

1995

LETRERA

41

600 Ptas.

INTERNACIONAL

LA ESPAÑA NEGRA

Eduardo Arroyo

Marcos-Ricardo Barnatán

Agustín Sánchez Vidal

Ramón del Valle-Inclán

José Gutiérrez Solana

Antonio Tabucchi

URFASCISMO

Umberto Eco

LA MUSICA DE LAS IDEAS

George Steiner

Ernest Lluch • Harold Bloom • H. Vázquez Rial • Eduardo Subirats • Daniel Bell
Pier Paolo Pasolini • Juan Antonio Masoliver • A. García Ortega • Salvador Clotas
Patxo Unzueta • C. Alonso de los Ríos • Antonio Colinas • Oscar Scopa
Rosa Pereda • Roberto Blatt • Michael Ryklin • Mayra Montero • Santiago Kovadloff

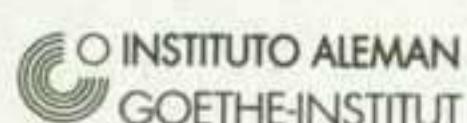
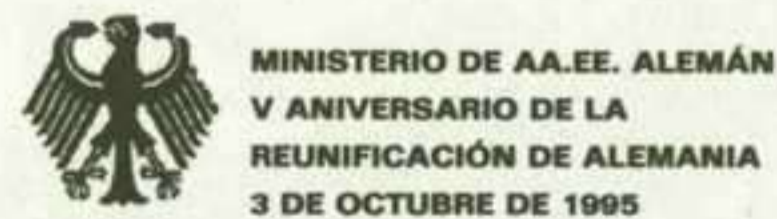


FESTIVAL DE OTOÑO 1995

**El Festival de Otoño
agradece a todos los patrocinadores
y colaboradores que han
hecho posible su XII edición.**



Ministerio de Relaciones Exteriores,
Comercio Internacional y Culto
de Argentina



LETRA⁴¹ INTERNACIONAL

DIRECTORES

Salvador Clotas
Antonin J. Liehm

SUBDIRECTOR

Manuel Ortuño Armas

COORDINADORA

Rosa Pereda

SECRETARIA DE REDACCION

Mercedes García Lenberg

CONSEJO DE REDACCION

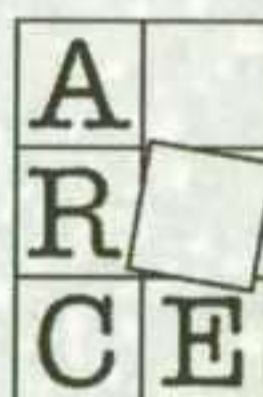
Victoria Camps
Josep M. Carandell
Luis Goytisolo
Jon Juaristi
Ludolfo Paramio
Carlos Piera
Josep Ramoneda

DISEÑO GRAFICO

Macua & García-Ramos, S.A.

REALIZACION GRAFICA

Carácter, S.A.



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

Esta revista está impresa
en papel ecológico

LETRA INTERNACIONAL

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

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

NOVIEMBRE-DICIEMBRE 1995

INDICE

- **Ernest Lluch**
Un demócrata en tu facistol 2
- **Umberto Eco**
Urfascismo 4
- **George Steiner**
La música de las ideas 12
- **Harold Bloom**
Freud. Una lectura shakespeariana 21
- **Horacio Vázquez Rial**
Literatura y política 32
- **Eduardo Subirats**
La condición sitiada 36
- **Daniel Bell**
El siglo del Pacífico 42

LA ESPAÑA NEGRA

- **Eduardo Arroyo**
Los que tienen las bocas abiertas 50
- **Ramón del Valle-Inclán**
Aires nacionales 52
- **Marcos-Ricardo Barnatán**
Todo al negro 53
- **José Gutiérrez Solana**
Un entierro en Santander 60
- **Agustín Sánchez Vidal**
La España Negra como síndrome de Estocolmo 60
- **Antonio Tabucchi**
Dos sueños de sueños 63
- **Pier Paolo Pasolini**
Versos de testamento 69

LOS LIBROS

- **J. A. Masoliver Ródenas** (V. Molina Foix), **A. García Ortega** (Luis Mateo Díez), **Salvador Clotas** (Seamus Heaney), **Patxo Unzueta** (Fernando Savater), **César Alonso de los Ríos** (Luis González Seara), **Antonio Colinas** (Stanislav Grof), **Oscar Scopa** (Gonzalo Puente Ojea) 70

CORRESPONDENCIA

- **Rosa Pereda, Roberto Blatt, César Alonso de los Ríos, Michael Ryklin, Mayra Montero, Santiago Kovadloff** 80

Un demócrata en tu facistol

Ernest Lluch

El complejo de algunos demócratas hace que se dediquen a expandir y buscar virtudes en los autores fascistas o leninistas incluso en su culminación estalinista. Algunos de los «míos» se dedican a ello con un empuje juvenil. Así, Joaquín Leguina dedica los más encendidos elogios a Céline. Sustenta que no solamente el nazi francés era un notable escritor —cosa sabida— sino que su obra no transpira sus ideas homicidas. Poco influye que cada vez se sepa con más certeza que el citado francés era mucho más fascista de lo que se suponía, y era mucho, hace unos años. Ayudemos, pese a ello, a que sea más conocido lo que, por otro lado, no es necesario.

Los sábados la lectura de *Babelia*, siempre recomendable, le puede sorprender a un demócrata modesto por la insistencia en destacar la importancia de Ernesto Giménez Caballero, aventura hartó difícil en una literatura tan amplia y de tanta calidad como la unida a la lengua castellana. Se puede encontrar con una reseña de *La vida nueva de Pedrito de Andía* tan púlcramente técnica que solamente provoca extrañeza el que su autor aparezca ataviado de falangista al lado de la favorita de Fernando Sánchez Dragó. Ningún lector sabrá que en esta novela, que se da a leer actualmente en institutos, hay frases de orientación y de calidad estilística parecida a las de los tebeos falangistas de Roberto Alcázar y Pedrín: «perro judío», «no me gusta verte con judíos» o «vas a tocar la cara de tu padre, lechuzo, pero no la de ese cristiano». Ni a *Babelia*, ni al notario Juan-José López Burniol, ni al bienintencionado Andrés Trapiello ni a bastantes profesores demócratas les han repugnado estas citas escogidas ente cien, puesto que olvidan que están en la citada revisión de las *Pequeñas memorias de Tarín*.

Si uno lee a Antonio Elorza o a Andrés de Blas podrá ver las mil y una descalificaciones —a las que me sumo— de ciertas partes racistas del pensamiento nacionalista vasco de Sabino Arana. Nada subrayarán acerca de que sus seguidores, sean hijos, nietos o biznietos políticos, han estado siempre al lado de la libertad y de la democracia. No hablan o hablan muy poco del nacionalismo vasco cuyos hijos, nietos y biznietos asolaron en la guerra y en la posguerra civil y ahora, afortunadamente, con limitaciones constitucionales, han rebrotado en sus descendientes. Me refiero al nacionalismo vasco o navarro españolista desde Ramiro de Maeztu hasta Manuel Aznar, pasando por Sánchez Mazas o por Ramón de Bastera. Este es el nacionalismo vasco o navarro que realmente debe preocupar. No en vano la idea de una España totalitaria e imperialista fue concebida y elaborada mucho más por vascos o navarros que por castellanos, andaluces o catalanes. Empero preocupa más a algunos intelectuales Sabino Arana, a cuyo partido sería una infamia buscarle, en el terreno democrático, pecados mortales que a otros que deberían estar en el «infierno» y deben estarlo.

Cuando hice alguna de estas observaciones directamente a uno de estos intelectuales, entendía que aducía en su defensa que lo hacía para que Céline —generosamente editado en nuestra obligada libertad— fuera más conocido. Me pareció que este argumento sobresalía sobre los demás. Los otros argumentos estaban encabezados por el hecho de que había que hacer constar su buena técnica literaria. Esta es una motivación obvia, puesto que es notorio que está al alcance de cualquier comprador; también lo es que si el comprador se transforma en lector lo notará sin que el intérprete le sirva de cayado. Aún intenté vislumbrar, con cierto disimulo, que así se conseguían dos cosas: demostrar que la izquierda democrática y los demócratas somos muy abiertos, así como sustentar que en las obras literarias la transmisión de ideas fascistas y estalinistas no se produce.

Se trata de demostrar, en definitiva, la extremada separación, prácticamente absoluta, entre política y literatura. Noción tan errónea como la de quienes sustentaron que la identificación era absoluta y sin grado alguno de autonomía y li-

bertad. Se arrumban estas posiciones de los años de la posguerra para abrazar con entusiasmo las contrarias. Si siguiéramos analizando la vida de Pedrito de Andía veríamos que el entusiasmo ha evitado que leyera el tono falangista brutal del «niño bien» vizcaíno y armado.

En cambio, creadores que lucharon y sufrieron por la libertad y por la democracia no encuentran quienes les ayuden a ser más conocidos. Pienso en creadores de mayor dimensión, desde mi punto de vista, y que pese a tener su obra ampliamente editada en España no logran el impulso de periódicos, profesores y revistas para que sean leídos y escuchados. Pienso en dos nombres que cuando son pronunciados ante públicos cultos lamentablemente son poco conocidos. Sin embargo, en cualquier librería bien surtida en poesía o incluso en la colección de música más vendida en quioscos, se encuentran sus obras. Me refiero a Ana Ajmátova y a Oliver Messiaen.

De la primera, con traducciones al castellano y al catalán, conmueve y admira su «Réquiem» y su «Poema sin héroe». Ajmátova escribe contra el «fascismo rojo», que decía Paolo Sylos Labini. Uno de sus editores, Jesús García Gabaldón, describe al «Réquiem» como «la respuesta poética dada por Ajmátova a una desconocida que hacía cola ante la cárcel y que, al enterarse de que Ajmátova era poeta, le preguntó si podía describir *esto*». *Esto* era el terror del poder comunista soviético. Reproduciré lo que escribió «En lugar de prefacio» al «Réquiem»:

«En los terribles años de Yezhov pasé diecisiete meses en las colas de las cárceles de Leningrado. En una ocasión, alguien, de alguna manera, me reconoció. Entonces una mujer de labios azules que estaba tras de mí, quien, por supuesto, nunca había oído mi nombre, despertó del aturdimiento en que estábamos y me preguntó al oído (allí todos hablábamos en voz muy baja):

—Y esto, ¿puede describirlo?

Y yo dije:

—Puedo.

Entonces algo parecido a una sonrisa asomó por lo que antes había sido su rostro».

A mí, perdonadme, me emociona el contenido y me admira la capacidad literaria de expresar así como de cumplir con su compromiso (dicho en el doble sentido de la palabra).

Olivier Messiaen, a su vez, representa quien creó una de las grandes músicas del siglo XX. Quienes celebramos el 6 de junio de 1944 apreciamos especialmente su *Cuarteto para el final de los tiempos*, estrenado el 15 de enero de 1941 en el *Stalag VIII A* del campo de concentración de Görlitz en Silesia. Lo estrenó donde lo compuso y apoyándose no en un imaginado cuarteto de cámara sino con los cuatro instrumentos que sobrevivían gracias al amor de cuatro músicos: violín, clarinete, violonchelo y piano. No quiso después Messiaen transformarlo en sinfonía, lo que le hubiera originado una gran difusión, por fidelidad a los cuatro músicos y a los cinco mil prisioneros que en la media hora de permiso formados y envueltos en el frío, escucharon una música técnicamente revolucionaria que no debían acabar de entender. «Jamás he sido escuchado con tanta atención y comprensión» confesó el católico Messiaen. No hay espacio para explicar el cómo de la detención del organista de la Trinidad de París por parte de los nazis.

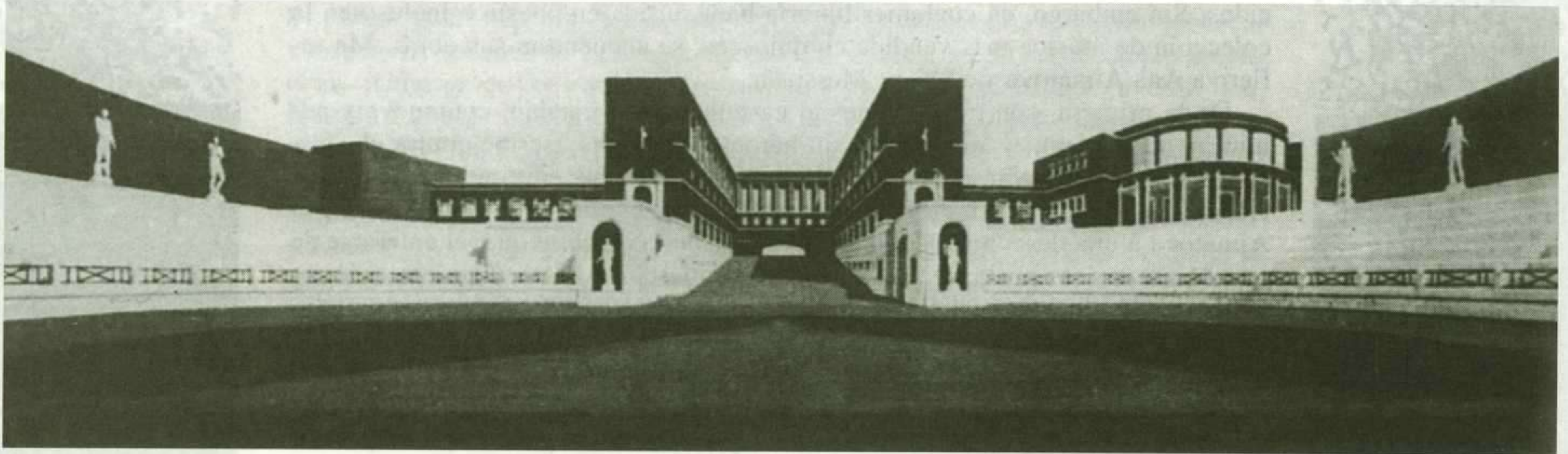
Perdonadme nuevamente, y repitiendo a Jaime Gil, por confesar que me siento mucho más cerca de Ajmátova y de Messiaen tanto por sus impulsos como por la calidad de sus creaciones. Perdonadme, por última vez, que no les compare con los nombres que he citado al empezar. □

ERNEST LLUCH

— «Catalán, castellano y latín librescos». *Letra Internacional*, 37.

Urfascismo

Umberto Eco



En 1942, a la edad de diez años, gané el primer premio en los Ludi Juveniles (un concurso de libre participación forzosa para jóvenes fascistas italianos —es decir, para todos los jóvenes italianos). Había escrito con virtuosismo retórico sobre el tema «¿Debemos morir por la gloria de Mussolini y por el destino inmortal de Italia?». Mi respuesta había sido afirmativa. Era un chico listo.

Después, en 1943, descubrí el significado de la palabra libertad. Contaré esa historia al final del artículo. En aquel momento libertad aún no significaba liberación. Pasé dos de mis primeros años entre SS, Fascistas y Partisanos que se disparaban, y aprendí a evitar las balas. No estuvo mal como ejercicio.

En abril de 1945 los partisanos tomaron Milán. Dos días después llegaron a la pequeña ciudad donde yo vivía. Fue un momento muy alegre. La plaza mayor estaba atestada de gente que cantaba y agitaba banderas, invocando a grandes voces a Mimo, el jefe partisano de la zona. Mimo, ex sargento de *carabinieri*, se había unido a los de Badoglio y había perdido una pierna en uno de los primeros enfrentamientos. Salió al balcón del ayuntamiento apoyado en sus muletas, pálido; intentó calmar a la multitud con una mano. Yo estaba allí esperando su discurso, en vista de que toda mi primera infancia había estado marcada por los grandes discursos históricos de Mussolini, cuyos pasajes más significativos aprendíamos de memoria en la escuela. Silencio. Mimo habló con voz ronca, casi no se le oía. Dijo: «Ciudadanos, amigos. Tras tantos dolorosos sacrificios... aquí nos tenéis... ¡Gloria a los caídos por la libertad!» Fue todo. Y se metió dentro. La muchedumbre gritaba, los partisanos alzaron sus armas y dispararon festivamente al aire. Los niños nos abalanzamos a recoger los casquillos, valiosos objetos de colección, pero yo había aprendido también que la libertad de expresión significa libertad de la retórica.

Unos días después vi a los primeros soldados americanos. Eran afroamericanos. El primer Yanqui al que traté fue un negro, Joseph, quien me dio a conocer las maravillas de Dick Tracy y Li'l Abner: sus tebeos eran de colores y olían muy bien.

Uno de los oficiales (el mayor o capitán Muddy) se hospedaba en el chalet de la familia de dos compañeras de escuela. Yo andaba como por mi casa por aquel jardín donde algunas señoras hacían corro alrededor del capitán Muddy, hablando un francés bastante detestable. El capitán Muddy había ido a la universidad, quizás tenía un título, y sabía un poco de francés. Y así, mi primera imagen de los libertadores americanos, tras tantos rostros pálidos con camisas negras, fue la de un negro culto con un uniforme amarillo verdoso que decía: «*Oui, merci beaucoup, Madame, moi aussi j'aime le champagne*». Desgraciadamente no había champán, pero recibí del capitán Muddy mi primer chicle y empecé a mascararlo todo el día. De noche metía la bolita en un vaso de agua para mantenerla fresca hasta el día siguiente.

En mayo oímos decir que la guerra había acabado. La paz me produjo una curiosa sensación. Me habían dicho que la guerra permanente era la condición normal para un joven italiano. En los meses siguientes descubrí que la Resistencia no era solo un fenómeno local, sino Europeo. Aprendí nuevas y excitantes palabras como *réseau*, *maquis*, *armée secrète*, *Rote Kapelle*, *gueto de Varsovia*. Vi las primeras fotografías del Holocausto y comprendí así su significado antes aún de conocer la palabra. Me di cuenta de qué nos habían liberado.

Hoy en Italia algunos se preguntan si la Resistencia tuvo un real impacto militar en el curso de la guerra. Para mi generación la cuestión es irrelevante: comprendimos inmediatamente el significado moral y psicológico de la Resistencia. Era un motivo de orgullo saber que nosotros, los europeos, no habíamos esperado pasivamente la liberación. Pienso que tampoco para los jóvenes americanos que derramaban su tributo de sangre por nuestra libertad era irrelevante saber que detrás de las líneas había europeos que estaban ya pagando su deuda. Hoy en Italia hay quien dice que el mito de la Resistencia era una mentira comunista. Es cierto que los comunistas explotaron la Resistencia como una propiedad particular, dado que tuvieron en ella un papel primordial; pero yo recuerdo partisanos con pañuelos de diversos colores. Pegado a la radio, me pasaba las noches —con la ventana cerrada y las luces apagadas que con-

vertían al reducido espacio en torno al aparato en el único halo luminoso— escuchando los mensajes que Radio Londres transmitía a los partisanos. Eran a un tiempo oscuros y poéticos (*El sol sigue saliendo, Las rosas florecerán*) y en su mayoría eran «mensajes para la Franchi». Alguien me susurró que Franchi era el jefe de uno de los más poderosos grupos clandestinos de la Italia del Norte, un hombre de legendario valor. Franchi se convirtió en mi héroe. Franchi (cuyo verdadero nombre era Edgardo Sogno) era monárquico, tan anticomunista que después de la guerra se unió a grupos de extrema derecha y hasta fue acusado de colaborar en un intento de golpe de Estado reaccionario. Pero ¡eso qué importa! Sogno sigue siendo el Sueño de mi infancia. La Liberación fue una empresa común de distinto color.

Hoy en Italia hay quien dice que la guerra de Liberación fue un periodo de división y que ahora necesitamos una reconciliación nacional. El recuerdo de aquellos años terribles debería ser reprimido, *refoulée, verdrängt*. Pero la *Verdrängung* provoca neurosis. Si reconciliación significa compasión y respeto hacia cuantos combatieron de buena fe en la guerra, perdón no significa olvido. Puedo admitir incluso que Eichmann creyera sinceramente en su misión, pero me siento incapaz de decir: «okey, vuelve a hacerlo». Estamos aquí para recordar lo que ocurrió y para declarar solemnemente que Ellos no deben volver a hacerlo. Pero ¿quiénes son Ellos?

