, quizás, el hecho de que la AAUP fuera incapaz de sacar provecho del movimiento se puede atribuir a otro fenómeno contemporáneo: la creciente profesionalización del escritor latinoamericano. Como han detallado numerosos eruditos, el *boom* fue tanto un fenómeno de marketing como un movimiento literario, y los autores —Fuentes en particular marcó la pauta a seguir a sus compañeros latinoamericanos en los Estados Unidos, además de abrirles muchas puertas— dependieron cada vez más de redes de contactos y agentes literarios en lugar de académicos para promocionar sus obras (Rodríguez Monegal asumió el papel de embajador literario y crítico a la vez, pero fue una excepción). Es decir, la AAUP, que redactó sus listas de libros recomendados bajo el consejo de eruditos, perdió quizás la oportunidad de publicar novelas del *boom* porque los agentes literarios empezaron a promocionarlas directamente a editores como Knopf y, a medida que pasaban los años 60 y el fenómeno se hizo más conocido, a Harper&Row, Farrar&Strauss, Pantheon and Grove.

### ¿POR QUÉ ALGUNOS ESCRITORES SÍ Y OTROS NO?

Uno de los miembros más dotados, aunque menos extravagantes de la hermandad del *boom*, el ingenioso y encantador (ahora fallecido) escritor chileno José Donoso,

escribió sus perspicaces y a veces pícaras memorias o «historia personal del *boom*»: «Mirando, como siempre, al fenómeno desde mi punto de vista personal», observó Donoso, «aparece Carlos Fuentes como el primer agente activo y consciente de la internacionalización de la novela hispanoamericana de la década de los años 60». Cuando *La región más transparente* de Carlos Fuentes apareció traducida en 1960 bajo el sello editorial de otra casa seria, Farrar, Strauss&Giroux, «sus críticos norteamericanos señalaron que era fácil encontrar en el libro la influencia de *Manhattan Transfer* y la trilogía *U. S. A.* de John Dos Passos». Donoso sintió que si bien había una cierta «similitud», era malinterpretación: «La frialdad documental de Dos Passos, su certeza dogmática de que hay una realidad unívoca determinada por las fuerzas sociales y que es suficiente enfocarse en ella a través del ojo de la cámara para poder escribir una buena novela» y la novela de Fuentes, con su desenfrenado lirismo, se encuentran en polos opuestos. Fuentes no sólo fue una figura fundamental como novelista, sino también un apoyo generoso y promotor de sus compañeros escritores, de Donoso y particularmente de Gabriel García Márquez cuando era todavía desconocido y pasaba hambre en un ático de París.

La figura paterna tal vez más desinteresada que hizo mucho por conseguir para los nuevos novelistas latinoamericanos la atención de un público internacional fue, de nuevo, el uruguayo Emir Rodríguez Monegal. Considerado por numerosos escritores y discípulos como el Edmund Wilson de las letras latinoamericanas —para medirlo con un estándar anglo-americano— el dinámico Rodríguez Monegal dirigió *Mundo Nuevo*, asentado en París entre los años críticos, 1965-1968, donde, por primera vez, lectores de todo el mundo hispanohablante conocieron al nuevo escritor colombiano Gabriel García Márquez, al paraguayo Augusto Roa Bastos, al cubano Guillermo Cabrera Infante, y a un joven escritor argentino, Manuel Puig. Sobre *Mundo Nuevo*, Donoso escribió:

«Esta revista ejerció, durante los años en que con talento y discriminación la manejó Emir Rodríguez Monegal, un papel decisivo en definir una generación. Algunos alegan que no fue cosa de *Mundo Nuevo*, que no fue cosa de Rodríguez Monegal; que el fenómeno, la efervescencia de la literatura latinoamericana de los

## EL REALISMO MÁGICO EMERGIÓ COMO MEZCLA

## DE REALIDADES REGIONALES Y SURREALISMO EUROPEO.

años 60 existía, y que *Mundo Nuevo* no creó nada, sino que apenas lo recogió, y sólo parcialmente, ya que jamás colaboraron en sus páginas ni Cortázar ni Vargas Llosa, aunque aparecían frecuentes críticas y notas sobre las obras de estos escritores. Sea como sea —y esto no puede suceder por casualidad, sino que tiene que existir una visión personal discriminatoria, un conocimiento del conjunto—, *Mundo Nuevo* fue la voz de la literatura latinoamericana de su tiempo, y para bien o para mal, y con todo el riesgo que implica, estoy convencido de que la historia del *boom* en el momento en que se presentó su aspecto más compacto, está escrita en las páginas de *Mundo Nuevo* hasta el momento en que Emir Rodríguez Monegal abandonó su dirección. De todas las revistas literarias de mi tiempo, desde *Sur* hasta la revista *Casa de las Américas*, y haciendo salvedades para las limitaciones necesarias de cada una, ninguna ha logrado transmitir el entusiasmo por la existencia de algo vivo en la literatura de nuestra época y de nuestro ambiente con la precisión y amplitud de *Mundo Nuevo* a fines de la década de los años 60».

El riesgo que insinuó Donoso, sin atreverse a decirlo explícitamente, era arriesgarse a la desaprobación de la izquierda dogmática, de moda cuando salió este libro, en los años 70. Teniendo en cuenta que de no ser una figura pública, Pepe, como le llamaban sus amigos, se mostró fiel a sus convicciones al hacer esta declaración. Donoso tenía derecho a ponerse nervioso por su aseveración; Carlos Fuentes —amigo suyo y de Emir que otra vez quería caer en gracia con los fidelistas— fue de los primeros en desplomarse bajo las presiones políticas.

Hoy algunos profesionales dedicados a los estudios culturales de América Latina continúan con la política fidelista de reducir los criterios críticos de Rodríguez Monegal —de leer, evaluar y recomendar a escritores latinoamericanos— a motivaciones ideológicas, como si sus propios criterios no estuvieran también muy influidos políticamente y favorecieran a ciertas facciones por encima de otras, como revela lo siguiente:

«Es difícil imaginar cómo sería la literatura latinoamericana hoy en los Estados Unidos sin la intervención y el patrocinio del Centro (Centro de Relaciones Inter-Americanas, hoy La Sociedad de las Américas) durante los años 60 y principios de los 70. ¿Qué hubiera pasado, por

ejemplo, si los Estados Unidos hubieran seguido el modelo horizontal de difusión y consagración, como el que siguieron en el campo cultural francés (Molloy, Bariero Saguier)? Aunque imposible de saber con total seguridad, se puede todavía especular sobre ello: podría decirse que el canon latinoamericano sería un cuerpo más heterogéneo, más diverso, y más abierto de textos (y autores)».

Desgraciadamente, la estudiosa que enuncia estas palabras no sólo se equivoca al señalar la culpa, sino también delega demasiado poder en un sólo individuo (Rodríguez Monegal) como único agente en la historia editorial de la literatura latinoamericana en los Estados Unidos. Ella cuestiona al crítico uruguayo por tener el indudable buen juicio que, de hecho, bloqueó temporalmente la publicación de la truculenta novela del argentino Ernesto Sábato, *Sobre héroes y tumbas*; el informe que mandó Monegal a la casa editorial Scribner's en 1966 vetó al libro por llamarlo «un fracaso distinguido». Lo es. No menciona, sin embargo, que este mismo crítico fue un acérrimo partidario de numerosos escritores que no cuadraron con la imagen de mercado de la literatura latinoamericana, sirviendo de notable ejemplo otro y mucho mejor novelista de la región del Río de la Plata, el uruguayo y ferozmente izquierdista Juan Carlos Onetti. Si la decisión hubiera sido de Rodríguez Monegal, Onetti, un escritor realista que admiró mucho y quien ha sido abandonado desmerecidamente en traducción, hubiera sido un *bestseller*.

Como acierta al decir Deborah Cohn, parte de los criterios que determinaron qué libros de América Latina serían publicados eran los mismos que se aplicaron también a la literatura «nativa». William Faulkner es un claro ejemplo de un escritor que, aunque manejó las realidades regionales vívidamente, era un «regionalista» que «reflejó valores humanos universales, y cuyas exploraciones del mito del Sur fueron reinterpretadas como alegoría de la condición humana en el mundo moderno...». Mientras en los años 30 había mucho interés en los novelistas políticos y del realismo social, en los 60 adquirieron protagonismo «inquietudes y temas universales». Por lo tanto, escritores como Cortázar, Donoso, Fuentes, García Márquez y Vargas Llosa, cuya obra era regional y experimental, al aprender las lecciones del modernismo y del surrealismo en sus lecturas

# Adolfo Castañón

## Siete avisos para el prudente lector de Gonzalo Rojas

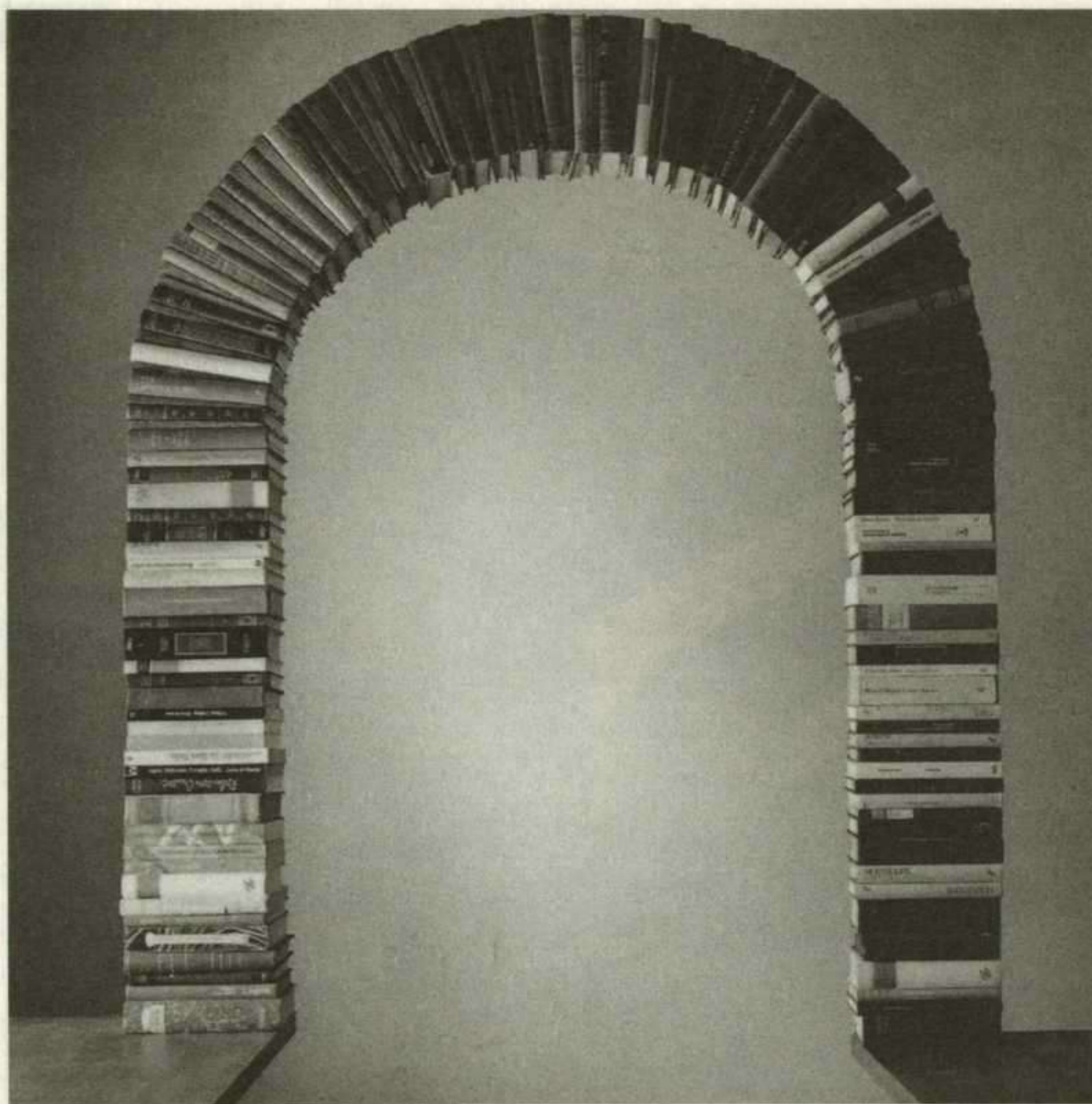
Sin título 1992

eclécticas, que no respetaron barreras nacionales, y después a traducir estas ideas a un nuevo universo literario latinoamericano, eran los escritores que atraerían a un público lector amplio. En efecto, lo que emergió de esta mezcla de realidades regionales y surrealismo europeo fue un nuevo género que daría notoriedad global a la literatura latinoamericana: el realismo mágico.

¿Qué es el realismo mágico? Término empleado por primera vez por el crítico de arte alemán Franz Roh para caracterizar la pintura expresionista de los años 20, el realismo mágico surgió como una forma culturalmente específica de lo fantástico, de lo que el escritor cubano (y más tarde embajador de la Revolución en París) Alejo Carpentier definió en 1949 como «lo real maravilloso» en el prólogo a su novela *El reino de este mundo*. En este prólogo, Carpentier politiza «lo real maravilloso» cuando lo distingue del «decadente» surrealismo europeo y lo eleva como «nuestra» realidad, es decir, una fértil y exuberante realidad cotidiana donde la magia reside en la misma naturaleza y la visión del mundo de Cuba y otras regiones latinoamericanas.

Con el desenfrenado éxito de *Cien años de soledad*, el realismo mágico llegó a identificarse con lo «auténtico» en y sobre la cultura latinoamericana. No sólo atraería por igual a críticos del *New York Times* y a lectores corrientes; además, nuevos escritores marginales pronto se convertirán en sus estrellas, entre ellos la chilena Isabel Allende o la mexicana Laura Esquivel y, en las décadas de los años 80 y 90, un grupo de escritores latinos estadounidenses como Julia Álvarez, Ana Castillo, Sandra Cisneros y muchos otros. Ya sea porque «abrieron los ojos» a sus propias experiencias culturales híbridas o porque imaginaron que esa ruta les permitiría trascender su marginalidad, muchos de estos escritores de los años 70, 80 y 90 se subieron al tren del Magical Mystery Tour que ahora forma parte de la corriente dominante.

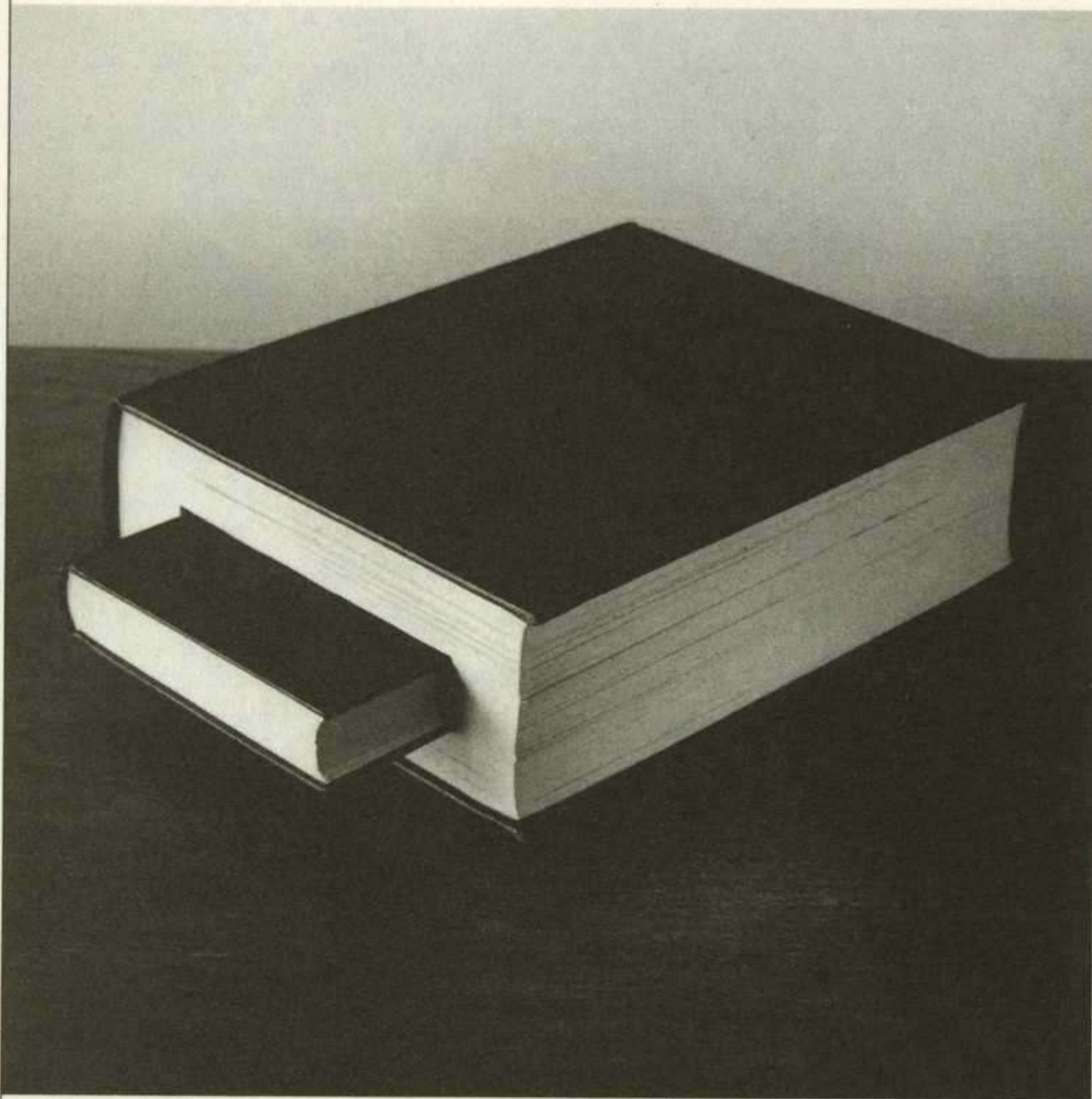
El realismo mágico, como puerta que se abrió para varias escritoras en América Latina, nos lleva a las recientes perspectivas sobre el surgimiento de las nuevas



narrativas hispanas. Ya a principios de la década de los años 70, los lectores que habían leído *Cien años de soledad* sabían lo que querían de cualquier escritor asociado con lo latino (ya sin distinguir entre la escritura hispánica de los Estados Unidos y la escritura de América): el realismo mágico. Éste fue el género que presentó las realidades de la región en términos hiperbólicos y surrealistas, el género que pintó la imagen exótica de la América Latina que los lectores encontraron intrigante y entretenida, una vía de escape salvaje, regresiva y liberadora de la monótona vida diaria, progresiva e hipercivilizada. Los lectores no estaban buscando una escritura introspectiva, formalmente subversiva o crudamente realista. Por lo tanto, Borges, aunque un escritor profundamente místico y metafísico, y enormemente admirado por grandes figuras de la literatura en Estados Unidos y en todo el mundo, siempre se quedaría un poco inaccesible (hasta en las traducciones de Di Gi) para los lectores que preferían la fórmula del realismo mágico. El tipo de misticismo que empleó Borges requirió pensamiento y provocó dudas; sus fic-

EL REALISMO MÁGICO EMERGió COMO NÚCLEO  
DE REALIDADES REGIONALES Y SUPREALISMO EUROPEO

Sin título 1993



ciones postularon una percepción intensificada de lo irreal. Lo irreal, entonces, de García Márquez, parecía relativamente fácil, una entrada automática y feliz a la magia. Y, después de todo, «lo real maravilloso» estaba en perfecta sintonía con la corriente New Age: América Latina representó, de nuevo, a otra América exótica donde lo mágico se entrelaza con lo cotidiano, con curas en pleno sermón que levitan al tomar un sorbo de chocolate, con gitanos que montan alfombras mágicas, hombres con penes gigantescos, y las mujeres más bellas que ojos humanos hayan visto.

¿POR FIN MÁS ALLÁ DEL REALISMO MÁGICO?

El realismo mágico captó una realidad rural —y durante las siguientes tres décadas una estela de imitadores, sobre todo los nuevos escritores «latinos» (es decir, quienes viven y escriben en inglés), hicieron suyos los métodos de García Márquez (o Márquez, como insiste la gente en llamarle) y recuperaron en inglés (o en *spanGLISH*) los cuentos de sus abuelas y las fuentes fol-

klóricas de supersticiones. Pero, ¿cuáles son los escritores que se están traduciendo y publicando hoy en día en inglés? Tal vez hayamos vuelto al punto de partida: la nueva novela urbana latinoamericana —principalmente los más jóvenes escritores colombianos Mario Mendoza, Héctor Abad, Juan Carlos Botero, Jorge Franco y otros (por no mencionar a los nuevos escritores urbanos de México como Jorge Volpi e Ignacio Padilla, co-fundadores de lo que llaman, en parte de broma, la *generación crack*, una continuación metafórica del *boom*) —está volviendo a aquella materia prima: el realismo. En «New Generation of Novelists Emerges in Colombia» (Una nueva generación de novelistas emerge en Colombia), artículo de Juan Forero publicado en *The New York Times* (6 abril de 2003), Mario Mendoza observó que «la larga sombra de Gabriel García Márquez ha empezado a desvanecerse (...) la literatura de García Márquez es (...) inminentemente rural, y nosotros, como escritores, nos hemos

desarrollado en un medio donde nuestras referencias eran urbanas». El tráfico de drogas y la violencia callejera son temas corrientes de estas novelas; Juan Carlos Botero, otro colombiano que reside en Miami, explica: «Cuando García Márquez empezó a escribir, el setenta por ciento del país vivía en el campo y el treinta por ciento en las ciudades, pero ahora es al contrario».

Lo que será el futuro de la novela latinoamericana traducida al inglés es difícil de establecer. A pesar de que los editores de hoy en día —en un mundo que se hace cada vez más pequeño y con un creciente conocimiento de las relaciones entre distintas culturas que ganó importancia en los años 60— ya no cultivan el aislacionismo, todavía excluyen con bastante frecuencia de sus listas, que están a merced de presiones culturales-políticas y de mercado (¿tal vez las dos caras de la misma moneda?), a los escritores más importantes. Pero quizás la cuestión que cabe preguntarse es: en el mercado global, ¿sobrevivirá la novela (y no sólo la novela latinoamericana) como innovación y no como mera mercancía al ritmo vertiginoso de la tecnología? □



# Adolfo Castañón

## Siete avisos para el prudente lector de Gonzalo Rojas

Viene de lejos Gonzalo Rojas, de tan lejos que la voz lejana suena demasiado familiar para evocar la distancia de su condición preoriginaria. Llega, desde luego, de Chile, de la geografía y de la historia de esa isla longilínea en tierra firme que se adelgaza entre la Antártida del cabo de Hornos y la frontera con Bolivia y Perú, entre el estrecho de Magallanes y el trópico de Capricornio, estirándose entre la melancolía de los reinos incas y quechuas y la serenidad de los cauces mapuches y las tundras araucanas. Ataca transandino de los altos del Atacama, de ahí donde el aliento se hace asma. De una órbita contigua a la de la desolada, pétrea Gabriela Mistral, más próxima de la escarpa sintáctica de César Vallejo que de la llanura elocuente de Pablo Neruda, aunque siempre cerca del decir quebrado y telúrico que señala a todos los paganos de esa tribu. Viene Gonzalo del hoyo negro de la mina donde su padre —Juan Antonio Rojas— extrajo el mineral abrupto e inaccesible que le heredaría la voz de fuego y agua helada que lo sigue como una loba disfrazada de muchacha.

Viene todavía de la astucia candorosa de las vanguardias arriesgadas bajo el árbol de híbrido de *Trilce* y *Altazor*. De los griegos y latinos emparedados entre infolios, y de horacios y píndaros camuflados en rancias homilias. De la Grecia a que sabían Rubén Darío y Alfonso Reyes y de la Roma brava que viene dando tumbos por el laberinto de nuestras latinas democracias; viene de la edad dorada y de la utopía, de su adolorida añoranza, de sus combates contra la usura, y de su erizada insurrección.

Proviene Rojas de la lengua llana del hidalgo y de la boca limpia —limpia de tanto silencio— del místico que anda en busca de obediencia a una regla que no sea ésta del talión mercantil, del mercenario toma y daca; viene de la ley del abandono incalculable a la Providencia incalculable. De la pobreza y la desnudez nos llega este hombre nacido en 1917. De la miseria del hombre y de la ceniza, del combate contra la muerte consuetudinaria que viene arrasando con todo —naturaleza e historia—, y que sólo va dejando tras de sí rastros cenicientos.

Llega del aprendizaje renovado transparentemente en la dicción de cada sílaba híbrida. Del desnudarse y del oficio constante del empobrecimiento y de la pérdida, viene ese relámpago extraviado en libros que se reeditan al par reducidos y ampliados, enmendados imperceptiblemente al paso de las ediciones donde va Rojas inventándose a sí mismo cada vez como su propio ángel precursor.

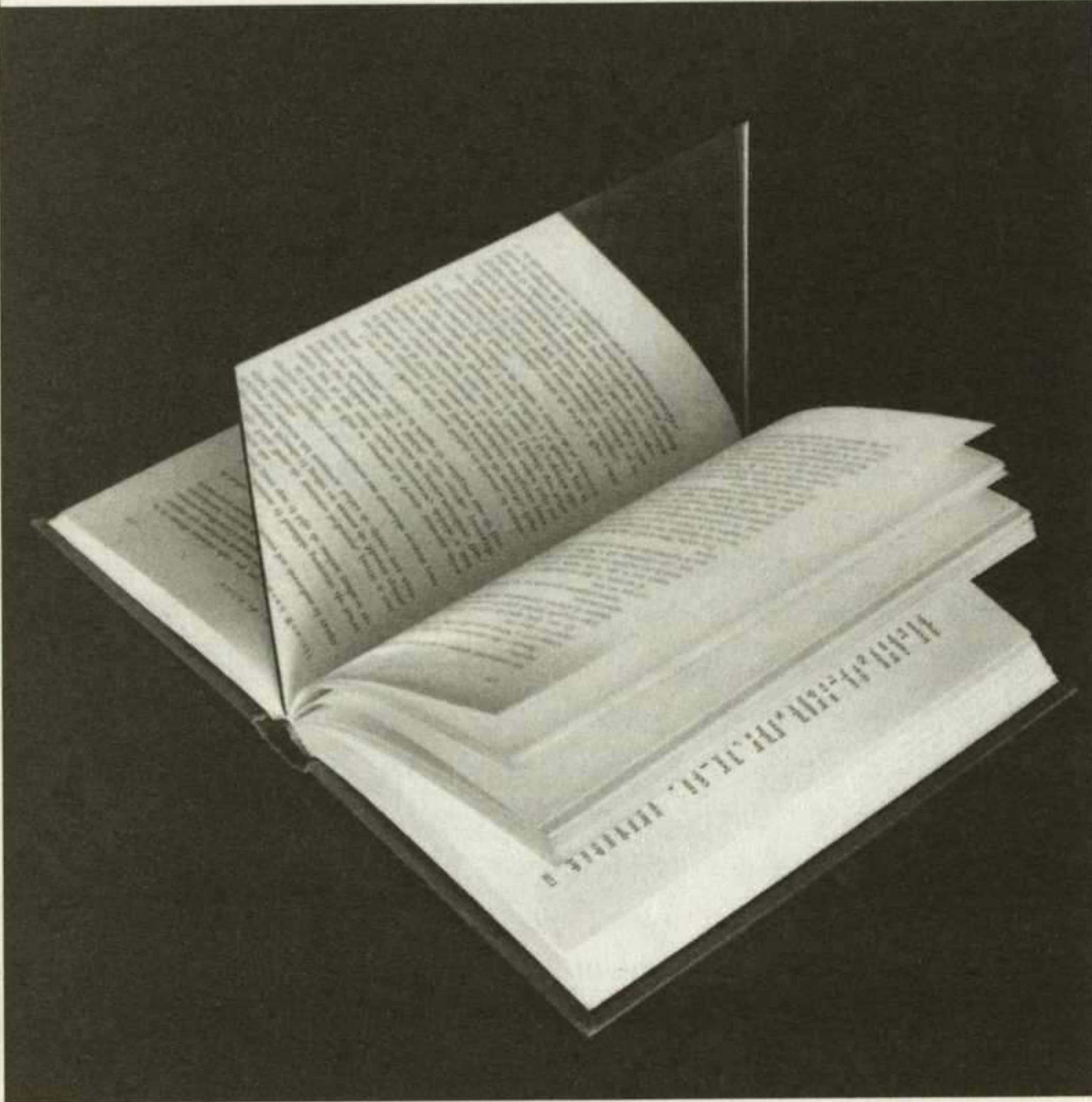
Gonzalo Rojas se deja venir de la pobreza de un continente español y americano que termina en los Pirineos y entra a Europa por el camino real de la Edad Media donde el sufí y el rabino, el Arcipreste y el Lulio, el Sabundio, el Avicena, el Averroes y el Berceo filosofaron y cantaron extraviados sobre la misma piedra, el mismo humilde humus, enamorado y carnal. Viene de una América que se tiene que inventar a sí misma cada vez que la traicionan sus élites, es decir, todo el tiempo, una América española que sólo sabe despertar de sus laureles y hojarascas a fuerza de sismos y cortocircuitos.

De los despertadores americanos nos sobreviene este etrusco hedonista: de Andrés Bello y de Simón Rodríguez, de José Martí, del *Martín Fierro* y de Pablo Rokha, de Rubén Darío, de César Vallejo y de Octavio Paz, de Julio Cortázar y de Juan Rulfo, y, antes, de la templada y fundadora Teresa tanto como de Juan de Yepes —al que él prefiere quitar el velo ostensible «de la Cruz»— y, por supuesto, rueda Rojas desde el arco Miguel que se tiende de Unamuno a Cervantes pasando por la *Guía espiritual* de Molinos. De todas las mujeres que lo han enamorado y amado —en persona, voz, cuerpo, hijo y palabra— va trayendo su inminencia balbuceante para decir la vida resurrecta de tanta muerta anónima o calculada para preguntar: ¿qué se ama cuando se ama?, y dejar ahí, sembradas en los silencios de lo oscuro que lo abriga y lanza, esas palabras como dados que no abolirá el azar. Viene Gonzalo de Dadá y de la Mandrágora, del Gran Juego, del *potlach* donde gana el que pierde más, del Monte Análogo y del exquisito cadáver que transpira en *zapping*, *collages* y pastiches; viene de la sagrada fiesta de las palabras hervidas en los calderos de la vanguardia, de la tinta mestiza y del híbrido papel que va jaspeando voces como ojos de tigre, sílabas o ágatas ojos de gato hasta enderezar la frase hacia el zumbido o el silencio, al réquiem de la mariposa.

# Abolfo Castañón

## Siete visos para el prudente lector de Gonzalo Rojas

Sin título 1992



Y viene del hueco, sobre todo del hueco, de la oquedad ilimitada, de la inmensa boca, de la tácita alteridad, de la inconcebible vacuidad en cuyo vientre negro flotan astros y galaxias; cae del hueco enigma que se devora el tiempo y lo devuelve fabulado, apalabrado ya con el genio del lugar exacto al filo de la turbulencia de un lugar apellidado Chillán, inscrito en el mapa volcánico de Chile —entre Antuco y Calbuco, Llaima y Lonquimay—, domicilio conocido en América para la raza de los que sólo dicen lo que ven y llamamos a veces vates, a veces poetas, siempre recaderos de la ternura y la desolación.

Rojas en fin viene del otro siglo y del anterior pues Gonzalo el infante —el que no habla— es alumbrado en ese 1917 en que se abre el ciclo planetario de la guerra y la violencia que —Primera, Segunda, civil, fría, terrorista, anti-terrorista, concentracionaria, racial, purificadora— ha decapitado —ya casi— la esperanza en la humanidad del hombre. Y del anterior siglo también, pues al séptimo hijo del minero que todavía huele a caballo mojado le toca ver salir del socavón decimonónico a esa

legión de mineros, magistrados y profesores, que no siempre comparten con su padre y madre la edad de sus arterias.

### II

Los tres volúmenes sucesivos reunidos en este *Tríptico del zumbido* —que incluye *¿Qué se ama cuando se ama?*, *Réquiem de la mariposa* y *Al silencio*—; los casi ciento treinta poemas acompañados por las fotografías de Marina Matthews y Claudio Bertoni, la construcción digital de imágenes de Manuel Araneda, enfocan ideogramas plásticos y carnales, precisan paisajes y afilan cuerpos en la simetría fluctuante del caleidoscopio, traman relámpagos, texturas en la danza lentísima de la escultura humana hecha luz, como si las sílabas y palabras de los poemas signados por Gonzalo Rojas hubiesen encontrado de repente la asombrada silueta del cuerpo o del paisaje que les hacía falta. Viene a la mente del espectador de este tren de coreografías la voz diálogo, el coloquio entreabierto

por tres pares de labios —los del poeta, los del fotógrafo, los del lector— que, a punto de decir, callan y se recogen en el espejo del silencio y la quietud correspondidos. El amanuense Gonzalo Rojas advierte que de los alrededor de ciento treinta poemas cuya escritura «tampoco es tan mía», apenas reconoce cuando más «11 líneas, ¿no basta? Lo demás es pura oralidad en estado salvaje, pero —eso sí— no fárrago. Ni memorias, oyentes míos, ni para qué decir obras completas. No haya corrupción».

Tal sumarísima y clandestina arte poética asienta con prístina llaneza la filiación del autor a esa orden descalza del buen decir que es la regla que observa «el ocio del oficio sagrado», el mester del juglar que va desaprendiendo ante los ojos/oídos del lector la compostura al borde mismo del juego extravío que queda balbuciendo. Los tres actos que se reúnen bajo este libro tienden otros tantos puentes y disparan otras tantas flechas hacia lo numinoso y hacia lo oscuro: los tres tocan el mismo blanco tácito y virginal, los tres avanzan en esa empresa de darle forma, unidad y manifiesto imaginante al atlas de la otra orilla presentida.

## GONZALO ROJAS VA DIBUJANDO UNA BIOGRAFÍA INTERIOR, PUES EL ROSTRO MÁS ÍNTIMO DEL POETA SON SUS PALABRAS.

En Gonzalo Rojas —ya se ha dicho— la oralidad no es gesto sino ademán imperativo e impulsivo del ahogado que busca el aire. Puede haber desde luego, en la raíz de este ademán —que no aspaviento—, una causa digamos clínica, pero, más allá y más acá de esa motivación casi diríase superficial, corre una comprensión del combate que ha de sostener el poeta contra el idioma lapidario, contra la esclerosis, contra los despojos nauseabundos de la elocuencia que lo llevan desde muy temprano a cortarse la lengua y a decirla entrecortada. Rojas se sabe un decididor afortunado pero sabe también que la sombra de la elocuencia sigue vacilante como un lince siberiano al músico de la sintaxis oral. Camina, entonces, escribe, dice, desdice, sobre el doble filo de la navaja, entre los apremios del zumbido y las armonías de los silencios previos al silencio. Corrige, enmienda, no para re-escribir sino para pulir en las manos del tiempo y del tímpano la arcilla evasiva de la oralidad salvaje. Dicha oralidad sólo adviene o sobreviene en presencia y en función del sujeto acróbata que la acecha, del fabulista que anda cazando la mariposa de la fábula en los oídos de quienes la escuchan. De ahí entonces que Gonzalo de Rojas venga de tan lejos, tan de lo oscuro.

### III

Es un secreto a voces que la poesía hispánica y latinoamericana suele adolecer de adornos y elocuencias altisonantes. La experiencia del desierto, de la aridez de la palabra, de la imposibilidad de decir nada de verdad que marcó a veces a la poesía europea posterior a la Segunda Guerra, afectó tardíamente —cuando lo hizo— a la florida habla americana. Escasísimas excepciones han devuelto a la lírica la gravedad y dignidad de su oficio.

Una de ellas es la de Gonzalo Rojas: gracias a sus poemas algunas palabras de la tribu hispánica son menos impuras, algunas voces están salvadas.

«Si me preguntaran quién fue Celan debo decir: yo soy Celan», sostiene Gonzalo Rojas, y decide así encarnar al testigo del Holocausto y de la zarza ardiente. Esa conciencia de la devastación presta a su palabra un poder singular entre la heterolalia y la acalculia: «Justamente —escribe Enrique Lihn— lo que esa poe-

sía tiene de crispadamente hermético pone de relieve la proximidad con cierta zona de incomunicación. Es una poesía que llega a un punto en el que verdaderamente está hablando de algo que no se puede comunicar.» Comunicando algo de lo que no se puede hablar.

Cuando a Paul Celan se le dio el premio Bremen por su poesía en el año 1958, su discurso recordó al auditorio que *denken* (pensar) y *danken* (agradecer) son palabras que vienen de la misma fuente: y ambas nos recuerdan a los otros ausentes cuyo lenguaje compartía. El pensamiento poético de Gonzalo Rojas —idea sintáctica, pensamiento formal— se ejerce como una variedad de la gratitud: los poemas son mercedes.

Crea Gonzalo Rojas en su obra un aliento poderoso. La riqueza de su mundo —de su lengua— gravita en torno a un eje imaginario cuya justicia poética se ordena en constelaciones a la par musicales y conceptuales, emotivas y votivas, formales y sintácticas. En el concierto de su diversidad rítmica, Rojas suscita los armónicos de una tradición singular: la lírica arcaica griega, la poesía elegíaca latina, la agudeza punzante de la poesía del Siglo de Oro español (Quevedo y Aldana), amén de la turbulencia seminal de la lírica expresionista y vanguardista. Toda una heliomaquia. La poesía de Rojas avanza en una espiral: obstinada serpentina que es a un tiempo regla ascética y compás trágico. Canastas de frutas aterciopeladas y espinosas, su poesía aparece como un reservorio de semillas cuya susceptible latencia sólo espera el contacto con la raíz receptiva, inteligente, del lector. De ahí su incesante urgencia, su vigencia ubicua.

Márgenes, circunstancias, ritmos, pausas, filtraciones, ideas y anécdotas del quehacer poético afloran en poemas que no sólo concentran un arte de decir, sino que explayan una lección de «americanería andante», para evocar la voz de Alfonso Reyes, en virtud del mestizaje operado en sus voces. A su vez, un poema como «Metamorfosis de lo mismo» forma parte de ese macizo montañoso que representa en la obra de Gonzalo Rojas la pendiente de la teofanía (más que de la teología), pues la aparición de lo sagrado y lo santo es lo que ahí anda en juego. La dialéctica mercurial, el humor a la par cordial y abrasivo, se resuelve —esa es la palabra— en una gramática característica.

## LA POESÍA DE ROJAS AVANZA EN ESPIRAL:

## OBSTINADA SERPENTINA, REGLA ASCÉTICA Y COMPÁS TRÁGICO.

## IV

Porque dicho en confianza:  
¿cuándo no se pierde?

GONZALO ROJAS

1) México, octubre de 1979. El gran poeta mexicano Jaime Reyes me invitó a su casa para «compartir algo valioso». Era *Oscuro*, el libro de Gonzalo Rojas que se acababa de publicar en Caracas con el sello de Monte Ávila. Jaime Reyes me leyó varios poemas del libro en voz alta. «Ahora tú» me dijo; me pidió que leyera los mismos. Luego volvió a leerlos y me miró con ojos de pregunta:

—¿Te diste cuenta?

—Sí, el poema cambia con el lector —le dije

El insistió:

—No, no sólo eso. Es que el poema te obliga a leerlo.

2) En 1985 Guillermo Sucre publica en Caracas, Venezuela, en la editorial Monte Ávila, un libro clave sobre la poesía hispanoamericana: *La máscara, la transparencia*. En ese riguroso panorama crítico, se dibuja la figura y la poética de Gonzalo Rojas:

«Casi eres mi Dios / y casi eres mi padre cuando estoy oscuro», dice Gonzalo Rojas en un poema dedicado «Al silencio» (es su título). Para quien conozca la obra de este poeta chileno, ligado desde su comienzo con el grupo surrealista Mandrágora, tal frase podría parecer extraña, si no contradictoria. En los dos libros que ha publicado hasta ahora, tiende a dominar, en verdad, cierta elocuencia: una retórica envolvente, de ritmo largo, que a veces recuerda el dinamismo y la soltura de un Dylan Thomas. Se trata también de una poesía cuya intensidad erótica no sólo busca sino que exige la exuberancia, los largos fraseados, la carnalidad verbal —lo cual lo aproxima, esta vez, a Neruda. Esto, sin embargo, no lo define del todo. Rojas es también un poeta que conoce y practica la parquedad en su propia obra: entre sus dos libros hay un largo periodo de más de quince años. Más significativo aún: sus poemas son una continua dialéctica entre la expansión y el ascetismo o la concentración del lenguaje. A grandes masas sonoras se

oponen entonces textos muy breves y descarnados: de estas repentinas transiciones surge en su obra una impresión de vértigo extático, una suerte de acuidad o de soledad sonora: surge el silencio. Si Rojas puede parecer incluso enfático en su exuberancia, sabe también limitarse, imponer el rigor de versos breves, austeros, incisivos, que alteran las reglas de su otra tendencia al desencadenamiento. Este laconismo no es eventual ni externo; es la consecuencia de una meditación incesantemente sostenida sobre la muerte, o *Contra la muerte*, que es el título de su segundo libro, publicado en 1964. Meditación —no hay que decirlo— muchas veces violenta: la de ser un solar, muy plantado en el mundo, y por ello mismo, acosado por la presunción de la muerte. «Vivo en la realidad. / Duermo en la realidad. / Muero en la realidad.»; «Yo soy la realidad. / Tu eres la realidad. / Pero el sol / es la única semilla», dice en un poema. Esta lucidez lo conduce a la dureza estoica que es ya reconciliación con su destino, con su muerte» (1).

3) Noviembre de 1986. De visita en casa de Álvaro Mutis:

—Álvaro, ¿por qué estás tan contento?

—Es que hoy me escribió Gonzalo Rojas.

4) Nueva York, julio de 1992.

—¿Qué tal el viaje? —me pregunta al llegar el poeta cubano José Kozer.

Y antes de que pueda responder: «¿Me trajiste el libro de Gonzalo Rojas que Julio Sau del Fondo de Cultura Económica publicó en Chile?»

5) La *Antología de la poesía hispanoamericana moderna* publicada en Caracas, Venezuela, en 1993, bajo la coordinación de Guillermo Sucre, define así la aportación de Gonzalo Rojas a la poesía hispanoamericana moderna: «Fue uno de los principales colaboradores del grupo Mandrágora, que en 1938 publicó el primer número de la revista homónima y cuyos integrantes acogieron y expandieron los principios del surrealismo. A partir de esa experiencia, aunque también abierto a otras vertientes, se va forjando el quehacer poético de Gonzalo Rojas, signado muy pronto por tonalidades centelleantes y giros de alto vuelo. Como ese luminoso cántico al que

(1) Sucre, Guillermo, *La máscara, la transparencia. Ensayos sobre poesía hispanoamericana*, FCE, México, 1990, págs. 294-295.

Sin título 1994

alude en un texto, “que se abre cuando se cierra como la germinación”, su escritura se expande y se concentra, en un proceso de “ahondamiento creciente”, renovándose continuamente sin nunca abandonar las fuentes del origen. Sobre el discurrir fundamental de su obra, el mismo poeta advierte: “No hay *Transtierro* en mí si no hay *Oscuro* en la simultaneidad del oleaje: *Contra la muerte* ahí, *La miseria del hombre*”. Tal actitud revela una visión circular, simultánea y totalizadora de la creación poética, que no teme a las repeticiones ni admite límites cronológicos o distancias temporales. Se precisa aquí, además, la referencia al título de alguno de sus libros y a sus núcleos temáticos, los dos confluyen en un volumen central: *Oscuro*, publicado en Venezuela en 1977. Efectivamente, desde su primera obra hasta una de las más recientes, *Materia de testamento* (1988), la voz poética de Gonzalo Rojas ondula en un brillante y prolongado acorde de intensos sonidos y sentidos. Una tentativa de fusión, al modo romántico, encuentra Octavio Paz en esta poesía, como también “una afirmación —brutal, desesperada— que engloba a la muerte y a la vida” y toca lo más hondo de la condición humana» (2).

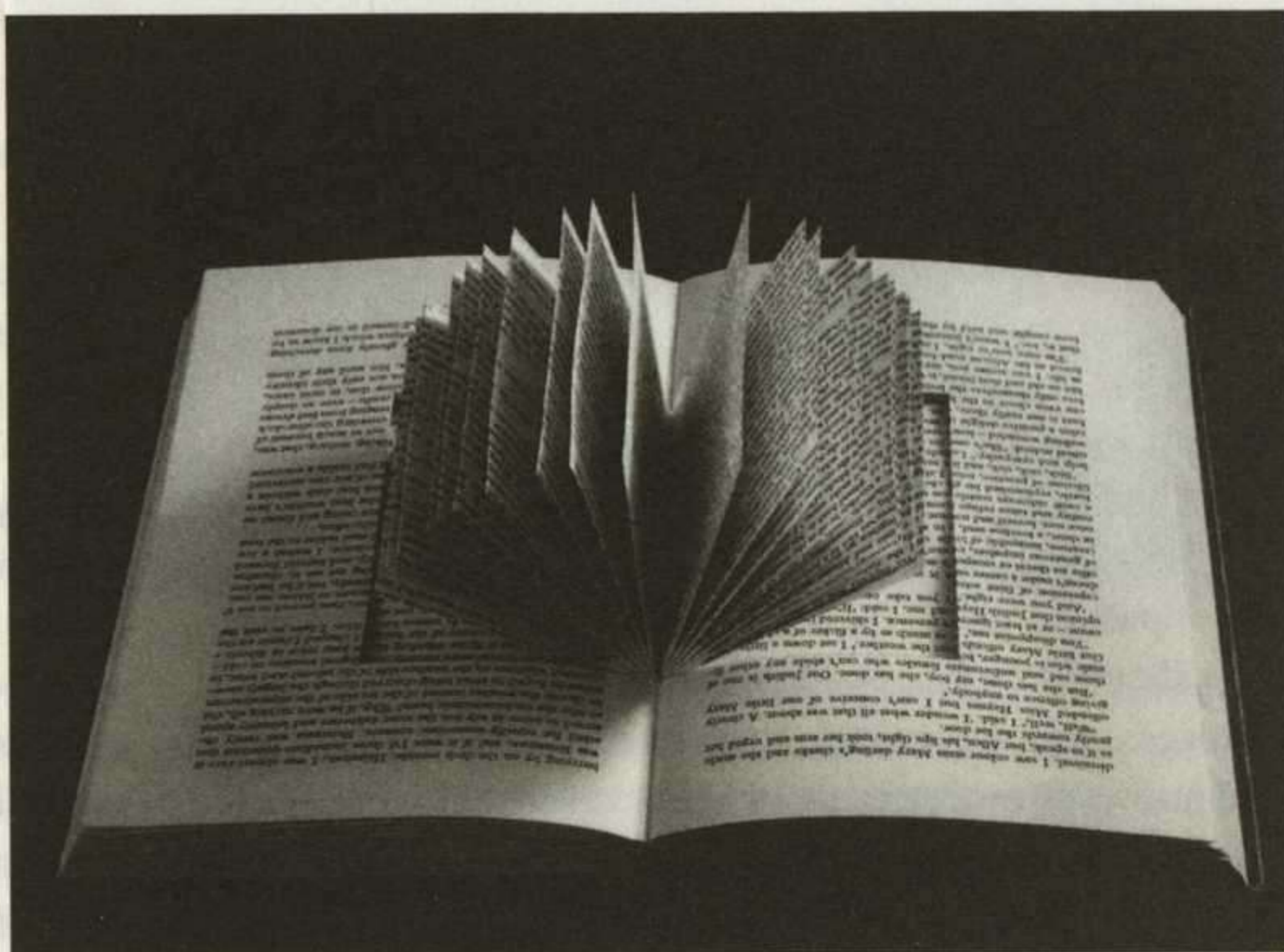
6) Lima, marzo de 1994.

—¿Y cómo empezaste a leer a Paul Celan? —le pregunto a Blanca Varela.

—El culpable es Gonzalo Rojas —responde la vivacidad de la peruana.

7) Medellín, Colombia, junio de 1995. Gonzalo Rojas ha viajado a Medellín al festival de poesía de la revista *Prometeo*. La inauguración es en un auditorio al aire libre. Es de noche y empieza una lluvia torrencial. El auditorio aguanta valientemente el chaparrón; Gonzalo Rojas lee, hace olvidar la lluvia, hace reír al auditorio, lo conmueve. Al salir, mezclado con la multitud de jóvenes, oigo las siguientes frases:

—... el que más me llamó la atención fue el chileno, Rojas. Ese señor sabe masticar el aire.



8) «Deme algún tiempo para masticar esta materia preciosa», le escribió Gabriela Mistral a fines de los años 40 para agradecerle el envío de *La miseria del hombre*. En 1984, en México, Gonzalo Rojas publica, invitado por el entonces muy joven Francisco Hinojosa, una *plquette* titulada *Críptico*. El duende de la errata traspapela un poema de Gabriela Mistral en el libro y Gonzalo Rojas no sabe si llorar, pero ríe protestando y se retira y rehace la edición. Sólo la memoria celosa del duende conserva un ejemplar.

9) A Gonzalo Rojas siempre se le ha sentido cerca de Quevedo y eso tiene que ver con la densidad, con el peso de su palabra a la vez desnuda y suntuosa: polen de aquel polvo enamorado, pues en él la piedra se hace semilla fosforescente.

El diálogo de las serpientes —Prosa y Versa— se cumple como un comercio entre la velocidad oral y la parsimonia escrita, un comercio entre la conversación de los difuntos y la charla viva. El mestizaje de que habla el poeta y crítico uruguayo Eduardo Milán en el «Recado desde México» que acompaña *Antología de aire* de 1991, se cumple como una alianza amorosa y desesperada entre la voz y su oscuridad.

10) En noviembre de 1997, en la revista mensual *Vuelta*, Gonzalo Rojas asienta un árbol genealógico de la lírica hispanoamericana en el ensayo «Darío: hado y humus». Se trata de una lección de incomparable altura

(2) Sucre, Guillermo, (coordinación). *Antología de la poesía hispanoamericana moderna II*, Monte Ávila, Caracas, 1993, pág. 215.

## VEMOS LAS PALABRAS DE ROJAS

### CON EL PÁRPADO DE LA OREJA.

y hondura donde se van exponiendo los motivos de la conducta órfica y se resumen y destilan así la historia lírica personal del poeta —con sus gradientes críticos— como las urdimbres de la trama pública que es tradición. Rojas dice en una parte de ese relato genealógico, luego de reconocer las líneas antitéticas adversas a Darío (C. M. Bowra, Luis Cernuda, Enrique Lihn): «Habré leído veinte, treinta estudios sistemáticos de primer orden sobre la poesía y la poética dariana, las alabanzas y las detracciones; nada alcanza la altura y la profundidad de *El caracol y la sirena*, ese ensayo del 63, de Octavio Paz. Asimismo es imperativo consultar a Borges, que no se casa con nadie, quien rescata los aportes del modernismo hispanoamericano con estas palabras: “Dos poetas del norte, Edgar Allan Poe y Walt Whitman, habían influido esencialmente, por su teoría y su práctica, en la literatura francesa; Rubén Darío, hombre de aquí, recoge este influjo a través de la escuela simbolista y lo lleva a España, donde no es ningún forastero. Se ha incorporado a la tradición nacional, y se habla de él como de Garcilaso o de Góngora”. Por su parte Unamuno, que alguna vez cayó en la mofa alta-nera diciendo que se le veían las plumas de indio debajo del sombrero, terminó arrepentido con reverencia “ante el indio que temblaba con todo su ser como el follaje de un árbol azotado por el cierzo, ante el misterio”. Y Lorca, en 1934, al presentar a Neruda en el Ateneo de Madrid, cómo celebra “el tono descarado del gran idioma español de los americanos, tan ligado con la fuente de nuestros clásicos” y cómo exalta en primer término la prodigiosa voz del “siempre maestro Rubén Darío”. Por su parte, Vallejo dirá lo suyo: “Toda la producción hispanoamericana, salvo Rubén Darío, el cósmico, se diferencia poco o casi nada de la producción exclusivamente española”. Y Huidobro, el irreverente: “Estos señores que se creen representar a la España moderna, han tomado la moda de reírse de Darío como si en castellano desde Góngora hasta nosotros hubiera otro poeta fuera de él. Pobre Rubén: puedes dormir tranquilo. Cuando todos hayan desaparecido, aún tu nombre seguirá entre dos estrellas”» (3).