Si pensamos aún en los gobiernos totalitarios que dominaron Europa antes de la Segunda Guerra Mundial podemos decir con toda tranquilidad que será difícil verlos retornar de la misma forma en circunstancias históricas diversas. Si el Fascismo de Mussolini se basaba en la idea de un jefe carismático, en el corporativismo, en la utopía del Destino Fatal de Roma, en una voluntad imperialista de conquistar nuevas tierras, en un nacionalismo exacerbado, en el ideal de toda una nación militarizada de camisas negras, en el rechazo de la democracia parlamentaria, en el antisemitismo, entonces no hay dificultad en admitir que la Alianza Nacional, nacida del MSI, es ciertamente un partido de derechas pero tiene poco que ver con el viejo Fascismo. Por las mismas razones, y aunque me preocupe la actuación de diversos movimientos filonazis aquí y allá en Europa, incluida Rusia, no pienso que el Nazismo, en su forma original, esté a punto de reaparecer como movimiento que afecte a una nación entera.

No obstante, aunque los regímenes políticos puedan ser derribados, y las ideologías criticadas y deslegitimadas, tras un régimen y su ideología hay siempre un modo de pensar y de sentir, una serie de hábitos culturales, una nebulosa de instintos oscuros e insondables pulsiones. ¿Hay, pues, de nuevo otro fantasma que recorre Europa (por no hablar de otras partes del mundo)?

Ionesco dijo una vez que «solo las palabras cuentan, el resto son chácharas». Los hábitos lingüísticos constituyen a menudo importantes síntomas de disentimientos inexpressados.

Permítanme, pues, preguntar por qué no sólo la Resistencia sino toda la Segunda Guerra Mundial han sido definidas en todo el mundo como una lucha contra el Fascismo. Si releen ustedes *Por quién doblan las campanas* de Hemingway descubrirán que Robert Jordan identifica a sus enemigos con los Fascistas, aun cuando piensa en los Falangistas españoles.

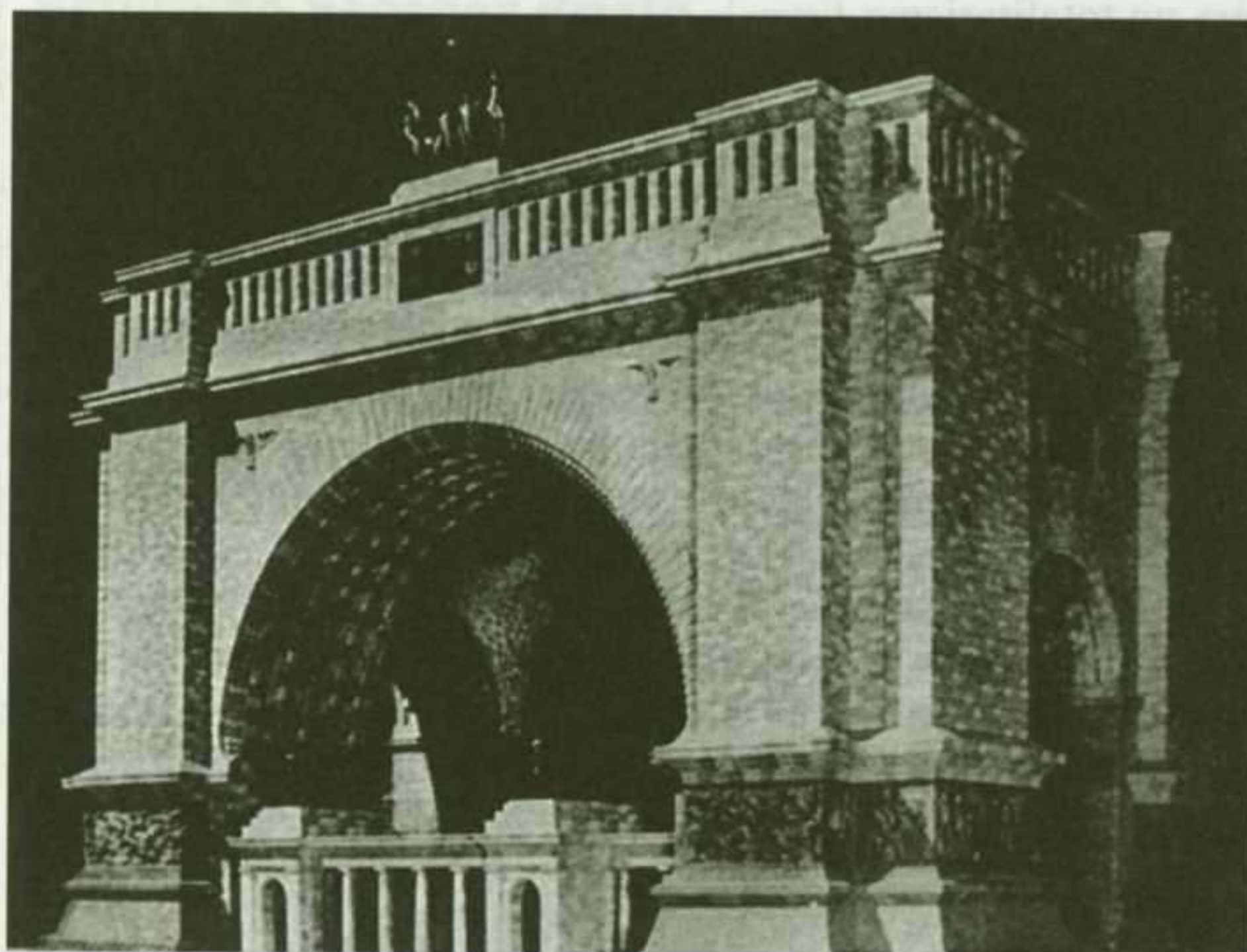
Permítanme dar la palabra a F.D. Roosevelt: «La victoria del pueblo americano y de sus aliados será una victoria contra

el fascismo y el callejón sin salida del despotismo que éste representa» (23 de septiembre de 1944).

Durante los años del maccarthismo a los americanos que tomaron parte en la guerra civil española se les llamaba *anti-fascistas prematuros*, dando a entender con ello que luchar contra Hitler en los años cuarenta era un deber moral de todo buen americano, pero que luchar contra Franco demasiado pronto, en los años treinta, olía a podrido... ¿Por qué los radicales americanos usaban una expresión como *Fascist pig* incluso para indicar a un policía que no aprobaba sus preferencias a la hora de fumar? ¿Por qué no decían *cerdo Cagoulard, cerdo Falangista, cerdo Ustachi, cerdo Quisling, cerdo Ante Pavelic o cerdo Nazi*?

Mein Kampf es el manifiesto completo de un programa político. El Nazismo tenía una teoría del racismo y del Arianismo, una noción concreta del *entartete Kunst*, el arte corrupto, una filosofía de la voluntad de poder y del *Übermensch*. El nazismo era decididamente anticristiano y neopagano, del mismo modo que el Diamat (la versión oficial del marxismo soviético) de Stalin era claramente materialista y ateo. Si por totalitarismo se entiende un régimen que subordina todo acto individual al Estado y a su ideología, entonces Nazismo y Estalinismo eran regímenes totalitarios.

El Fascismo fue ciertamente una dictadura, pero no era cumplidamente totalitario, no tanto por su blandura cuanto por la endeblez filosófica de su ideología. Al contrario de lo que suele pensarse, el Fascismo italiano carecía de filosofía propia. El artículo sobre el Fascismo firmado por Mussolini para la *Enciclopedia Treccani* lo escribió o lo inspiró fundamentalmente Giovanni Gentile, pero reflejaba una noción tar-dohegeliana del Estado Etico y Absoluto que Mussolini nunca realizó por entero. Mussolini no tenía ninguna filosofía: tenía sólo una retórica. Empezó como ateo militante para después firmar el Concordato con la Iglesia y dar la bienvenida a los obispos que bendecían los gallardetes fascistas. En sus primeros años anticlericales, según una leyenda muy verosímil, pidió una vez a Dios que un rayo lo fulminara allí mismo, para probar Su existencia. Dios estaba distraído, evidentemente. En años posteriores, Mussolini citaba siempre en sus discursos el nombre de Dios y no desdeñaba hacerse llamar el Hombre Providencial. Puede decirse que el Fascismo italiano fue la primera dictadura de derechas que dominó un país europeo y que todos los movimientos análogos encontraron





luego una especie de arquetipo común en el régimen mussoliniano. El Fascismo italiano fue el primero en crear una liturgia militar, un folclore y hasta un modo de vestir —obteniendo en el extranjero más éxitos que Armani, Benetton o Versace. Hasta los años treinta no hicieron su aparición los movimientos fascistas en Inglaterra, con Mosley, y en Letonia, Estonia, Lituania, Polonia, Hungría, Rumania, Bulgaria, Grecia, Yugoslavia, España, Portugal, Noruega y hasta en América del Sur, por no hablar de Alemania. Fue el Fascismo italiano el que convenció a muchos dirigentes liberales europeos de que el nuevo régimen estaba llevando a cabo interesantes reformas sociales capaces de suministrar una alternativa moderadamente revolucionaria a la amenaza comunista. No obstante la prioridad histórica no me parece razón suficiente para explicar por qué la palabra *Fascismo* se convirtió en una sinécdoque, una denominación *pars pro toto* para movimientos totalitarios diferentes. No vale responder que el Fascismo encerraba en sí todos los elementos de los totalitarismos posteriores en estado quintaesencial, por así decirlo. Muy al contrario, el Fascismo no poseía ninguna quintaesencia, y ni siquiera una esencia particular. El Fascismo era un totalitarismo *fuzzy*.¹

El Fascismo no era una ideología monolítica, sino más bien un *collage* de diversas ideas políticas y filosóficas, un cúmulo de contradicciones. ¿Cabe acaso concebir un movimiento totalitario que consiga unir monarquía y revolución, Ejército Real y la milicia personal de Mussolini, los privilegios concedidos a la Iglesia y una educación estatal que ensalzaba la violencia, el control estatal absoluto y el libre mercado? El partido fascista había nacido proclamando su nuevo orden revolucionario pero estaba financiado por los terratenientes más conservadores que se esperaban una contrarrevolución; el Fascismo de los inicios era republicano y sobrevivió veinte años proclamando su lealtad a la Familia Real, permitiendo a un Duce (el indudable Líder Máximo) arrastrar del brazo a un Rey al que brindó también el título de

Emperador. Pero cuando en 1943 el Rey despidió a Mussolini, el partido reapareció dos meses después, con ayuda de los alemanes, bajo la bandera de una república «Social», reciclando su vieja partitura revolucionaria enriquecida con acentos casi jacobinos.

Hubo una sola arquitectura y un solo arte nazis. Si el arquitecto nazi era Albert Speer, no había sitio para Mies van der Rohe. Del mismo modo, bajo Stalin, si Lamarck tenía razón no había sitio para Darwin. Por el contrario, hubo ciertamente arquitectos fascistas, pero al lado de sus pseudocoliseos surgieron asimismo edificios inspirados en el moderno racionalismo de Gropius.

No hubo un Zdanov fascista, pero en Italia hubo dos importantes premios artísticos: el Premio Cremona, controlado por un fascista inculto y fanático como Farinacci, que impulsaba un arte propagandístico (me acuerdo de un *Escuchando en la radio un discurso del Duce*, o *Estados mentales creados por el Fascismo*); y el Premio Bérgamo, patrocinado por un fascista culto y razonablemente tolerante como Bottai, que protegía el arte por el arte y los nuevos experimentos del arte de vanguardia proscritos en Alemania como corruptos y criptocomunistas, contrarios al *Kitsch* nibelungo, el único admitido. El poeta nacional era D'Annunzio, un dandy que en Alemania o en Rusia hubiera acabado ante un pelotón de fusilamiento. Fue ascendido al rango de Vate del régimen por su nacionalismo y su culto al heroísmo —con el añadido de fuertes dosis de Decadentismo francés.

Tomemos el Futurismo. Habría debido ser considerado un ejemplo de *entartete Kunst*, al igual que el expresionismo, el cubismo y el surrealismo. Pero los primeros Futuristas italianos eran nacionalistas, defendieron por razones estéticas la participación italiana en la primera guerra mundial, ensalzaron la velocidad, la violencia, el riesgo, y en cierto modo estos aspectos parecieron cercanos al culto fascista de la juventud. Cuando el Fascismo se identificó con el Imperio Romano y redescubrió las tradiciones rurales, Marinetti (que proclamaba que un automóvil era más bello que la Victoria de Samotracia y hasta quería matar al claro de luna), fue elegido miembro de la Academia de Italia, que trataba al claro de luna con gran respeto.

Muchos de los futuros partisanos, y de los futuros intelectuales del Partido Comunista fueron educados por el GUF, la asociación fascista de los estudiantes universitarios, que debía ser la cuna de la nueva cultura fascista. Estos clubes se convirtieron en una especie de gran crisol intelectual en el cual las nuevas ideas circulaban sin el menor control ideológico real, no tanto porque los hombres del partido fuesen tolerantes cuanto porque pocos de entre ellos poseían los instrumentos culturales para controlarlos.

En el curso de aquel ventenio, la poesía de los Herméticos representó una reacción contra el estilo pomposo del régimen; a estos poetas se les permitió elaborar su protesta literaria desde el interior de sus torres de marfil. El sentir del Hermetismo era exactamente lo contrario del culto fascista al optimismo y el heroísmo. El régimen toleraba este palmario aunque socialmente imperceptible disenso porque no prestaba la suficiente atención a jerga tan arcana.

Lo cual no significa que el Fascismo italiano fuera tolerante. Gramsci fue encarcelado y murió en prisión. A Matteotti y los hermanos Rosselli los asesinaron, la prensa libre fue suprimida, los sindicatos desmantelados, a los disidentes políticos se les confinó en islas remotas, el poder legislativo se convirtió en una mera ficción y el ejecutivo (que

(1) Borroso (N. de la T.)

controlaba al judicial, así como a los *mass media*) promulgaba directamente las nuevas leyes, entre las cuales estuvieron también las de la defensa de la raza (el apoyo formal italiano al Holocausto). La incoherente imagen que acabo de describir no era fruto de la tolerancia, sino un ejemplo de desquiciamiento político e ideológico. Pero era un ejemplo de *desquiciamiento ordenado*, una confusión estructurada. El Fascismo estaba filosóficamente desquiciado pero desde el punto de vista político sus goznes se hallaban firmemente anclados en algunos arquetipos.

Hemos llegado ahora al segundo punto de mi tesis. Hubo un solo Nazismo, y no podemos llamar Nazismo al Falangismo hiperatómico de Franco, pues el Nazismo es fundamentalmente pagano, politeísta y anticristiano, o no es Nazismo. En cambio es posible jugar al Fascismo de muchos modos sin que cambie el nombre del juego. Con la noción de Fascismo ocurre lo que, según Wittgenstein, ocurre con la noción de *juego*. Un juego puede ser o no ser competitivo, pueden jugarlo una o más personas, puede requerir cierta especial habilidad o ninguna, puede tener o no premios en metálico. Los juegos son una serie de actividades diversas que muestran sólo cierto *parecido de familia*.

1	2	3	4
a b c	b c d	c d e	d e f

Supongamos que exista una serie de grupos políticos. El grupo Uno se caracteriza por los aspectos *abc*, el grupo Dos por los *bcd*, y así sucesivamente. Dos se parece a Uno en que tienen dos aspectos en común. Tres se parece a Dos y Cuatro se parece a Tres por la misma razón. Obsérvese que Tres se parece asimismo a Uno (tienen en común el aspecto *c*). El caso más curioso lo constituye Cuatro, obviamente parecido a Tres y a Dos, pero sin ninguna característica común con Uno. Y sin embargo, a causa de la ininterrumpida serie de similitudes decrecientes entre Uno y Cuatro, perdura, por una especie de transitividad ilusoria, un aire de familia entre Cuatro y Uno.

El Fascismo se ha convertido en un término que se adapta a todo porque de un régimen fascista es posible eliminar uno o más aspectos sin que deje de ser reconocible como fascista. Quítenle al Fascismo el imperialismo y tendrán Franco y Salazar; quítenle el colonialismo y tendrán el Fascismo balcánico. Añádanle al Fascismo italiano un anticapitalismo radical (que nunca fascinó a Mussolini) y tendrán a Ezra Pound. Añádanle el culto a la mitología céltica y el misticismo del Grial (totalmente ajenos al Fascismo oficial) y tendrán uno de los más respetados *gurus* fascistas, Julius Evola.

A despecho de esta confusión, creo que es posible indicar una lista de características típicas de lo que me gustaría llamar el Urfascismo, o Fascismo Eterno. Dichas características no pueden ser ordenadas en un sistema; muchas se contradicen entre sí y son típicas de otras formas de despotismo o de fanatismo. Pero basta con que una de ellas esté presente para que cuaje una nebulosa fascista.

1. La primera característica de un Urfascismo es el *culto a la tradición*. El tradicionalismo es más viejo que el fascismo. No sólo fue típico del pensamiento contrarrevolucionario católico posterior a la Revolución Francesa sino que nació en la tardía época helenística, como reacción contra el racionalismo clásico griego.



Siglo Veintiuno
de España
Editores, sa

NOVEDADES

Eduardo Galeano

El fútbol a sol y sombra

Ricardo Llamas

Construyendo sidentidades

Estudios desde el corazón de una pandemia

Carmen Pino Pertierra

y **Alfonso Arnau Tornos**

Vivir: un juego de insumisión

Hacia una cultura intersubjetiva de la igualdad

Rafael Feito Alonso

Estructura social contemporánea

Las clases sociales en los países industrializados

José Luis Álvaro Estramiana

Psicología social: perspectivas teóricas

y metodológicas

Alicia Redondo Goicoechea

Manual de análisis de literatura narrativa.

La polifonía textual

Saturnino Sánchez Prieto

¿Y qué es la historia?

Reflexiones epistemológicas para profesores

de Secundaria

Juan Antonio García Madruga et al.

Comprensión y adquisición de conocimientos
a partir de textos

Siglo XXI de España Editores, S.A.
Plaza, 5. 28043 Madrid
Tels. (91) 759 48 09/759 49 18
Telefax (91) 759 45 57

En la cuenca del Mediterráneo, los pueblos de religiones diversas (aceptadas todas con indulgencia por el Panteón romano) empezaron a soñar con una revelación recibida en el alba de la historia humana. Esta revelación había permanecido largo tiempo oculta bajo el velo de lenguas ya olvidadas. Estaba confiada a los jeroglíficos egipcios, a las runas de los celtas, a los textos sagrados, aún desconocidos, de las religiones asiáticas.

Esta nueva cultura debía ser *sincretista*. Sincretismo no es sólo, como indican los diccionarios, la combinación de diversas formas de creencias y prácticas. Tal combinación *debe tolerar las contradicciones*. Todos los mensajes originarios contienen un germen de sabiduría y cuando semejan decir cosas distintas o incompatibles es sólo porque todos aluden, alegóricamente, a alguna verdad primitiva.

Como consecuencia, *no puede haber avance del saber*. La verdad ha sido ya anunciada de una vez para siempre y sólo podemos continuar interpretando su oscuro mensaje. Basta mirar el sílabo de cualquier movimiento fascista para hallar a los principales pensadores tradicionalistas. La gnosis nazi se nutría de elementos tradicionalistas, sincretistas, ocultos. La más importante fuente teórica de la nueva derecha italiana, Julius Evola, mezclaba el Grial con los Protocolos de los Sabios de Sión, la alquimia con el Sacro Imperio Romano Germánico. El propio hecho de que para demostrar su apertura mental una parte de la derecha italiana haya ampliado recientemente su sílabo metiendo en el mismo saco a De



Maistre, Guenon y Gramsci es una prueba palmaria de sincretismo.

Si ustedes curiosean en los estantes que en las librerías americanas llevan la indicación «New Age» se encontrarán incluso con San Agustín, el cual, por lo que yo sé, no era fascista. Pero el mismo hecho de juntar a San Agustín con Stonehenge es un síntoma de Urfascismo.