(3) Rojas, Gonzalo, «Darío: hado y humus», en *Vuelta*, Año XXI, No. 252, noviembre de 1997, México, pág. 9.

11) México, D. F., abril de 1998. Gonzalo Rojas recibe la noticia de que ha sido acreedor al primer premio de Poesía y Ensayo Octavio Paz, pero cuando llega a la ciudad de México su amigo el poeta acaba de morir y ya sólo puede saludar a ese «buen muchacho», su compañero de juegos en ese espacio «donde jugamos mientras caemos página / tras página, en este juego de adivinación».

12) Barcelona, invierno-primavera de 1999. El editor, poeta y crítico colombiano vecindado en Barcelona, Nicanor Vélez, escribe para la revista *Rosa cúbica* un ensayo incisivo e informado sobre Gonzalo Rojas y su poesía. Ahí expresa: «Como a tantos otros poetas de su generación, la gran imantación que ejerció el surrealismo sobre él provenía de sus dos pilares esenciales: la libertad y el amor, que a su vez los surrealistas habían heredado del Romanticismo. El surrealismo encendió en muchos escritores de esta generación americana la llama de la esperanza de aunar poesía y acción. Transformar la vida y transformar el mundo. Mandrágora se quedó a medio camino de sus propios postulados; y por eso Rojas dice que conoció el verdadero surrealismo por los cerros de El Orito, en 1942, con los mineros a los que enseñaba a leer en el “silabario de Heráclito”: “Analfabetos pero con un portentoso imaginario y un pensamiento mágico que no vi nunca en los poetas más pintados. Qué Mandrágora ni qué surrealismo”» (4).

13) Santiago de Chile, septiembre de 2001. La editorial Andrés Bello publica *Poesía esencial* de Gonzalo Rojas con una selección y notas de Pedro Lastra y un prólogo de Eugenio Montejo. Ahí el poeta venezolano habla de «una música veloz, música del relámpago, cercana al vértigo...». Y prosigue abundando sobre la orquestación del texto poético de Gonzalo Rojas: «Dentro del tratamiento rítmico a que me refiero se distingue en la poesía de Gonzalo Rojas una línea de entonación que suele apoyarse en giros del habla coloquial, al mismo tiempo que es perceptible cierto tono cortado, al cual alude Jorge Rodríguez Padrón cuando habla de “un espacio imaginario entre respiración y asfixia”. De igual modo es frecuente la oposición o reiteración de las voca-

(4) Vélez Ortiz, Nicanor, «Gonzalo Rojas: el relámpago, la arruga, y el zumbido», en *Rosa cúbica*, n.º. 19-20 (invierno-primavera de 1999), pág.79.



les, así como los acentos arremolinados que insinúan la velocidad expresiva, este último uno de sus distingos más visibles. Nuestro poeta, por lo demás, no elude cuando los requiere ciertos aspectos de sonoridad áspera pues no anda en pos de una expresión eufóricamente dulce, sino precisa y eficaz, servidora del sentimiento que la guía».

14) La más chilena de las francesas —Fabienne Bradu— publica en México (2002) *Otras sílabas sobre Gonzalo Rojas*; ahí descubre una especie de Cábala profana cuya cosmología sustantiva se alimenta de raíces biográficas, tanto como de radicales genealógicos. Este descenso a la profundidad —a la otredad— de las sílabas de Gonzalo Rojas (realizado desde la crítica, la entrevista, el testimonio, el comentario, la glosa, la traducción) va dibujando como quien no quiere la cosa algo así como una biografía interior, pues el rostro más íntimo del poeta es el de sus palabras. El descenso a lo oscuro de la materia radioactiva no sabría cumplirse sin un ascenso hacia la superficie de la geografía y más allá hacia la superficie de la persona, pasando desde luego por la exploración de la caligrafía y la grafología de Rojas. En el *collage* o popurrí han hervido como en el cunto —esa especie de olla podrida chilena— varias sustancias: la carne de la memoria, envuelta en entrevista; la carne del amor acariciada por el poema, la del viajero y la viajera; la madera insondable de ese árbol enigmático que se encuentra a la entrada del cementerio de Lebu; las carnes secas o embutidas de la erudición arcana así como los jamones del diablo de la vanguardia. De esas efusiones y hervideros proviene el caldo oscuro de esta crítica que se va disolviendo en arte poética, gramática de la creación o lírica cábala, que se va resolviendo en voluntaria servidumbre a la libertad buscada y entrevista por el poeta en el poema.

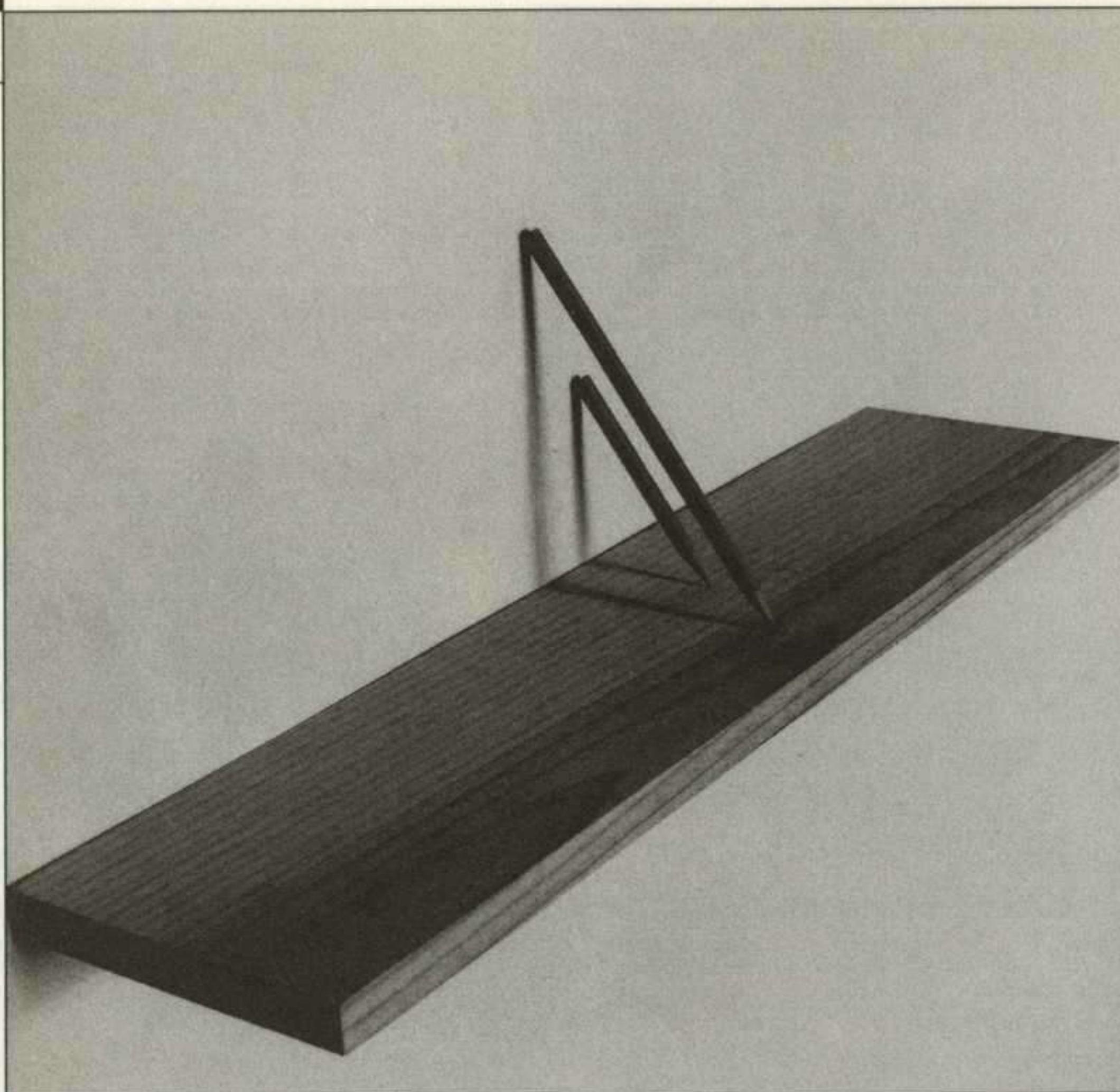
15) En octubre de 2003, Gonzalo Rojas hace una emotiva lectura de poemas en la Universidad de Alcalá de Henares —apenas unas cuantas semanas antes de recibir la noticia de que ha sido distinguido con el premio Cervantes. Con ese motivo se publica una selección de veintiséis poemas que llevan como título *Inconcluso*. El pequeño libro de tiraje limitado incluye un breve saludo del poeta en el que quizá se puede reconocer algo de la prosa oral de Pablo Rokha en sus memorias: «A mis

amigos estudiantes. Universidad Alcalá de Henares, tiempo que no nos vemos aunque por cierto sigo estando ahí. Ahora mismo vengo de Magallanes y sigo estando ahí, y otra vez nos veremos este octubre. Lo que quiero decir es que encima de los ochenta —ya des-temporalizado y desespacializado— sigo intacto, creo que sigo intacto, nadando en el oleaje de las pubertades cíclicas, de encantamiento en encantamiento y de desollamiento en desollamiento. Nada me desengaña y el mundo me ha hechizado, sin insistir en la cuerda de Quevedo. Ni en la de Huidobro, que nos hizo viejóvenes para siempre. No paso de aprendiz y el seso no me dio para letrado ni menos el fulgor encandilante. De ahí mismo lo inconcluso que yo mismo soy» (5).

## V

Y así Gonzalo Rojas —gracias ahora al premio Cervantes— está otra vez entre nosotros, como si fuese parte de nuestro entrenós. No sabemos si viene de muy lejos o de tan cerca que es difícil callarlo, ocultar las quemaduras que va dejando su voz de monje zen de corbata y gorrito marinero por nuestra ciudad de las palabras. Sabemos que viene de su perplejo río turbio, de su torreón de Renegado, que imaginamos como un hoyo, un pozo del tiempo al que se asoman su Ovidio y su Vallejo, su Huidobro y su Catulo, su Virgilio, su Celan, su Arcipreste de Hita —a él lo digo con su nombre completo porque las letras verdes de su nombre me parecen propicias para ir atrayendo al dragón a este

(5) Rojas, Gonzalo, *Inconcluso*, Universidad de Alcalá de Henares, 2003.



Sin título 1992

huevo dentro del Gran Huevo. Porque Gonzalo, Gonzalo Rojas, quién no lo sabe, es el nombre de un dragón: bajo la máscara traviesa de este músico que sabe tocarle todas las cuerdas a la palabra, está el aéreo y quimérico y flamígero y serpentino y risueño dragón monstruo. El animal de tierra y hueso, de agua y carne, que va por el mundo vestido de preguntas y que eleva al aire sus letras como banderas tatuadas de plegarias.

¿*Qué se ama cuando se ama?* es algo que el adivinador llamado Gonzalo Rojas ya le preguntaba al asombroso/asombrado Roberto Matta en un «Fax sobre el asombro», desde su «satélite cerebral»: «Encantamiento con desollamiento, ¡ay, cuerpo, quién fuera eternamente cuerpo».

Pero la pregunta la hace un poeta, es decir un amoroso. Y ya se sabe que Dante amaba a Beatriz, pero sobre todo a la alígera Beatriz que volaba corazón adentro, y que Petrarca amaba a Laura entre las líneas de la palabra Laura, como Breton a Nadja en el *amour fou* de su escritura. Algo así dice el italiano Agamben al referirse al José Ángel Valente de *No amanece el cantor*: «Los trovadores llamaban amar a la experiencia del mismo acontecimiento de la palabra poética. Entendían por amor, en consecuencia, lo que llamaban “la razón de trovar”, es decir el fundamento de la composición poética».

Razón de trovar, razón del canto, razón de amor: ¿*Qué se ama cuando se ama?* La pregunta es tan enigmática como el *Réquiem de la mariposa* a partir de cuya ala rota se va reconstruyendo el jardín perdido. Ya desapareció de ella el sujeto amante y el objeto amado y ambos se funden en la cópula de la interrogación. El libro de Gonzalo Rojas que lleva este título —¿*Qué se ama cuando se ama?* junto con *Réquiem de la mariposa* y *Al silencio*— reúne una serie de autorretratos poéticos

escritos contra el espejo del amor, cosecha una serie de fragmentos amorosos y autobiográficos tatuados sobre el cuerpo que es verbo, el cuerpo amado que es amorosa palabra de la autoconciencia. El libro originalmente editado por la Dirección de Bibliotecas, Archivos y Museos (Dibam), por el Departamento de Extensión Cultural y a cargo de Mario Andrés Salazar y Regina Rodríguez y ahora reeditado por el Fondo de

Cultura Económica, viene ilustrado con fotografías de muchachas y paisajes, mujeres tomadas por Mariana Matthews y Claudio Bertoni. Esas fotografías parecen en realidad placas radiográficas de las palabras y frases de Gonzalo Rojas, velos del ultrasonido, fotos láser de sus sílabas seductoras. Porque a las palabras de Gonzalo Rojas así las vemos: con el párpado de la oreja y como si fueran hermosas muchachas desnudas que nos miran a los ojos desde su silencio —esos jóvenes cuerpos cautivos y expuestos son las escamas del dragón.

Cuerpos vulnerables y que nos vulneran con su belleza, como la palabra certera, si bien trastabillante en verdad fulminante, de Rojas. El suyo es un decir perplejo, un idioma que se va escribiendo desde el balbuceo de lo oscuro y de la luz, es decir, desde y ante la experiencia de la imposibilidad del decir —como quizá lo entienda quien escuche en alguna grabación la voz del poeta. Un idioma de inminencias que acechan la aparición de lo invisible y quieren pronunciar lo impronunciable. Un idioma de *impromptus* que son obras. Un idioma que dice, pues, que está a punto de decir.

## VI

«Uno debería ser como un músico que aunara a un largo ejercicio un conocimiento perfecto de la música; un músico que dominara a tal punto su arte que, sin siquiera pensarlo, todo lo que hiciese en toda la extensión de su arte estuviera en el punto de la perfección. Y si se examinaran sus composiciones, se encontraría una perfecta conformidad con todo lo que prescriben las reglas y se caería en la cuenta de que el músico nunca fue más perfecto como cuando, libre ya de las reglas que cautivan al genio cuando se las sigue demasiado escrupulosamente,



actuó y ejecutó libre de toda norma; y esos *impromptus*, como otras tantas obras maestras, sabrían suscitar la admiración de todos los conocedores».

## VII

### ADVERTENCIA BIOBIBLIOGRÁFICA

Nace Gonzalo Rojas el 20 de diciembre de 1917 en el puerto de Lebu, en Chile. En 1921 muere su padre, dejando una familia de siete hijos, de la cual Gonzalo Rojas es el benjamín. Desde 1938 participa en el grupo Mandrágora, de abierta filiación surrealista. Braulio Arenas, Enrique Cid y Enrique Gómez inauguran las actividades del grupo el 12 de julio de 1938 leyendo un manifiesto en el Salón de Honor de la Universidad de Chile. Cuando el grupo concluye sus actividades con la publicación del último número de la revista en 1941, Gonzalo Rojas está a punto de cumplir veintitrés años, pero, como ha señalado Eugenio Montejo, él no es un poeta de mocedades sino de años maduros. Diez años después, en 1948, pasados los treinta de edad, hace imprimir su primer libro de poemas, *La miseria del hombre*, que, si bien no le hace gracia a la crítica oficial, es en cambio saludado con entusiasmo por Gabriela Mistral. La Universidad de Concepción lo designa en 1952 titular de la Cátedra de Literatura Chilena. Desde ahí animará una serie de encuentros y simposios con escritores y poetas de Europa y América Latina en los que algunos reconocen la semilla de la ulterior floración literaria y cultural latinoamericana.

En 1964, después de un silencio de doce años, da a la stampa el libro *Contra la muerte*, obra saludada dentro y fuera de su país con entusiasmo unánime. En 1970, el presidente Salvador Allende lo nombra consejero cultural en China. Gonzalo Rojas se encuentra en La Habana cuando el general Augusto Pinochet organiza el golpe de Estado de septiembre de 1973. Para el poeta sólo están abiertas las puertas del destierro. Proscrito de su país, borrado de la nómina de las universidades chilenas, es recibido en la República Democrática Alemana en la Universidad de Rostock, pero no se abre ningún curso para él ni se le autoriza a impartir enseñanza. Por fin, en 1975, la Universidad

Simón Bolívar de Venezuela lo contrata como catedrático. *Oscuro*, su tercera recopilación de poemas, se publica en 1977 en Caracas. A partir de ese momento, sus poemas se publican en las mejores revistas y suplementos literarios de América Latina, y se hacen ediciones y antologías de su obra en Nueva York, Madrid, México y otras muchas ciudades latinoamericanas. Inicia desde entonces una errancia incesante que lo lleva, de gira en gira, a sembrar su aliento por todo el orbe, y va a leer sus poemas a innumerables universidades y centros culturales de Europa y todas las Américas.

Regresa a Chile después de casi diez años de exilio en 1979. Es distinguido con una beca Guggenheim pero, como no puede enseñar en la Universidad, se instala en Chillán, a cuatrocientos kilómetros de Santiago. Crece su ritmo de publicación y en unos cuantos años edita *Transtierro* (1979), *Antología breve* (1980), *El alumbrado y otros poemas* (1987), *Materia de testamento* (1988), *Desocupado lector* (1990), *Antología de aire* (1991) —una importante antología armada por Hilda R. May, con un prólogo («Recado desde México») del crítico y poeta uruguayo Eduardo Milán—, *Zumbido* (1991), *Río turbio* (1996), y *América es la casa y otros poemas* (1998), entre otros volúmenes. En 1999 prepara una antología de su *Obra selecta* para la Biblioteca Ayacucho con prólogo de Marcelo Coddou. En 2000 publica en México *Diálogo con Ovidio*, con ilustraciones de Roberto Matta (edición al cuidado de Malva Flores y David Medina Portillo).

Recibe el primer premio Reina Sofía de Poesía Iberoamericana el 5 de junio de 1992, y en noviembre de ese mismo año el premio Nacional de Literatura, la más alta distinción que la República de Chile reserva a las letras. En 1988 recibe el primer premio de Poesía y Ensayo Octavio Paz y poco después el premio José Hernández en Argentina. A principios de diciembre de 2003 se le da a conocer que ha sido merecedor del premio Cervantes de Literatura auspiciado por la Universidad de Alcalá de Henares, distinción que habrá de recibir en abril del año siguiente. □

México, D. F., a 28 de enero de 2004,  
en el 151 aniversario del natalicio de José Martí.

# Triunfo por abandono

Bárbara Jacobs

No sé por qué me caí al salir de la librería con el *Diario* de Ana Frank bajo el brazo. Doscientas páginas no pesan tanto como para hacer perder el equilibrio a nadie. ¿Qué clase de bomba era entonces este libro cuyo peso me forzó a caerme sobre el asfalto? Físicamente, no me herí, y ni siquiera experimenté el ridículo que se supone que todo el que se cae padece, pues, por fenómenos psicológicos que no viene al caso examinar, el caído hace reír al que lo observa caer, simplemente, quizá, porque quien yace en el suelo no es él, sino el otro. Lo cierto es que me puse de pie y caminé estable hasta mi mesa de trabajo, ante la que me senté y leí el *Diario* de Ana Frank.

Una incógnita fue mi guía en la lectura: ¿De dónde parte la duda o la suposición de que este documento íntimo es hechizo o falso? En todo caso, a lo largo de estas líneas es lo que me propongo descubrir y procurar contestar.

Una vez terminada la lectura, nuevamente caí, pero en esta ocasión la caída fue metafísica y, ésta sí, me hirió íntima y profundamente. ¿A qué atribuir la depresión palpable que se hizo cargo de mí? Bien visto, la propia lectura era una conquista, pues, al hacerla, vencí el prejuicio corriente de que la obra en cuestión, como apunté, es hechiza y, por lo tanto, no vale la pena leerse. Al vencer ese supuesto, aún sin saber a qué podía deberse, de inmediato me sentí capaz de opinar lo contrario; es decir, que este *Diario* merece ser leído y, más aún, debe ser leído, por niños y adultos, lectores sofisticados o comunes y corrientes. Pero, al recomendarlo, ¿no estoy invitando al lector a deprimirse, a caer en un abismo hecho a la medida de su sensibilidad?

Sí; quien lo lea se deprimirá, por más que, al escribirlo, la autora más bien abra una rendija de luz en la oscuridad, y proporcione, repetitivamente, la fórmula que encontró para que ni ella ni nadie tenga por qué deprimirse nunca. Ana Frank pensaba que el reconocimiento de la naturaleza y su subsecuente contemplación confortan el alma, el alma atrapada en un callejón sin salida, como era su caso, tanto como el alma que, aun en libertad, sufre y se deprime y cae.

Brevemente, recuerdo el contexto en el que Ana Frank escribió su *Diario*. Si bien empieza cuando ella vive en libertad, pronto continúa y termina durante sus dos años de vida clandestina. Con papá, mamá y hermana mayor, vivía en Ámsterdam en 1942, pues el padre, atento a las circunstancias políticas, había creído que dejar su Alemania natal, en donde las persecuciones a los judíos estaban a la orden del día, e instalarse en Holanda, tendría a la familia a salvo y fuera de peligro. Ambos, padre y madre, eran de familias de más que buena posición económica y social y, en Ámsterdam, el señor Frank, al frente de no sé qué negocio, también tenía medios y prestigio.

Sin embargo, el tentáculo del nazismo llegó pronto a Holanda, y a la familia Frank, junto con otra familia —ésta, de tres miembros, los padres y un hijo adolescente—, y un estudiante de medicina, aceptan pasar a la clandestinidad y vivir en un anexo a un negocio, auxiliados básicamente pero únicamente por los dueños del mismo, que no sólo acondicionan el lugar, sino que, a lo largo del tiempo de curiosa libertad de que hablamos, suministran, bajo su propio riesgo, comida, libros y hasta

flores a los ocho miembros judíos que, en esas condiciones, convivirán hasta ser descubiertos y enviados, junto con dos de sus benefactores, a diferentes campos de exterminio nazi y, malhadadamente, sólo dos meses antes de la liberación de los Aliados. El epílogo consiste en que todos mueren, salvo los benefactores y el señor Frank.

Las dos hijas de Frank mueren de tuberculosis; y su madre, después de perder la razón.

El señor Frank, a ciegas del destino de su familia, se salva, junto con sus benefactores, y recupera el *Diario* de Ana que la GESTAPO no destruyó y que una de las dos asistentes de los benefactores y amiga de los clandestinos conservó, entre otros papeles.

Así, puede sostenerse que excepto las primeras entradas, la totalidad del *Diario*, está escrito mientras Ana y los demás viven en el llamado Anexo.

El cuaderno que Ana convierte en *Diario* íntimo fue un regalo de su cumpleaños número doce por parte de sus padres y, como buena diarista, Ana cristaliza a una amiga imaginaria, Kitty, en su destinatario, de modo que cada entrada es una carta informativa en grado de confidencial a esta destinataria de su invención, recurso literario común, si bien engañosamente infantil.

El *Diario* posee todas las características del diario íntimo de un escritor. El diarista, de entrada, confiesa la necesidad que tiene de «una amiga» a quien confiarle *todo*, como no ha podido hacer con nadie hasta ese momento. Además, en el mismo epígrafe, Ana añade: «Confío, también, en que tú serás para mí un gran sostén». Esto implica que la autora es retraída, característica común entre escritores; que

siente que tiene mucho que contar y, a la vez, que no hay mejor escucha que la página en blanco. De hecho, a lo largo del diario, en más de una ocasión califica como *paciente* el papel, definición digna de análisis o, por lo menos, de ser destacada por aguda y original.

La hoja en tanto símbolo de la paciencia no sólo invita a «hablarle» distendidamente; pues, al tratarse de la palabra escrita, significa que la paciencia está ahí para darle tiempo ilimitado al diarista, que la necesita para precisar y concentrar ese «todo» que quiere confiarle como a nadie más. Ana se describe a sí misma como una parlanchina; pero a la hora de dirigirse a su diario lo hace sin que una sola palabra esté de más.

El *Diario* se lee como una novela cuyo protagonista atrapa al lector por el buen humor y hasta la alegría con la que pinta su entorno. Las observaciones que hace de esa convivencia poco común no sólo son inquietantemente descriptivas, sino inteligentes; tanto así, que deslumbran a quien las lee textualmente o entre líneas, pues el autor es sutil, prueba de más de su desarrollada capacidad mental.

Uno se preguntaría por qué, si la protagonista se encuentra reducida, no sólo a la clandestinidad sino a la intimidad forzada con siete otras personas, no experimenta en ninguna de ellas —salvo mínimamente con el joven Peter que, por más que cristalice un sueño de amor y enamoramiento, termina por desilusionarla— la acogida a la que se supondría que la orillarían semejantes circunstancias, sino que se retrae a escribir en lugar de intentar comunicarse oralmente con alguno de sus compañeros de encierro obligatorio. ¿Por qué es esto así? Porque Ana es escritora, por una parte; y, por otra, porque, a pesar de tener mamá, hermana mayor y un papá al que parece adorar (durante los bombardeos, la cama en la que la niña se refugia es la del padre; no la de la madre ni la de la hermana); a pesar de tanta compañía tan cercana, la autora se siente huérfana,



sola, abandonada, siempre puesta en ridículo por los demás, porque es la menor y, por lo tanto, el resto sabe más que ella, tiene experiencia y puede, en consecuencia, humillar al menor al señalarle su ignorancia y su falta de experiencia. No en balde consigna una y otra vez que es incomprendida y malinterpretada; no en balde se retrae y habla, a sus anchas, con su paciente acompañante, el diario, que todos saben que lleva pero que a ninguno permite leer.

De los siete adultos con quienes convive a la fuerza, en situaciones comprensiblemente en extremo difíciles (no hacer ruido, pasar hambre, padecer intimidaciones, tolerar injusticias), con quien peor se lleva es con su

mamá. Casi sostendría que esta pugna continua es el *leitmotiv* del diario/novela, esta falta absoluta de acercamiento afectivo entre madre e hija menor. Casi sostendría que, si Ana Frank hubiera tenido una relación buena —no pido más— con su madre, no habría escrito el diario. Pero, llamarse a sí misma huérfana y abandonada, ¿no es muestra fehaciente del nexo materno cortado, del cordón umbilical alterado aun antes de ser, por esto o por aquello, cercenado en realidad?

Quiero destacar el deseo de supervivencia de estas ocho personas y cómo, además del reparto de las tareas que pide la cotidianidad, fue el deseo de conocimiento, la disciplina que implica, lo que los mantuvo a este lado

del abismo, a buen resguardo de caer en la desesperación y hasta en el suicidio, que no deja de aparecer como solución a tan tirantes condiciones de vida en que se vieron, paradójicamente, atrapados y privilegiados, si se piensa en la suerte que ya corrían muchos de sus conocidos, y muchísimos judíos, sólo por ser eso: judíos.

En particular, Ana se entrega al aprendizaje de lenguas —llega a estar orgullosa de poder seguir los noticieros de la BBC—, de las mitologías griegas y latinas, de la historia en general, de la literatura. Se entretiene haciendo árboles genealógicos de determinadas monarquías; lee a Dickens en inglés; lee a Dostoievsky. Pide a los asistentes la biografía de Carlos V, en dos volúmenes, de setecientas páginas cada uno. Es impresionante cómo entiende el momento histórico en que vive; su posición implacable como judía; sus entusiasmos ante la proximidad aparente del desembarco de los Aliados que habrían de liberarlos.

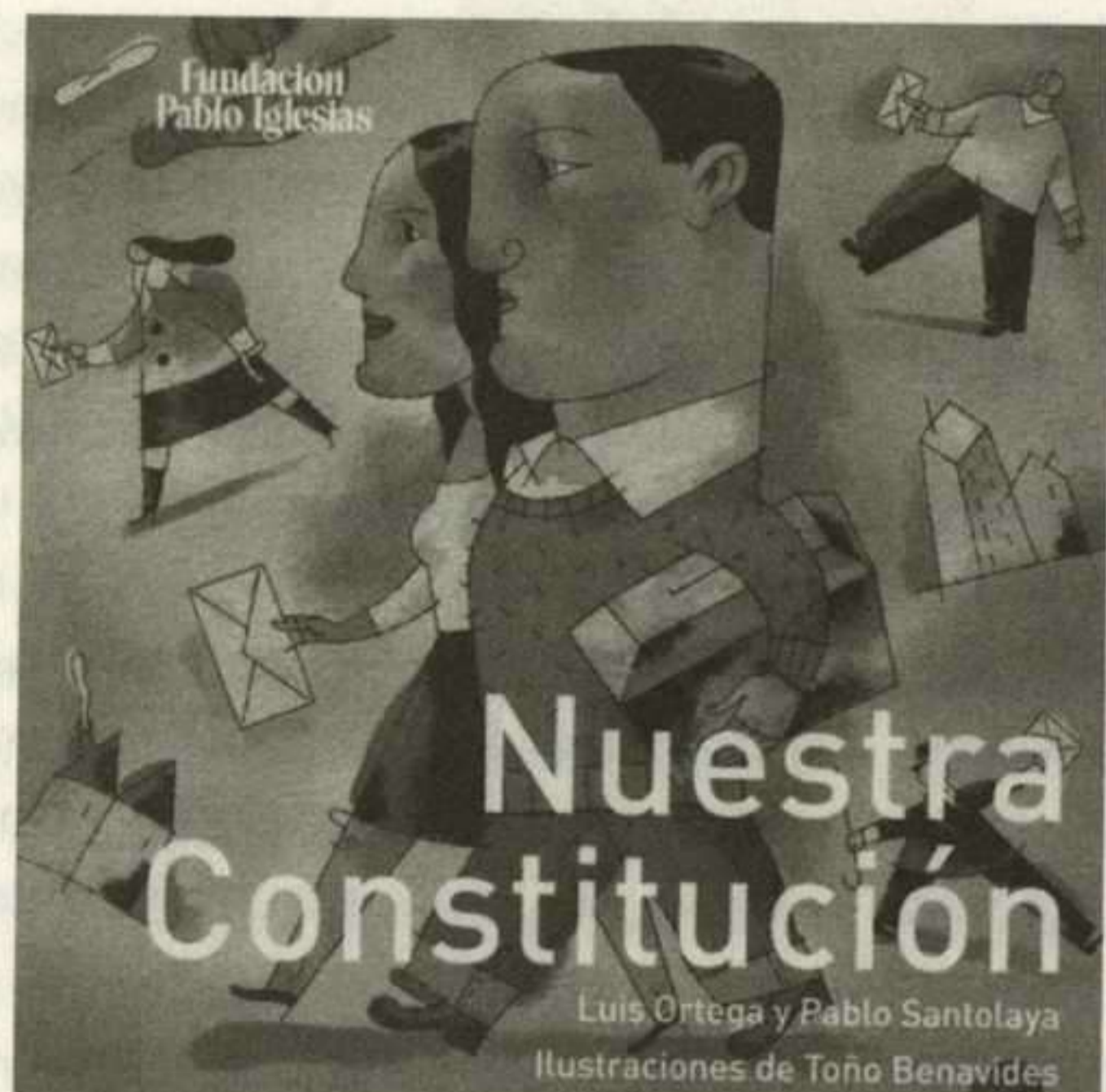
Crece, sin abandonar en un solo momento, la fluidez, la agilidad de su prosa, hasta tener claro que lo que quiere en la vida es llegar a ser periodista y escritora. Sueña con llegar a convertir su diario en novela: llega a escribir un par de cuentos que, a su juicio, no le parecen mal.

El *Diario* de Ana Frank conmueve al lector —y aquí empiezo a contestar mi incógnita inicial— porque éste sabe de antemano cuál va a ser el final; porque el autor consigue que esta obra sea literaria, conmovedora y maestra; y es así porque el inconsciente de su autora sabía que este *Diario* iba a ser lo único que Ana Frank habría de escribir. Y un adulto, ¿cómo va creer a una niña de doce años capaz de hacer las observaciones que hace, de expresarse con el lenguaje con que lo hace, de profundizar como lo hace? Más bien, de ahí que tantos lectores, o escritores frustrados, o aspirantes a escritor, pero adultos, prefieran considerar la obra hechiza o falsa. El deseo de Ana de llegar a ser periodis-

ta y escritora cobró realidad a lo largo de la manufactura, por llamarla de algún modo, de este diario íntimo que, a la vez que documento o testimonio de gran valor informativo, es una novela, de connotaciones emocionales, de verdad y belleza de verdadera excepción. Así como dicen que el moribundo ve su vida entera pasar delante de él antes de expirar, así Ana Frank pudo reunir toda su capacidad intelectual y emocional, todo su talento artístico, en su *Diario*, pues su yo interno «sabía» que, sin esta obra, no habría sino nada: que, sin este trabajo, el nombre de la autora habría ido a dar a alguna fosa de nombres ordinarios.

Y este descubrimiento es la bomba que, al cargarla sin detonar, la lectura, detonador en potencia que llevaba conmigo, en sí haría que esas doscientas páginas pesaran lo suficiente para hacerme caer de bruces sobre el asfalto. Para arrojarme a las piedras y la tierra de la calle que, en toda su realidad, me crearía una herida, no por invisible e interna, menos abismal. □

**epi**  
**editorial pablo iglesias**



ISBN: 84-95886-09-X  
220 páginas

## Nuestra Constitución

**Luis Ortega**

**Pablo Santolaya**

**Ilustraciones de Toño Benavides**

Monte Esquinza, 30, 2.º dcha. 28010 Madrid  
Teléfono: 913 104 696 - 913 104 313 Fax: 913 194 585  
www.fpabloiglesias.es editorial@fpabloiglesias.es

# De diarios a diarios

Pura López Colomé

En uno de sus poemas conocidos, pero no tan celebrados, William Blake habla de la sonrisa, la única que nos libera de ataduras y miserias humanas, a la que debemos de aspirar a la hora de la hora: la del último aliento. Y ésta resulta una combinación de (aparentes) contrarios. Dice una de sus estrofas, en versión tan sólo aproximada: «Hay una sonrisa amorosa / y una sonrisa engañosa, / y una sonrisa de sonrisas, / donde se encuentran las dos sonrisas». Del mismo modo existen, en mi opinión, distintos tipos de diario; pero hay un diario de diarios en el que todos los diarios se encuentran. Curiosamente, éste ha de ser el mejor retrato no a una época, ni a una sociedad, ni siquiera a una familia, sino a un individuo en particular. Aunque parezca una contradicción decir que todos los seres confluirían en uno solo, acaso bien distinto a los demás, en realidad no lo es, justamente por su sinceridad al observarse esa persona ante el espejo descriptivo, el que logra sólo la palabra transformada en alfiler, la palabra del diario, que nos clava, como mariposas de colección, a lo que encarnan nuestras particulares existencias.

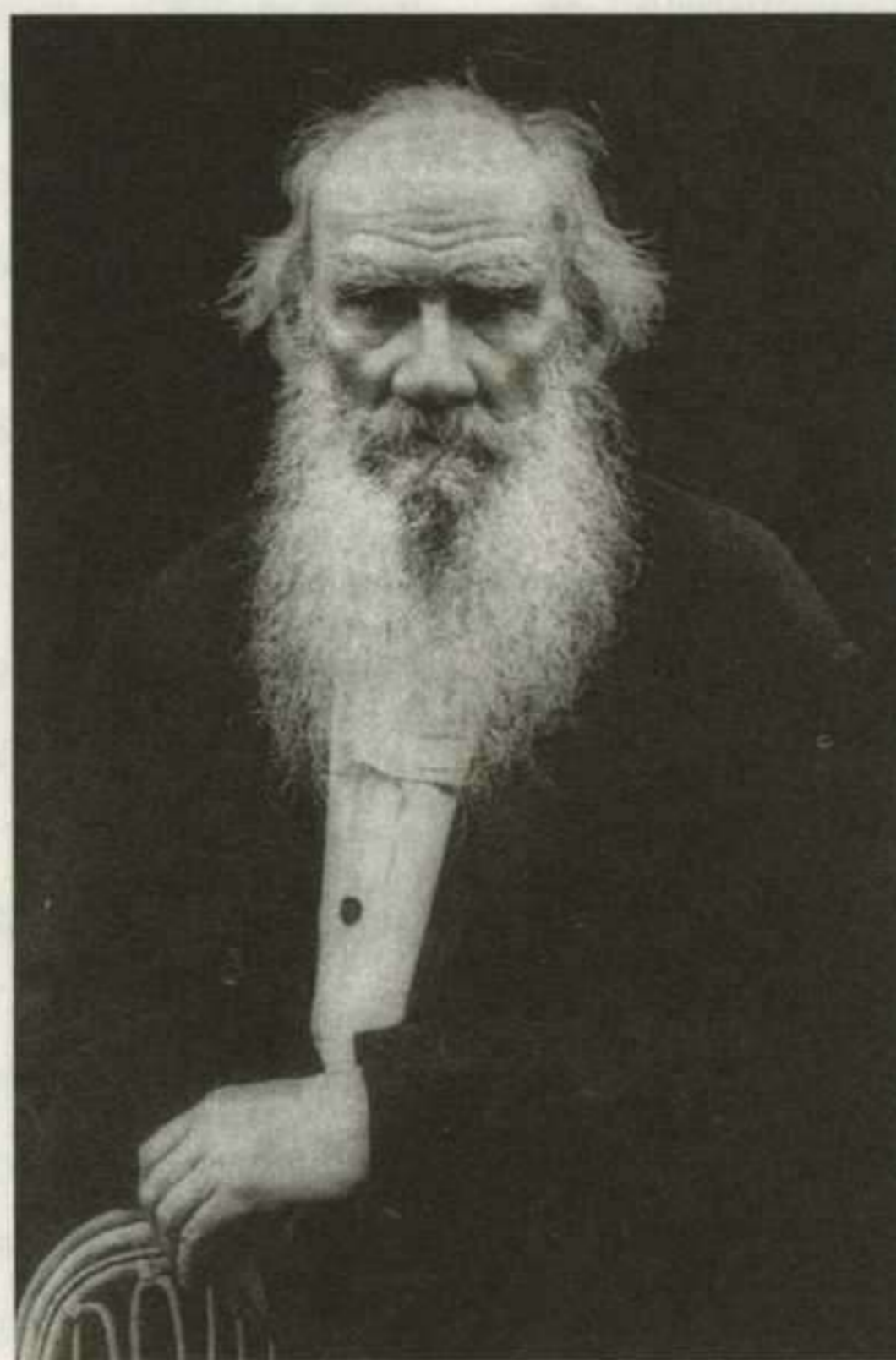
El diario de viajes parte del transcurso mismo, por más que quien lo lleve termine siempre ofreciendo sus propias percepciones como parte de esa realidad observada. El diario personal que cualquiera escribe muestra casi siempre una especie de confesión, a puerta cerrada, incluso. Pero mucho más benévola, pues aquí no hay un sacerdote que juzgue, perdone o condene. Uno, en cambio, saca a relucir en privado una comprensión y una indulgencia no siempre practicadas con los demás. De hecho, en muchos casos, la libreta empleada en calidad de diario, hasta cerradura y llave

tiene. O al menos así era la primera que yo recibí como regalo, a los once años, como prueba iniciática de una incipiente adolescencia. Para entonces, sin embargo, yo ya sabía lo que era escribir a solas y sólo para mí. Durante la preparación para mi primera comunión, más o menos a los siete años, se nos dio un librito, en verdad un pequeño diario «espiritual», en el que debíamos ir anotando nuestros pasos de aproximación al diálogo con el niño Jesús, y a la aquiescencia respecto de su enseñanza. Contaba con apartados especiales para los ejercicios detallados de nuestros esfuerzos por «ser buenos» y ofrecer cada mínimo acto de nuestra cotidianidad a Dios. Por supuesto, también aparecían, al final de cada capítulo dedicado a las virtudes morales, unas líneas dedicadas a las confesiones de nuestras debilidades, nuestras fallas, que más tarde aprenderíamos a nombrar «pecados».

El último capítulo nos presentaba la prueba final, pidiéndonos una descripción de esa nueva alma nuestra, posterior a la iniciación, libre de culpa y casi pura; y digo casi porque, como se asumía nuestra humana falibilidad, la página final estaba destinada a un reconocimiento de nuestras zonas pantanosas, y una promesa de corregirlas en el futuro: la soberbia, preeminente entre ellas, desde luego. A tal nivel de sofisticación llegaban estas monjas

que, aunque parezca una locura, esa última página se podía doblar a manera de sobre, y sellarla, para que nadie más tuviera acceso a semejante *mea culpa*, cuyo encabezado a sus diez líneas en blanco a doble espacio (se entendía que las niñas de nuestra edad por fuerza tendrían una letra todavía enorme) rezaba: «Mi secreto».

Si esto no constituye una iniciación poderosa al quehacer del diario, franca-



mente no sé qué lo sería, de manera más eficaz, a esas alturas de la vida. Ya el segundo diario que antes mencioné, el de piel, cerradura metálica y llave, resultaba más bien una cursilería, en cuya página inicial se intentaba enseñarle a uno cómo comenzar: *Querido diario...* dos puntos... y aparte. Y he aquí que, por más cursi que me hubiera parecido, lo usé... y mucho,

hasta el día en que hallé su cerradura forzada y a mis hermanos carcajeándose como nunca en el patio trasero de la casa. Esta etapa probó ser, no obstante, definitiva en un compromiso con la palabra que yo habría de adquirir, tácita y silenciosamente, a partir de entonces y en adelante.

En el diario íntimo de los escritores, casi en todos los casos o al menos en los de quienes sí se asumen como tales, además del diario de diarios totalizante, existe una especie de subgénero claramente literario que ofrece lo que Milosz llama «un dividendo» humano,

una especie de tributo por haber sido fieles a un destino. Uno de los primeros en caer en mis manos, si mal no recuerdo, fue el de Lord Byron, que disfruté enormemente porque de inmediato salían a relucir sus contradicciones como persona. Cual no sería mi júbilo, muchísimos años después, al ver que este Byron bipolar y enigmático incluso pasaba a formar parte (contradictoria) de la personalidad del protagonista de la novela *Disgrace*, del último Nóbel surafricano, J. M. Coetzee.

Mis dividendos personalísimos en estos terrenos, es decir, mis preferencias, son de tres tipos (a nadie extrañe mi división en las tres personas de Dios de mi religiosidad infantil). El diario de Tolstói, en primer lugar, meditativo, si los hay, respecto del quehacer del artista, de su integridad y responsabilidad en este mundo; de su perfecto reflejo de lo propuesto por los grandes personajes creados en sus novelas. Claro que me refiero a las ediciones de sus diarios sin censura, como la reciente y espléndida de Selma Ancira (en dos volúmenes, Era, 2003) donde, al lado del gran conocedor de las disciplinas literarias, los modos de abordarlas, las complacencias probables o criticables, está el hombre de carne y hueso que hace de su persona un espejo de gracias y fallas, de inseguridades y fuerzas, verdadero microcosmos de lo que se va destilando en *Ana Karenina* o *Guerra y paz*. Tolstói se ama (con mucha frecuencia, declara estar muy satisfecho consigo mismo) y se odia (se describe como feo, torpe, desaseado y desprovisto de educación mundana). No ha cumplido aún los veinticuatro años cuando, después de sentir una culpa inmensa por haber «incurrido» en una antigua debilidad y no poder «abstenerse» de comer tres vasos de helado, confiesa: «Comienzo a notar en mí ciertos indicios de vejez. Siento y lamento mi ignorancia y digo de corazón (...): Ahora lamento no haber estudiado, pero ya es tarde». Reconoce que la lascivia lo atormenta: «...me emborraché y dormí con una mujer. Todo esto es muy malo y me afli-

ge mucho. (...) Ayer de nuevo deseé a una mujer. Afortunadamente, ella rehusó. ¡Qué ignominia!» Y uno se pregunta: ¿qué necesidad hay de ponerlo en tinta? Pues, tratándose de un escritor que ha desarrollado una clara conciencia de sus responsabilidades como ser moral, todo tiene un porqué: «Pero lo escribo para castigarme». Cómo, si no, de su propio puño y letra nos dejaría el testimonio de un calor esencial que siempre le hizo falta y que a cualquier otro escritor más cauteloso le daría vergüenza reconocer, incluso en soledad: «Pienso en todas las personas que amo y ninguna me parece la apropiada. (Sólo), sí, sí, mi mamá. Mamá, acaríciame. Todo es absurdo, pero todo es verdad». Y nótese que esto es parte de su diario en la madurez.

En este Tolstói se ve una existencia humanísima que, a pesar de haberse esforzado a lo largo de ochenta y tantos años en «mejorar», termina como prueba fiel a ella misma, corroborando que «genio y figura, hasta la sepultura», con todo y sus oscilaciones. Ante nosotros aparece el anciano que admite alojar sentimientos abominables por su propia hija desquiciada, quien le repugna por representar todo aquello que no enaltece. Nunca deja de considerar a las mujeres entes secundarios (llenas de «tozudez y ardides»), subordinados a los hombres incluso espiritualmente... si bien admite —la culpa lleva siempre la delantera— que hay excepciones, «pero son muy raras». Él mismo nunca se considera un hombre genial o fuera de lo común: su testamento es el de un alma sencilla y sus lecciones las de un profesor con experiencia, nada más. Así pues, el doble de Tolstói en todos los sentidos parece haber estado cumpliendo una penitencia al no querer engañar al mundo que simplemente leyera sus, éstas sí, geniales novelas, ofreciéndole también la imagen y semejanza de un ser como cualquier otro.

En segundo lugar, el diario a Virginia Woolf, mucho menos *moralizante*, mucho menos el de alguien que, deliberada y explícitamente, dicta lo

que don Alfonso Reyes llamaría una cartilla moral. Sí, en cambio, se vuelve personaje, no una Mrs. Dalloway, sino una Mrs Woolf que nunca deja de presentar sus credenciales de *neé* Stephen, en todo momento dueña de la prosa elegante que la distinguió. En ella no encontramos prácticamente nunca momentos de descuido (que Tolstói sí tiene, parte de, valga la redundancia, su humanísima humanidad y lo que Selma Ancira llama «estilo poco pulido del diario, repeticiones constantes de temas recurrentes y algunas inexactitudes de vocabulario»): llega a incluir largos diálogos, tal como si fueran los de Mr. y Mrs. Ramsay en *Al faro*, en torno al tedio y la puerilidad del amor, sentimiento, no obstante, bello y necesario; sólo que en los *Diarios* quienes hablan son ella y sus amigos intelectuales de Bloomsbury. Los de Virginia Woolf son diarios-logro literario, y no sólo su alma al desnudo, que combinan belleza en la escritura e inmediatez. La edición de su sobrino, Clive Bell, es también espléndida, porque pese a ser un pariente tan cercano (cuya madre a ratos deja de ser gran pintora y se vuelve más vulgar, por así decirlo) y aceptar que su ilustrísima tía se burlara abiertamente de la familia entera («Lazos de sangre? Algo muy extraño se agita en la mente de los Stephen»), no tocó el material original más que para agregarle un buen corpus de notas y hasta un detallado árbol genealógico. Él mismo admite que gran parte de esta obra merece calificarse de chismosa, dudosa, exagerada e inexacta, incluso fantasía pura. Sin embargo, a diferencia de sus *Cartas*, en las que descaradamente inventa, a sabiendas de que el destinatario no le va a creer, el eje claro resulta aquí la veracidad respecto de su ánimo en el momento de escribir, de modo que si éste cambia, la autora llegará a contradecirse. Esta actitud intensamente perceptiva es lo que habla de la zona íntima, ya que el tema sí es, en este caso, la vida personal y social de su época, su país, su continente.

A diferencia de Tolstói, Virginia Woolf no critica su propio proceder, simplemente observa las costumbres que la rodean y se ríe a sus anchas: «Ottoline (...) está consagrada a su *vida interior*, lo cual me ha hecho reflexionar en torno al hecho de que yo no poseo una vida interior». Se percibe rara, extravagante, maliciosa, inteligente; casi diríase, se estudia y se proyecta como uno más de sus personajes, con un presente cuyo futuro se ve venir con la misma claridad con que se da, en efecto. Hay en sus síntesis de la naturaleza humana en general y la de los individuos a quienes observa (ella incluida) la misma objetividad, el mismo desencanto, hasta la misma amargura con que contempla a Orlando de un lado y otro del espejo. El lector comprueba que esta escritora que decía serlo desde niña cumplió un destino visto como en bola de cristal, por un lado, y como consecuencia estrictamente psicológico-sociológica, por otro.

Un tercer tipo de diario que me es personalmente caro es aquel que incluye una mezcla de diario de escritor y obra literaria. En estos terrenos citaré *Adiós humanidad* (Alfaguara, 2000) de Bárbara Jacobs, quien, con un arrojo y una libertad expresivos rara vez vistos en el ámbito literario de hoy en español, ha creado un diario-novela de una sinceridad bastante especial. Y digo especial porque una de las claves aquí es la de una glosolalia familiar que ella no oculta, pese a que el castellano, más que su lengua madre, encarna su lengua literaria. Digamos que como cualquier colonizado que habla la lengua impuesta con mayor cautela y respeto que los que la reciben por ósmosis, y la escribe mejor, no sólo con amor sino con una creatividad renovadora casi purista, Bárbara se arriesga a integrar elementos de otra(s) lengua(s) adquiridas familiar y educativamente a ese nuevo mundo literario que en voces multiplica.

Se trata de lo que ella llama constante y reiterativamente un diario o una autobiografía de un escritor inconfeso, inmerso en una serie de distintos idio-

mas por motivos tanto personales como genealógicos, escrito por una confesa novelista *cum* estudiosa-filóloga-enamorada de su lengua. Tanto el esquema general del libro, como su ritmo de tren en el perpetuo movimiento de todo juego de niños, tienen que ver con un cuadro emblemático titulado *Viaje de ida*, de modo que hasta el andamiaje mismo proyecta una especie de inconclusa línea Buddenbrook. El personaje que quien escribe pretende describir por vía de sus notas en un cuaderno, Cool Charlie, posee la conciencia de escritor de darle hasta un título a su diario: *Vida inesperada*. Y así resulta lo que la constituye, más que nada en virtud de quien describiera sus datos.

Esta novela-tren que, para establecer sus secciones mediante eslabones de vagón parece decir chu-cu-chú o recurrir a juegos de palabras infantiles de división silábica (Juanalóca / Tienelabó-ca, etcétera) conforma, muy en el fondo, la autobiografía o diario de una escritora que nos pone a la vista sus procedimientos. Insiste en su técnica de análisis filológico-filosófico, en un permanente glosario. Lo cual, a propósito, la remite a los grandes glosadores de la antigüedad que, según la acepción actual del Diccionario de la Real Academia Española, aclaraban, explicaban, interpretaban, con sus notas al margen o al pie de página. Transparentes son desde sus maestros hasta sus recursos: Flaubert enseñándole a escribir con la espada desenvainada, el citado Tolstói insistiendo en que hay que tomarse su tiempo para verdaderamente expresarse...