2. El tradicionalismo implica el *rechazo del Modernismo*. Tanto los Fascistas como los Nazis adoraban la tecnología, mientras que los pensadores tradicionalistas suelen rechazarla como negación de los valores espirituales tradicionales. No obstante, aunque el Nazismo estuviera orgulloso de sus éxitos industriales, su alabanza de la modernidad era sólo el aspecto superficial de una ideología basada en la Sangre y la Tierra (*Blut und Boden*). El rechazo del mundo moderno se camuflaba como condena del modo de vida capitalista, pero abarcaba igualmente la repulsa del Espíritu de 1789 (o de 1776, obviamente). La Ilustración, la Edad de la Razón, se ven como el inicio de la depravación moderna. En esto el Urfascismo puede ser definido como *irracionalismo*.

3. El irracionalismo depende también del culto *a la acción por la acción*. La acción es bella en sí, y por ende debe ser llevada a cabo antes de cualquier reflexión, y sin ésta. Pensar es una forma de castración. Por ello la *cultura es sospechosa*, en la medida en que se identifica con actitudes críticas. De la declaración atribuida a Goebbels («cuando oigo la palabra cultura, saco la pistola») al uso frecuente de expresiones como *cerdos intelectuales, cabezas de huevo, snobs radicales, las universidades son un nido de comunistas*, la sospecha hacia el mundo intelectual siempre ha sido un síntoma de Urfascismo. Los intelectuales oficiales fascistas se dedicaban principalmente a acusar a la cultura moderna y a la *intelligentsia* liberal de haber abandonado los valores tradicionales.

4. Ninguna forma de sincretismo puede aceptar la crítica. El espíritu crítico opera distinciones y distinguir es señal de modernidad. En la cultura moderna, la comunidad científica entiende el desacuerdo como instrumento de avance de los conocimientos. Para el Urfascismo el *desacuerdo es traición*.

5. El desacuerdo es además una señal de diversidad. El Urfascismo crece y busca el consenso explotando y exacerbando el natural *miedo a la diferencia*. El primer llamamiento de un movimiento fascista o prematuramente fascista es contra *los intrusos*. El Urfascismo es, pues, *racista* por definición.

6. El Urfascismo brota de la frustración individual o social. Lo cual explica que una de las características típicas del fascismo haya sido *el llamamiento a las clases medias frustradas*, incómodas por alguna crisis económica o humillación política y espantadas por la presión de los grupos sociales subalternos. En nuestro tiempo en que los viejos «proletarios» se están convirtiendo en pequeña burguesía (y los *Lumpen* se autoexcluyen de la escena política), el Fascismo encontrará en esa nueva mayoría su auditorio.

7. A quienes carecen de toda identidad social, el Urfascismo les dice que su único privilegio es el más común de todos, haber nacido en el mismo país. Este es el origen del *nacionalismo*. Además, los únicos que pueden proporcionar una identidad a la nación son los enemigos. Y así, en

la raíz de la psicología Urfascista está la *obsesión de la conspiración*, a ser posible internacional. Los partidarios deben sentirse sitiados. La forma más sencilla de hacer emerger una conspiración consiste en apelar a la *xenofobia*. Pero la conspiración debe venir también de dentro: los judíos suelen ser el mejor objetivo, ya que presentan la ventaja de estar al mismo tiempo dentro y fuera. En los Estados Unidos, el último ejemplo de la obsesión de la conspiración está representado por el libro *The New World Order* de Pat Robertson.

8. Los partidarios deben sentirse humillados por la ostensible riqueza y la fuerza de los enemigos. Cuando era niño me enseñaban que los ingleses eran el «pueblo de las cinco comidas»: comían más a menudo que el pobre y sobrio italiano. Los judíos son ricos y se ayudan entre sí gracias a una red secreta de asistencia mutua. Los partidarios deben sin embargo estar convencidos de que pueden derrotar a sus enemigos. Y así, gracias a un continuo desplazamiento de registro retórico, *los enemigos son al mismo tiempo demasiado fuertes y demasiado débiles*. Los fascistas están condenados a perder sus guerras porque son constitucionalmente incapaces de valorar objetivamente la fuerza del enemigo.

9. Para el Urfascismo no existe lucha por la vida, sino más bien vida para la lucha. *El pacifismo es, pues, solución con el enemigo*; el pacifismo es malo porque *la vida es una guerra permanente*. Esto, empero, entraña un complejo de Armagedón: desde el momento en que los enemi-



gos deben y pueden ser derrotados, deberá haber una batalla final tras la cual el movimiento controlará el mundo. Tal *solución final* implica una posterior era de paz, una Edad de Oro que contradice el principio de la guerra permanente. Ningún líder fascista ha conseguido nunca resolver esta contradicción.

10. El elitismo es un aspecto típico de toda ideología reaccionaria, por cuanto fundamentalmente aristocrático. En el curso de la historia, todos los elitismos aristocráticos o militaristas han implicado el *desprecio hacia los débiles*. El Urfascismo no puede por menos de predicar un *elitismo popular*. Todo ciudadano pertenece al mejor pueblo del mundo, los miembros del partido son los mejores ciudadanos, todo ciudadano puede (o debería) llegar a ser miembro del partido. Pero

no puede haber patricios sin plebeyos. El líder, que sabe perfectamente que su poder no le viene por delegación, sino que ha sido conquistado por la fuerza, sabe también que su fuerza se basa en la debilidad de las masas, tan débiles que necesitan y merecen un Dominador. Desde el momento en que el grupo está organizado jerárquicamente (según un modelo militar), todo líder subordinado desprecia a sus subalternos, y cada uno de éstos desprecia a sus inferiores. Todo ello refuerza el sentido de un elitismo de masas.

11. Con esta perspectiva, *a cada cual se le educa para ser un Héroe*. En todas las mitologías el Héroe es un ser excepcional, pero en la ideología Urfascista el heroísmo es la norma. Este culto al heroísmo está estrechamente ligado al *culto de la muerte*: no en vano el lema de los Falangistas era *viva la muerte*. A las personas normales se les dice que la muerte es desagradable pero que hay que afrontarla con dignidad; a los creyentes se les dice que es un modo doloroso de alcanzar una felicidad sobrenatural. El héroe Urfascista, en cambio, aspira a la muerte, anunciada como la mejor recompensa de una vida heroica. En su impaciencia, apostillemos, resulta más frecuente que lleve a los demás a morir.

12. Dado que tanto la guerra permanente como el heroísmo son juegos difíciles de jugar, el Urfascista transfiere su voluntad de poder a cuestiones sexuales. Éste es el origen del *machismo* (que implica desdén a las mujeres y una condena intolerante de los hábitos sexuales no conformistas, desde la castidad a la homosexualidad). Y dado que también el sexo es un juego difícil de jugar, el héroe Urfascista juega con las armas, que son su *Ersatz fálico*: sus juegos de guerra se deben a una permanente *Invidia Penis*.

13. El Urfascismo se basa en un *populismo cualitativo*. En una democracia los individuos gozan de derechos individuales, pero el conjunto de los ciudadanos sólo está dotado de un impacto político desde el punto de vista cuantitativo (se siguen las decisiones de la mayoría). Para el Urfascismo los individuos en cuanto tales carecen de derechos y el pueblo está concebido como una cualidad, un ente monolítico que expresa la Voluntad Común. Dado que ninguna cantidad de seres humanos puede poseer una voluntad común, el Líder pretende ser su intérprete. Habiendo perdido su poder de delegación, los ciudadanos no actúan, sólo son llamados, *pars pro toto*, a representar el papel del Pueblo. El Pueblo es, así, sólo una ficción teatral. Para tener un buen ejemplo de populismo cualitativo ya no necesitamos la Piazza Venezia o el Estadio de Nuremberg. En nuestro futuro se perfila un *populismo cualitativo Tú o Internet*, en el cual la respuesta emotiva de un grupo seleccionado de ciudadanos puede ser presentada o aceptada como la Voz del Pueblo. En razón de su populismo cualitativo, el Urfascismo debe *oponerse a los «pútridos» gobiernos parlamentarios*. Una de las primeras frases pronunciadas por Mussolini en el Parlamento italiano fue: «Hubiera podido transformar esta sala sorda y gris en un vivaque para mis escuadras». En realidad, encontró de inmediato un alojamiento mejor para sus escuadras, pero poco después liquidó el Parlamento. Siempre que un político siembra dudas sobre la legitimidad del Parlamento porque ya no representa la Voz del Pueblo, podemos sentir el tufillo del Urfascismo.

14. *El Urfascismo habla la Neolengua*. La Neolengua fue inventada por Orwell en 1984 como lengua oficial del ING-SOC, el Socialismo Inglés, pero elementos de Urfascismo

son comunes a formas distintas de dictadura. Todos los textos escolares nazis o fascistas estaban basados en un léxico pobre y una sintaxis elemental con el fin de limitar los instrumentos para un razonamiento complejo y crítico. Pero hemos de estar preparados para identificar otras formas de Neolingua, incluso cuando adoptan la inocente forma de un popular *talk-show*.

Tras haber indicado los posibles arquetipos del Urfascismo permítaseme llegar a una conclusión. La mañana del 27 de julio de 1943 me dijeron que, según las informaciones leídas por radio, el Fascismo se había derrumbado y que habían detenido a Mussolini. Mi madre me mandó a comprar el periódico. Fui al quiosco más cercano y vi qué periódicos había, pero los nombres eran distintos. Además, tras una breve ojeada a los titulares, me di cuenta de que cada periódico decía cosas diferentes. Compré uno al azar y leí un mensaje impreso en primera plana, firmado por cinco o seis partidos políticos, como Democracia Cristiana, Partido Comunista, Partido Socialista, Partido de Acción, Partido Liberal. Hasta ese momento yo había creído que en todos los países había un solo partido, y que en Italia éste era el Partido Nacional Fascista. Estaba descubriendo que en mi país podían existir distintos partidos al mismo tiempo. Y no sólo eso: dado que era un chico avisado, me di cuenta en seguida de que era imposible que tantos partidos hubieran nacido de la noche a la mañana. Comprendí así que existían antes como organizaciones clandestinas.

El mensaje celebraba el final de la dictadura y el retorno de la libertad: libertad de expresión, de imprenta y de asociación política. Era la primera vez en mi vida que leía estas palabras, *libertad, dictadura* —¡Dios mío!—. Y en virtud de esas nuevas palabras había renacido como hombre occidental y libre.

Hemos de procurar que el sentido de esas palabras nunca se olvide. El Urfascismo está aún a nuestro alrededor, a veces vestido de paisano. Resultaría muy cómodo, para nosotros, que alguien apareciese en la escena del mundo y dijese: «Quiero volver a abrir Auschwitz, quiero que los camisas negras desfilen de nuevo por las plazas italianas». La vida no es tan simple, ¡ay! El Urfascismo puede aún regresar bajo los

disfraces más inocentes; nuestro deber es desenmascararlo y apuntar con el índice a cada una de sus nuevas formas —todos los días, en cualquier parte del mundo. Doy de nuevo la palabra a Roosevelt: «Me atrevo a decir que si la democracia americana cesase de avanzar como una fuerza viva, tratando día y noche, por medios pacíficos, de mejorar las condiciones de nuestros ciudadanos, la fuerza del Fascismo crecerá en nuestro país» (4 de noviembre de 1938). Libertad y Liberación son una tarea que no acaba nunca. Sea éste nuestro lema: *no olvidemos*. Permítanme terminar con una poesía de Franco Fortini:

En el pretil del puente,
cabezas de ahorcados,
en el agua de la fuente,
las babas de ahorcados.

En las losas del mercado
uñas de fusilados,
entre el heno del prado,
dientes de fusilados.

Morder el aire, morder las piedras,
nuestra carne no es ya de hombres,
morder el aire, morder las piedras,
nuestro corazón no es ya de hombres.

Mas lo hemos leído en los ojos de los muertos
y a la tierra traeremos libertad.

Mas los puños de los muertos la aferraron
y la justicia llegará.

UMBERTO ECO

- «Retrato de Plinio el Joven». *Letra Internacional*, 7.
- «Reflexiones sobre el papel impreso». *Letra Internacional*, 13.
- «Ideas para un museo». *Letra Internacional*, 15/16.
- «El sueño de la lengua perfecta». *Letra Internacional*, 33.



E A S P A Ñ A ACNUR

ALTO COMISIONADO DE LAS
NACIONES UNIDAS PARA
LOS REFUGIADOS

**En 1994, ACNUR asistió
directamente
a 18 millones
de refugiados de toda raza,
sexo y edad.**

La música de las ideas

George Steiner

Uno

Todo acto de recepción de una forma dotada de significado, tanto en la lengua como en la música o en el arte en general, es comparativo. El conocimiento es reconocimiento, ya sea en el sentido platónico que tiene el término, y que remite al recuerdo de las verdades primigenias, ya sea en el sentido psicológico del mismo. Pretendemos comprender, «situar» el objeto ante nosotros —el texto, el cuadro, la sonata— dándole el contexto inteligible e informativo de la experiencia previa que podamos relacionar con él. Intuitivamente echamos mano de la analogía y el precedente, los rasgos de familia (y de ahí que lo conocido nos resulte «familiar») que relacionan una obra para nosotros nueva con un contexto reconocible. En el caso de las innovaciones más radicales, en el caso de una estructura poética, representativa o musical que nos sorprenda por carecer en ciertos aspectos de precedente, el proceso de la respuesta que suscita en nosotros es un complejo movimiento que nos lleva a incorporar lo nuevo a lo ya conocido. Incluso la originalidad más extrema, en cuanto trabamos un diálogo interrogativo con ella, empieza por hablar de los orígenes. En la percepción de lo inteligible y en la respuesta ante lo inteligible no existe la inocencia absoluta, no existe la desnudez adánica. La interpretación y el juicio estético, por espontáneos que puedan ser sus pronunciamientos, por más provisionales e incluso erróneos que sean, brotan de una cámara de resonancia cuyos ecos están cargados de presuposiciones históricas, sociales y técnicas, del reconocimiento de obligaciones contraídas. (El sentido legal de este término es plenamente pertinente: existe un determinado contrato de desdramatización eventual, de evaluación a partir de una información dada, que refuerza el encuentro de nuestra sensibilidad con el texto, con la obra de arte.) En este proceso dinámico que llamamos «hermenéutica» precisamente por Hermes, dios de los mensajes y las ficciones, está implícita la comparación.



¿Cómo se relaciona esta novela, esta sinfonía, con todo aquello que hemos leído u oído previamente, con nuestras expectativas respecto de la forma ejecutoria? La idea de «renovación», de acuerdo con la imprecación de Ezra Pound («hagámoslo nuevo»), es comparativa tanto por su lógica implícita cuanto por su substancia. Nuevo, sí, pero, ¿más nuevo? ¿Respecto de qué? Hasta en los momentos más agudos y exaltados de lo revolucionario no existen «singularidades» totales. Pronto aprendemos a detectar el papel que desempeña Brahms en Schoenberg, a observar las sombras iluminadas de Manet en Rothko. La menor afirmación de preferencia consiste precisamente en eso: una comparación con otro objeto. Bien podría ser cierto que los reflejos que ponen en juego la simili-

tud y la disparidad, la analogía y el contraste, sean fundamentales en la psique humana, en la posibilidad misma de lo inteligible. En francés, esta verdad incluso se oye a las claras: en un concepto como «razón», *raison*, la «comparación», *comparaison*, es capital.

Habida cuenta del lenguaje, no podría ser de otro modo. Cada palabra, ya sea en una comunicación oral o escrita, nos alcanza cargada del potencial que se contiene en toda su historia. Todos los usos previos de esa palabra, de esa frase hecha, están implícitos en ella (o, como dirían los físicos, «implosionan» en ella). En pureza, nada sabemos de su invención, salvo si se trata de un neologismo o de un término técnico cuya aparición podamos documentar con un determinado grado de fiabilidad. ¿Quién ideó, quién empleó por vez primera las palabras que articulan nuestra conciencia y que organizan nuestras relaciones con el mundo y con todos los demás? ¿Quién originó los símiles, las metáforas que codifican el despliegue de nuestras percepciones, que hacen del mar una masa «oscura como el vino», o que hacen concordar el número de las estrellas con el número de los granos de arena en el desierto? Remontándonos río arriba, en busca de las fuentes del *dictum*, casi nunca alcanzamos nuestra meta. Somos incapaces de datar, de situar geográficamente, menos aún en un acto individual de percepción y de enunciación, el primer alumbramiento del lenguaje. Incluso para los escritores más anárquicos, más innovadores, los materiales de construcción lingüística y, en mayor medida, los materiales de construcción gramatical, ya están dados de antemano, aparte de estar saturados de resonancias históricas, literarias e idiomáticas.

El artista clásico se regocija al echar mano de este legado. Se instala en una casa amueblada de forma exuberante, cuyos espejos, por así decir, irradian la presencia de los inquilinos que le han antecedido. El escritor anti-clásico se encuentra encerrado en una verdadera cárcel del lenguaje. *In extremis*, tenemos noticia de no pocos drásticos intentos de

fuga: así el movimiento dadaísta, el surrealismo o los experimentos poéticos del futurismo ruso, o —casi a la desesperada— mediante la fabricación poco menos que alquímica de nuevos lenguajes, del discurso del sinsentido o, en el caso de los rusos, del «habla estelar». No sólo se trata de invenciones artificiosas y obsesionadas por la fuerza espectral de las sílabas, de las palabras que se proponían descartar, sino que son además ininteligibles. Si un poeta fuera capaz de confeccionar una nueva lengua, una nueva sintaxis, a fin de que se le entendiera tendría que aprender él mismo esa lengua, para enseñársela después a los demás. Y en ese movimiento de «locuacidad» comenzaría a construirse de nuevo la cárcel del lenguaje. Cuando Joyce enumera en los márgenes de su ejemplar del *Finnegan's Wake* las cuarenta y tantas lenguas a partir de las cuales ha construido los *collages* de su descomunal juego de palabras, con sus variantes macarrónicas y sus acrósticos, lo hace a sabiendas de que la historia de dichas lenguas y de sus usos literarios y públicos oprime en gran medida hasta sus más disparatadas invenciones. En el mejor de los casos, el escritor de primerísima fila añade algunas pintadas en las paredes de la casa ya erigida del lenguaje. A su vez, esas pintadas amplían las paredes y complican más si cabe los ecos que en ellas rebotan y por ellas se propagan.

Lingüísticamente, captamos y empleamos las palabras de forma diacrítica, es decir, en virtud de lo que las diferencia de otras palabras. En la poética, tal como sostiene Coleridge en su *Biographia Literaria*, el entendimiento, a la par que el placer, se derivan del tenso desequilibrio que se da entre lo esperado y el sobresalto de lo nuevo, que es en sí mismo, en sus manifestaciones más espléndidas, un sobresalto que produce el reconocimiento, un *déjà-vu*. El lenguaje del poeta nos lleva a sentirnos a nuestras anchas, como en nuestra propia casa, en algo que no conocíamos. Exactamente en este sentido psicológico y epistemológico contiene la «Biblioteca de Babel» (Borges), y sobre todo sus diccionarios, la totalidad de las literaturas del pasado, del presente y del porvenir. El proceso semántico es esencialmente un proceso de diferenciación. Leer es comparar.

Desde su concepción misma, los estudios literarios y las artes de la interpretación han sido comparativos. Los pedagogos, los comentaristas de textos, los críticos literarios y los teóricos de

Atenas y de Alejandría comparan diversos aspectos de las obras de un mismo escritor, como Homero. Observan la dinámica de la analogía y del contraste que existe entre los tratamientos que se dan a idénticos temas mitológicos en distintos autores de tragedias, como Esquilo, Sófocles y Eurípides. A medida que se desarrolla la literatura latina, la comparación lingüística y crítica entre Homero y Virgilio, entre la pastoral romana y sus fuentes de inspiración greco-helenas, o entre Herodoto y los historiadores romanos, pasan a ser lugar común en el programa de estudios y en la enseñanza misma de la retórica. Los «emparejamientos» que hace Plutarco, poniendo a un estadista, legislador o guerrero griego junto a otro romano, son muestras preclaras del método comparatista empleado también en el estudio de los escritores y de los maestros de la re-



tórica. No iba a pasar mucho tiempo hasta que centurias de clérigos y de jóvenes estudiantes se pusieran a faenar en las comparaciones de Cicerón con Demóstenes, de Virgilio con Teócrito, de Séneca con Eurípides. Y no ha escapado a la polémica vigilancia de los primeros adversarios del cristianismo que el guión de la muerte agónica y de la gloriosa resurrección subsiguiente es comparativamente detectable en los mitos de Osiris o de Adonis.

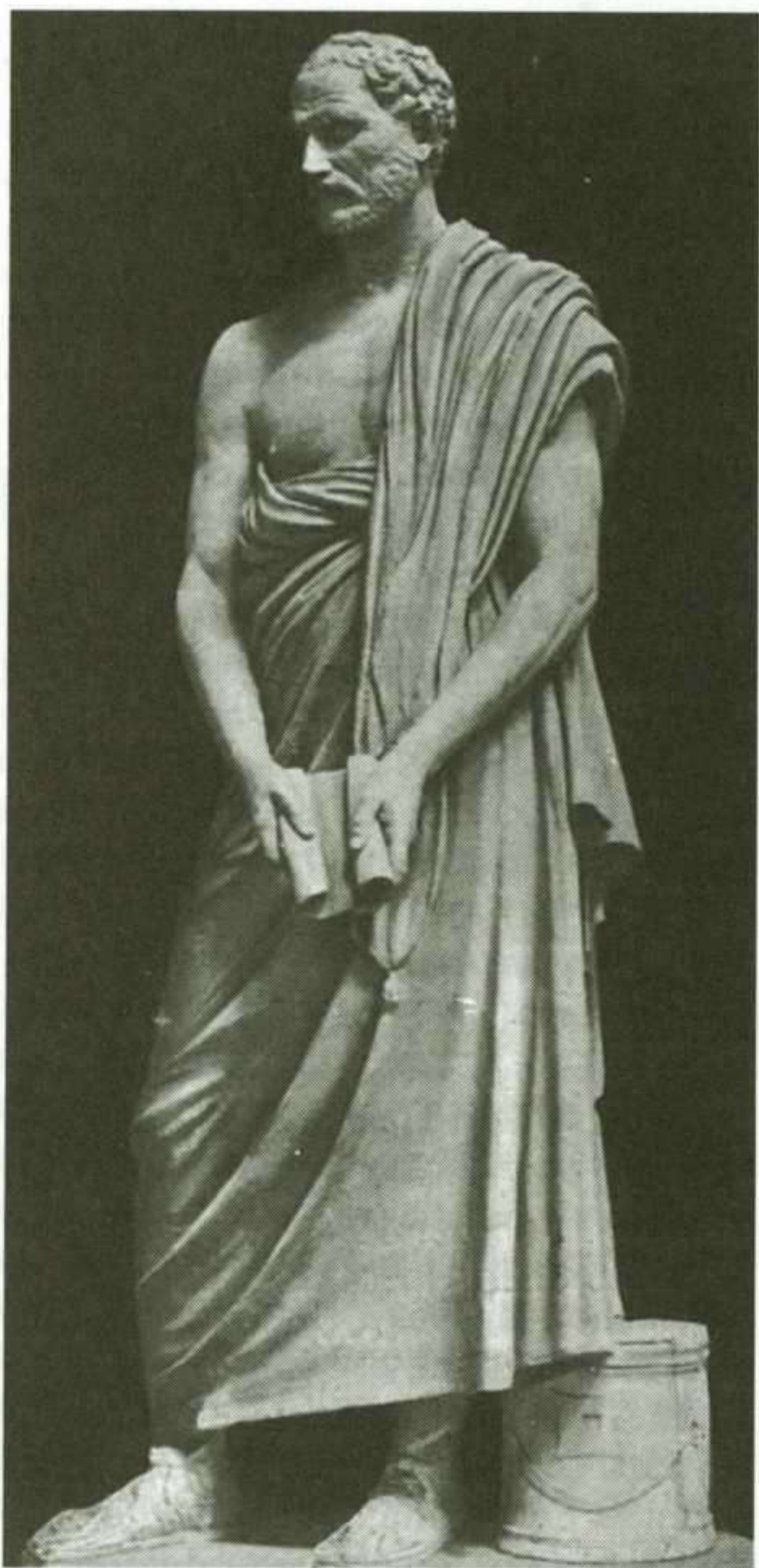
El juicio estético, la exposición hermenéutica por la vía de la comparación—, Dryden y Pope, tal como los percibe el doctor Johnson; Corneille y Racine tal como los lee Boileau; Shakespeare y Racine en la polémica de Stendhal—, es una constante en el estudio de la literatura y en los debates literarios. Las técnicas de cotejo intra- e inter-lingüístico se perfilan mejor aún en

las querellas entre «antiguos» y «modernos» en los siglos XVII y XVIII, así como en la «reposición» de esta misma querella a finales ya del XVIII y en los conflictos que a lo largo del XIX se dan entre el romanticismo y los distintos modelos de neoclasicismo en boga. Wordsworth es un comparatista en acción cuando se propone dismantelar las tesis de un texto de Gray en el Prefacio a sus *Baladas líricas*; Victor Hugo también lo es cuando invoca a Esquilo, el *Libro de Job* y Shakespeare frente a Racine, en el programático prefacio de su *Cromwell*.

Dos

Weltliteratur («literatura universal») es un término acuñado por Goethe. Lo encontramos por vez primera en una entrada de su diario que corresponde al 15 de junio de 1827, si bien formula apreciaciones y prácticas que se extienden a lo largo de su vida. Goethe traduce de dieciocho lenguas, incluidas el gaélico, el árabe, el chino, el hebreo, el persa y el finés (no cabe la menor duda de que se trata de traducciones indirectas y a menudo de segunda mano). Estas traducciones las lleva a cabo durante un lapso que abarca nada menos que setenta y tres años: empezó por un fragmento en latín de Lipsius, en 1757, y lo último que tradujo fueron algunos extractos de la vida de Schiller escrita por Carlyle, ya en 1830. La conciencia de Europa debe a Goethe algunos de sus momentos seminales en el arte de la traducción: la autobiografía de Cellini, el *Mahomet* de Voltaire, *El sobrino de Rameau* de Diderot. Dentro de la propia obra poética de Goethe, el *Diván de Oriente y Occidente*, adaptado del persa, la versión del *Cantar de los cantares* del hebreo, o la traducción y «recomposición» de la oda de Manzoni titulada *Il Cinque Maggio*, en italiano, representan cotas soberanas. El programa teórico del traductor que esboza en la introducción del *Diván* es uno de los más exigentes e influyentes que se hayan escrito en toda la larga historia de este oficio.

Sin embargo, el estudio y la práctica de la traducción no son más que una pequeña parte del concepto de *Weltliteratur*. Tras este vocablo subyace la *Weltpoesie*, expresión enraizada en las concepciones del lenguaje y de la literatura que definen Herder y Humboldt. La facultad de la invención



verbal, y el impulso que tiende hacia ella, hacia la organización de las palabras y de la sintaxis en pautas formales de medida fija y dotadas de musicalidad, son universales. La *poiesis*, el *ingenium* ordenador que da al mundo una apariencia narrativa, que concentra y dramatiza la materia prima de la experiencia humana, que traduce la pena y la maravilla en fuentes de placer estético, son ubicuos. En contra de lo que pensaban los antiguos griegos, el hombre no es tan sólo un «animal de lenguaje», un *zoon phonanta*: es además un ser en el que es a todas luces innato un mayor o menor grado de imaginación formal y de estilización comunicativa. En opinión de Goethe, todas las modalidades de enunciación literaria, oral o escrita, son de cardinal relevancia para la comprensión que tiene el hombre de su historia, de su condición civil y, pasmosamente, de su propia lengua. «El que no conozca lenguas extranjeras —sentencia Goethe— nada conoce de la suya propia.»

Las consecuencias que entraña el concepto de *Weltliteratur* son también de índole filosófica y política. Como bien sabemos, Goethe estuvo obsesio-

nado por la búsqueda de las unidades primordiales. Con enorme tenacidad persiguió la quimera de la *Ur-pflanze*, la forma vegetal a raíz de la cual habrían evolucionado todas las especies del reino vegetal. La segunda parte del *Fausto* es en diversos aspectos la fuente de inspiración de posteriores nociones de «arquetipos», de configuraciones originales y originarias, en las más recónditas honduras de la conciencia naciente; no en vano está Jung imbuido de Goethe. Al igual que los alquimistas, a los cuales había leído con gran detenimiento, Goethe creía en las interrelaciones de las cosas, en las armonías ocultas de toda la materia. La voz de la naturaleza, para él, era más audible en grandes acordes y al unísono. La *Weltliteratur* y la *Weltpoesie* entrañan una conjetura, bien que indiscriminada, en torno a los universales que subyacen a todas las lenguas y que las generan, aparte de ocasionar afinidades estructurales y evolutivas de índole subterránea incluso entre las lenguas formalmente más alejadas entre sí. A finales de la década de 1820, anciano y parcialmente aislado en su Olimpo, —aislado desde luego por su fama mundial—, percibió con claridad las nuevas formas del nacionalismo, del chovinismo militante, que empezaban a campar por sus respetos en la Europa posterior a Napoleón, y muy especialmente en Alemania. Conocía y temía la verborrea teutónica, así como el fervor arcaizante de la nueva filología e historiografía germanas. Por eso, esa tardía acuñación suya que es la *Weltliteratur* se propone ante todo articular los ideales, las actitudes, la sensibilidad pertenecientes por derecho propio a las libertades civiles y universalizadoras, a la masonería internacional de los espíritus ilustrados, que fue tan característica de la Ilustración. El estudio de otras lenguas y tradiciones literarias, la apreciación de sus valores intrínsecos y de aquello que las entreteje en la suma de la condición humana, «enriquece» esa condición. Se trata de una parte esencial del «libre comercio» intelectual y espiritual. En la vida del intelecto, así como en la política, el aislacionismo y la arrogancia nacionalista son el camino de la ruina más brutal.

Son éstas convicciones, así como la plasmación poética y crítica que les dio Goethe, las que constituyen los cimientos expresos de la literatura comparada. Siguen siendo, hoy como entonces, sus ideales de responsabilidad.

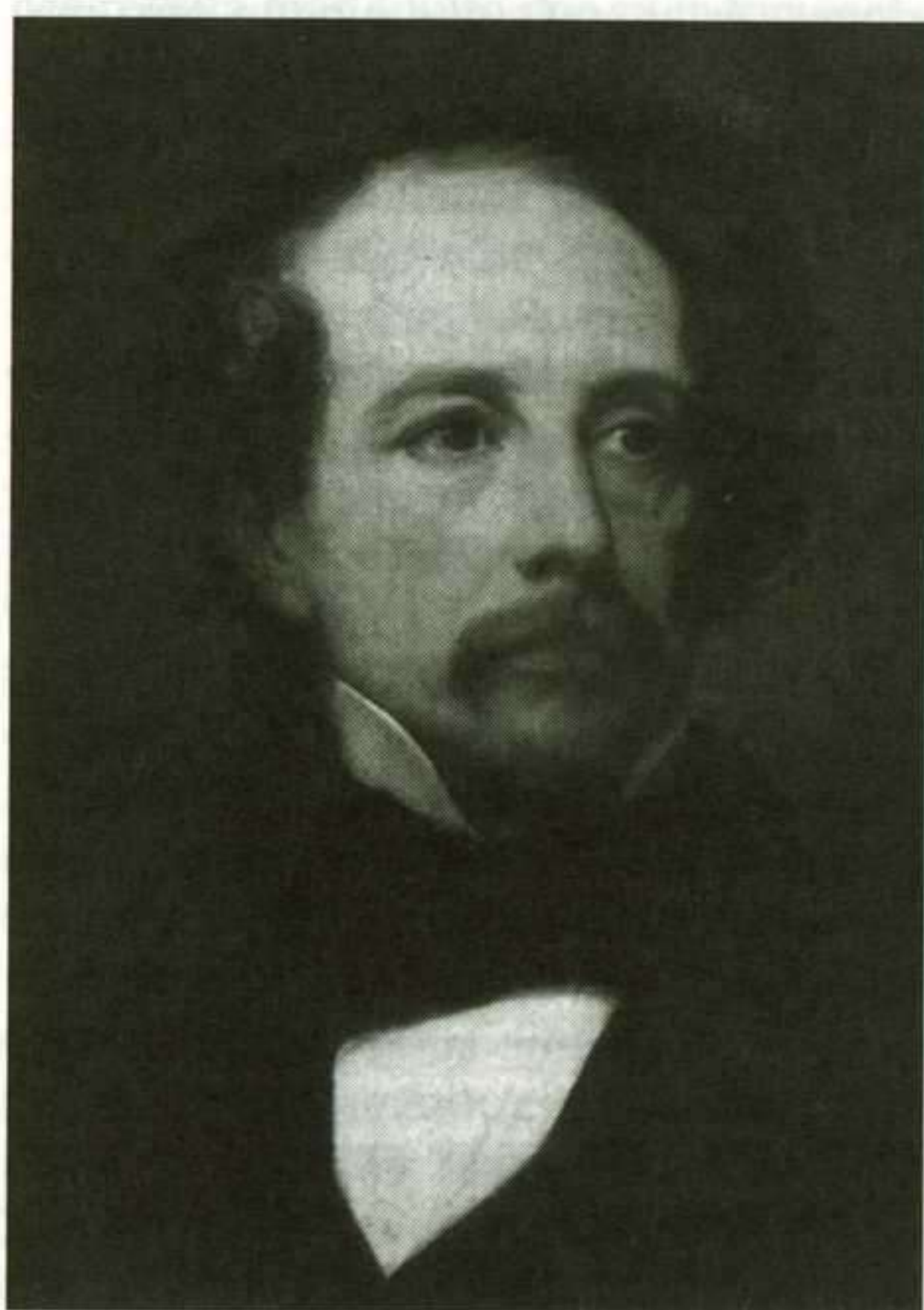
Tres

La historia de la literatura comparada en tanto disciplina profesional y académica es compleja y, en cierto modo, un tanto sombría. Está compuesta por accidentes, por circunstancias personales y sociales, aunadas con corrientes más amplias, de naturaleza cognitiva e histórica. Las interacciones que se dan entre todos estos elementos generativos son tan múltiples y variadas, tan opacas en algunas ocasiones, que disuaden de todo esfuerzo por trazar un breve o sólido sumario de ella. Un determinado campo o método de estudio de lectura, o un cierto discurso secundario (edición, comentario, clasificación crítica), deviene una entidad visible en el edificio del moderno escolasticismo académico cuando da pie a que existan libros que utilizan dicho campo de referencias, cuando genera y establece cátedras universitarias, publicaciones periódicas, un plan de estudios. En sucesivos pasos, al principio tentativos y prácticamente imperceptibles para cualquier observador, la literatura comparada comienza a acceder a estos criterios a finales del siglo pasado. El telón de fondo sobre el cual tiene lugar este proceso no es otro que el de las tensiones franco-alemanas, especialmente en Alsacia y Renania, entre el fin de la guerra franco-prusiana y el estallido de la Primera Guerra Mundial (que no en vano fue, y conviene no olvidarlo nunca, una guerra civil a escala europea). Casi todos los aspectos psicológicos, geográficos y tópicos que he mencionado cristalizan en el hecho de que uno de los primerísimos libros cruciales de la moderna literatura comparada, escrito con plena conciencia de que iba a serlo, fuese *Goethe en France*, de Fernand Baldensperger, publicado en 1904. Tampoco es accidental, ni mucho menos, que de una lectura alemana de la literatura francesa y de un esfuerzo por redefinir la *Latinitas*, que fue esencial en Europa antes de la aparición de los nacionalismos fragmentadores, surgiera una obra tan clásica en literatura comparada como es la de E. R. Curtius y la de Leo Spitzer. No es menos capital otro componente relacionado con éstos, aunque de carácter trágico.

No es ningún secreto que los eruditos judíos, o los eruditos de origen judío, han desempeñado a menudo un papel preponderante en el crecimiento de la literatura comparada considerada como profesión crítica y académica. Desde luego, uno siente la tentación de relacionar la

historia inicial de la materia con la crisis factual y ambiental desencadenada por el asunto Dreyfuss. Diríase que dotado de una insólita facilidad para las lenguas, forzado a ser un *frontalier* (que es la fea palabra suiza que designa a quienes habitan tanto psíquica como materialmente cerca de las fronteras, o incluso a caballo de ellas), el judío del siglo XX parece de natural inclinado a sostener una visión comparativa de las literaturas seculares que atesoraba, aunque en ninguna de ellas se encontrase a sus anchas, en calidad de nativo o «por derecho de herencia nacional». Empujados al exilio —la obra maestra de la moderna literatura comparada, la *Mimesis* de Auerbach, la escribió en Turquía un refugiado privado de la noche a la mañana de su *modus vivendi*, de su lengua materna, de su biblioteca—, los judíos (mis maestros) que tuvieron la fortuna de llegar a Estados Unidos se encontraron con que les estaba vedado el acceso a los departamentos de literatura, y sobre todo a los departamentos de lengua y literatura inglesa. Así pues, gran parte de lo que con el tiempo pasó a ser el programa tipo de literatura comparada, o incluso el departamento habitual de literatura comparada, brotó en Norteamérica de la marginación, de la exclusión étnica y social. (Existen fascinantes paralelismos con la historia de la física nuclear en los Estados Unidos.) La literatura comparada, por consiguiente, lleva consigo las virtudes y la tristeza de un exilio muy particular, de una diáspora interior.

Dentro de un planteamiento característicamente norteamericano, el cultivo



de la literatura comparada se profesionalizó y se organizó rápidamente. Florecieron las cátedras, las publicaciones periódicas, las bibliotecas especializadas y las tesis doctorales. Pero este *floruit* probablemente ha llegado a su término. Con la muerte natural de los maestros que llegaron allí como refugiados, han desaparecido casi del todo los requisitos de ser políglota, de dominar a fondo las culturas greco-latina y hebrea, así como la obvia necesidad de leer los textos en su lengua original siempre que fuera posible. En demasiadas universidades se estudia y se imparte hoy en día la literatura comparada, si acaso, casi por completo a través de la traducción. Tal como están las cosas, no parece que esté lejos la absorción de la literatura comparada por parte de otros departamentos de lenguas modernas amenazados de extinción, o bien su amalgama con los «cursos básicos» de civilización occidental, teniendo en cuenta las nuevas exigencias de «pan-etnicismo» y de estudios «mundiales». Son cada vez más los currícula en los que «literatura comparada» ha terminado por significar «una lectura de los libros fundamentales, que uno de todos modos tiene que haber leído, a ser posible en ediciones de bolsillo y traducidos». O la decisión, ciertamente defendible, de colocar a los clásicos que durante tantísimo tiempo han parecido en exceso prepotentes, a la par que un tanto polvorientos, al lado, por no decir a la sombra, de las lozanas tradiciones afro-americana, chicana, amazónica, en un desplazamiento que también tentó alguna que otra vez a un comparatista tan brillante como Maurice Bowra.

Una enseñanza de índole más tradicional, una labor investigadora más cabal en literatura comparada, es la que prospera actualmente en lo que fuera la esfera de influencia del comunismo. Existen determinados centros en Rusia y en el Este de Europa que se cuentan entre los más productivos, entre los más convencidos de la valía de su tarea. También en este caso, el enfoque comparatista alcanza la dignidad de método relevante gracias a la natural necesidad de adquirir el conocimiento de lenguas ajenas, la amarga experiencia del exilio, aun cuando sea interior, y a un cuestionamiento a menudo angustiado de la propia identidad histórica y lingüística. Pero de nada sirven las profecías. Lo que sí puede aventurarse, en cambio, es esto otro: la instauración de esta cátedra para profesores visitantes aquí en Oxford, la esperanza de que a ello siga

un programa pleno de literatura comparada, y no únicamente europea, sí se produce en un tiempo de incertidumbre potencialmente fructífera en torno a esta materia.

Ahora bien: ¿se trata efectivamente de una materia? ¿Es distinguible de las prácticas de la comparación, del paralelismo y de las lecturas contrastivas, de la teoría de la recepción que según mencioné brevemente forman parte de forma natural de cualquier conocimiento profundo de la literatura? ¿Es el comparatista, en el sentido profesional y autorizado que pueda tener el término, un hombre o una mujer que un buen día se despertará, o debería despertarse, a sabiendas de que él mismo, o ella misma, como el Monsieur Jourdain de Molière, lleva toda la vida, igual que todos sus colegas, «hablando en prosa»?