Bárbara no sólo se revela a sí misma tal cual como persona oral que pone en práctica expresiones espontáneas de asombro o terquedad otorgándole

cadencia y dinamismo al texto, por ejemplo, sino que se desnuda en cuanto a sus dudas como escritora, su desconfianza en el poder comunicativo de su peculiar módulo, la frescura de sus métodos moralmente comprometidos con una disciplina a prueba de balas, a la Tolstói. Si Virginia Woolf pertenece a lo implícito en la acepción negativa del glosador como alguien que, en ocasiones, malinterpreta deliberadamente —ego novelístico en ristre, colmillo de quien astutamente viene de regreso—, Bárbara se despoja de estos tintes e interpreta, como su multicitado cuadro, *de ida*. Para lograr una especie de diario acerca de su árbol familiar, ni siquiera tiene que darnos detalles correspondientes a un recuento cabal de su cotidianidad, porque se incluye, al margen, en su



diario de escritora. Sin que se explicita abiertamente, el lector sabe, por el cuidado que la autora tiene con cada detalle del protagonista y de las generaciones que lo anteceden y suceden, que este mundo no es del todo fantasioso o ficticio; con bastante claridad se muestra la cabeza de quien recuerda, estudia, apunta, indaga, desentierra. Cool Charlie explica sus propias tendencias

y, al mismo tiempo, le ofrece, acaso por su excentricidad, el movimiento inevitable de generaciones entreveradas, de cadenas de muertes y vidas que, al ritmo del *perpetuum mobile* de los delfines, restablecen la confianza en los más que definidos rumbos a seguir. El libro entero, sea cual sea su género, parece echarnos en cara la pregunta: ¿es más «verdadera» la verdad de un diario admitido como tal que la del soñado o la del documentado? La raíz de la palabra delfín, tatuado en el brazo de Cool Charlie, será un probable ábrete Sésamo ante este enigma: útero. □

# El pensador en la llanura

Sergio Tigrán



**SÓCRATES FURIOSO:  
EL PENSADOR  
Y LA CIUDAD**  
Rafael del Águila  
Anagrama  
Barcelona, 2004

Platón escribió en el *Teeteto* que provocar una discusión con Sócrates era como provocar a la caballería en la llanura. Consciente de los peligros, pero también de la utilidad de la provocación, Rafael del Águila ha desatado la furia de la ciudad y de Sócrates para hacerlos combatir después en campo abierto. Agazapado entre las huestes de ambos contendientes, sumándose a las fuerzas de uno u otro según convenga a su argumentación, el autor de *Sócrates furioso*, finalista del premio Anagrama de Ensayo, ha sabido encontrar los puntos de falsa reconciliación entre el *logos* y la *polis* para demostrar que la paz sólo será posible cuando los combatientes reconozcan que no son tan impecables ni tan implacables como pretenden. Cualquier otra solución está condenada de antemano a ser un falso arreglo, una componenda que conviene desenmascarar cuanto antes, porque de nuestro éxito o fracaso en esta empresa depende la salud de la ciudad; es decir, nuestra propia supervivencia.

El primer y más importante malentendido que hay que deshacer para que se produzca un reencuentro fructífero entre el pensador y la ciudad, es lo que Del Águila llama «la falacia socrática». Esta última consiste en afirmar que el bien siempre produce el bien, mientras que el mal sólo engendra el mal; nunca el mal genera el bien, ni el bien el mal. O dicho de otro modo: «El pensamiento es virtud, la virtud es idéntica a la felicidad, nadie es malo voluntariamente, el mal es producto de la ignorancia, conocer el bien es elegirlo, el único mal verdadero es la injusticia, cuidar de sí es cuidar de no hacer el mal y resulta idéntico a cuidar de los otros, cuidar de sí y de los otros es un bien para la ciudad, etcétera». Y todo ello conduce a identificar lo justo, lo útil, lo bueno y lo bello.

Pero la falacia socrática no es sólo un falso paso del pensamiento, sino que, a juicio del autor, ha logrado introducir en la teoría política occidental tres sueños al menos tan perniciosos como la premisa en la que se sustentan.

El primero de ellos es la aspiración a una patria universal. En segundo término, la ilusión de que un día será innecesario el poder. Por último, la suposición de que ninguno de los dos sueños anteriores se puede realizar sin el concurso del «sabio santo y sus dulces conocimientos».

La constatación de que esos sueños, lejos de cumplirse, devienen en pesadillas o conducen irremediamente a la resignación, ha sido, desde la Modernidad, un motivo constante para reconsiderar el papel de las ideas en la política. No se trata tanto de cuestionar la necesidad del pensamiento y del bien moral como de reconocer, con Maquiavelo, sus insuficiencias para alcanzar el bienestar de la ciudad. Pero para hacerlo sin caer en la barbarie sigue siendo fundamental contar con el *logos*. De ahí que Del Águila considere tan importante bajar al santo pensador de su pedestal, conducirlo nuevamente a la llanura, y hacerlo con sumo cuidado, además, para evitar que en su descenso, como nos cuenta Nietzsche que hizo Zaratustra al bajar de su montaña, aplaste algún pobre ser humano (la teoría política no puede ser igual después del Holocausto, nos dice gráficamente el autor).

La ineludibilidad del mal y los peligros de convertir el atopismo socrático en perversa ubicuidad, limitan considerablemente la acción política. Las posibilidades extremas pasan por combatir el mal con la espada hasta extirpar el cáncer (San Pablo o Lutero) o rendirse directamente a él como hicieron los totalitarismos en el siglo XX. Más interesantes son, sin duda, los intentos de solución intermedia: inaugurar una política del mal menor ateológica (Maquiavelo) o crear un Leviatán que administre el mal para evitar la catástrofe (Hobbes).

Estos últimos intentos de solución del problema del mal contienen el germen del mito fundacional del liberalismo. Porque si el poder es un mal, y un mal necesario además, debemos



controlarlo y limitarlo. La dificultad de este planteamiento consiste, en opinión del autor, en lo que tiene de huida de la política, ya sea hacia la moral y el derecho (Kant) o hacia el mercado (propuestas neoliberales y libertarias).

Quizá hubiese sido necesario que Del Águila explicase con mayor detalle cuáles son a su juicio los puntos de fricción entre liberalismo y democracia (lo ha hecho, sin embargo, en otros textos, como en su «El centauro transmoderno: liberalismo y democracia en la democracia liberal»). En cualquier caso, *Sócrates furioso* no es un tratado de historia del pensamiento sino una reflexión viva, apasionante y apasionada. Así pues, al margen de otras consideraciones, lo que hay que retener de la crítica al liberalismo en la argumentación es la pérdida de peso de la política. Y la principal conclusión de este libro es que para devolver su dignidad a la esfera de lo público es necesario reconocer nuestros límites como seres humanos, la temporalidad del poder político, el carácter tentativo de nuestra convivencia. «Por eso —escribe su autor— la ciudad debe generar espacio para la crítica, la reflexividad renovada y también, al tiempo, para la prudencia y el saber juicio-

so. Hemos de encontrar el equilibrio entre pensar y juzgar, entre la crítica y la prudencia, entre el pensador indispensable y la ciudad ineludible».

*Sócrates furioso* se sitúa, precisamente, en este territorio: es un libro destinado a estimular el debate ciudadano, reivindicando la centralidad de la política, de la acción y de la reflexión, en unos términos que hubieran complacido a Hannah Arendt. El papel del teórico en este debate ya no es el del santo pensador, sino el de un ciudadano responsable, que se hace cargo de sus juicios. El autor lo logra con un ensayo elegantemente escrito y en el que maneja, con inusual soltura en un profesor universitario, los recursos narrativos; un texto que transpira e inspira prudencia, pero que, al mismo tiempo, consigue provocar el pensamiento crítico. *Frónesis* y crisis que hunden sus raíces en la tradición iniciada por Sócrates, porque, al fin y al cabo, fue el pensador ateniense quien nos enseñó a fundar el mundo en un *logos* basado en el habla y en el diálogo. En definitiva, cuestionando a Sócrates por la salud de la ciudad, Del Águila ha cumplido la última voluntad del filósofo y le ha ofrecido un original gallo a Asclepio. □

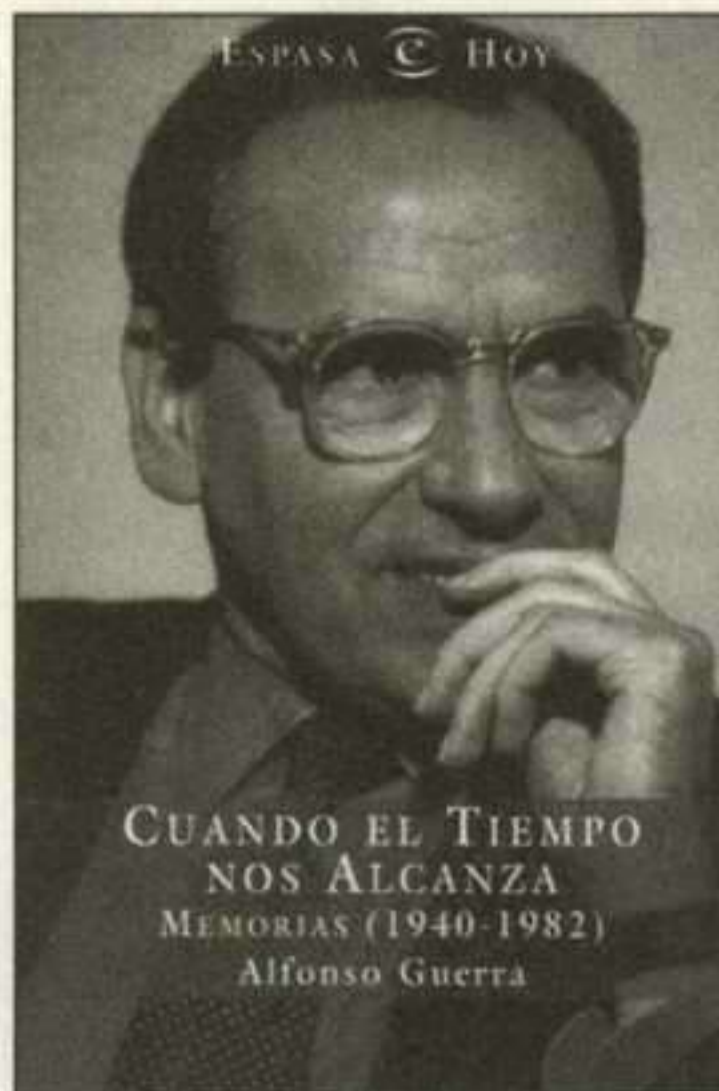
## Sobre las memorias de Alfonso Guerra

Enrique Múgica

Cuando inicio estas líneas estoy en Santiago. Al sepulcro del santo —¿o será de Prisciliano, como se le antojaba a Unamuno?— acuden, este año Xacobeo, miles y miles de gentes procedentes de distintos lugares, creyentes y no creyentes. Ellos saben que la primera vinculación medieval de España con el resto de Europa se hizo a través del camino jacobeo por el que transitaban ideas, imaginación, solidaridades y creatividad de aquí para allá, de acullá para acá. Y estoy en las XIX Jornadas de Coordinación de Defensores del Pueblo, para tratar, entre otros asuntos, de los mayores en nuestra sociedad,

tan a menudo desvalidos, a los que debemos respetar y cuidar.

En ese contexto de dolores y aflicciones, escribir sobre una muy reciente lectura reconforta y ayuda, sobre todo si se trata del libro de un amigo con quien has compartido afanes y esperanzas, y con un título tan significativo como *Cuando el tiempo nos alcanza*. Además y porque en sus primeras páginas habla de una familia —en la que creció Alfonso Guerra— muy distinta de tantas a quienes el inicio del verano desazona; porque ¿qué hacer con progenitores que frenan el entretenimiento vacacional?



**CUANDO EL TIEMPO  
NOS ALCANZA**  
Alfonso Guerra  
Espasa  
Madrid, 2004

En sus primeros capítulos se asoma Alfonso a su niñez, adolescencia y primera juventud, al hondo enraizamiento en una familia numerosa que ha de hacer frente a las carencias de aquella tenebrosa época. Una familia en la que, aun con la solidaridad, apoyo mutuo y sacrificado trabajo de los padres, Alfonso no puede repetir lo del poeta sevillano: «Mi infancia son recuerdos de un patio de Sevilla / y un huerto claro donde madura el limonero».

Pero la luminosidad de su ciudad, contemplada desde la pobreza, se trocará en vibrante encarnadura que le acompañará toda la vida. Reconstruirá en la clandestinidad —junto a Felipe González, Nicolás Redondo, Guillermo Galeote, Manuel Chaves, Agustín González, y yo mismo, entre otros— el PSOE, recorriendo España. Y el fin de semana... a Sevilla. Trabaja en Madrid, en Santa Engracia y Ferraz, como fundamento de su organización y de su vitalidad intelectual, incluso en la discrepancia ideológica. Y el fin de semana... a Sevilla. Se convertirá en vicepresidente del Gobierno, y el fin de semana... lo vivirá en Sevilla.

Esta fidelidad a su familia en Sevilla, la contemplación de los avatares sufridos y el esfuerzo por superarlos, han contribuido a su recia bondad, porque Alfonso es un hombre hondamente bueno. Parece su gesto agrio, suscitado por la necesidad y la deshonestidad, aunque a veces no marchan juntas, y sus epítetos duros o sus calificativos burlones, engendrados por ademanes propios del teatro, al que como director y actor dedicó parte de su juventud. Pero esto lo descubrirán los lectores que se entreguen a leer sus generosas memorias en las que sólo escasas personas salen tocadas... Bueno, pero no tonto.

En la ciudad de la Maestranza se convertirá en lector insaciable y plural, aunará el ámbito de la técnica y las letras y podrá ejercer con extensión su poder, cuando lo tenga. Y evocarlos críticamente en los momentos que no le dejaron buen recuerdo. Para un socialista, la educación, tradicionalmente, ha venido siendo elemento fundamental del quehacer político. De ahí el entronque con la Institución Libre de Enseñanza, a través de Fernando de los Ríos y de Julián Besteiro. Si la revolución es imposible y necesaria la reforma, la formación de hombres con criterio se impone para medir la imposibilidad de aquélla y la probabilidad de ésta, tanto más cierta cuanto la pedagogía abre el camino a la racionalidad.

Ello explica el imperativo de la continuidad en cuanto a los métodos para aprehender la realidad, con independencia de sus contenidos. Así, si «entonces de geografía sólo teníamos que estudiar Portugal; de física, el automóvil; de literatura, *El gran teatro del mundo*», la posterior copia mimética de los planes foráneos —sobre todo norteamericanos— conduciría a una devaluación de los criterios humanistas arraigados en la nación, en el cada vez más intenso conocimiento de su amplia y difícil geografía, de su historia, una y plural, de su fecunda literatura y de las costumbres de sus gentes. «Comprendí entonces, y lo he comprobado después, que todos los ministros de Educación están obsesionados no con la mejora de la educación, sino con dejar inscrito su nombre en el libro de oro de los planes de estudio».

Instrumentando la educación como búsqueda desinteresada, Alfonso descubre en la realidad opaca que se aparece al joven sucesivos perfiles que irán adquiriendo vigor y que decantarán la vocación de cada uno. El memorialista descubre el de los seres humanos que le rodean, su quebranto, la humillación con que soportan la arrogancia de los poderosos, y los contextos sociales e ideológicos en que éstos se mueven. Surge así la rebeldía que, para ser fecunda y transformadora, ha de acudir a la memoria del por qué se llegó a esa situación, y si en España existieron alternativas a lo que parecía natural. En Alfonso se produce, entonces, el paso de la naturaleza a la historia, de lo simplemente dado al actuar que reflexiona y distingue. Y la historia es un componente que valora la memoria como estímulo reformador.

El autor siempre ha mantenido la memoria histórica en la doble dimensión del recuerdo. En lo abstracto: no olvidar, para que la atrocidad española de la guerra civil y el periodo posterior jamás vuelvan a repetirse. En lo concreto: la forja de instrumentos consensuales que, por el hecho de expresar el acuerdo de la inmensa mayoría, hagan imposible el retorno a tan dramático pasado. Y esto lo conseguirá siendo uno de los grandes protagonistas de la transición. Todo ello desde la vertiente de un compromiso, el que le condujo al encuentro con el PSOE, del que será uno de sus principales reconstructores.

La atribución de un excesivo protagonismo de los andaluces en la dinamización de la organización socialista, se debe más a la perspectiva

ambiental que a un intencionado desconocimiento. Él sabía que la mayor implantación de la militancia se hallaba en Asturias y en el País Vasco. De ahí que el multitudinario primer mitin partidario se celebrara en un frontón de Eibar, en marzo de 1976, con Arias Navarro como rémora todavía en el Gobierno. Por eso, «se fue labrando una fuerte relación basada en un respeto y admiración mutua entre los grupos de trabajadores de Asturias y País Vasco, y el grupo de trabajadores intelectuales de Sevilla, aunque para algunos éramos los sevillanos demasiado radicales». Aunque estas relaciones no puedan consumir la metáfora de que la rotunda militancia asturiana y vasca se limitaran a ser los pies, dejando a los sevillanos el papel de la cabeza.

Ya en los años 50, al salir de prisión, Ramón Rubial adquirió un indiscutible liderazgo, junto al vitoriano Antonio Amat, que viajó por toda España creando núcleos resistentes, y al donostiarra Luis Martín-Santos, señero renovador de la novela española con su *Tiempo de silencio*. Fueron, también, Rubial y Martín-Santos los primeros miembros de la Comisión Ejecutiva que se incorporaron, desde el interior, a la residenciada en Tolouse.

La adhesión de Alfonso Guerra al PSOE subraya el sentido independiente y crítico de su talante. Entonces, en los medios de comunicación controlados por el régimen los comunistas aparecían como la única oposición de izquierdas que, a través de la caída de sus militantes y la sulfurosa respuesta franquista a sus proclamas, fascinó a un amplio sector de intelectuales anti-franquistas que llegaron a silenciar, incluso sofocándose a sí mismos, la tentación crítica ante una teoría y una práctica supuestamente liberadoras. Pero Alfonso, mirando al mundo, reflexiona sobre la Revolución húngara y la Primavera de Praga y su brutal aplastamiento. Aunque marxista, desprecia las interpretaciones canónicas del sacerdocio leninista, volviendo a una línea sugestiva, la de Rosa Luxemburgo, para quien «la libertad es la del que piensa de manera distinta».

Y en esta dirección se encuentra con la ya vieja sustancia de la dinámica transformadora de la sociedad española, desde el último tercio del siglo XIX, encarnada en un partido, el PSOE, que puede incidir satisfactoriamente sobre la sociedad y que, a la vez, puede hacerlo sobre sí mismo, porque en él, al contrario

que en el dogmatismo comunista, cualquier heterodoxia crítica tiene natural cabida.

Desde el respeto a la actividad sacrificada de los comunistas españoles, la afirmación de la libertad no podía callarse ante la idolatría —como degradación de las ideas— y la supe-ditación a las consignas de los aparatos; y menos aún a la chabacana calificación de anticomunistas a cuantos, en el combate democrático, sostenían que también era un totalitarismo el que se iba desflecando en el Este de Europa. «Más tarde, el miedo a la crítica libre se ha debilitado mucho, sustituido en parte por el *metus reverentialis* de una parte de la izquierda política e intelectual ante las actividades nacionalistas». Estas actitudes se fueron convirtiendo en violencia contra cuantos no las compartían, fuese cual fuese la adscripción partidaria.

En el lejano mitin de marzo de 1976 al que me he referido, grupos enardecidos por el fanatismo excluyente intentaron boicotarlo y hubo que repelerlos con vigor, ya que era obligado mantener los conquistados espacios de libertad frente a los posfranquistas y a los *abertzales* que, casi treinta años después, continúan discriminando a los que no piensan como ellos.

Se produce la integración del interior en la ejecutiva del PSOE, precisamente en el Congreso celebrado en Tolouse, en 1970, al que siguió, dos años después, otro en el que los militantes que llegaron de España abordaron ya la hegemonía en la vieja organización pablista. Lo que abrió las vías a la definitiva revitalización. Y fue precisamente en Suresnes, en 1974 —coincidiendo con el proceso postrero del dictador—, cuando todo el trabajo realizado irrumpió en forma deslumbradora.

Había pasado la hora de la democracia cristiana, tras su emergencia después de la guerra mundial, y había pasado también la hora del comunismo, pues, a pesar del esfuerzo y el coraje de sus militantes, cuantos en Europa se habían beneficiado de la victoria antifascista, treinta años después se habían contaminado —a pesar suyo— por el inmenso gulag que surgía tras los falaces «mañanas que cantan».

La racionalidad en la vida política se complementaba con la sensibilidad apasionada y así, mientras Juntas Democráticas surgidas por doquier alentaban jornadas que habían de terminar con la dictadura —como si ésta se hubiera convertido en el gigante babilónico—,

los socialistas, en Suresnes, estimulaban la recuperación de espacios de libertad sobre los que asentar, incesantemente, la recuperación democrática. *Cuando el tiempo nos alcanza*, con su regusto proustiano en el título, está escrito ahora, pero si lo hubiera sido en aquel momento, la crónica de aquel periodo hubiera sido la de alcanzar el tiempo para recuperar el perdido, en una visión española alimentada por la nostalgia republicana del exilio y la carencia de creatividad ideológica puesta al día.

En los años que median entre Suresnes y la apertura de las Cortes Constituyentes, la memoria histórica salió del arcón en que se guardaba y, modernizándose, se dinamizó por toda la nación. Los contados peregrinos se multiplicaron por todas partes, y los nuevos recogieron el bastón del caminante con la convicción, ampliamente compartida, de que el mensaje que llevaban era el que se estaba esperando.

Estas páginas son una incitación a la lectura, y, por tanto, no voy a demorarme excesivamente en los hechos que ocurrieron, tan sugestivamente descritos en el libro.

El reencuentro con la antigua historia difundida con acento actual y vigoroso sacudió la geografía política española, suscitando la multitudinaria adhesión al proyecto del PSOE en las elecciones generales de 1977. Los diputados y senadores electos trabajaron en todos los campos, mas su principal tarea fue contribuir, poderosamente, a la elaboración de una Constitución que, al contrario de las que se habían promulgado a lo largo de dos siglos, fuera de todos, en que las distintas interpretaciones en el quehacer de cada gobierno no invalidaran los principios fundamentales del consenso. En la ponencia creada *ad hoc*, debatieron y acordaron representantes de la derecha y de la izquierda —la socialista y la comunista—, del centro y de los nacionalistas.

Mas cuando surgían escollos, que parecían infranqueables y que arrastraban hacia la parcialidad el imprescindible consenso, Alfonso Guerra y Fernando Abril Martorell, entonces vicepresidente del Gobierno, inspiraban las rectificaciones ineludibles para que la historia de España emprendiera con clara determinación el camino, hasta entonces inédito, de la concordia y del esfuerzo para recuperar algo que hacía siglos había dejado de ser usual en Europa.

Últimamente se nos acusa a los constituyentes de haber sido excesivamente generosos

con los nacionalismos. Lo fuimos de buena fe. Creímos que la nueva organización territorial del Estado reconfortaba a los nacionalistas vascos. Que la discusión parlamentaria —en la que rechazaron la inclusión de la autodeterminación— habría de ayudarnos en la erradicación del terrorismo. Y, también que para los catalanes la palabra gobernabilidad, por ellos tan manejada, era el resultado de un estatuto legitimador de sus aspiraciones diferenciales y no, como casi un cuarto de siglo después, una palanca para desbordarlo en un estrambótico soberanismo.

Ya Alfonso Guerra, en la campaña de diciembre de 1977 para reclamar la autonomía andaluza y desde el balcón del ayuntamiento de Sevilla, vió y oyó cómo un grupo de militantes del partido regionalista le exigían «que hable en andaluz». Seguramente su memoria retuvo aquella barbaridad como un disparatado afán diferenciador, convertido con el paso del tiempo en «una presciencia de lo que vendría después en cuanto a inmersión lingüística y exigencias localistas fuera de la realidad, pero impuestas por las élites políticas».

¿Podría haber sido otro el Título VIII de la Constitución? ¿Consideramos que los nacionalistas tenían más presencia por el victimismo que ostentaban que por las adhesiones que conseguían? Quizá sí. Pero no pudimos trabajar de modo distinto, porque, por ejemplo, artículo tan discutible como el 150.2, impuesto por un acuerdo entre Moncloa y CiU sobre transferencias a las Comunidades Autónomas de facultades de titularidad estatal, equivalía a que «el proceso constituyente quedara abierto permanentemente».

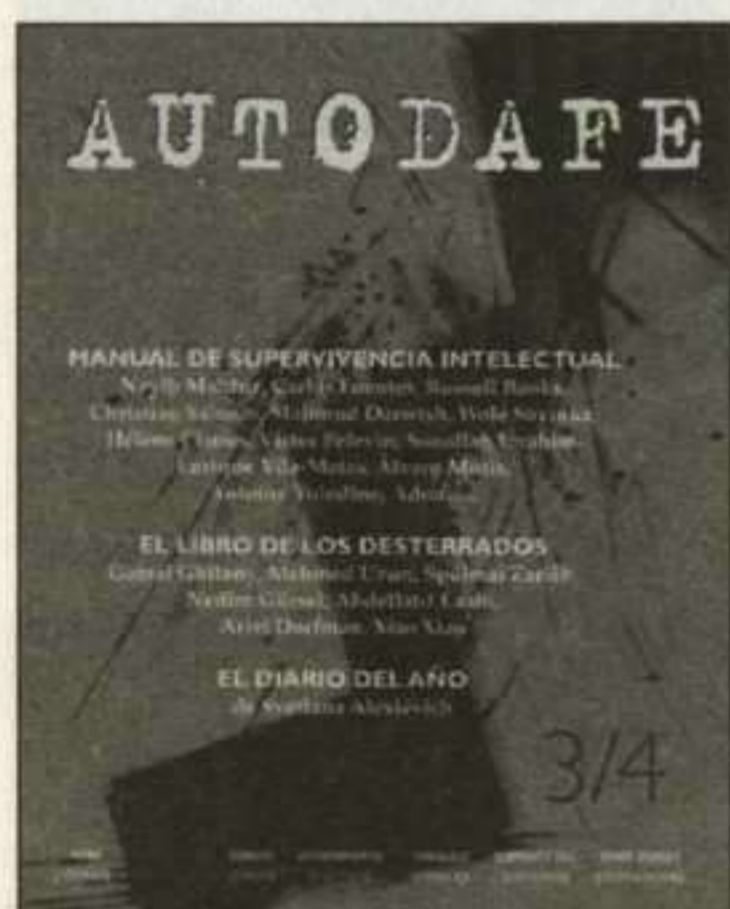
Por último, añadiré que un ciudadano tan cabal y lúcido en su pasión española como Alfonso Guerra, coincidirá seguramente conmigo en que es imprescindible consolidar la vertebración del Estado como expresión jurídica del compromiso, ético y fecundo, de la unidad de España.