Las breves respuestas que quiero intentar proponer a este interrogante tan insistente a la fuerza han de ser tentativas, e inevitablemente serán personales. No aspiro, no podría aspirar a ejercer de portavoz de este campo del saber, tan híbrido y proteico en su conjunto. Ojalá me guíe la sabiduría de Goethe cuando defiende, en lengua yiddish de extracción francfortiana, que «todo hombre es profeta a partir de su librito particular».

En el terreno de las humanidades (palabra llena de orgullo y cargada de tristeza), las aspiraciones a trazar definiciones sistemáticas concluyen prácticamente en todos los casos en una estéril tautología. La «teoría» tiene un significado exacto y una serie de criterios de falsación en el terreno de las ciencias. No es ése el caso de las humanidades, en donde toda jactancia de planteamientos «teóricos» tan sólo genera, como bien sabemos muy a nuestra costa, una jerga que rezuma arrogancia. En referencia a la experiencia y al juicio literario y estético, la «teoría» no es más que una intuición subjetiva o bien una narración descriptiva a la que pierde la paciencia. Ya nos lo recuerda Pascal: la esfera de la *finesse* no es, por cierto, la esfera de la geometría.

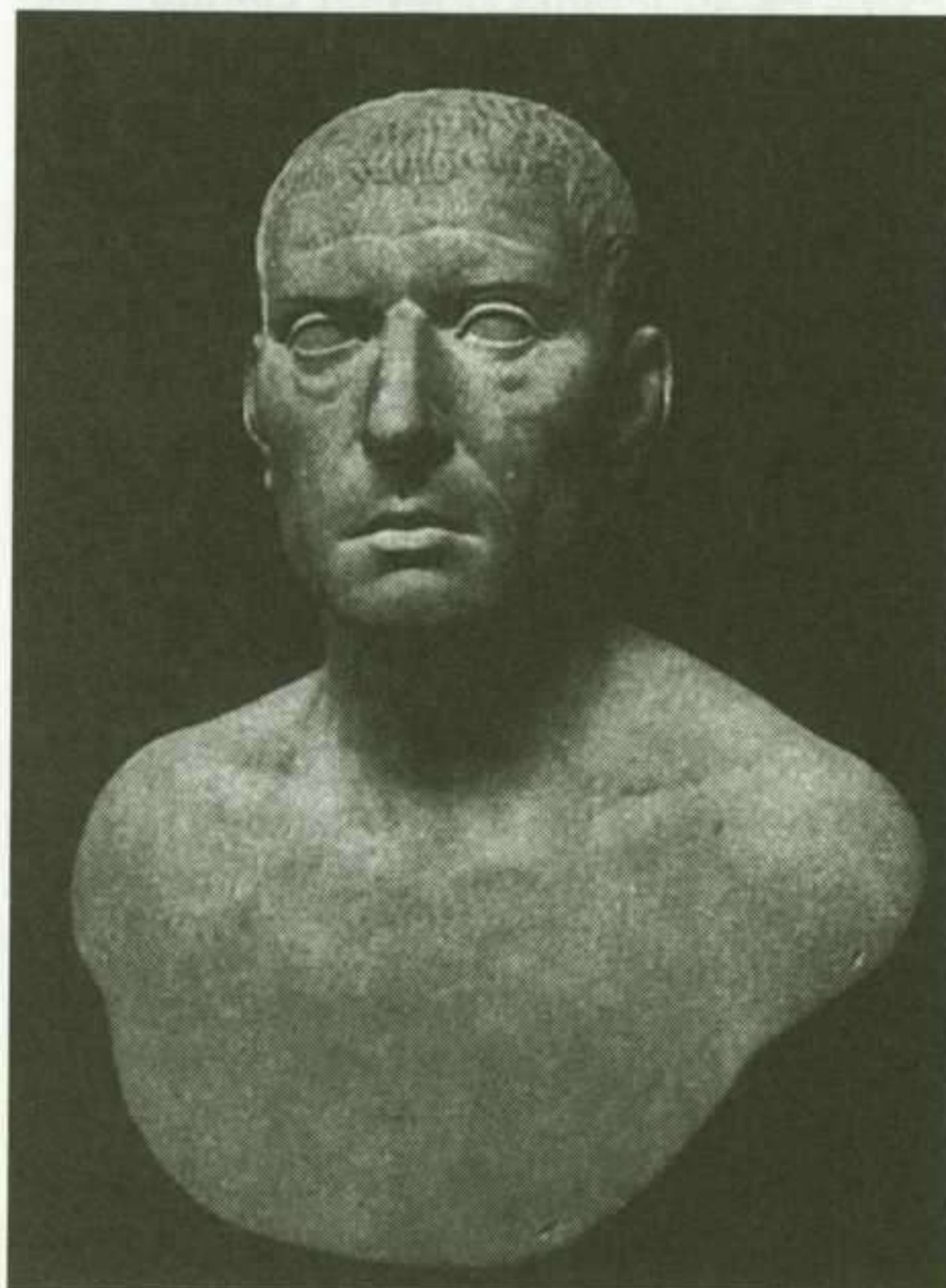
Entiendo que la literatura comparada, en el mejor de los supuestos, es un arte de la lectura tan exacto como exigente, una manera e incluso un estilo de escuchar los actos de lenguaje, tanto orales como escritos, que privilegia ciertos componentes de dichos actos. Tales componentes no son menoscabados en ninguna modalidad de estudio literario: en la literatura comparada, en cambio, cuentan con prioridad.

Cuatro

Toda lectura compromete la historia y los dogmas del lenguaje. La literatura comparada, sin dejar de estar alerta a las aportaciones que puedan venir de la lingüística abstracta y formal, se sumerge y se deleita en la pródiga diversidad de las lenguas naturales. La literatura comparada afina el oído y aguza la vista para escuchar y leer después de Babel. Presupone la intuición, la hipótesis de que, lejos de haber sido un desastre, la multiplicidad de las lenguas que habla el hombre, la eclosión de las veintitantas mil lenguas que en un momento u otro se han hablado en este pequeño planeta, ha sido la condición *sine qua non* que permite a hombres y mujeres gozar de la libertad de percibir, de articular, de esbozar una y otra vez el mundo de la existencia en plural libertad. Todas y cada una de las lenguas construye la facticidad de la realidad existencial, de «lo dado» (*les données immédiates*), a su manera propia y específica, intransferible. Todas y cada una de las ventanas que hay en la casa del lenguaje se abren a un paisaje distinto y a una temporalidad distinta de las demás, a una segmentación diferente en el espectro de la experiencia percibida y clasificada. No hay una sola lengua que divida el espacio o el tiempo del mismo modo que cualquier otra (así, considérense los tiempos verbales del hebreo, si es que se puede hablar de tales); no hay una sola lengua que tenga tabúes idénticos a los que existen en cualquier otra (de ahí el profundo donjuanismo que se da al hacer el amor en distintas lenguas); no se sueña en una lengua exactamente como se sueña en cualquier otra. La extinción de una lengua, por remota que sea, por inmune que haya sido al éxito histórico y material, a su difusión, representa la muerte de una visión del mundo única e irrepetible, el fin de un *género* de memoria, de una forma de plasmar el presente y de suponer el futuro. Una lengua realmente muerta es insustituible. Es el cierre de aquello que Kierkegaard nos suplicó que mantuviéramos abierto, si es que la humanidad había de evolucionar: «las heridas de la posibilidad». Ese cierre, para los medios de comunicación de finales del siglo XX y para la tecnocracia del mercado masificado bien puede ser un triunfo: puede allanar el camino del *imperium*, de las cadenas de comida rápida, de las noticias transmitidas vía satélite. Para las cada vez menores oportunidades de

que dispone el espíritu humano, es algo sumamente destructivo.

Jubilosa frente a la indomeñable diversidad de Babel, la literatura comparada privilegia un principio doble. Por un lado, aspira a elucidar el *quid*, el tuétano autónomo que reside en el centro mismo del «sentido del mundo» tanto en la historia como en el presente (me refiero al *Weltsinn* de Husserl), pero en el lenguaje, así como aspira a aclarar, en la



medida en que sea posible, las condiciones, las estrategias, los límites de la comprensión recíproca y de los malos entendidos entre las distintas lenguas. Dicho en dos palabras, la literatura comparada es un arte de la comprensión, centrado en los avatares y las derrotas de la traducción. Ya he intentado explicar en otra parte que este proceso arranca con el lenguaje mismo, y que los individuos, las generaciones, los géneros, las clases sociales, las profesiones, las ideologías, del pasado y del presente, «traducen» cada vez que han de comprender cualquier discurso comunicativo hecho desde dentro de su propio habla. Este proceso inmensamente complejo y ontológicamente enigmático —¿cómo es que nos entendemos y nos desciframos los unos a los otros, aunque sea siempre de modo imperfecto?— pasa a ser plenamente visible, y adquiere una trascendencia interlingual enorme cuando saltamos los límites de cada lengua.

Todas las facetas de la traducción — su historia, sus medios léxicos y gramáticos, las diferencias de enfoque que van desde la traducción interlineal, palabra

por palabra, a la más libre de las imitaciones o de las adaptaciones metamórficas— son absolutamente vitales para el comparatista. El comercio que existe entre las lenguas, entre los textos de distintos periodos históricos, entre formas literarias diversas, las complejas interacciones que hay entre una traducción nueva y las que la han precedido, el pulso antiquísimo pero siempre vivo entre los dos ideales, entre la «letra» y el «espíritu», es el de la literatura comparativa en sí misma. Estudiar por ejemplo alguna de las más de cien versiones que existen en inglés de la *Ilíada* y de la *Odisea* equivale a experimentar el desarrollo de la lengua inglesa desde Caxton hasta Derek Walcott (aunque tal vez sería más preciso hablar de lenguas, no de una sola); equivale a la obtención de una intelección nítida de las relaciones sucesivas, en constante alteración, que se dan entre la sensibilidad inglesa y las representaciones del mundo antiguo; equivale a observar cómo lee Pope a Chapman y a Dryden, lectores a su vez de Homero, y cómo lee el mismo Pope a Homero, tal si lo examinase a través del cristal resplandeciente de Virgilio. Considerar el *Cathay* de Pound o la *Ilíada* sobre la que está trabajando Christopher Logue, es encontrarse de manos a boca con el milagro descomunal de la traducción suprema, realizada en total ignorancia de la lengua relevante, hecha mediante una suerte de intuición que, si supiésemos de qué modo funciona, bien podría trasladarnos al corazón del misterio del lenguaje mismo. Es, más aún, una atenta audición de los fallos y las carencias detectables incluso en las mejores traducciones: éstas, más que ningún otro medio de acceso, nos ayudan a proyectar una luz esclarecedora sobre el residuo dador de vida de aquello que es intraducible, sobre el *genius loci*, por así decir, de cada lengua. Por más que trabajásemos, *bread* nunca será del todo traducible como *pain*. En inglés, en francés, en italiano o en español, ¿qué es *Heimat*?

Cinco

La primacía que tiene la cuestión de la traducción en la literatura comparada está directamente relacionada con lo que en mi opinión constituye un segundo centro de atención: la diseminación y recepción de la obras literarias a través del tiempo y del espacio. El hispido tópico de las «influencias» es forzosamente vago: los escritores tienen noticia —o

bien los toman del aire que respiran, del clima que les rodea— de libros que ni siquiera han leído. No obstante, una atenta investigación de la historia de las publicaciones, que podría remontarse a los rollos escritos o dictados por Heráclito, así como la historia de las ventas y del transporte de libros y periódicos, de las instalaciones bibliotecarias o de la inexistencia de las mismas en cualquier periodo y en cualquier entorno, son de una esclarecedora vitalidad. ¿Quién leyó qué? ¿Quién pudo leer tal o cual libro, y cuándo, dónde? ¿Qué extractos, qué reseñas, qué citas y traducciones de los idealistas alemanes estaban realmente a disposición de Coleridge? ¿Qué sabía en realidad Dostoievski de Dickens o de Balzac? ¿Cuánto tiempo hizo falta, y es un interrogante que trajo de cabeza a Nabokov en su magistral y puntillosa edición de *Eugenio Onegin* en inglés, para que las traducciones al francés y las imitaciones francesas de Byron llegasen al Cáucaso? ¿Tuvo Shakespeare conocimiento de los libros iniciales del *Homero* de Chapman cuando escribió *Troilo y Cresida*?

El anverso de esta cuestión me parece igualmente trascendente. ¿Por qué hay determinados autores, obras, movimientos literarios, que antes o después «pasan» a otras lenguas, mientras que otros son terca y perpetuamente nativos? A pesar de su inmensurable complicación verbal y sintáctica, Shakespeare «pasa», incluso al nivel de un tebeo, a cualquier lengua del mundo. Racine, que creo es en todos los sentidos comparable a Shakespeare, al menos en lo que se refiere a potencia dramática, y en ocasiones resulta más adulto por su incomparable economía lingüística, no «pasa» con ninguna facilidad. *Titus and Berenice* traducido por Thomas Otway en 1676, es el único intento destacable de verter un Racine a la lengua inglesa, el único que se acerca a la magna realidad textual de Racine. Sir Walter Scott está en la raíz del historicismo romántico que se propaga por toda Europa, de Madrid a Odessa. La más grande de las novelistas inglesas, George Eliot, no pasa de ser, en esencia, una presencia puramente doméstica. No menos instructivos son los ejemplos de sobrestima, de exaltación de un escritor por encima de su categoría verdadera y nativa, a través de la traducción o de la mimesis. Poe es uno de los grandes poetas y pensadores gracias a la línea que pasa por Baudelaire, Mallarmé y Valéry. Charles Morgan ingresa en la Academia francesa. La deconstrucción

es un credo de tintes fundamentalistas en las universidades de Nebraska.

No hay explicaciones inmediatas. La dificultad lingüística intrínseca no parece de ninguna manera casual: basta con fijarse en el Rabelais de Urqhart, o en las versiones alemana, italiana y francesa del *Ulises* de Joyce; considérense las resplandecientes versiones francesas de Gerald Manley Hopkins que plasmó Pierre Leiris. A veces, el accidente



puede ser meramente biográfico: si Roy Campbell hubiese tenido tiempo de terminar su proyecto tantas veces mencionado de traducir *Os Lusíadas* de Camoens al inglés, este poema, que es una de las obras maestras de la literatura europea, bien podría formar parte del canon reconocido anglo-americano. Son muchas las ocasiones en que ni siquiera sabemos la razón de estas ausencias, aunque la fenomenología de lo intraducible, de lo no traducido, de lo que no se recibe en una lengua dada (*le non-recevoir*) es uno de los retos más sutiles que plantean los estudios comparativos.

Una nota a pie de página tal vez banal, pero en todo caso inexcusable, viene a adherirse a estos dos intereses privilegiados en la literatura comparada. No hay un solo estudioso o profesor de literatura comparada que conozca satisfactoriamente lenguas suficientes. Roman Jakobson tenía fama de saber diecisiete, aunque «todas en ruso». René Etiemble insistía en que incluso los europeístas han de saber chino y árabe. Para la inmensa mayoría de nosotros, ese imperativo no pasa de ser un sueño que reviste

un reproche, o bien un recordatorio de Joseph Needham. Pero precisamente porque gran parte de nuestro trabajo dependerá de las traducciones, aunque sólo sea del hebreo de la Biblia, los comparatistas habrán de ser en todo momento sumamente receptivos ante esas mismas cuestiones de la traducción y la diseminación a las que aludía hace un momento.

Seis

Los estudios temáticos configuran un tercer «centro de gravedad» en la literatura comparativa. Los análisis realizados especialmente por los formalistas rusos y por los antropólogos de la escuela estructuralista nos confirman la llamativa economía de motivos, la recurrencia, las técnicas plegadas a las normas narrativas que prevalecen en las mitologías, en los cuentos populares y en los relatos literarios del mundo entero. Los cuentos que plantean una elección entre tres opciones, tres tentaciones, tres caminos, tres barriles, tres hijos o tres hijas, tres posibles novias, relacionan estrechamente a Edipo con el rey Lear, a Lear con la familia Karamazov, y las incontables variantes de esta estructura raíz también están así ligadas con el cuento de Cenicienta. Se ha llegado a decir, como dictaminó Robert Graves, que solamente hay «una sola historia, una historia nada más»: la de la Búsqueda. El episodio de la ejecución y la venganza de Micky Spillane en *Yo, el jurado*, posiblemente debe su innegable potencia a ese asesinato ritual del rey-sacerdote, cuyas ramificaciones globales Frazer quiso inventariar en *La rama dorada*. En Occidente, en el arte del siglo XX, en la música, en el cine, en la literatura, se ha recurrido incesantemente a la mitología clásica: a Edipo, a Electra, a Medea, a Ulises, a Narciso, a Hércules, a Helena de Troya. Mi estudio sobre las *Antígonas* se publicó en 1984, y hoy ya está desfasado. Desde entonces ha aparecido al menos una docena de tratamientos escénicos, narrativos o líricos de esta «triste canción» (el calificativo es de Chaucer). Una reciente compilación bibliográfica sobre el tema de Fausto en el teatro, en la poesía, en la novela, en el cine y en la música, ocupa ya varios volúmenes sin estar siquiera terminada.

En este punto entramos en aguas profundas, quizá turbulentas. ¿A qué puede deberse esta economía de la invención? He aventurado la conjetura de que los mi-

tos griegos primigenios coinciden al menos en algunos aspectos con los orígenes de la gramática indoeuropea. Los relatos en torno a la incertidumbre de la identidad, o en torno a la identidad en tela de juicio, recogerían el eco de la gradual, vacilante determinación de la primera y la segunda persona del singular: la leyenda de la inocente estancia de Helena en Egipto, al tiempo que su sombra habitaba en Troya y así condenaba a la ciudad, podría preservar el rastro del desarrollo experimentado por esos recursos gramaticales verdaderamente fabulosos, que son las cláusulas condicionales y contrafactuales. Por la razón que sea, lo cierto es que sólo se ha sumado al repertorio clásico un único tema narrativo fundamental (el propio Goethe advirtió de la conexión derivativa que tiene Fausto con Prometeo), y se trata de la historia de Don Juan, que era un tema inconcebible antes de la lectura cristiana de la sexualidad y de la condenación. Por si fuera poco, es perfectamente posible que la mecánica del tema y de la variación, esencial en la música, esté asimismo inscrita en el lenguaje y en la representación. Podría ser cierto que ese modo «formulario» de relatar la misma historia de distintas formas —obsérvense nuestras películas del Oeste— sea un impulso de naturaleza casi genética. Cuando el «posmodernismo» que hoy está en boga anuncia que «ha terminado la época en que se relataban las grandes historias», vale la pena recordar que la invención de esas historias terminó hace tiempo; tal como sucede en la física de la «extrañeza», el tiempo es reversible en la literatura: hoy la *Odisea* viene después del *Ulises* (cf. Borges), y los argonautas de las épicas griega y helena siguen a *Star Trek*.

Permítaseme la repetición: un compromiso persistente con las lenguas naturales, una inquisición constante en la recepción y la influencia de los textos, una clara conciencia de las analogías temáticas y sus variantes, forman parte integral de todos los estudios literarios. En la literatura comparada, estas preocupaciones, así como sus interacciones creativas, reciben énfasis especial. A la luz de ese énfasis quisiera apuntar, de nuevo sobre una base obviamente personal, a algunas zonas de ulterior exploración y desarrollo dentro de este terreno.

Siete

El saber europeo, los hábitos europeos de argumentación y de reconocimiento,

surgen de la transmisión de la antigüedad clásica y del helenismo por todo Occidente. Esta transmisión da pie a que tenga un papel destacado la filosofía y la ciencia islámica en toda la Europa mediterránea. Manifiesta sobre todo en determinadas regiones de España y del Languedoc un momento único en la coexistencia del islamismo, el judaísmo y el cristianismo, del hebreo, el árabe y el latín, de sus descendientes vulgares. (Y Europa nunca más ha vuelto a vivir un armisticio del espíritu semejante a éste.) Carecemos de forma casi escandalosa de especialistas, de historiadores o críticos literarios y de intelectuales que sean capaces de leer o de enjuiciar el material



islámico que penetra en la latinidad europea. Y tengo la convicción, bien que sólo sea la casi total seguridad de un aficionado, de que esta carencia ha generado graves brechas y distorsiones en nuestros mapas del sentimiento y del pensamiento. Supongo que no sólo hicieron esa travesía la medicina, las ciencias naturales y los fragmentos filosóficos de los antiguos griegos. A pesar de la querencia islámica por toda clase de iconoclastia (tantas veces exagerada en la versión occidental de los hechos), posiblemente llegó al oído medieval mucho más que esas esquirlas de literatura griega, tal vez sepultada bajo las citas. (No creo que haya otro modo de explicar

porqué relaciona a Chaucer Antígona con «su triste canción» o *threnos*.) Hay en este sentido muchísimo trabajo por hacer.