Durante varias semanas, en la clasificación mercantil de los libros de no ficción más vendidos, ha aparecido en primer lugar el de Alfonso Guerra. El secreto, creo, es que en este libro, el rigor cultural y la belleza se complementan idóneamente.

Esperamos el segundo volumen *ex abundantia cordis* y complacencia intelectual. □

# Escribir en la guerra

Ramón Sánchez Lizarralde



**AUTODAFÉ, 3-4**  
 Revista del Parlamento  
 Internacional de los Escritores  
 Anagrama  
 Barcelona, 2003

Bajo el subtítulo *Manual de supervivencia intelectual*, a modo de homenaje al libro de Victor Klemperer *El lenguaje del Tercer Reich*, aparece este doble número de la revista del Parlamento Internacional de los Escritores, editada de forma simultánea, en las respectivas lenguas, en Atenas, Barcelona, París, Moscú, Londres y Nueva York (recientemente se ha incorporado al proyecto el Ayuntamiento de Vitoria, con la publicación del primer número en vascuence).

Parece que de manera inexcusable, la entrega se realizó bajo el influjo de la declaración de guerra a Irak por parte del Gobierno de Bush, y muchos de los textos que la componen se refieren directamente a ella y a sus probables (y terribles) consecuencias. Una larga lista de escritores de reconocida trayectoria (hasta un total de 24), repasan el estado del mundo y de las libertades de los ciudadanos, en particular las de expresión y opinión, en vísperas de los ataques. Unos lo hacen desde territorios amenazados por el «nuevo orden» y en su condición de posibles víctimas: Nayib Mahfuz, Mahmud Darwish, Murid Barghuti, Wole Soyinka, Adonis; otros, desde el corazón mismo del país que declara la guerra: Russell Banks, Eduard S. Herman; y muchos más como ciudadanos-testigos desde cualquier otra parte de la tierra: Carlos Fuentes, Christian Salmon, Vincenzo Consolo, Álvaro Mutis, Stanko Cerovic, Enrique Vila-Matas, Victor Pelevin... Fuera del ineludible análisis político al que se entregan no pocos de estos escritos, la mayoría de ellos aspira a arrojar luz sobre los nuevos peligros que se ciernen sobre la escritura y la libertad para ejercerla y difundirla. «Antes de la guerra, la guerra...», anuncia la francesa de origen argelino Hélène Cixous, y continúa: «Primer signo. Ya es la guerra. Desde hace unos meses ciertas editoriales universitarias prestigiosas y clásicas ya no publican ficción, filosofía ni ensayo. Se necesita el grueso del presupuesto para publicar historias del ejérci-

to...». Desde otro ángulo, es semejante a lo que postula Consolo, apoyándose en Klemperer y en Borgese: «...que el primer síntoma del surgimiento del fascismo, del totalitarismo, es la modificación de la lengua...». Y expone experiencias semejantes del siglo XX en las que tal fenómeno es perfectamente discernible.

Pues del conjunto de los textos puede colegirse o concluirse que la guerra, los bombardeos y las invasiones, empieza antes de su desataamiento: se declara primero en el interior de las sociedades que la preparan, y transforma a éstas, al servicio de su pavorosa eficacia, en detrimento de los ciudadanos, de sus derechos, de la propia vida social y la creatividad. Rastréese a este respecto el texto de Darwish, correspondiente a su discurso de bienvenida, en Ramallah, el 25 de marzo de 2002, a la delegación del Parlamento Internacional de los Escritores que acudió, en pleno asedio, a los territorios ocupados de Palestina, con la intención de contribuir a la quiebra del aislamiento y al entendimiento entre los pueblos.

En cumplimiento de su compromiso de dar voz a los escritores amordazados, en particular a los acogidos en las ciudades-refugio, de los que *Autodafé* es portavoz, la revista incluye una segunda parte, «El libro de los desterrados», con textos del egipcio Gamal Ghitany, del turco kurdo Mehmed Uzun, de la afgana Spôjmaï Zariâb, del turco Nedim Gürsel, del marroquí Abdellatif Laabi, del chileno Ariel Dorfman, del chino Xiao Xiao... La entrevista de Christian Salmon al checo ya fallecido Bohumin Hrabal, datada en 1990, además de literariamente luminosa, revela una firmeza de convicciones y una lucidez intelectual poco frecuentes...

Finalmente, una tercera sección incluye amplios y elocuentes fragmentos del diario, correspondiente a 2002, de la bielorrusa Svetlana Alexiévich, acogida en la ciudad refugio de Suresnes y cronista implacable y excepcional del horror de Chernobil.

Insistamos en que *Autodafé* está íntimamente vinculada (pretende ser su medio de expresión) a la red de ciudades-refugio que el parlamento puso en marcha para acoger a los escritores y creadores perseguidos o silenciados en sus países de origen; una red que ha venido ampliándose por toda la geografía del

globo, aunque en el caso de España, lamentablemente, sólo las autoridades de Cataluña (particularmente Barcelona) y Vitoria (en peculiares condiciones dada la situación del País Vasco) participen en este proyecto imprescindible. Que sirva de nuevo aviso para navegantes. □

## ¿Es Toby Litt un escritor peligroso?

Víctor Claudín



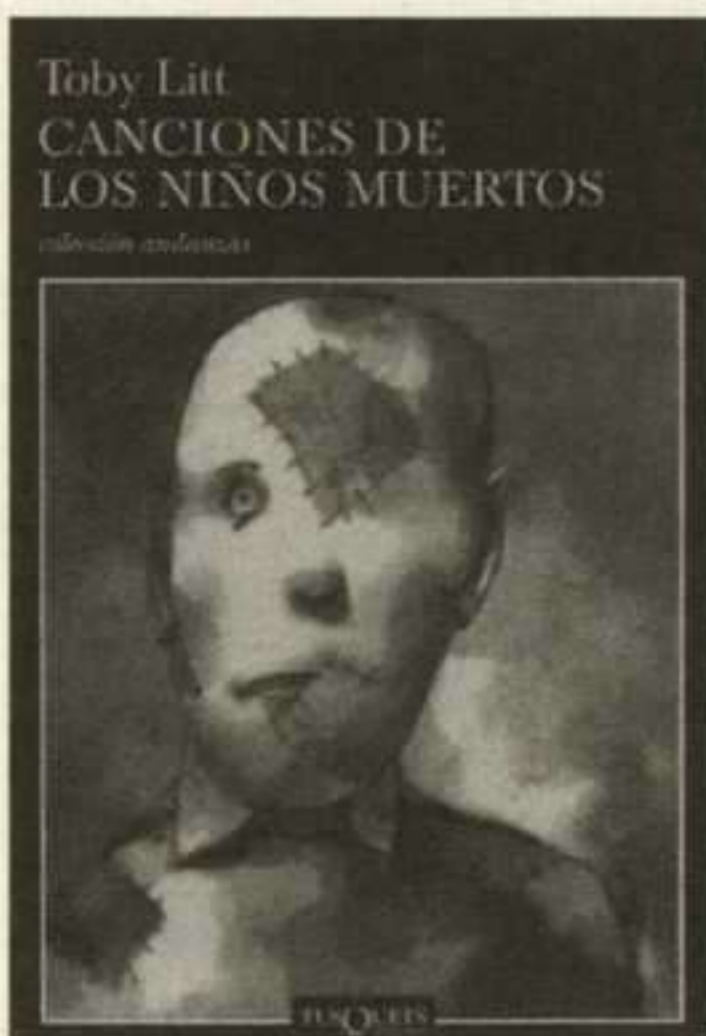
**MUERTE EN DIRECTO**  
Toby Litt  
Traducción de Jaime Zulaika  
Tusquets  
Barcelona, 2002

La verdad es que no estoy convencido de que las dos novelas que he leído de Toby Litt me hayan gustado. Sin embargo, me han obligado a reflexionar sobre ellas, porque desde luego lo que sí han conseguido, es llamar poderosamente mi atención: me han producido inquietud; me han provocado una sensación extraña, contradictoria y confusa al no entender realmente el mensaje que late tanto en una como en otra. Porque no hay duda de que detrás de la confusión y de la ambigüedad que caracteriza ambas tramas hay un mensaje, un mensaje oscuro que tal vez sea peligroso. Un mensaje que tal vez no sea consciente para el autor, o al contrario, puede ser que le guste recrearse en él. Y eso que no me gustaría ver estas dos obras, importantes sin duda, desde el punto de vista de una ética anquilosada.

Desde 1983, la revista *Granta* elabora cada diez años una prestigiosa lista de jóvenes autores británicos que despierta todo tipo de rumores en los meses previos a su publicación. En la lista correspondiente al año pasado, el 2003, había un escritor de cuya presencia nadie dudaba: Toby Litt. Su obra gozaba entonces de una sólida reputación, al considerársela una de las más renovadoras, y había sido ya traducida a muchos países. Lo que fue posible gracias al recibimiento que tuvo su novela *Muerte en directo* (que pronto se convertirá en película), produciendo un importante impacto en sus lectores, aunque no alcanzara demasiado interés mediático.

La prestigiosa revista inglesa busca seleccionar a los autores más interesantes y originales de la «novela literaria»; pero primero se enfrentó a la definición de novela literaria. Toda antología legítima y canoniza: no sólo a autores, sino además a apuestas estéticas. Además, la lista de *Granta* consigue ser reveladora y representativa. ¿Qué particularidades tienen los nuevos británicos entre los que se incluye a Litt? La diversidad: si el cosmopolitismo es lo contrario de la globalización, la literatura británica es bien cosmopolita. Luego, la profesionalización. Muchos autores son graduados universitarios de los talleres de *creative writing* (lo que conocemos en España como «taller literario»), varios de ellos de la Universidad de East Anglia. Parecen asumir la voluntad del talentoso John Updike en sus comienzos: ser escritor como otros son médicos o abogados. En definitiva, la escritura es percibida como una carrera más que como un *hobby* solipsista.

Por último, está la calidad. Naturalmente, no todos los textos considerados alcanzan igual maestría, pero las razones de esto no siempre tienen que ver con las virtudes del autor. Y entre todas las aventuras, a Toby Litt se le encuadró en los experimentalistas, junto a Nicola Barker y David Peace. Toby Litt contó para la lista por ser muy buen narrador, eligiéndose para la ocasión una prosa de rigidez agobiante. Esto se explica por la temática de la obra, pero el fragmento era decididamente hostil al lector, y tampoco se parecía en exceso a



### CANCIONES DE LOS NIÑOS MUERTOS

Toby Litt

Traducción de Javier Calvo

Tusquets

Barcelona, 2003

la prosa que descubrimos en sus novelas aparecidas en nuestro mercado.

Toby Litt nació en 1968 en el Reino Unido y creció en Ampthill, Bedfordshire. Tusquets ha publicado (en 2002 y 2003 respectivamente) *Muerte en directo* y *Canciones de los niños muertos*, a las que seguirá en los próximos meses *Finding myself*. Litt es, además, autor de los libros de relatos *Adventures in capitalism* (1996) y *Exhibitionism* (2002), y de la novela *Beatniks* (1997).

No hay que confundir la novela *Muerte en directo* con la película casi homónima de Bertrand Tavernier, con Romy Schneider, Max von Sydow, Thérèse Liotard y William Russell, entre otros importantes actores, cinta no demasiado conocida, pero de gran calidad. Además, las obras no tienen nada que ver entre sí: la de Litt es el monólogo de alguien que ve cómo asesinan en un restaurante a su ex amante, una actriz secundaria que hace sobre todo anuncios. A él también le hieren porque está ocupando por accidente el puesto del actual amante de su ex. El accidente al que se hace referencia es que ella le ha convocado en el último momento para sustituir al que debiera haber sido su acompañante esa noche: su amante actual. Y al empezar la comida, que es el comienzo de la novela, un asesino motorizado dispara varios tiros que luego el autor se demorará describiendo en su naturaleza, trayectoria, repercusión, etcétera.

Quien ha contratado al asesino no es otra persona que la mujer del actor que es el actual amante de la actriz, por la traición que supone y porque ésta aprovecha también para acostarse con el hijo, es decir, tiene un romance simultáneo con dos generaciones de una misma casa. Pero más allá de la retorcida trama, lo esencial de la novela es una prosa que nos convoca a una maldad maldiciente, al encuentro con mentes calenturientas con sed de venganza, como si la venganza representara liberación y justicia. Porque el superviviente se ocupará en descubrir al autor intelectual del crimen para ajusticiarlo por su cuenta.

Por su parte, *Canciones de los niños muertos* es una novela sobre el lado oscuro de la infancia, o sobre una adolescencia mal canalizada. Litt compone un estremecedor retrato de la primera adolescencia, de los códigos compartidos, de las ideas reprimidas y de la brutalidad oculta por la «educación».

Un verano, a finales de los años 70, en un lugar de la campiña inglesa, cuatro chavales, Matthew, Paul, Andrew y Peter, fundan «Pandilla», siguiendo estrictos códigos de comportamiento militares y, como un juego más, se preparan para luchar contra los rusos, cuya amenaza sienten cerca. Los protagonistas, fuera de toda norma social ajena a ellos mismos y considerándose exentos de cualquier castigo, se rebelan de la manera más marcial posible, fascinados por uno de los padres, maltratador pero (o por ello) convertido en ejemplo a seguir.

Sin embargo, la trágica muerte de uno de ellos por meningitis desencadena una guerra, pero ésta tiene lugar en sus propias casas, e incluso se podría decir que sobre todo en sus propias cabezas. Al tiempo que la jerarquía del grupo se rompe, y la lucha por el liderazgo desata su violencia y su crueldad, concentran el ánimo de venganza en los tutores del niño muerto, sus abuelos, por considerar que actuaron con negligencia.

Se llega al fatal desenlace en el que la locura y la muerte se entrecruzan, lentamente, como si no pasara nada, como si se tratara de un relato educativo para adolescentes, cuando en realidad los muchachos han ido dando tumbos por su mundo, convirtiendo la crueldad en ritual cotidiano y la maldad en la guía de todas sus acciones. Venganzas, luchas de poder, jerarquías, brutalidad. Un mundo sobrecogedor y delirante que nos sacude con un largo y frenético trallazo final que comenzaba en la primera línea y que ha ido desbancando cualquier amago de ingenuidad o de ternura que pudiéramos haber buscado en la lectura de esta «historia de niños malos».

Lo que más me ha impactado de la lectura es la inmersión en el lado oscuro de unos personajes sustancialmente oscuros, sean niños, actores portadores de una venganza, amantes con complejo de culpa, o padres represores que no saben hacia qué infelicidad y peligros conducen a sus descendientes. Todo calibrado, registrado y descrito merced a una prosa minuciosa, ambiciosamente ocultista, muy ajustada al cumplimiento de su intención, que atrapa al lector aunque sin dejar nunca de transmitirle una sensación incómoda, como de testigo de algo que, en el fondo, está mal, muy mal.

Son buenas, literariamente hablando, de eso no hay duda. Pero ¿son peligrosas porque confunden, o son valiosas porque activan dudas que cada cual tiene la necesidad de responderse a sí mismo? Que cada lector encuentre su respuesta. Yo creo que voy desentrañando la mía. □

# Avatares del doble nacimiento

Andrés Barba



**MIDDLESEX**  
**Jeffrey Eugenides**  
 Traducción de Benito Gómez  
 Ibañez  
 Anagrama  
 Barcelona, 2003

Después de la sorprendente *Las vírgenes suicidas* el proyecto literario de Eugenides en esta segunda —y ansiada internacionalmente— entrega narrativa, se inscribe en la larga tradición literaria norteamericana de la novela de formación de la nación y de su identidad a través de los avatares de una familia en una o más de sus generaciones. Como proyecto literario nacional cuenta entre sus filas con títulos de la talla de *Ser americanos* de Gertrude Stein, *Ada o el ardor* de Nabokov, *El ángel que nos mira* de Thomas Wolfe, *Las bostonianas* de James, *El último puritano* de Santayana, o *El día de la independencia* de Ford, por citar sólo algunos ejemplos, y recoge de sus predecesores algunas de las características básicas; su amplia galería de secundarios representativos de distintas tendencias, su prolijidad descriptiva, y el tono épico característico de un americano que describe el nacimiento a la modernidad de su nación, revisado aquí desde una inteligentísima vuelta de tuerca un tanto satírica.

*Middlesex* es, antes que nada, una elaboradísima narración acerca de la pérdida y la formación de las identidades culturales en Estados Unidos que abarca cronológicamente desde la caída de Esmirna a manos turcas a comienzos de los años 20, hasta nuestros días. La historia de tres generaciones de la familia Stephanides es narrada por el último de sus miembros, Calliope Stephanides, nacida mujer, hombre a partir de los catorce años, hermafrodita a consecuencia de la endogamia practicada en el seno de su familia, cuya presencia se acusa a lo largo del texto con un timbre tan personal y fascinante, que es capaz de saltar con una facilidad envidiable de la objetividad de un narrador realista y decimonónico a las largas y emotivas confesiones personales y explicaciones genéticas.

Pero no es sólo esto lo que hace de *Middlesex* una de las novelas norteamericanas más interesantes de los últimos años, sino su ambigüedad y su adaptación (su readaptación,

más bien) de los modelos narrativos clásicos, para elaborar un producto de una modernidad rabiosa.

A la manera de las tragedias griegas se impone aquí un *fatum*, a cuya realidad se intenta eludir desde el inicio, y a la que cuanto más la intentan eludir más se aproximan los personajes. Como un personaje de Sófocles, Desdémona Stephanides, matriarca de la saga, convoca el destino inapelable del nacimiento del monstruo tras casarse con su hermano, pero es su miedo el gran conjuro, su miedo a procrear a la bestia, quien hace que realmente la figura del hermafrodita esté presente desde muy al comienzo de la novela. Todo miedo es en realidad una invocación de lo que se teme. Y así lo es el de Desdémona. Un miedo callado y totalizador. Eugenides nos regala unas fantásticas descripciones de la batalla de Esmirna, y un acertadísimo retrato de aquellos miles de inmigrantes europeos que viajaron escapando de las grandes guerras a aquella «feliz» América de los años 20 sin nada más que su esperanza y algunos pocos ahorros, así como el desolador panorama que encontraron. En este sentido *Middlesex* es una auténtica novela global. El acontecer histórico queda perfectamente resuelto a partir del acontecer local de la ciudad de Detroit; las olas de violencia, la gran depresión económica, el nacimiento de los movimientos raciales, la figura del *self-made-man* (en el personaje del padre de Calliope) que desde la pobreza casi absoluta levanta un imperio de perritos calientes, la Segunda Guerra Mundial... adquieren, a través del acontecer familiar de los Stephanides, y especialmente gracias a la sugerente voz del narrador(a) una contundencia y una realidad sorprendentes.

Pero es la segunda parte de la novela, desde que asistimos al nacimiento de Calliope, cuando el estilo de Eugenides alcanza su más alta expresión. Con una sensualidad que a menudo recuerda a las lúbricas novelas de Nabokov, el



tono de hace inmediatamente íntimo y confesional, rousseauiano. Y es que muy bien podría abrirse esta parte de la novela con aquel «Emprendo una obra de la que no hay ejemplo y que no tendrá imitadores. Quiero mostrar a mis semejantes un hombre en toda la verdad de su naturaleza, y ése hombre seré yo» con el que el gran Rousseau inicia sus *Confesiones*. La lenta y detallada educación sentimental de Calliope Stephanides, nacida mujer, educada como mujer, y renacida en hombre a la edad de catorce años, ocupa ya el resto del libro. El tono clásico con el que se han narrado la historia familiar y los avatares históricos que la enmarcan, dejan paso a un tono íntimo, familiar y documentado. A las prolijas descripciones de los estados de ánimo, del miedo y la angustia de la joven Calliope ante sus compañeras y ante sí misma, como cuerpo en desarrollo, se une el documentado estudio de la transexualidad que hace el narrador desde su perspectiva actual abordando asuntos como la influencia de la educación a la hora de la determinación de las opciones sexuales.

Se puede decir, sin que por ello deba considerarse un menoscabo al texto, que Eugenides es muy consciente del poder del interés sexual que está contenido en el personaje de Calliope y

que hace buen uso de él para mantener la atención del lector. Esta *anagnórisis* del protagonista, la conciencia de su monstruosidad, su miedo a asustar a los otros, su profundo deseo de amar y de ser amado, da el carácter profundamente físico que impregna el texto en el moderno y solitario descubrimiento de sí mismo que se ve obligado a hacer. Ese monstruo que cabía esperar, al que se había invocado con el miedo familiar a lo largo de la novela, no resulta ser al final más que una conmovedora niña que sufre de amor por sus compañeras (algunos de los mejores fragmentos de la novela son, precisamente, los que componen la relación erótica entre Calliope y su compañera opodada «El objeto») y luego un taciturno americano afincado en Berlín, perseguidor de muchachas en bicicleta.

*Middlesex* es, por tanto, y no he hecho más que esbozar un abanico de la multitud de asuntos que se tratan en la novela, una maravillosa parábola sobre el deseo de amor y de integración contenido en el corazón del hombre, sea cual sea su condición, y toda una lección de intención narrativa para los que creían que la época de los grandes discursos y de los grandes temas se había cerrado ya, y que no era conveniente aspirar más que a una timorata recreación de lo particular. □

## La cara oscura de la gaviota

Rosa Pereda

Es terrible lo que está pasando con las gaviotas. Estos animales, que en el siglo XIX eran hasta líricos, ahora se han convertido en depredadores desesperados. Aunque nunca dejaron de ser carroñeros del mar, tenían una función siempre oculta a los ojos de la poesía. Limpiaban las aguas de desperdicios, y dentro de todo, sus gritos siempre escalofriantes se oían de lejos, adentrados en las aguas mansas de las bahías, anidados en las escarpaduras deshabitadas. Antes circunscritos literalmente a la costa, ahora están invadiendo las ciudades,

entrando kilómetros tierra adentro, de vertedero en vertedero. Y de pescadores de vivo o de muerto, han pasado a cazadores de pájaros, de ratones, de cachorros domésticos que juegan en los jardines.

Esta emigración indeseable se debe a las prohibiciones respecto a los residuos de pescado de los barcos, que ya no pueden ser arrojados al agua, y a la contaminación de los mares, esa contaminación flotante, de aceites y petróleo, que les ha hecho huir de su ancestral medio de vida. Pero el cambio de alimentación, el paso a



## LOS PUNTOS NEGROS DEL PP

Joaquín Almunia

Aguilar

Madrid, 2004

las proteínas de sangre caliente, les ha cargado de una nueva agresividad, además de conseguir ampliar sus envergaduras hasta convertirlas en verdaderas amenazas de pesadilla. Vistas y oídas desde la azotea de la casa de enfrente, donde anidan, las gaviotas aparecen como malhumorados pájaros enormes, en constante pelea interna, reunidos sólo en la cacería a la que desde hace tan poco dedican sus energías. Y sus gritos, tan de cerca, suenan a advertencias de estos nuevos reyes del aire, que tienen aterrorizados a las palomas, a los gorriones y a los cachorros, como mi gatita, que desapareció del jardín, en un descuido, secuestrada por una de ellas.

Esto es lo que son las gaviotas. Esto es lo que son ahora: horribles animales mutantes. Hace falta mala pata, la verdad, para tenerlos en el logo, un logo azul celeste, cuya doble, esquemática ave, pretendería, digo yo, ofrecer una ambigua sensación idílica. Tranquilizante. Claro que somos demócratas y civilizados, faltaría más. Miren los pajaritos.

Pienso todo esto mientras leo el libro de Joaquín Almunia, aparecido en marzo de 2004, justo antes de las últimas elecciones, y en cuya portada una gaviota, manchada de petróleo, abre el pico con agresividad y desesperación. *Los puntos oscuros del PP* es un repaso a las dos legislaturas de José María Aznar, un repaso que refresca la memoria y sigue, sector por sector y paso por paso, esos casi tres mil días. Porque las políticas se viven día a día.

Hay que decir que Almunia escribe en un tono que quiere enfriarse, pero que a veces no puede. Desde una perspectiva expresamente socialista, tiene sin embargo un rigor de análisis que le permite conceder lo que ha habido de bueno en los logros del gobierno del PP, una generosidad que —también denuncia— no han sido capaces de tener ellos respecto a sus antecesores. Y así, separa la acción política de la primera legislatura, en la que la minoría les obligaba a ciertos pactos de Estado o de gobernabilidad, de la segunda, en la que la mayoría absoluta les convirtió en crispadores y excluyentes detentadores del poder. Es una lástima que el libro fuera publicado a primeros de marzo de 2004, porque el que el PP no diera ni un día de gracia al Gobierno entrante tras las últimas elecciones, le hubiera dado a Almunia para un par de capítulos más. El lenguaje, el tono, la osadía política y la chulería cínica

con que se intentan imponer ritmos históricos al actual Gobierno, a muy pocas semanas de su constitución, nos están haciendo vivir a toda prisa lo que debería ser una transición tranquila y normal, como la que se da en la alternancia política en el poder, en todas las democracias serias y consolidadas, y se ha dado, de hecho, hasta ahora, en la democracia española.