Esto mismo puede aplicarse a todo el dominio de las lenguas neolatinas. En sucesivos disfraces léxicos y gramaticales, el latín sigue siendo vertebral en la ley, la política, la filosofía, la ciencia y la literatura europeas, desde la época en que se desmorona el Imperio romano hasta finales del siglo XIX. Obviamente, es el idioma de las proposiciones filosóficas y científicas, de los debates y las críticas, de Tomás de Aquino a Leibniz, de Roger Bacon a Copérnico, Kepler y Newton. Las tesis académicas se redactan y se defienden en latín; los académicos cursan su correspondencia en latín, pero lo mismo sucede en la literatura. Tal ubicuidad abarca dramas, poemas líricos, sátiras, poemas épicos compuestos en latín, desde Portugal hasta Polonia. Es el motor que propulsa a Milton más allá de las fronteras de Inglaterra. Baudelaire sabe escribir y escribe de hecho versos en latín, igual que Tennyson o Hopkins. Pero el efecto, el aura es mucho más amplia. Difícilmente podríamos interpretar de forma coherente la retórica de las literaturas europeas, las nociones clave —sublimidad, sátira, risa— que encarnan y articulan, sin tener clara conciencia de la «implicación» del latín, de las negociaciones, la forma en que el autor en lengua vulgar renegocia sin cesar, y muchas veces de forma inconsciente, su relación de intimidad o distanciamiento con los moldes latinos. Esto es algo tan decisivo en Dante como en Swift o Dryden; tan crucial es en Corneille como en Valéry. No obstante, el conocimiento de las lenguas neolatinas puede entrañar una enorme dificultad. La incontestable realidad de que muy pocos pueden abordarlo en plenitud de facultades ha dejado una oquedad nada desdeñable muy cerca del pilar mismo en que descansan los estudios comparatistas sobre Europa. También en este sentido queda por hacer un trabajo tan necesario como fascinante.

Un poema, una obra de teatro, una novela nunca podrán separarse por completo de las ilustraciones, del resto de las manifestaciones artísticas que inspiren, ya sea una adaptación musical, una película, una versión radiofónica o televisiva, por alejada que pueda estar del original. Este tránsito del texto a otros medios lo denominaba Roman Jakobson «transmutación»: me parece que es vital en las disciplinas de la comprensión y la

evaluación que son propias de la literatura comparativa. En otro lugar he procurado mostrar que las distintas adaptaciones musicales del mismo poema de Goethe o de Eichendorff, realizadas por Schubert, Schumann y Hugo Wolf, constituyen un apasionante proceso de «colocación», como dice F. R. Leavis, hermenéutica y crítica. El *Otelo* y el *Falstaff* de Verdi guardan una íntima relación de carácter exponencial con el impacto y la apreciación de Shakespeare en la Europa tardorromántica. Las vidas de *Hamlet* son también las de las óperas, las películas, los cuadros e incluso los ballets tan diversos que la obra ha generado. Para varias generaciones de lectores de todo el continente, el «antiguo marinero» de la balada de Coleridge fue el evocador e inquietante producto de las ilustraciones de Doré. Hoy en día, la exactitud de la reproductibilidad técnica, la codificación y transmisión electrónica, aparte de las tecnologías gráficas y aurales que presumiblemente estarán pronto desarrolladas en lo que se denomina «realidad virtual», incidirán de forma imprevisible en la recepción del lenguaje y en el lenguaje literario. Los estudios comparatistas con toda seguridad pasarán de tener un sentido formativo de la metamorfosis a un sentido más relacionado con las mutaciones. Claro que, ¿no era ése el caso cuando los pintores griegos imaginaban a Orfeo o a Aquiles en las vasijas, cuando Daumier pintó a Don Quijote o cuando Liszt compuso sus «traducciones» puramente instrumentales de Petrarca?

La iconografía, tal como la practicaban Aby Warburg, Panofsky y Courtauld, así como la historia y la filosofía de la música a la manera de Adorno, son esenciales en la literatura comparativa.

Por último, quisiera señalar un epígrafe que, lo reconozco, es para mí una pasión personal. Al margen de la lógica formal y matemática, toda la filosofía, toda la metafísica es un acto de lenguaje. No hay argumentación filosófica ni visión del mundo que se pueda divorciar del lenguaje, del estilo, de la retórica, del medio en que se presenta y se ilustra. Esto es algo que salta a la vista no sólo cuando nos proponemos comprender e interpretar a virtuosos del lenguaje y del recurso poético como son Platón, san Agustín, Pascal o Nietzsche; es verdad palmaria en todo texto filosófico, metafísico y teológico. Las doctrinas políticas de un Hobbes o de un Rousseau son integrales a su «estilística», a la *techné*,



al ritmo y a las dramatizaciones de sus discursos respectivos. ¿Qué presiones ejerció en Spinoza su lengua materna, el castellano, junto con el neerlandés que hablaba usualmente y el hebreo aprendido en los textos, para que eligiese un latín que en su prosa es marmóreo e intemporal, un latín que es inferencia del griego de Euclides? ¿Podemos disociar la singularísima voz de Wittgenstein en el *Tractatus* de la historia del aforismo en Alemania, especialmente en Lichtenberg? Una vez más, las cuestiones propias de la traducción son capitales. Exactamente igual que en la filosofía y en la metafísica, los términos y los giros de cada frase están densamente cargados de significados potenciales, de cuestiones que interponen ante sí mismos y ante el lector, y así hacen incluso de los intentos de traducción más «lite-

rales», menos precavidos, un intrincado proceso de comentarios sucesivos. No es mera hipérbole la afirmación de Heidegger, cuando sostiene que las traducciones inadecuadas o erróneas de la palabra «ser» o del verbo «ser», en griego clásico, han determinado la historia intelectual y tal vez hasta la historia política de Occidente.

He aquí una zona en la que entran en juego todos los recursos del comparatista en relación con las lenguas, la disseminación, la recepción y el *ricorso* temático. Hasta el pensamiento más abstracto, en cuanto se verbaliza (¿y puede existir acaso un pensamiento preverbal?), exhibe su idiolecto: adquiere «una residencia, un nombre». A mi entender, no hay nada más fascinante ni tan conducente a la hermenéutica como la decisión de observar, de elucidar la «intertextualidad» de la filosofía y la poética, de escuchar la música que habita en el pensamiento.

Ocho

El momento por el que actualmente atraviesa Europa no es en modo alguno consolador. Los ideales, los sueños pragmáticos de 1945 se han diluido en una burocracia que rezuma rencor. Casi de modo incomprensible, después de las masacres y de la devastación de 1914 a 1945, el nacionalismo enloquecido, los odios tribales, la intolerancia religiosa y étnica han vuelto a estallar en los Balcanes, en Irlanda del Norte, en el País Vasco y en las calles de nuestras ciudades más populosas. La idea de una concordia europea, salvo si se trata de un asunto comercial, fiscal o mercantil —e incluso en ese sentido no es demasiado amplio el acuerdo—, parece hallarse en recesión de toda expectativa realista. En no pocos aspectos, el Canal de la Mancha es hoy más ancho que en el Renacimiento, la época de Augusto o las décadas del romanticismo, durante las cuales Gran Bretaña estuvo más cerca que hoy de la Europa continental. Es paradójico que la situación de que goza el inglés, la *lingua franca* a nivel mundial, el único esperanto que realmente funciona en la ciencia, el comercio y las finanzas, haya aislado más a Inglaterra, alejándola del legado latino y germánico del continente.

Sería una fatuidad de lo más ampuloso suponer que cualquier posicionamiento o aportación individual, especialmente si se hace desde los confines del

Otoño 1995

NARRATIVAS HISPÁNICAS

MIGUEL SÁNCHEZ-OSTIZ

Un infierno en el jardínANAGRAMA
Narrativas hispánicas

ADELAIDA GARCÍA MORALES

La tía ÁguedaANAGRAMA
Narrativas hispánicas

DAVID TRUEBA

Abierto toda la nocheANAGRAMA
Narrativas hispánicas

ANTONIO SOLER

Los héroes de la fronteraANAGRAMA
Narrativas hispánicas

VICENTE MOLINA FOIX

La misa de BarojaANAGRAMA
Narrativas hispánicas

ALFREDO BRYCE ECHENIQUE

La vida exagerada de Martín RomañaANAGRAMA
Narrativas hispánicas

ANAGRAMA

medio académico, sospechoso por estar aún parcialmente protegido, pudiera cambiar las cosas mínimamente. Los alardes del dinero y de los medios de comunicación desairan a cada paso la voz del intelectual, designación que en sí misma sólo puede emplearse con una considerable dosis de ironía y de remordimiento. ¿Quiénes somos nosotros para ir con prédicas a los demás? Qué vanidad, qué traición más triste que la de muchos clérigos cuando se vieron cara a cara con una seducción o una amenaza política.

No obstante, la generosidad que ha servido para la creación de esta cátedra, la colaboración que este programa de literatura comparada y de otras ramas del saber europeo se propone, es señal de una resolución. La historia de las relaciones orgánicas entre Gran Bretaña y la Europa continental, la historia de las relaciones —ahora mismo totalmente decisivas de cara a nuestro futuro— entre la Europa del Este y la Europa del Oeste, el estudio de los cimientos del espíritu, sobre los cuales podría construirse una auténtica comunidad europea, han de tener su lugar propio en Oxford. Hay que invitar de nuevo a Duns Escoto y a Erasmo.

En este proyecto reside una modesta pero muy auténtica esperanza. Y si existe una enfermedad crónica de la que debiera estar contagiado todo profesor, es sin ninguna duda la esperanza. □

GEORGE STEINER

- *Después de Babel*. 1981.
- *Lenguaje y silencio*. Gedisa, 1982.
- *Antígonas: una poética y una filosofía de la lectura*. Gedisa, 1987.
- *Lecturas, obsesiones y otros ensayos*. Alianza, 1990.
- *En el castillo de Barba Azul*. Gedisa, 1991.
- *Presencias reales*. Destino, 1992.
- *El traslado de A.H. a San Cristóbal*. Mondadori España, 1994.
- «El destino de los intelectuales». *Letra Internacional*, 7.
- «¿Toca a su fin la cultura del libro?». *Letra Internacional*, 18.

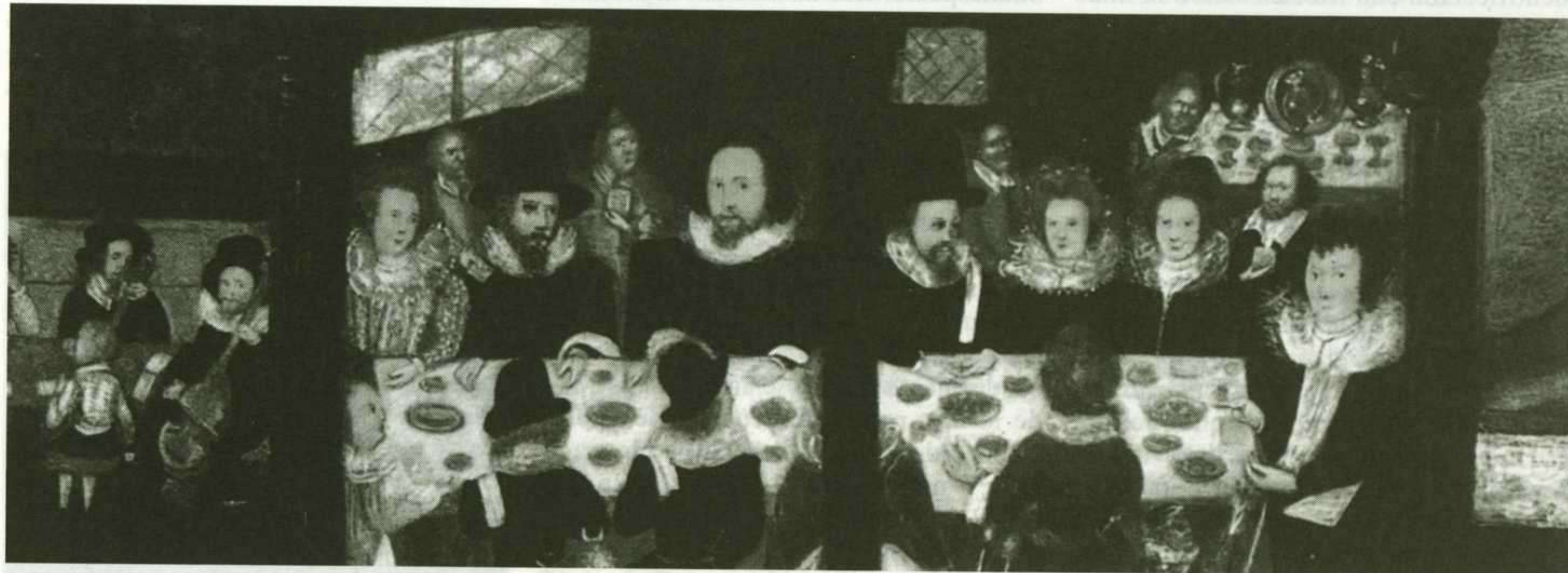
GEORGE STEINER Y RAMIN JAHANBEGLOO

- *George Steiner en diálogo con Ramin Jahnbegloo*. Anaya & Mario Muchnik, 1987.

Freud

Una lectura shakespeariana

Harold Bloom



Todo crítico tiene (o debería tener) su chiste favorito sobre la crítica literaria. El mío es comparar la «crítica literaria freudiana» al Sacro Imperio de Roma: ni sacro, ni imperio, ni romano; ni crítica, ni literaria, ni freudiana. Freud sólo tiene parte de la culpa del reductivismo de sus seguidores anglo-norteamericanos; no es en absoluto responsable de los psicolingüistas franco-heideggerianos que son Jacques Lacan y compañía. Se crea o no que el inconsciente es un motor de combustión interna (los freudianos norteamericanos) o una estructura de fonemas (los franco freudianos) o una antigua metáfora (como creo yo), no se interpretará a Shakespeare con más provecho aplicando a sus obras de teatro el mapa freudiano de la mente o su sistema analítico. La alegorización freudiana de Shakespeare es tan insatisfactoria como las actuales alegorizaciones foucaultianas (neo-historicistas), marxistas o feministas, o como las antiguas lentes cristianas o morales con que se leían esas obras.

Durante muchos años he enseñado en mis clases que Freud es esencialmente Shakespeare en prosa: la visión de la psicología humana que tiene Freud se deriva, no de una manera del todo inconsciente, de su lectura del teatro shakespeariano. El fundador del psicoanálisis leyó a Shakespeare en inglés durante

toda su vida, y reconocía que Shakespeare era el más grande de los escritores. Shakespeare obsesionó a Freud al igual que él nos obsesiona a nosotros; deliberada e inintencionadamente, Freud se descubría a sí mismo citando (y citando erróneamente) a Shakespeare en su conversación, al escribir cartas y al crear para el psicoanálisis una literatura propia. No creo que sea exacto afirmar que Freud amaba a Shakespeare igual que amaba a Goethe y a Milton. Me parece dudoso que alguna vez mostrara alguna ambivalencia respecto a Shakespeare. Freud no amaba la Biblia ni mostraba ninguna ambivalencia hacia ella, y Shakespeare, mucho más que la Biblia, se convirtió en la autoridad oculta de Freud, el padre que no reconocería.

Ya fuera conscientemente o no, Freud, a cierto nivel, asociaba extrañamente a Shakespeare con Moisés, como hace en su ensayo sobre el *Moisés* de Miguel Ángel. Esa extraordinaria meditación sobre la escultura de Miguel Ángel fue publicada anónimamente en 1914, en la revista psicoanalítica *Imago*, como si Freud deseara renegar de ella al tiempo que la daba a conocer a sus discípulos. Comienza señalando el efecto desconcertante o enigmático de ciertas obras maestras de la literatura y la escultura, y antes de

mencionar el *Moisés* de Miguel Ángel habla de *Hamlet* como un problema que el psicoanálisis ha resuelto. Un dogmatismo muy poco atrayente permea las siguientes frases, escudadas en el anonimato:

Consideramos ahora, por ejemplo, el *Hamlet*, una de las obras maestras de Shakespeare, representada por primera vez hace ya más de trescientos años. Examinadas las investigaciones psicoanalíticas de que se ha hecho objeto a esta obra cumbre de la literatura dramática, soy de la opinión que sólo el psicoanálisis ha conseguido resolver el enigma del efecto que la misma produce al referir su argumento al tema de Edipo. Pero antes, ¡qué multitud de tentativas de interpretación, incompatibles entre sí, y qué diversidad de opiniones sobre el carácter del protagonista y las intenciones del autor! ¿Qué ha querido presentarnos Shakespeare? ¿Un enfermo, un insuficiente, o un idealista demasiado bueno para el mundo real? ¡Y cuántas interpretaciones nos dejan completamente fríos, puesto que en nada contribuyen a la explicación del efecto de la obra, sugiriéndonos así que su encanto reposa tan sólo en los pensamientos integrados en el diálogo y en las excelencias del estilo! Y, sin embargo, estas mismas tentativas de interpretación, ¿no demuestran, acaso, que se siente una necesidad de hallar otra fuente distinta de aquel efecto?

En lugar de discutir esta opinión, prefiero preguntar por qué Freud escogió utilizar *Hamlet* en relación con el Moisés de Miguel Ángel. Extrañamente, es mucho más sugerente e imaginativo en su interpretación de la estatua de mármol que al convertir al personaje más complejo de Shakespeare en víctima de una fijación edípica. Quizá la identificación con Moisés activó la imaginación de Freud, pero me inclino a creer que Shakespeare provocó una considerable ansiedad en Freud, mientras que Miguel Ángel no le provocó ninguna. Con el tiempo, Freud vincularía a Moisés y a Shakespeare de una manera bastante desafortunada; ambas figuras no eran lo que parecían, y Freud se negó a aceptar cualquier explicación tradicional de las dos. En la fase final de su vida, substituyó al profeta hebreo de Dios por un egipcio en *Moisés y la religión monoteísta*, al tiempo que reconocía la existencia histórica de William Shakespeare como actor, pero no como escritor.

Freud murió insistiendo en que Moisés había sido un egipcio, y que el conde de Oxford había escrito las obras y poemas falsamente atribuidos a Shakespeare. Esta última idea, inventada por J. Thomas Looney en su *Shakespeare identificado* (1921) es incluso más disparatada que la anterior. Sin embargo, la hipótesis de Looney se convirtió en verdad freudiana en pocos años, y todavía la mantenía en su última obra, la publicada póstumamente *Esquema del psicoanálisis*. Nada, por supuesto, podría ser más disparatado: Edward de Vere, decimoséptimo conde de Oxford, nació en 1550 y murió en 1604. Por tanto ya había muerto cuando se escribieron *El rey Lear*, *Macbeth*, *Antonio y Cleopatra*, y las últimas fantasías shakespearianas. Para ser un looneyita tienes que empezar arguyendo que estas obras fueron dejadas en manuscrito a la muerte de Oxford, y seguir a partir de ahí. ¿Cómo es posible que Freud, la mejor inteligencia de nuestro siglo, cayera en semejante absurdo?