Justamente, para entender las actuaciones surrealistas del PP viene estupendamente el libro de Almunia, porque, como se va viendo en su ordenación temática, los populares son perfectamente coherentes consigo mismos, desde sus operaciones de acoso y derribo al PSOE («Váyase, señor González»), a su gobierno opositor durante los ocho años de Aznar. Opositor: han comunicado su gobierno, han gobernado, como si siguieran en la oposición, en un infantil «echar la culpa de todo» al PSOE que les antecedió y que llevó adelante la modernización del país. En cuanto al «rodillo azul», y son palabras mías, no de Almunia, ha sido sin compasión. Al enemigo, ni agua. Olvidando, por supuesto, que entre demócratas no hay enemigos. Sólo adversarios políticos.

La mera enunciación de los temas que va recorriendo, es decir, la mera enunciación de «los puntos negros del PP», es ya suficientemente aclaradora: la crispación y paralización del modelo autonómico, y muy especialmente, la aparición de nuevas tensiones entre Autonomías, particularmente graves en el caso del «problema vasco»; el aumento de las desigualdades económicas y sociales, el crecimiento de la precariedad en el empleo, es verdad que junto al empleo, pero también junto a los sueldos miserables y las jornadas laborales fuera de todo control real, público o hasta sindical; el recorte de las libertades y también de las prestaciones públicas, en educación y sanidad fundamentalmente; la crisis del modelo de crecimiento económico; el cambio de sentido en la política internacional, y, en fin, la introducción de un lenguaje político inédito en la democracia española, y que pasa por las descalificaciones e insultos a los adversarios, además de un sistema de censura y control riguroso de la información.

El saldo, bastante catastrófico, ha tenido sus «momentazos»: la guerra de Irak, con aquella foto histórica de las Azores, la población en la calle, y la tozuda posición, autista respecto al Parlamento y manipuladora respec-

to a la gente, del presidente del Gobierno; la catástrofe del *Prestige*, una marea negra que pasó de desgracia a calamidad por la mala gestión, tanto de las soluciones como de su comunicación; el «decretazo» y la consiguiente huelga general que, según los portavoces gubernamentales, nunca existió: se dieron los únicos ceses de los gobiernos de Aznar, pero nadie confesará que fue por eso. La Ley de Calidad de la Enseñanza, y las protestas consiguientes de estudiantes y profesores... Y así.

Como característica común a todo ello, una política de información y comunicación —es decir, de control, listas negras, informativos al dictado, intervencionismo descarado en la mayor parte de los medios privados, y no digamos en los públicos, etcétera— que ha sensibilizado a la contra a cada vez más amplias capas de la población, particularmente a los jóvenes. Es verdad que a la «teleazar» le ha tocado bregar con dos fenómenos nuevos: el móvil de prepago y la red de Internet, con lo que hemos accedido a nuevos medios de información más «calientes» y directos. Su papel en las movilizaciones contra la guerra de Irak y pidiendo la verdad al Gobierno, poco antes de las elecciones, no ha sido lo bastante estudiado. De hecho, sin ellos no se comprenderían. Porque la sensación de escamoteo de la verdad ha sido constante en el último bienio de Aznar.

A la sensación de escamoteo de la información, se ha sumado ese particular estilo de gobernar. Gobernantes que siempre están de mal humor. Echando la bronca a la oposición, relegando a las instituciones del Estado, negándose sistemáticamente al debate y la discusión...

Este libro de Joaquín Almunia es un libro de combate, un libro nada neutral, que tiene

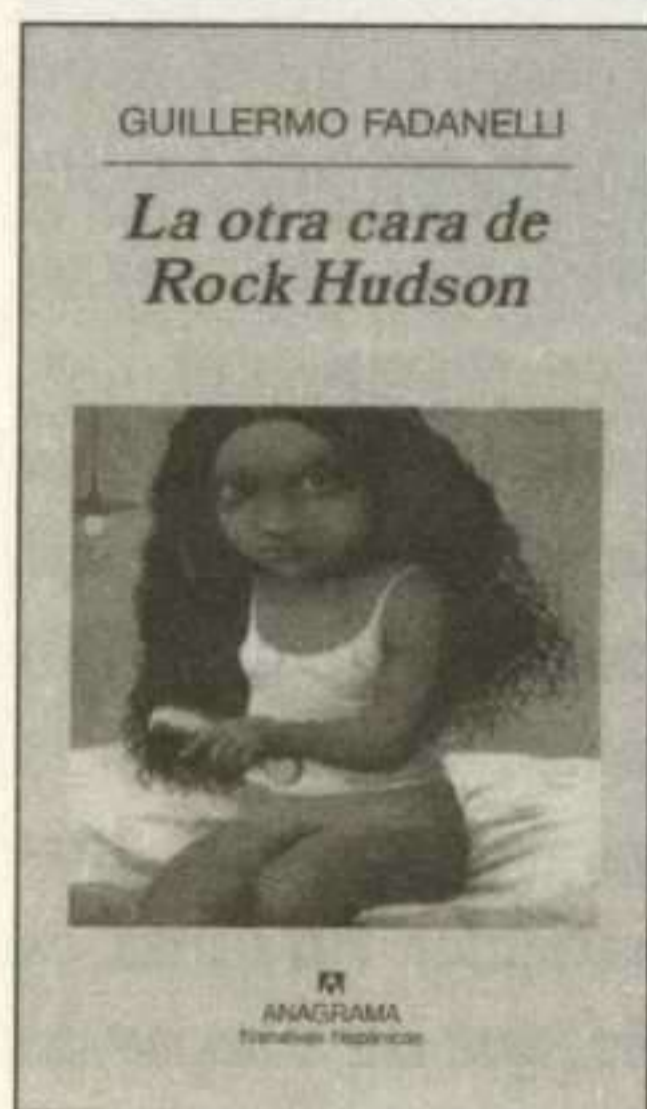
la decencia de dejar muy claro de donde parte. El autor es un socialista de toda la vida, que luchó contra el franquismo, que ha hecho política desde el PSOE, del que ha ocupado la Secretaría General; que ha tenido la responsabilidad de gobernar desde varias Carteras ministeriales, y de legislar como diputado en el Parlamento. Y que ha perdido unas elecciones generales como candidato a presidente. Ninguno de estos datos deja de estar expreso. Y otra cosa: el autor es el autor. Sin «negros».

Así que su lenguaje es reconocible por quienes le conocíamos de antes: esa especie de serenidad que tiene desde muy joven, y ese humor suave e irónico, fino, de caballero del norte. Y una claridad meridiana, gracias a la que el análisis de cuestiones muchas veces abstractas, se vuelve fácil de entender. En suma, es un libro muy recomendable, que deja las cosas en su sitio, que aclara ocho años de gobiernos de la derecha, y que explica, aunque no lo pretenda y a toro pasado, las razones de lo que resultó ser el vuelco de la voluntad popular el pasado 14 de marzo. Lo que la mayoría de la población española había percibido, aunque fuera de manera fragmentaria.

Pienso todo esto mientras leo el libro de Joaquín Almunia, aparecido en marzo de 2004, justo antes de las últimas elecciones. Y lo pienso cuando, momentos antes de ponerme a escribir, oigo por televisión a José María Aznar que, ahora que han sido descabalgados del poder, ha aparecido un «partido del odio», que debe ser la izquierda. Y pienso: las gaviotas no han sido casuales. Las gaviotas y sus graznidos, su agresividad artificial, su mal humor. Las rosas no son carnívoras, señor Aznar. □

# De los puños a las armas de fuego

Matías Néspolo



LA OTRA CARA DE  
ROCK HUDSON

Guillermo Fadanelli

Anagrama

Barcelona, 2004

Crearemos nuestra literatura, no conversando continuamente de literatura, sino escribiendo en orgullosa soledad libros que encierran la violencia de un *cross* a la mandíbula.

ROBERTO ARLT

Aquello que se ha llamado «realismo sucio» quizá no haga otra cosa que cumplir en el ámbito latinoamericano la vieja promesa de Arlt diferida en el tiempo. Esta corriente literaria que tematiza sin escrúpulo la violencia urbana, la marginación y el delito, se ha consolidado con nombres tan dispares como el del cubano Pedro Juan Gutiérrez o el colombiano Fernando Vallejo. Pero puede que el discípulo más aplicado de Arlt sea el mexicano Guillermo Fadanelli. Si no en cuanto al estilo —nada más alejado a la prosa sobrecargada y estrambótica del argentino que su frase escueta y acerada—, sí en cuanto al efecto buscado.

A pesar de que Debate publicó hace un par de años *Lodo*, la que tal vez sea su novela más ambiciosa, la obra de Guillermo Fadanelli (México D. F., 1963) era casi desconocida aquí. Fue en un reciente viaje a la Feria de Guadalajara —tras escuchar el sabio consejo de Juan Villoro y Sergio Pitó, que lo señalaban como el mejor narrador de su generación—, que Jorge Herralde reclutó al mexicano para su catálogo. Y ahora se publica en España *Compraré un rifle* y *La otra cara de Rock Hudson*. El primero es una antología de sus mejores relatos (19 en total) preparada ex profeso por el autor para su nuevo editor; y el segundo, una *nouvelle* que ganó el premio Nacional de Literatura de México en 1998.

El realismo de bajos fondos de Roberto Arlt era sobre todo una afrenta a la literatura cosmopolita, erudita y fantástica del Grupo Florida. Cenáculo literario en el cual descollaban Borges, Bioy Casares y Silvina Ocampo, entre otros. Los herederos de Arlt repiten ese

esquema. Porque la «literatura basura» que propugna Fadanelli es una respuesta al culturalismo descafeinado del «grupo del *crack*», que catapultó a la fama a escritores como Volpi o Padilla. El único *crack* que merece la atención de Fadanelli es la pasta base. Y así y todo, señalaba con sorna en declaraciones recientes que no es uno de sus alcaloides preferidos.

El epíteto de «basura» puede inducir al equívoco, pero la etiqueta es una invención del propio Fadanelli. En todo caso, remite a los residuos sociales y a la chatarra existencial, que una caótica y violenta ciudad con más de veinte millones de almas, como México D. F., ofrece día a día como material narrable.

Fadanelli, además de narrador, es un agitador cultural que dirige desde hace quince años la revista *Moho*. Órgano, con ligeros ribetes dadaístas, de la avanzadilla narrativa del circuito *underground* mexicano, que hace suya la causa de Fadanelli. Desde estas páginas se ha venido gestando una nueva especie de «naturalismo», mucho más sórdido que el decimonónico, bajo algunas premisas básicas. Minimalismo de recursos narrativos. Rechazo a las referencias literarias y al culto al estilo. Prioridad del infierno urbano como tema y de la experiencia autobiográfica en el enfoque como garantía de autenticidad.

Así pretenden los seguidores de la «literatura basura» arribar al viejo sueño de la vanguardia: el connubio entre arte y vida. O en su caso, para ser más específicos, la plena identificación reversible entre literatura y experiencia vital. Por lo pronto, Fadanelli lo intenta bajo la influencia irreverente de autores como Charles Bukowski o John Fante, y la mucho más sutil de Raymond Carver. Escritores a los que admira y lo confiesa sin ambages.

El símil pugilístico de Arlt se queda corto para definir la narrativa de Fadanelli. Porque sus libros tienen la contundencia no del puñetazo, sino la mucho más extrema del disparo de arma de fuego. El breve cuento «Compraré un rifle y



**COMPRARÉ UN RIFLE**  
 Guillermo Fadanelli  
 Anagrama  
 Barcelona, 2004

cazaré un venado», que da título al libro, hace explícita esa intención narrativa. El narrador es un joven *dealer* que entrega la mercadería a un ricachón excéntrico. Para cobrarla, debe aguardar primero a que el cliente y su compañero la prueben, y luego, a que acaben —enardecidos por la sustancia— sus escarceos buco-genitales. Mientras esto sucede, el adolescente que hace de *camello* contempla un trofeo de caza que cuelga del salón y reflexiona. Con el dinero que cobrará por la transacción, un quince por ciento, más la propina por la demora, se jura a sí mismo comprar un rifle apenas cumpla dieciocho años y cazar un venado en el Canadá.

El relato encierra el germen de una novela de iniciación o *Bildungsroman*, como dicen los alemanes. Porque el narrador de Fadanelli, en todas sus variantes, no hace otra cosa que cumplir la promesa de ese muchacho. Sale de cacería, no en los bosques canadienses, pero sí en la jungla urbana del Distrito Federal. Y la presa, aunque no suela llevar las elegantes astas de un venado, corresponde en toda regla a la caza mayor. Un padre brutal que abusa de su hija aún impúber. Un asaltante novato que muere en el primer intento a manos de su humorista favorito. Una jovencita, víctima de una violación en un autobús nocturno apenas se separa de su abuela protectora. Un becario que cae en la necrofilia sin proponérselo. Un toxicómano, un depravado, un empleado fracasado... Y así.

Cuentos fugaces como un estampido e irrevocables como un disparo. La munición de Fadanelli no es otra que su frase lacónica, su estilo acerado, parco y sin florituras. Sin embargo, no renuncia al detalle, al matiz y a la descripción pormenorizada si es necesaria, pero sin caer en el tremendismo. Con todo, su puntería no es infalible. La presa se le escapa en algún que otro relato. Pero en todo caso, la detonación igual resuena en los oídos, y se diría que su efectividad ya supera con creces la media.

Un crítico malintencionado podría interpretar la inmediatez y la contundencia de estos cuentos como la eficaz simulación de una carencia. Carencia de recursos narrativos más elaborados. Lo cierto es que breves como disparos, estos relatos funcionan a la perfección. No así la novela corta *La otra cara de Rock Hudson*, donde pareciera que los trazos fuertes de la prosa de Fadanelli se diluyen un tanto.

La novela narra la fascinación de un adolescente por la figura de Johnny Ramírez, el asesino a sueldo de su barrio. La ley de la calle transforma con el tiempo esa fascinación —fruto en buena medida del temor inconfesado— en complicidad. Y la complicidad propicia la iniciación al delito. La turbia relación entre Johnny y su hermana Rebeca, una prostituta heroinómana, funciona como un espejo atroz del joven narrador y su hermana, personaje femenino que sigue los mismos pasos de Rebeca. El incesto sobrevuela persistente como un insecto molesto, aunque no se lo nombra. Tras el asesinato del maleante se produce un relevo de una pareja por otra, como si su destino inexorable de miseria, marginación y delito clausurara toda posibilidad de escapatoria.

A diferencia del realismo de antaño, los personajes de Fadanelli carecen de toda interioridad explícita más allá de los diálogos o de alguna que otra reflexión puntual (como la autojustificación banal que Johnny se hace de sus crímenes). Sus personajes se definen más por sus actos que por su pensamiento. Y esos actos vienen dictados a su vez por el miedo, la desesperación o la propia debilidad, que los hacen incapaces de enfrentarse a la contingencia desfavorable. La coyuntura social los condena de antemano, pero son ellos los que eligen convertirse en verdugos de sí mismos antes que en víctimas. Ya sea a través de un hedonismo autodestructivo o de una escéptica resignación.

Cualquier tipo de realismo ya supone de algún modo un compromiso ético. Cuanto menos sea por el hecho de representar sin concesiones el costado menos amable de la realidad. Y ya esa elección encierra un juicio moral más o menos explícito. Sin embargo, Fadanelli juega sus cartas como si se saltara esa premisa. La fría distancia que impone su prosa para con lo narrado crea una suerte de ilusionismo. El ilusionismo de una total indiferencia moral. Este es el rasgo más novedoso de la narrativa de Fadanelli y quizá lo más revulsivo de su «literatura basura». Una violencia ejercida sobre el lector mucho más radical que el viejo puñetazo que pregonaba Roberto Arlt. Porque ningún lector en sus cabales puede asomarse a los abismos del alma humana con el sosiego indolente de un *flâneur*. Por más desapego que ponga el narrador en presentar los hechos. □



**Fira Barcelona**

**29.09.04**  
**02.10.04**

**Montjuïc**  
[www.liberbcn.com](http://www.liberbcn.com)  
Tel. 902 233 200



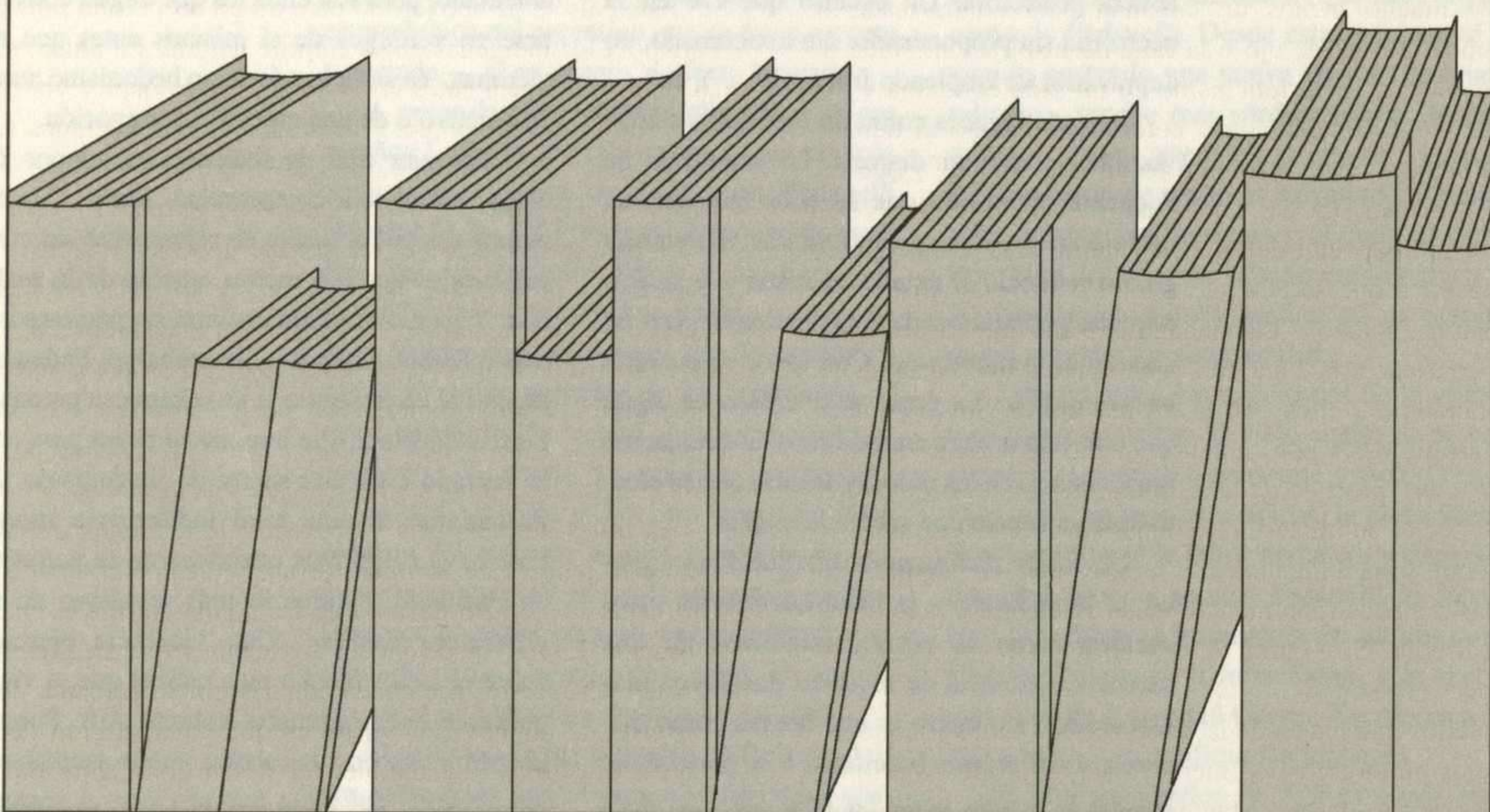
# Liber

22ª FERIA INTERNACIONAL DEL LIBRO

## Un punto y aparte

- Más de 800 editoriales
- Acceso a nuevos clientes y proveedores
- Nuevas oportunidades comerciales
- Presentación de novedades
- 6.000 m<sup>2</sup> de exposición

Del 29 de septiembre al 2 de octubre venga a la feria del libro en español más importante del mundo. Venga a Liber 2004. Un punto y aparte en el sector editorial.

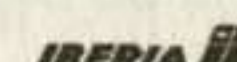
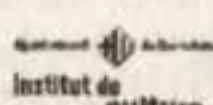
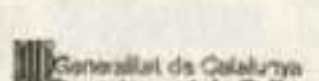
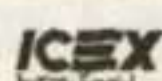
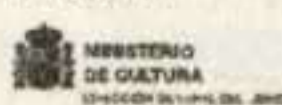


PAÍSES INVITADOS: COSTA RICA, EL SALVADOR, GUATEMALA, HONDURAS, NICARAGUA, PANAMÁ.

Promueve



Patrocinan



# Correspondencia

## París



## Abdurraman A. Waberi

Existen unos rituales especiales que nunca cumplo. De ninguna manera cumplo la función de medium-curandero-chamán africano para una clientela de los barrios acomodados, con sus trajes formales y sus carteras de piel. Nada de psicofármacos, nada de dopamina, nada de alcohol. Tampoco acaricio suavemente a un gato gris antes de escribir unas líneas en alguno de mis numerosos cuadernos o de mandar a alguien un mensaje confidencial. No hay una pipa sobre mi minúsculo escri-

torio, y mucho menos un talismán para contrarrestar la melancolía, el mal de ojo o la falta de inspiración. Nada de ostentosas señales de fetichismo en mi vida cotidiana y por tanto tampoco supersticiones notorias en cuanto al tiempo. Un día sigue a otro y cada día es un nuevo siglo. ¿Qué me traerá el primer día del nuevo año? Nada imprevisible ni inaudito en el devenir del mundo y de mi vida. No he tenido que esperar a que se cumpliera mi 17º invierno en Francia para entrar en razón. La mañana del año nuevo probablemente continúe a la zaga de la gente, igual que hasta ahora, enfrentándome a ellos con la misma ironía. Soy completamente arreligioso y por mi agnosticismo no daría ni dos conchas de caurí; procedo de un familia musulmana sacudida en secreto por el animismo, el milenarismo cristiano nunca ha sido lo mío y sin duda nunca lo será. Al menos, mientras aún esté más o menos sano mentalmente. ¿Celebrar el año nuevo que se acerca? Si se trata de reír un poco y tomar un buen vino, pues eso sí.

Aquellos que hacen de la diferencia un ídolo e iconos de los rasgos pintorescos, no merecen ser admitidos en el panteón de nuestros deseos. Mantengamos la mirada exactamente a la altura del ser humano. Por lo demás, con la cabeza enterrada entre las páginas de libros y cuadernos, no se necesitan medios inconmensurables, ni alocados movimientos de cámara, monumentales efectos especiales, arabescos, luces

artificiales ni sistemas de sonido mega-dolby para describir este país con lucidez y sin subterfugios. Los indígenas quieren que se hable de su país. Les encanta, lo piden una y otra vez. Sólo un ejemplo: El paisaje televisivo se ha visto enriquecido con un programa —y no un programa cualquiera: en una emisora pública, con Bernard Pivot en el papel de confesor— que se dedica exclusivamente a la contemplación del ombligo local. Llegan expertos extranjeros para anunciarnos a bombo y platillo nuestros pequeños defectos, nuestros golpes de ingenio o nuestros escasísimos restos de grandeza. Llenos de astucia, fingen escandalizarse por una determinada manía, o divertirse con un rasgo concreto del genio nacional. *Double je* («doble yo»), así, se llama el programa. No tienen precio, nuestros indígenas. Y además, son masoquistas. La decadencia de Francia es el tema preferido de sus pensadores y ensayistas. Es realmente diminuta, la dulce Francia, desde hace ya casi dos siglos, desde la derrota de Napoleón III, el desmembramiento del imperio colonial y la hegemonía de los Estados Unidos.

Este país se ha convertido para mí en un paisaje familiar. Estudio a los indígenas en su entorno natural. La única, pero abismal, diferencia entre un etnólogo profesional y yo, consiste en que no trabajo para institución científica alguna sino a mi costa. Por eso no le va bien a mi cartera, pero qué se le va a hacer. En África, la investigación y la enseñanza han quedado desprestigiadas de tal forma que las madres han empezado a preocuparse por el futuro de sus hijas casaderas y espetan a sus pretendientes: «Oye tú ¡trabaja o enseña!».

El rostro de Francia cada día se deforma un poco más. En todas partes, centros comerciales con sus gigantescos aparcamientos: *But*, *Castorama*, *Conforma*, *Super U* y *Darty*, por no hablar de los vigilantes negros, cargados de músculos, envueltos en trajes de paño gris y provistos de teléfonos móviles; todo esto recuerda a aeropuertos abandonados al amanecer. El mismo misterioso encanto de las pálidas luces, la misma sensación de *déjà-vu*, de encontrarse en un no-lugar. Esta imagen del aeropuerto, acentuada además por la cercanía de la autopista de circunvalación, no es que haya surgido de mi cabeza ofuscada. Fue también el deseo consciente de los arquitectos de estos paisajes urbanos y de los gruñones que trabajan en las oficinas de planificación urbana. Su objetivo supremo era crear un centro amplio pero funcional, cuya arquitectura se pareciera, más o menos, a una nave espacial. Como cualquiera puede comprobar, el corazón de las, así lla-

madras, nuevas ciudades ya no son sus centros históricos, sino un búnker excavado en una isla de hormigón a resguardo de las tormentas de la vida. El verdadero corazón que determina el pulso de la vida y del resto, se encuentra en esos templos dedicados a la mercancía, el comercio y a la política del vientre. Como si la vida misma se negara a obedecer a los dictados de los urbanistas y políticos.

Por estos santuarios de hormigón gris, pasean las personas a la busca de los bienes de necesidad cotidiana, pero a veces también para cazar al vuelo alguna historia o gorronear un cigarro. Entre las estanterías de los supermercados, se reúnen grupos de gente entrada en años para leer gratis los periódicos que han cogido de los estantes. En los pasillos grises de los centros comerciales, viejos inmigrantes ociosos vagan de un café a otro. Me gustan estos hombrecillos mayores aunque no pertenezcan a mi grupo de estudio, que consta en su mayor parte de «indígenas», en expresión de los demógrafos. Conversan en voz baja, como si estuvieran planeando un complot contra alguien más fuerte que ellos. Llevan *kefiyes* torcidas y se superan unos a otros en cortesía. Si uno se detiene junto a ellos para saludarles, se advierte cómo sus manos se te posan suavemente en el hombro. Son los únicos que pasean por aquí, perdiéndose por un camino que conocen de memoria.

Al mediodía, el estómago exige sus derechos. Sandwiches, ensaladas y botellas de bebidas son sacados de sus bolsas. Tazas de café y vasos de vino blanco seco llenan las estrechas mesas. Largas filas de carros salen disparados de entre las filas de estanterías y se lanzan sobre las impávidas cajeras. Las largas *baguettes*, aún envueltas en plástico, cambian precipitadamente de manos. Los más atrevidos, a la espera de lo bueno por llegar, se quedan con el currusco. Muelas que trituran y estómagos que gruñen al unísono, o casi. Afuera, en el amplio aparcamiento mojado por la lluvia, donde sólo la gasolinera disfruta del privilegio de alguna clase de techado, sopla un viento fuerte y húmedo —una pequeña música que hace frente al reino del comercio. Es el único rostro que emerge del claroscuro, como en la pintura de un maestro flamenco. Adelantarse y retroceder al mismo tiempo. Pero siempre con lucidez y con la mirada hacia delante. Una esperanza que se parece al batir de las alas del águila; de propina, la dignidad y verticalidad del viento. Mantenerse erguido bajo cualquier circunstancia, la espalda recta y el puño izquierdo alzado. No pertenecer a aquellos, cuya «mano agita cansada la bandera de todas las capitulaciones», como dice el impertérito Aimé Césaire, un veterano de la postura digna. No tomar la sombra por el botín. Dejar que la mirada se pierda en la lejanía, en una lejanía muy lejana.

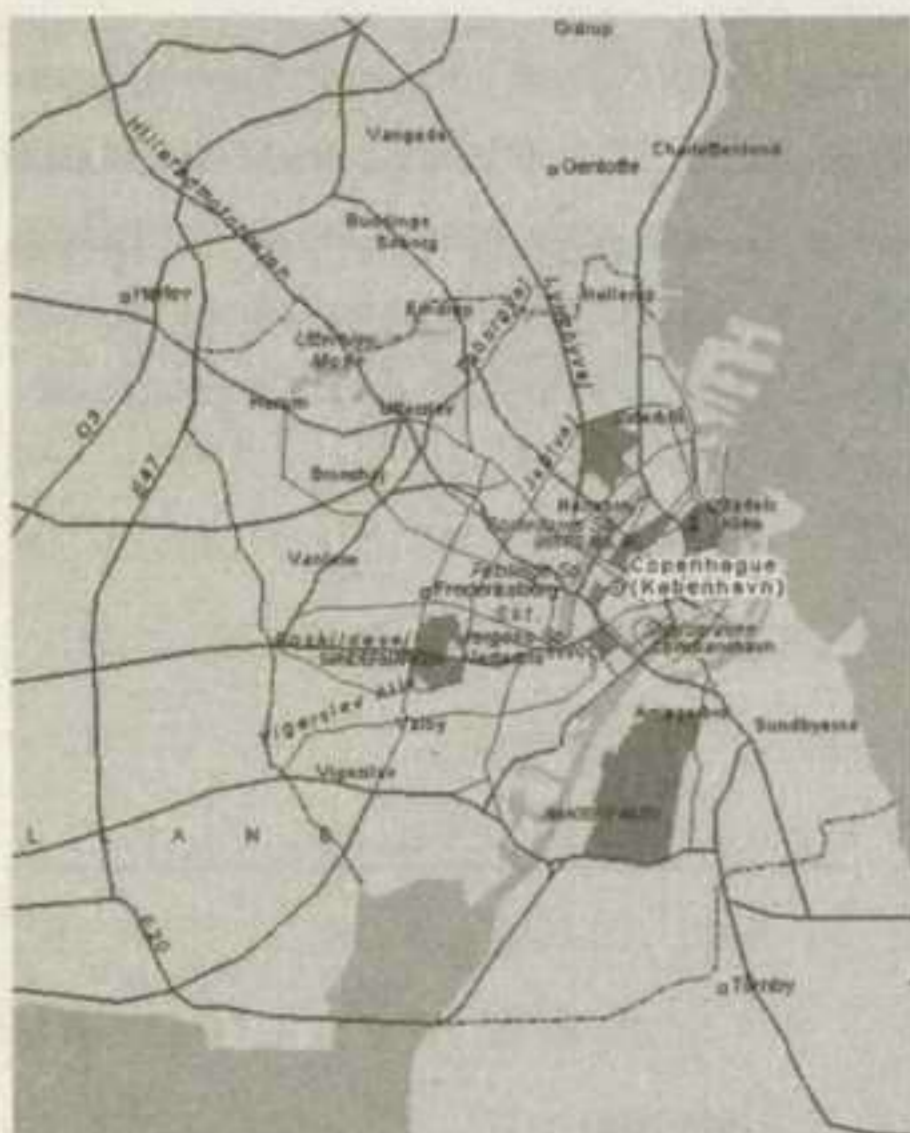
La televisión, ya sea pública o privada, escupe en la horas de máxima audiencia su porción de mezquindades, mientras que su buen gusto queda inscrito en los frontones romanos del paisaje audiovisual de Francia. Hace ya una pequeña eternidad, Jean-Luc Delarue, tras la pausa veraniega, llegó con una

nueva serie de programas dirigidos al denominado «gran público». El tema esta vez son los escrúpulos. El primer programa, trataba un asunto relacionado a la vez con la vergüenza y la elegancia: «Engañé a mi pareja porque era minusválida». El matiz es el enemigo en este universo lleno de autocomplacencia e ignorancia. En los escenarios de papel-maché, los mendigos maquillados gritan hasta quedarse roncos. Nos han traído historias de sexo y violencia cuidadosamente elaboradas. Justo como nos gustan. Anuncios. Baile, juventud, corta la rosa que si no se marchitará en cuanto comience el nuevo día. Pecado de concupiscencia. Playas y palmeras. Un fin de semana en Montecarlo. Ideas al galope. Los *brainstormers* y *clubbers*, los creativos y escritorillos han salido a divertirse. Francia reflexionará, se estrujará el cerebro que ha dejado atrofiarse, dejará que se calienten sus células grises, reciclará viejas recetas, llamará en su ayuda el recuerdo de Cocteau y Picasso (por Dios: no el coche, el pintor) en una mezcla de francés e inglés, producirá novelas a toneladas. Los niños de la televisión, que aún no han llegado a los treinta y ya son unos nostálgicos, querrán ver una y otra vez su programa favorito. *Loft Story* contra *Star Academy*. En resumen: el Planeta de los Simios. Según el modelo del incansable Philippe Sollers aparecen en antena eminencias, ocupan su parte de la pantalla y atesoran sus pixels conseguidos en dura lucha. *Es mi elección* (1), circulen, por favor. Berlusconi, temblando y echando babas, ya no queda lejos. Hemos entrado en una era de contornos todavía inciertos y que acaba de empezar: la posdemocracia. Ya sea justicia de linchamiento o griterío infame: aplaudimos a nuestros candidatos. El presentador con la mandíbula cuadrada se ajusta las gafas; la presentadora, cuyo tanga se marca por debajo de su falda larga, se toquetea la oreja para conectar el sonido. El yerno ideal y la joven prestidigitadora nos hundan en un océano de compasión. Burlas e insinuaciones ofensivas, se acabó la introducción. Ellos dirigen. Dicen que, no hace tanto tiempo, este país presumía de superar a Europa y conducir al resto del mundo a cumbres culturales de excepción. ¡Chateaubriand es mío! Sólo los que vienen de fuera saben respetar y apreciar aún la dicción y el fraseo del francés, los francófonos y francófilos, amantes de Madame de Sevigné, Montesquieu y una buena botella de Mouton-Cadet. □

(1) En el original *C'est mon choix*, nombre de una popular serie de *France 3* (N.d.T.)



## Copenhague



## Peter Gravers Nielsen

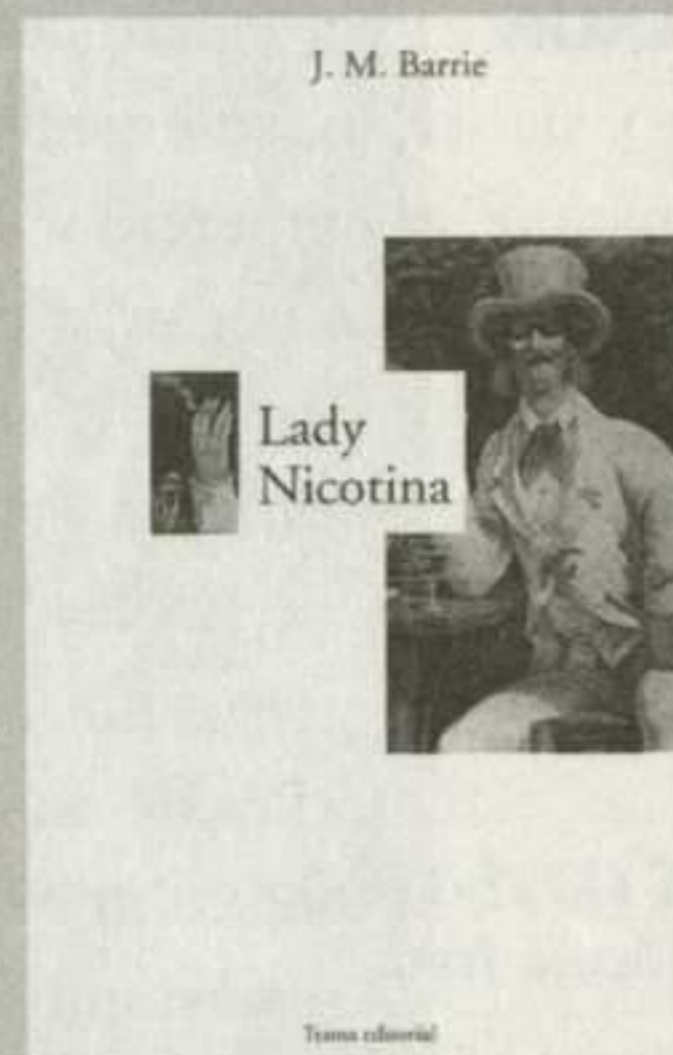
Al redaction del LETTRE INTERNATIONALE:

Com multe plazer ha io facite le cognoscentia del periodico *LETTRE INTERNATIONALE*, postquam illo ha apparite in un edition danese. Como io iam expectaba ex le mention antecedente in le pressa, illo es un phenomeno genuinamente europeu, lo que es indicate etiam per su origine, create in Paris ab un checo, con redactiones in plure venerabile focos cultural del continente. Ben que io non ha studite le periodico le prime 19 annos de su

existentia, io senti confirmate per le contento del version danese le presumption que il se tracta de un essayo de rediscoperir e resuscitar le spirito del Europa ancian, cuje proprie cultura ha quasi dormite desde le secunde guerra mundial, eclipsate per le levar del sol american.

Le concepto de versiones national es laudabile, contrariamente al disastrose option de un edition «international» in anglese. Un tal iniciativa essrea ancora un prosternation ante le dominante «lux ex occidente». Totevia, le idea que Europa habe un lingua comun non es van, neque frivole, e le assertion se manifesta sub vostre oculos per iste texto. Tres seculos retro, le periodico haberea essite intitulate «Littera internationalis» in un version latin; hodie un tal non esserea facibile, sed le latinate vive e labora in su forma restaurate, accesibile ad omne europeu educate. ¿Qual lingua poterea melio incamar le esentia del civilisation europeu? ¿Plus confidentemente exhibir su proprie derecho? Il es ver que le cultura de Europa es caracterisate per su diversitate, su multiplicata, sed le identitate commun es un realitate tamben.

Malgrado le excellentia del editiones in le linguas national, io spera que vos trovata utile e digne de considerationes le latino renascente hic presentate. □



## LADY NICOTINA

J. M. Barrie

Presentar este libro es sencillo: todos coinciden en que *Lady Nicotina* sigue siendo el mejor ensayo sobre el tabaco que jamás se haya escrito. En una narración digresiva y divertidísima, el protagonista de esta historia ha quedado tristemente huérfano de su esclavitud, de los amigos verdaderos y de aquello que le permitía mirar el mundo desde la exquisita atalaya que proporciona el humo siempre ascendente del tabaco.

J. M. Barrie, definitivamente ligado a una de sus criaturas, Peter Pan, reafirma en *Lady Nicotina* su sabia visión desencantada de la vida adulta en una intensa e irónica alabanza a la tentación. Su lectura favorece seriamente la salud.

### Trama Editorial

Apdo. de Correos 10.605  
Tfno/Fax: 915 738 048  
28080 Madrid  
tramaeditorial.es  
trama@tramaeditorial.es

## COLABORADORES

- **ADOLFO CASTAÑÓN**  
Escritor mexicano
- **JUAN GUSTAVO COBO BORDA**  
Poeta y crítico colombiano
- **ROGER CHARTIER**  
Historiador francés. Director de Estudios en l'École des Hautes Études en Sciences Sociales de París
- **DENIS DIDEROT (1713-1784)**  
Enciclopedista y filósofo francés
- **ALBERTO GARCÍA FERRER**  
Consultor. Director del Programa de Desarrollo del Cine Iberoamericano de la OEI
- **BÁRBARA JACOBS**  
Escritora mexicana
- **SUZANNE JILL LEVINE**  
Profesora y traductora estadounidense de Literatura hispanoamericana
- **PURA LÓPEZ COLOMÉ**  
Escritora y traductora mexicana
- **ALASTAIR REID**  
Escritor y traductor escocés
- **JUAN VILLORO**  
Escritor mexicano

## PORTADA

CHEMA MADOZ  
*Sin título 1993*



## TRADUCTORES

- JULIA GARCÍA LENBERG**  
Abdurraman A. Waberi
- ALEJANDRO GARCÍA SCHNETZTER**  
Denis Diderot
- PURA LÓPEZ COLOMÉ**  
Alastair Reid

LETRA INTERNACIONAL no se hace responsable de las opiniones de sus autores, ni se compromete a devolver los artículos que no hayan sido solicitados, ni a mantener correspondencia sobre ellos.

D. Diderot, por cortesía del Fondo de Cultura Económica; A. Reid, por cortesía de revista *Nexos*; Cuaderno Central coordinado por Jorge Lebedev; portada y fotografías del Cuaderno Central *Objetos 1990-1999*, por cortesía de Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía; ilustraciones A. Reid sobre serie *Desde el otro lado*, por cortesía de galería Fernando La Torre, Madrid, ilustraciones A. García Ferrer, de *Getxoarte 2004*, por cortesía de la Concejalía de Cultura del Ayuntamiento de Getxo; ilustraciones J. Villoro por cortesía de galería Max Estrella, Madrid; © de las reproducciones autorizadas VEGAP, MADRID 2004.

## DISTRIBUCIÓN

<b>ESPAÑA</b>	Librerías: Siglo XXI de España; Quioscos de prensa: COEDIS
<b>ARGENTINA</b>	Prometeo Libros - Avda. Corrientes, 1916 - 1045 Buenos Aires Teléf. y Fax: 953 11 65
<b>CHILE</b>	Editorial Contrapunto - Avda. Salvador, 595 - Providencia - Santiago de Chile Teléf.: 223 30 08 - Fax: 223 08 19
<b>COLOMBIA</b>	Siglo del Hombre Editores - Carrera, 32 n° 25-46 - Santa Fé de Bogotá Teléf.: 337 94 60 - Fax: 337 76 65
<b>ECUADOR</b>	Libri Mundi - Juan León Mena, 851 - Quito Teléf.: 544 185 - Fax: 504 209
<b>EEUU</b>	Distribuidora de Libros Nuevo Siglo - P.O. Box 430569 - San Ysidoro, Ca 92143 - 0569 Teléf.: 84 09 08 - Fax: 34 14 69
<b>GUATEMALA</b>	Librería Sophos - Avda. Reforma, 13-89 - Zona 10 - El Portal, Local 1 - Guatemala Teléf.: 331 63 11 - Fax: 334 68 01
<b>MÉXICO</b>	Gandhi México - Miguel A. de Quevedo, 134 - Col. Chimalistac - 01050 México D.F. Teléf.: 661 10 41 - Fax: 661 20 43 Fondo de Cultura Económica. Librería Octavio Paz - Miguel A. de Quevedo 115 - Col. Chimalistac - 01070 México D.F. Teléf.: 480 18 05 - Fax: 480 18 04
<b>PERÚ</b>	La Casa Verde - Pancho Fierro, 130 - San Isidro - Lima 27 Teléf.: 440 82 20 - Fax: 221 03 81
<b>URUGUAY</b>	Ediciones Trecho - Maldonado, 1092 - 11100 Montevideo Teléf.: 408 36 06 - 907 561 - Fax: 900 59 83
<b>VENEZUELA</b>	Distribuidora Noray - Los Mangos, Edificio Alfa Las Delicias de Sabana Grande - 1050 A Caracas Teléf.: 761 35 76 - Fax: 762 02 10

## REDACCIONES

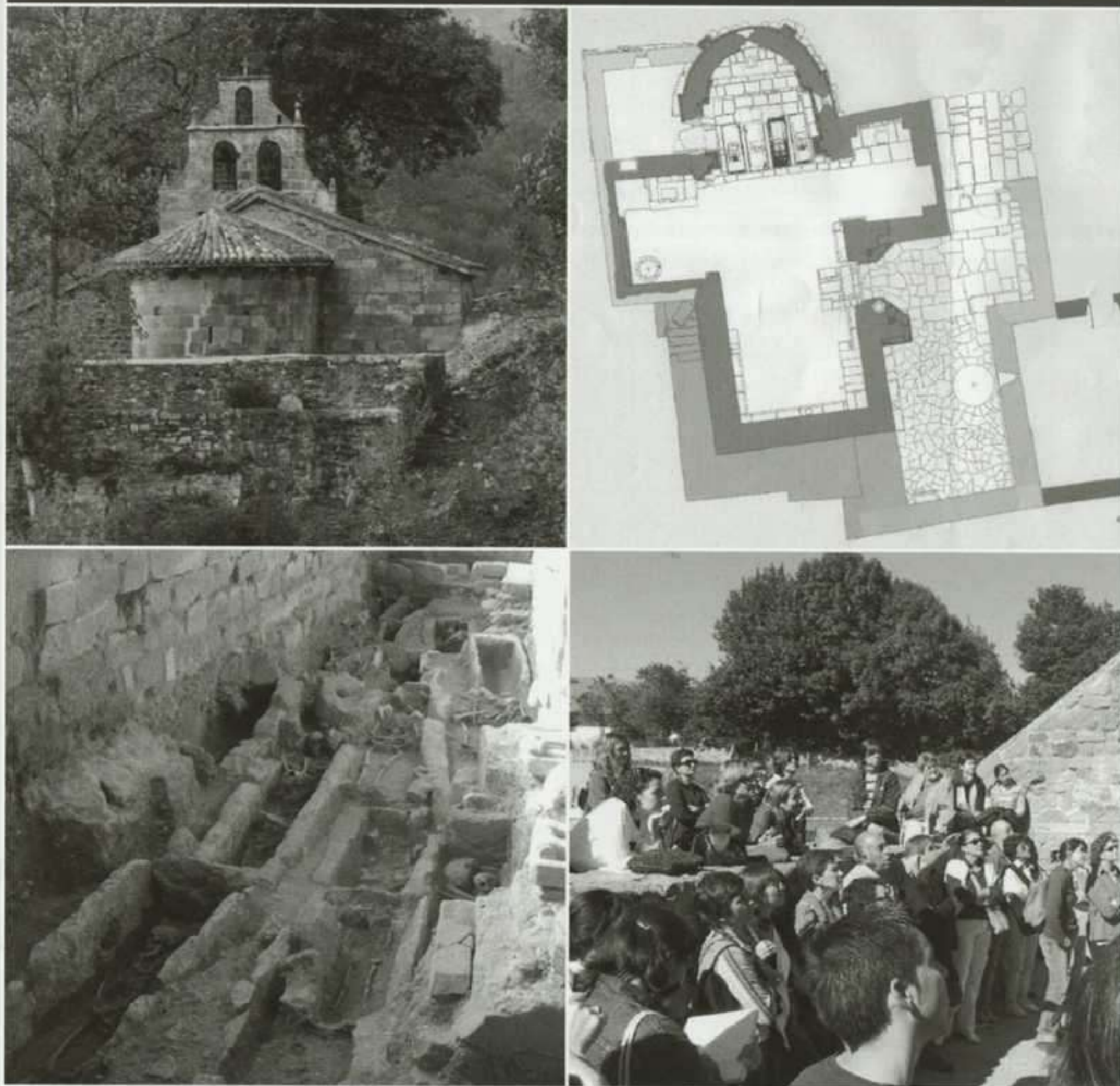
<b>BELGRADO:</b> LETTRE INTERNATIONALE Dirección: Iovan Hristic, Antonin J. Liehm. Redacción: Cika Liubina 1/V, 1100 Belgrado.	<b>SAN PETERSBURGO:</b> LETTRE INTERNATIONALE Dirección: Jelena Chichova, Antonin J. Liehm Redacción: Vsermirmoe Slovo, Spalernaia ul. 18, 191 187 San Petersburgo.
<b>BERLIN:</b> LETTRE INTERNATIONAL Dirección: Frank Berberich, Antonin J. Liehm. Redacción: Elisabethhof, Portal 3 B, Erkelenzdamm 59/61, 10999 Berlín	<b>SCOPJE:</b> LETTRE INTERNATIONALE Dirección: Nikolas Kostas, Antonin J. Liehm Redacción: Ruzveltova 34, Apdo. 378, 91000 Skopje
<b>BUCAREST:</b> LETTRE INTERNATIONALE Dirección: B. Elvin, Antonin J. Liehm. Redacción: Aleea Alexandru, 38, sectorul 1, Bucaresti.	<b>SOFIA:</b> LETTRE INTERNATIONALE Dirección: Boris Hristov, Antonin J. Liehm. Redacción: Open Society Fund, Serdika Str. 1, 1000 Sofia.
<b>BUDAPEST:</b> LETTRE INTERNATIONALE Dirección: Eva Karadi, Antonin J. Liehm. Redacción: Nagyened u. 11/A, 1123 Budapest.	<b>VARSOVIA:</b> LETTRE INTERNATIONALE Dirección: Jacek Kurczewski, Antonin J. Liehm. Redacción: ul. Hipoteczna 2, P. O. Box 133, 00950 Varsovia.
<b>COPENHAGUE:</b> LETTRE INTERNATIONALE Dirección: Peter Nielsen, Antonin J. Liehm. Redacción: Mediefabrikken, Store Kongensgade 40 E, 3, 1264 Copenhague	<b>ZAGREB:</b> LETTRE INTERNATIONALE Dirección: Slobodan P. Novak, Antonin J. Liehm. Redacción: Kozarskaulica, 16 10000 Zagreb.
<b>ROMA:</b> LETTERA INTERNAZIONALE Dirección: Federico Coen, Antonin J. Liehm Redacción: Mediefabrikken, Store Kongensgade 40 E, 3 DK-1264 Copenhague.	

# Programa de Conservación del Patrimonio Histórico Español

LA FUNDACIÓN CAJA MADRID dedica una parte principal de su actividad y recursos a la **conservación del Patrimonio Histórico**. Este programa ha destinado hasta 2003 **más de 96 millones de euros**.

Las actuaciones en este ámbito se dirigen principalmente a la restauración de monumentos promoviendo un **método basado en el rigor científico de la intervención** y en el respeto por los valores históricos y documentales del patrimonio.

Plan de conservación y restauración de iglesias románicas  
y entornos rurales. Cantabria. 2000-2005



Plaza San Martín, 1. 28013 MADRID  
ppatrimonio@cajamadrid.es  
www.fundacioncajamadrid.es



# Fundación Pablo Iglesias

# 25

*Con la palabra y la imagen*

**25 AÑOS DE CONSTITUCIÓN ESPAÑOLA**

ALFONSO ALBACETE JOSEFINA ALDECOA JOSÉ LUIS  
ALEXANCO DARÍO ÁLVAREZ BASSO JOSÉ ÁLVAREZ  
JUNCO FREDERIC AMAT EDUARDO ARROYO JOSÉ MANUEL  
BALLESTER JOSÉ MANUEL BROTO JOSÉ MANUEL  
CABALLERO BONALD CARMEN CALVO VICTORIA CAMPS  
RAFAEL CANOGAR MANUEL CRUZ DULCE CHACÓN  
MARTÍN CHIRINO ELÍAS DÍAZ JOAQUÍN ESTEFANÍA  
EVRU JOSÉ LUIS FAJARDO JUAN GENOVÉS LUIS  
GORDILLO ROMÁN GUBERN JOAN HERNÁNDEZ PIJOAN  
CRISTINA IGLESIAS CLARA JANÉS SANTOS JULIÁ  
MENCHU LAMAS ANTÓN LAMAZARES LUIS LANDERO  
EMILIO LLEDÓ EVA LOOTZ ROGELIO LÓPEZ CUENCA  
JOSÉ ANTONIO MARINA LUIS MATEO DÍEZ JUAN JOSÉ  
MILLÁS ANTONIO MUÑOZ MOLINA MIQUEL NAVARRO  
GUILLERMO PÉREZ VILLALTA ÁLVARO POMBO SOLEDAD  
PUÉRTOLAS ALBERT RÀFOLS CASAMADA ROSA REGÁS  
JOSÉ MARÍA RIDAO MANUEL RIVAS FERNANDO SAVATER  
SOLEDAD SEVILLA JORDI TEIXIDOR ANDRÉS TRAPIELLO  
MANUEL VÁZQUEZ MONTALBÁN

Fundación  
Pablo Iglesias

*Con la palabra y la imagen*

**25 AÑOS DE CONSTITUCIÓN ESPAÑOLA**

Monte Esquinza, 30, 2.º dcha. 28010 Madrid  
Teléfono: 913 104 696 - 913 104 313 Fax: 913 194 585  
[editorial@fpabloiglesias.es](mailto:editorial@fpabloiglesias.es)