El deseo de Freud de que Shakespeare no fuera Shakespeare asumió formas muy variadas antes de la alegría que le produjo descubrir la hipótesis de Looney. Uno tiene la impresión de que Freud estaba predispuesto a aceptar cualquier sugerencia que apuntara a que el hijo de un guantero de Stratford, el actor William Shakespeare, era un impostor. Ernest Jones, el hagió-

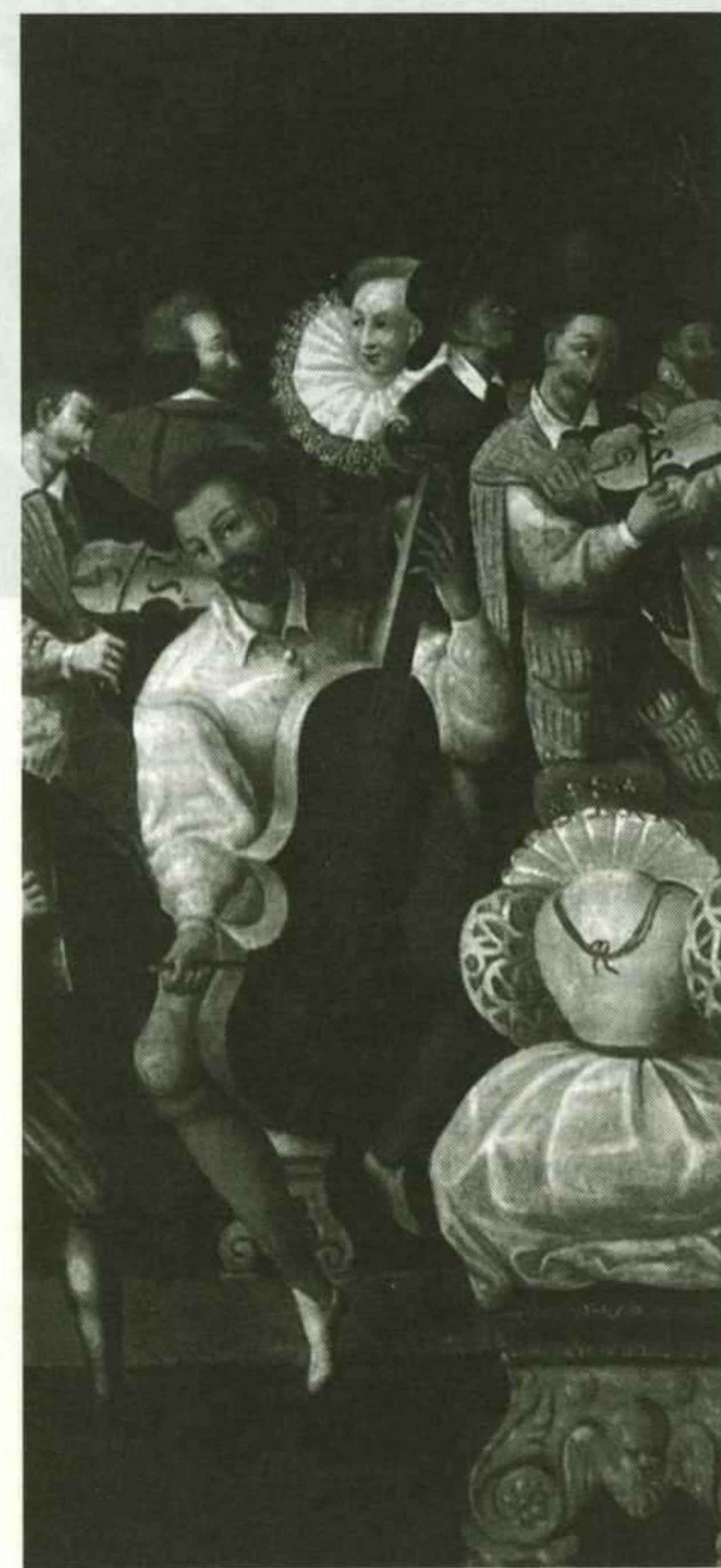
grafo de Freud, nos cuenta que Meynert, que le enseñó al joven Freud la anatomía del cerebro, creía en la teoría de que Sir Francis Bacon había escrito las obras de Shakespeare. A pesar de su admiración por Meynert, Freud declinó volverse baconiano, aunque por una razón reveladora: la capacidad cognitiva de Bacon, añadida a la eminencia de Shakespeare, nos había dado a un autor con «la inteligencia más poderosa de toda la historia del mundo».

Tras rechazar la tesis baconiana, Freud recogió cualquier idea estrafalaria que circulara acerca y en contra de Shakespeare, ¡incluyendo la teoría de un académico italiano que afirmaba que el nombre era una versión de Jacques Pierre! Si cualquiera hubiera insinuado que iba a revelar la verdadera identidad del actor de Stratford, seguramente Freud se habría mostrado de lo más receptivo. Cuando descubrió el libro de Looney en 1923, se lo tragó sin el menor escepticismo. No le importó que el conde de Oxford hubiera muerto antes de que se escribiera *Lear*; pero le importó mucho que Oxford, al igual que Lear, tuviera tres hijas. Los amigos de Oxford acabaron sus obras por él a su muerte, y, en cualquier caso, el actor de Stratford sólo tenía dos hijas. ¿Qué ocurría en la sutil y poderosa inteligencia de Freud que le permitía considerar seriamente tal literalismo? El complejo de Edipo, impuesto sobre Hamlet décadas antes por Freud, era ahora el complejo de Oxford. Al igual que el autor de *Hamlet*, Oxford perdió a su padre siendo aún un muchacho, y con el tiempo perdió todo afecto por su madre, que se volvió a casar. Y a Freud no le hubiera hecho ningún bien que le dijeran que tal práctica era común entre la alta aristocracia isabelina; él quería, necesitaba que el poeta de *Hamlet*, *Lear*, *Macbeth* fuera un noble rico y poderoso.

Si, como yo argumento, Freud le debía muchísimo a Shakespeare, ¿qué más le daba que su precursor fuera Oxford y no un actor de provincias? ¿Se trataba simplemente del esnobismo social vienes de Freud? Mi conjetura es que Freud deseaba con todas sus fuerzas leer las grandes tragedias como revelaciones autobiográficas. El actor de Stratford sería capaz de escribir *Las alegres comadres de Windsor*, pero no podía ser el creador de las tragedias familiares protagonizadas por reyes y nobles: Hamlet, el rey Lear, Otelo, Macbeth. En una carta a su viejo amigo Arnold Zweig (2

de abril de 1937), Freud está a punto de perder la compostura ante su incapacidad para convertir al atónito Zweig al looneyismo:

Al parecer él no tiene nada que justifique su autoría, mientras que Oxford lo tiene casi todo. Es bastante inconcebible que a Shakespeare le llegara todo de segunda mano: la neurosis de Hamlet, la locura de Lear, el desafío de Macbeth y el carácter de Lady Macbeth, los celos de Otelo, etcétera. Casi me irrita que apoye usted esa idea.



Leo estas palabras con asombro: se trata de una inteligencia poderosa y sofisticada, en su época de más lucidez; de hecho, es la inteligencia de nuestra época, al igual que Montaigne fue la inteligencia de la época de Shakespeare. La inteligencia de Shakespeare, como Freud sabía pero se negaba a reconocer, pertenecía a todas las épocas, y los siglos venideros nunca podrán igualarla. Para Freud, de quien no se puede decir que fuera una conciencia sin imaginación, la imaginación de Shakespeare no

consistía sino en obtener información «de segunda mano».

La postura defensiva de Freud es numantina. Es como si necesitara desesperadamente que Hamlet hubiera escrito *Hamlet*, *Lear El rey Lear*, *Macbeth Macbeth*, u *Otelo Otelo*. La inferencia parece ser que el propio Freud ha escrito su *Hamlet* en *La interpretación de los sueños*, su *Lear* en *Tres ensayos acerca de la teoría de la sexualidad*; su *Otelo* en *Inhibiciones, síntomas, y ansiedad*; y su *Macbeth* en *Más allá del*

Shakespeare no fue suficiente para Freud; el amenazante precursor tenía que ser desenmascarado, rechazado, deshonorado. Como mucho, el actor de Stratford fue un falsificador y un plagario. Oxford, el gran desconocido, fue el protagonista trágico que, de algún modo, consiguió escribir lo que había sufrido. En relación a Freud, Oxford no es más que un Elías anunciando la llegada del Mesías, alguien que clama en el desierto de la psique la profecía del advenimiento del verdadero intérprete. El Moisés egipcio de la fantasía de Freud será asesinado por los judíos, y entonces se convertirá en un padre totémico más poderoso de lo que el profeta había sido en vida. Shakespeare, en la fantasía de Looney aceptada por Freud, es eliminado y reemplazado por un titánico aristócrata menos poderoso de lo que el poeta-dramaturgo había sido en vida.

Dos

Obviamente, estoy hablando aquí de Freud el escritor, y considerando el psicoanálisis como literatura. Este es un libro sobre el Canon Occidental de lo que, en tiempos mejores, llamamos literatura de imaginación, y el verdadero éxito de Freud consiste en haber sido un gran escritor. Como terapia, el psicoanálisis agoniza, y quizá ya esté muerto: su supervivencia canónica debe buscarse en lo que Freud escribió. Podría objetarse que Freud es un pensador original al igual que un autor poderoso, a lo cual yo replicaría que Shakespeare es un pensador aún más original. Uno no tiene por qué sumar la obra de Sir Francis Bacon a la de Shakespeare a la hora de plantarle cara al principal psicólogo de la historia universal.

No quiero decir que Shakespeare fuera simplemente un psicólogo moral y que Freud inventara la psicología profunda. Hamlet no tiene complejo de Edipo, pero Freud desde luego padece complejo de Hamlet, ¡y quizá el psicoanálisis sea complejo de Shakespeare! Como estudioso de la influencia literaria, no creo que se pueda sobrestimar la influencia de Shakespeare sobre Freud. No difiere en calidad, sólo en cantidad, de la influencia de Shakespeare sobre Goethe, Ibsen, Joyce y tantos otros que son el tema de este libro. Pero quiero ir más allá: Shakespeare influye en Freud del mismo modo en que Emerson influye en Whitman; hablamos del precur-

sor fundamental, tal como hablamos de Wordsworth en relación a Shelley, o de Shelley en relación a Yeats, o de Yeats con respecto a todos los poetas anglo-irlandeses que le sucedieron, incluido el soberbio Seamus Heaney. Ya hemos visto cuál era la ansiedad de Freud en la cuestión de Shakespeare; de no haber existido Looney, Freud tendría que haber inventado al conde Oxford.

La crítica literaria freudiana de Shakespeare es un chiste maravilloso; la crítica shakespeariana de Freud tendrá un difícil alumbramiento, pero nacerá, pues Freud, como escritor, sobrevivirá a la muerte del psicoanálisis. La transferencia a un chamán es una antigua técnica curativa extendida en todo el mundo, ampliamente estudiada por los antropólogos y los expertos en historia de la religión. El chamanismo precedió al psicoanálisis y lo sobrevivirá; es la forma más pura de psiquiatría dinámica. La obra de Freud, que es la descripción de la totalidad de la naturaleza humana, supera con mucho la marchita terapia freudiana. Si existe una esencia en Freud, debe encontrarse en esa guerra civil que él ve dentro de la psique. Esa división presupone una idea de cómo se organiza la personalidad, y la existencia de una cierta cantidad de mitos o metáforas que convierten esa organización en dinámica (o, por aplicarle un término más literario, en dramática). Esas metáforas freudianas incluyen la energía psíquica, las pulsiones, los mecanismos de defensa. Aunque Freud, como corresponde a un fundador, llevó a cabo un autoanálisis a fin de descubrir o inventar su drama del yo, explícitamente prohibió a todos aquellos que vinieron después de él que emularan a su líder.

La coherencia de este primer autoanálisis dependía de un paradigma dramático, y Freud lo encontró allí donde el romanticismo europeo lo había encontrado, en Hamlet. Yo sugiero que Freud cogió a Edipo y lo injertó en Hamlet en gran medida para ocultar su deuda con Shakespeare. Las analogías freudianas entre las dos tragedias representan lecturas profundamente erróneas, y no pueden sostenerse mediante un análisis que eluda el excesivo valor que Freud otorgaba a lo que él denominaba complejo de Edipo. Un complejo de Hamlet es algo muy fértil, pues no hay personaje más inteligente en toda la literatura occidental. Puede que el Edipo de Sófocles sufra un complejo de Hamlet (que yo defino no como pensar demasiado, sino como demasiado tino), aun-



principio del placer. El «hombre de Stratford» no podía haber inventado la psicología freudiana; el conde de Oxford, un altivo y caprichoso noble, tampoco podía haberla inventado, pero podría haberla vivido, contrariamente al humilde actor.

A menos que uno sea un freudiano fanático, se trata de la antigua historia de la influencia literaria y sus ansiedades. Shakespeare es el inventor del psicoanálisis; Freud su codificador. Pero leer erróneamente las obras de

que el Hamlet del hombre de Stratford definitivamente no padece complejo de Edipo.

El Hamlet de Shakespeare ciertamente adora y honra la memoria de su padre, y alberga considerables reservas en relación a su madre. La opinión de Freud es que Hamlet inconscientemente desea a su madre e inconscientemente alberga pensamientos asesinos respecto a su padre, del tipo que Claudio lleva a la práctica. Shakespeare es bastante más sutil; sus tragedias edípicas son *El rey Lear* y *Macbeth*, pero no *Hamlet*. La reina Gertrude, recientemente defendida por algunas feministas, no precisa ninguna excusa. Evidentemente, se trata de una mujer de exuberante sexualidad, que inspiró una desenfrenada pasión conyugal primero en el rey Hamlet y posteriormente en el rey Claudio. Freud no se molestó en observarlo, pero Shakespeare se mostró meticuloso a la hora de mostrar que el príncipe Hamlet era un niño bastante desatendido, al menos por su padre. En ningún lugar de la obra hay nadie que diga, incluyendo a

Hamlet y al fantasma, que el padre amaba a su hijo. El temperamental rey, que, al igual que Fortinbrás, repartía a diestro y siniestro en las batallas, al parecer no ha podido dedicarle mucho tiempo al niño entre las obligaciones del Estado, la guerra y su lujuria conyugal. De este modo, cuando el Fantasma insta a Hamlet a que se vengue, le grita: «Si alguna vez amaste a tu padre...», pero no dice nada acerca de su propio afecto por el príncipe. Del mismo modo, Hamlet, en su primer soliloquio, pone énfasis en la devoción mutua que se profesaban su padre y su madre, mientras que excluye la estima que ellos sentían, si sentían alguna, por él. Cuando recuerda haber dado y recibido amor, es el pobre Yorick, el bufón de su padre, quien acude a su mente, y quien al parecer ocupó el lugar de unos padres tan enamorados el uno del otro:

¡Ay, pobre Yorick! Yo le conocí, Horacio... Era un hombre sumamente gracioso, de la más fecunda imaginación. Me acuerdo que siendo yo niño me llevó mil veces sobre los

hombros, y ahora su vista me llena de horror, y oprimido el pecho palpita. Aquí estuvieron aquellos labios donde yo di besos sin número.

Hamlet, en el cementerio del acto 5, está virtualmente por encima del afecto, incluso cuando disputa con Laertes acerca de quién de los dos había sentido más amor por la difunta Ofelia. La tristeza de su fría elegía por Yorick podría haber hecho reflexionar a Freud que no hay otros labios —ni los de Ofelia, los de Gertrude o los del rey Hamlet— a los que el héroe haya dado besos sin número. El concepto del complejo de Edipo de Freud es la obra maestra de lo que él denominó ambivalencia emocional, y creyó haber sido el primero en formularlo. He rechazado el complejo de Edipo como algo en gran medida irrelevante para Hamlet, ¿pero dónde había encontrado Freud tal extraordinaria ambivalencia afectiva y cognitiva en la literatura? ¿Dónde si no en Hamlet, el personaje en el que Shakespeare depositó por primera vez todo su genio a la hora de representar la ambivalencia? Hamlet le ha enseñado a Europa y al mundo la lección de la ambivalencia durante casi cuatro siglos, y Freud fue un rezagado en la estela de Hamlet. Como intérprete de Hamlet, Freud no merece ni un cinco rascado, pero como comentarista de los intereses freudianos, Hamlet, sobrepasa a todos sus rivales. He aquí el punto de partida en la celebrada carta de Freud (15 de octubre de 1897) a Wilhem Fliess:

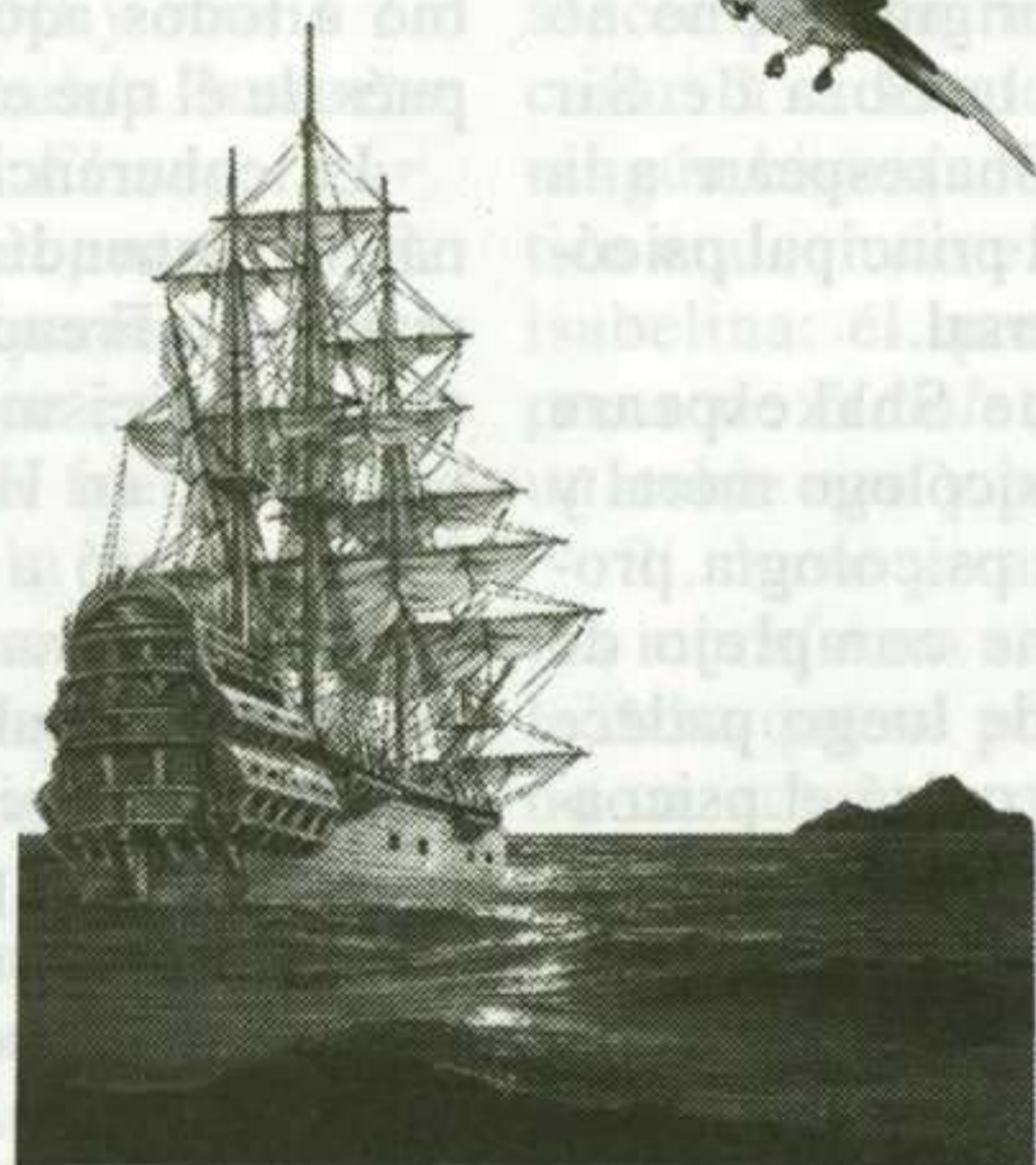
Desde entonces he avanzado mucho, pero todavía no he llegado a nada definitivo. Comunicar lo incompleto es muy laborioso, y me llevaría tan lejos que espero que me excuse, y se contente con oír las partes que he dado como ciertas. Si el análisis va como yo espero, se lo anotaré sistemáticamente y le expondré los resultados. Hasta ahora no he encontrado nada completamente nuevo, sino todas las complicaciones a que estoy acostumbrado. No es un asunto fácil. Ser completamente honesto con uno mismo es un buen ejercicio. Sólo se me ha ocurrido una idea de valor general. En mi caso también he encontrado el amor a la madre y los celos hacia el padre, y ahora creo que es un fenómeno general de la primera infancia, aún cuando no siempre ocurre en una fase tan precoz como en los niños que se han convertido en histéricos. (Lo mismo ocurre con los «idealizadores de los orígenes» en el caso de los paranoicos: héroes, fundadores de religiones). Si ese es el caso, el poder fas-

brillantísima, inteligente y divertida...

LA ISLA DEL DÍA DE ANTES

Umberto Eco

Traducción de Helena Lozano

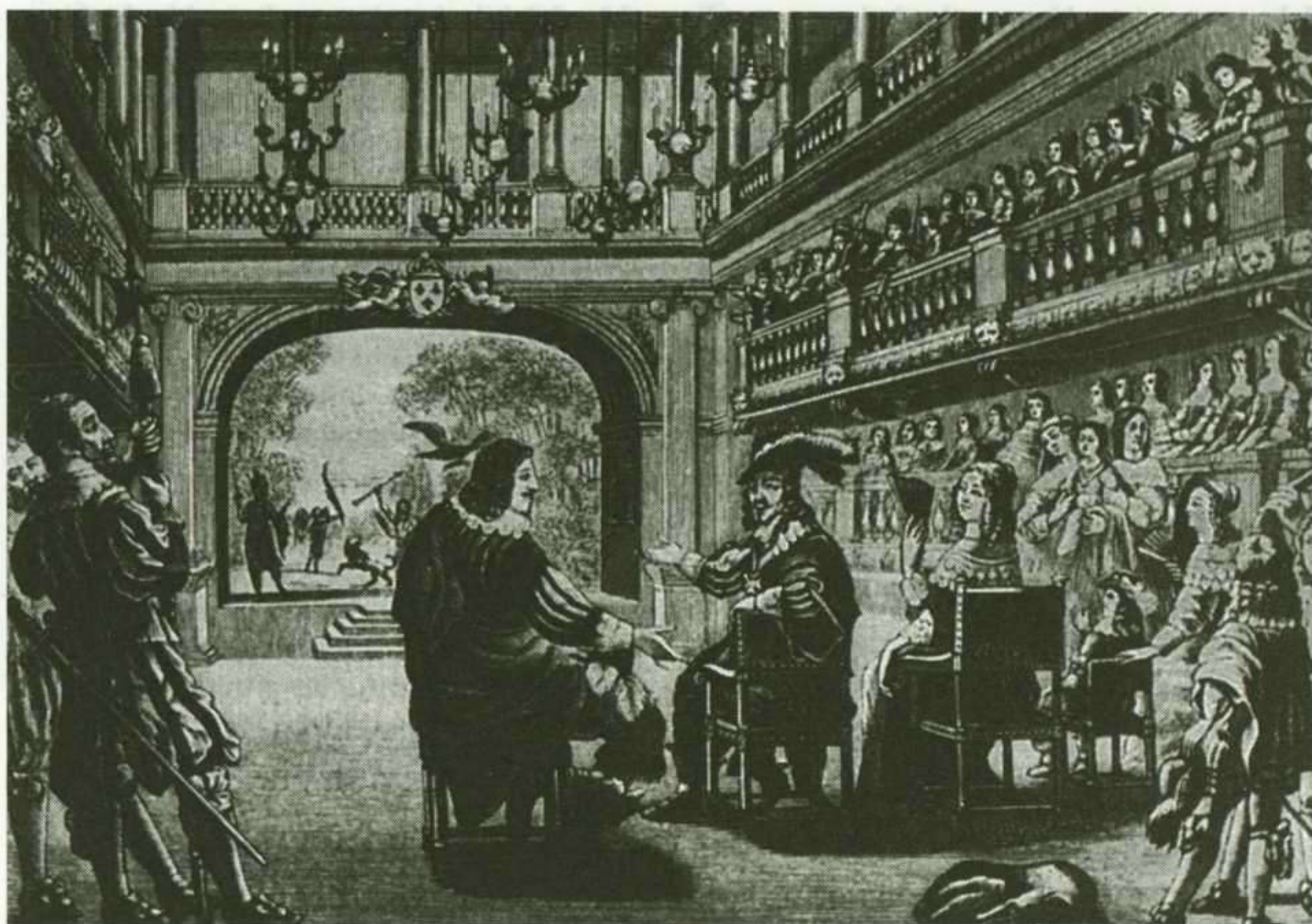


Editorial Lumen

cinador de *Edipo rey*, a pesar de todas las objeciones racionales al inexorable destino que el relato presupone, se vuelve inteligible, y uno puede comprender por qué posteriores tragedias sobre el destino fueron tales fracasos. Nuestros sentimientos se rebelan contra todo destino arbitrario e individual tal como aparece en el *Ahnfrau*, etcétera, pero los mitos griegos se valen de una compulsión que todo el mundo reconoce porque percibe rastros de ella en sí mismo. Todos los miembros del público fueron alguna vez un Edipo incipiente en su fantasía, y el hecho de que su sueño se lleve a cabo en la realidad hace que todo el mundo retroceda horrorizado, con la medida exacta de represión que separa su fase infantil de su estado presente.

Se me ha pasado por la cabeza que lo mismo podría encontrarse en la raíz de *Hamlet*. No me refiero a las intenciones conscientes de Shakespeare, sino que trato de suponer que lo que le empujó a escribir fue un suceso real cuando su inconsciente comprendió que eso era lo que le ocurría a su héroe. ¿Cómo puede uno explicar la histórica frase de Hamlet: «Y la conciencia nos convertirá a todos en cobardes», y su vacilación a la hora de vengar a su padre y matar a su tío, cuando él mismo tan despreocupadamente envía a sus cortesanos a la muerte y liquida a Laertes tan rápidamente? ¿No parece más acertado considerar que se trata del tormento despertado en él por el oscuro recuerdo de haber imaginado el mismo acto contra su padre fruto de su pasión por su madre: «dadle a cada hombre su merecido, ¿y quién escapará entonces del azote?» Su conciencia es su sentimiento inconsciente de culpa. ¿Y no son su frialdad sexual cuando habla con Ofelia, su rechazo al instinto de engendrar hijos, y la manera en que finalmente transfiere ese acto de su padre a Ofelia, típicamente histéricos? ¿Y no se sale finalmente con la suya, de la misma y extraordinaria manera en que lo hacen muchos histéricos, al hacer que el castigo recaiga sobre sí mismo y sufrir el mismo destino que su padre, ser envenenado por el mismo rival?

La peculiar torpeza del segundo párrafo, si lo consideramos como una lectura de *Hamlet*, me hace parpadear y poner una mueca de dolor, pero su fuerza literaria sobrevive a su lectura errónea de un rival que había envenenado a Freud y seguía envenenándole. Qué distintos son estos dos párrafos: *Edipo rey* es visto en abstracto y a gran distancia del texto, mientras que Hamlet se observa de muy cerca, y abundan los detalles y reminiscencias verbales. Los



comentarios acerca de *Edipo* podrían hacerse acerca de cualquier obra literaria que resulte en un destino trágico; no hay ninguna referencia específica a la obra de Sófocles. Pero *Hamlet* es un asunto íntimo para Freud: la obra le lee, y le permite analizarse a sí mismo como un Hamlet. Hamlet no es un histérico, excepto durante breves periodos, pero Freud tenía sus histéricos, sus pacientes, y los comparó con Hamlet. Y de una manera mucho más interesante, se comparó a sí mismo con Hamlet, y con la ambivalencia de Hamlet. La comparación prosiguió en el libro acerca de los sueños de Freud, tal como a él le gustaba llamarlo: *La interpretación de los sueños* (1900), donde el complejo de Edipo es abiertamente formulado por primera vez, aunque no nombrado como tal hasta 1910.

En 1900, Freud había aprendido a enmascarar su deuda con Shakespeare; en su libro acerca de los sueños ofrece una completa (aunque curiosamente aburrida) narración de *Edipo rey* antes de abordar la persona de Hamlet. Nos queda el enigma de si *Hamlet* y no *Edipo rey* es lo que verdaderamente interesa a Freud, aunque el término elegido no es «el complejo de Hamlet». Pocas figuras de la historia cultural han tenido el éxito de Freud a la hora de introducir conceptos en nuestra conciencia. «Bueno, naturalmente, es el complejo de Edipo, y todos lo tenemos», aprendemos a murmurar, pero de hecho se trata del complejo de Hamlet, y sólo los escritores y otros creadores lo poseen necesariamente.

¿Por qué Freud no lo llamó el complejo de Hamlet? Edipo mata a su padre sin saber que lo es, mientras que Hamlet no siente el impulso de hacer lo mismo con el legítimo rey, aunque como príncipe de la ambivalencia sin duda posee contraimpulsos hacia todo el mundo en todos los niveles de su conciencia multiforme. Pero el complejo de Hamlet habría llevado al amenazante Shakespeare demasiado cerca de la matriz del psicoanálisis; Sófocles era mucho más seguro, y también ofrecía el prestigio de los orígenes clásicos. En *La interpretación de los sueños*, Hamlet aparece sólo en una larga nota al pie en la discusión sobre Edipo, y no fue hasta la edición de 1934 que el angustiado Freud introdujo la discusión de Hamlet en el texto, en un largo y denso párrafo:

Sobre base idéntica a la de *Edipo rey* se halla construida otra de las grandes creaciones trágicas: el *Hamlet* shakespeariano. Pero la distinta forma de tratar una misma materia nos muestra la diferencia espiritual de ambos periodos de civilización, tan distantes uno de otro, y el progreso que a través de los siglos va efectuando la represión en la vida espiritual de la humanidad. En *Edipo rey* queda exteriorizada y realizada, como en el sueño, la infantil fantasía optativa, base de la tragedia. Por lo contrario, en *Hamlet* permanece dicha fantasía reprimida, y sólo por los efectos coactivos que de ella emanan nos enteramos de su existencia, situación análoga a la de la neurosis. La creación shakespeariana nos demuestra, de este modo, la singular posibilidad de obtener un arrollador efecto trágico, dejando en plena oscuridad el carácter

del protagonista. Vemos, desde luego, que la obra se halla basada en la vacilación de Hamlet, en cumplir la venganza que le ha sido encomendada, pero el texto no nos revela los motivos o razones de tal indecisión, y las más diversas tentativas de interpretación no han conseguido aún indicárnoslas. Según la opinión hoy dominante, iniciada por Goethe, representa Hamlet aquel tipo de hombre cuya viva fuerza de acción queda paralizada por el exuberante desarrollo de la actividad intelectual. Según otros, ha intentado describir el poeta un carácter enfermizo, indeciso y marcado con el sello de la neurastenia. Pero la trama de la obra demuestra que Hamlet no debe ser considerado, en modo alguno, como una persona incapaz de toda acción. Dos veces le vemos obrar decididamente: una de ellas, con apasionado arrebatado, cuando da la muerte al espía oculto detrás del tapiz, y otra conforme a un plan reflexivo y hasta lleno de astucia, cuando con toda la indiferencia de los príncipes del Renacimiento envía a la muerte a los dos cortesanos que tenían la misión de conducirlo a ella. ¿Qué es, por tanto, lo que le paraliza en la ejecución de la empresa que el espectro de su padre le ha encomendado? Precisamente el especial carácter de dicha misión. Hamlet puede llevarlo todo a cabo, salvo la venganza contra el hombre que ha usurpado, en el trono y en el lecho conyugal, el puesto de su padre, es decir contra aquel que le muestra la realización de sus deseos infantiles. El odio que había de impulsarle a la venganza queda sustituido en él por reproches contra sí mismo y escrúpulos de conciencia que le muestran incurso en los mismos delitos que está llamado a castigar en el rey Claudio. De estas consideraciones, con las que no hemos hecho sino traducir a lo consciente lo que en el alma del protagonista tiene que permanecer inconsciente, deduciremos que lo que en Hamlet hemos de ver es un histérico, deducción que queda confirmada por su repulsión sexual, exteriorizada en su diálogo con Ofelia. Esta repulsión sexual es la misma que a partir del *Hamlet* va apoderándose, cada vez más por entero, del alma del poeta, hasta culminar en *Timón de Atenas*. La vida anímica de Hamlet no es otra que la del propio Shakespeare. De la obra de Jorge Brandès sobre este autor (1896) tomo el dato de que *Hamlet* fue escrito a raíz de la muerte del padre del poeta (1601); esto es, en medio del dolor que tal pérdida había de causar al hijo y, por tanto, de la reviviscencia de los sentimientos infantiles del mismo con respecto a su padre. Conocido también es que el hijo de Shakespeare, muerto en edad temprana, llevaba el nombre de *Hamnet* (idéntico al de Hamlet). Así como *Hamlet* trata de la rela-

ción del hijo con sus padres, *Macbeth*, escrito poco después, desarrolla el tema de la esterilidad. Del mismo modo que el sueño y en general todo síntoma neurótico es susceptible de una superinterpretación e incluso precisa de ella para su completa inteligencia, así también toda verdadera creación poética debe de haber surgido de más de un motivo y un impulso en el alma del poeta, y permitir, por tanto, más de una interpretación. Lo que aquí hemos intentado es, únicamente, la interpretación del más profundo estrato de sentimientos del alma del poeta creador.

«Represión en la vida espiritual de la humanidad» es una curiosa expresión, puesto que Freud no puede estar hablando de Edipo ni de Hamlet, sino de Sófocles y Shakespeare. Después de todo, Edipo no tiene ni idea de a quién ha matado en la encrucijada, y Hamlet no habría estado de acuerdo con Freud en que su ambivalencia a la hora de matar a Claudio representaba la culpa por haber deseado la muerte de su propio padre. Uno podría repetir en este punto que la capacidad de Hamlet para el autoanálisis no sólo iguala la de Freud, sino que le proporciona un paradigma para la emulación. No es Hamlet quien yace sobre el famoso diván en la consulta del doctor Freud, sino Freud quien flota con el resto de nosotros en una miasma de corrupción en los salones de Elsinore, y Freud no posee ningún privilegio especial mientras nos empujamos uno a otro por los pasillos: Goethe, Coleridge, Hazlitt, A. C. Bradley, Harold Goddard, y todos los demás, puesto que todo aquel que lee o asiste a una representación de *Hamlet* se ve obligado a convertirse en intérprete.

Freud nos dice que un Hamlet sin problemas mentales habría matado a Claudio, y puesto que Hamlet elude el acto, debe de ser un histérico. Vuelvo de nuevo a la depuración nietzscheana de la opinión de Goethe: Hamlet no piensa demasiado, sino con demasiado tino, y en las fronteras de la conciencia humana se niega a convertirse en su padre, quien ciertamente habría ensartado a su tío en las mismas circunstancias. El joven Fortinbrás es el anciano Fortinbrás redivivo, otro bravucón, pero no se puede decir del príncipe Hamlet que sea hijo de su padre. Decir que Freud lee errónea y toscamente *Hamlet*, y que subestima a su protagonista no es, sin duda, despojar a la lectura errónea de Freud de su fuerza permanente.

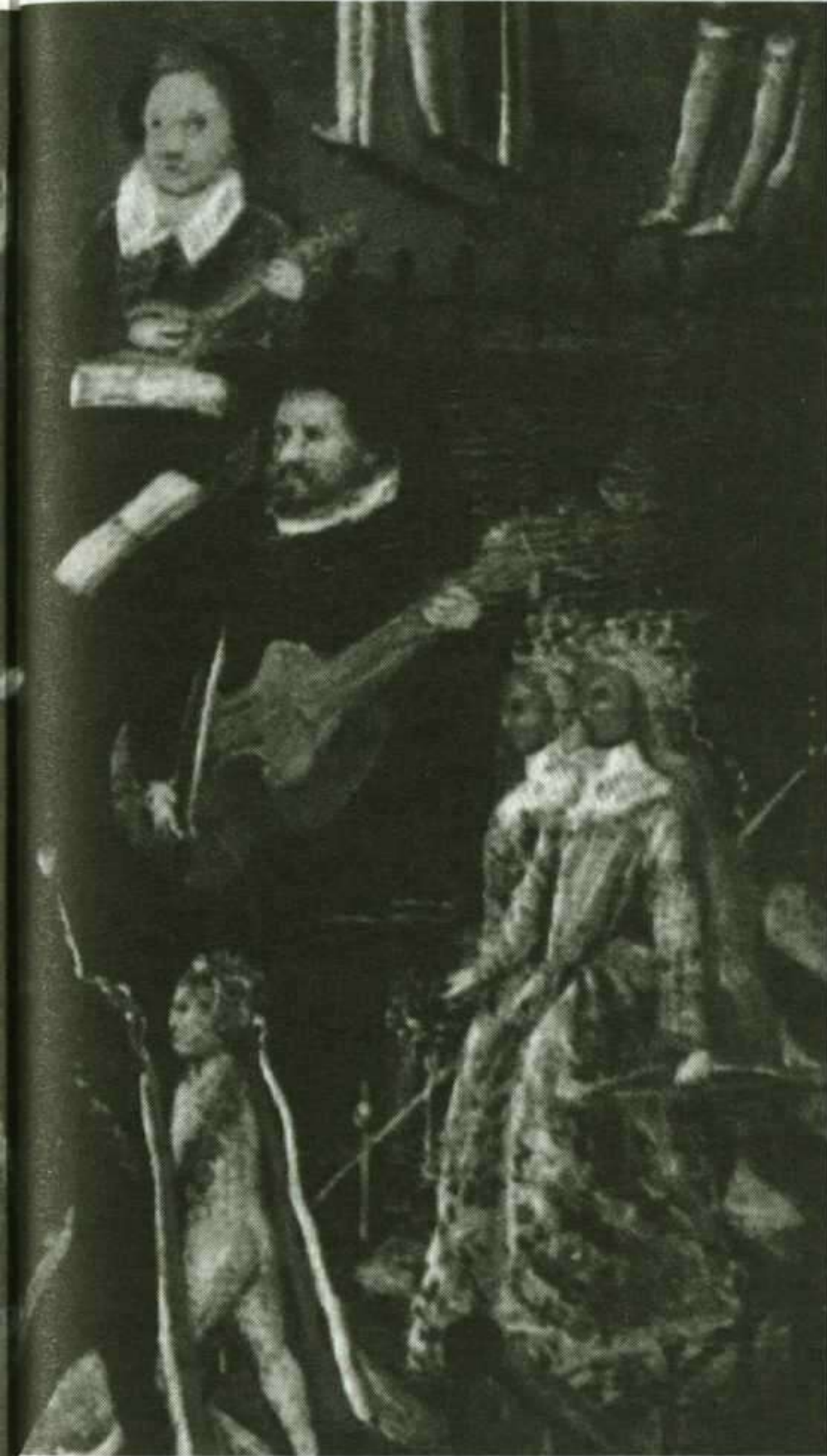
Freud se niega a ver lo intelectualmente formidables que son Hamlet y

Shakespeare, pero yo no subestimo a Freud. Todos nos creemos ahora en posesión de (o poseídos por) la *libido*, pero tal entidad no existe: de hecho no existe una energía sexual específica. Si Freud hubiera decidido alimentar la pulsión de la muerte con *destrudo*, un concepto que desarrolló en una época, to-



dos nosotros acarrearíamos ahora no sólo nuestro complejo de Edipo y nuestra *libido*, sino también nuestro *destrudo*. Por suerte, Freud se decidió en contra del *destrudo*, pero el hecho de que nos escapáramos por los pelos debería ser instructivo. Freud, tal como advirtió Wittgenstein, es un poderoso mitólogo, el gran creador de mitos de nuestra época, digno rival de Proust, Joyce y Kafka como centro canónico de la literatura moderna. Su voz de llamada es la frase final del largo párrafo sobre *Hamlet* citado anteriormente; tras un gesto poco convincente de modestia interpretativa, que supuestamente garantiza que toda escritura creativa auténtica es producida por «más de un motivo y un impulso», Freud, de manera encantadora, sugiere que su interpretación in-

tenta llegar al meollo del asunto: «el más profundo estrato de sentimientos del alma del poeta creador». El estrato «más profundo» no existe en la mente; el Satán de Milton, un gran poeta, se lamenta con toda razón de que en cada profundidad se abre otra aún más profunda que amenaza con devorarlo.



Freud, él mismo una figura más mitológica que satánica, comprendió la metáfora de «lo más profundo» como ninguna otra persona la ha entendido nunca.

La cuestión, insisto, no es el complejo de Edipo, sino el complejo de Hamlet, y Freud se ocupó una vez más de él en su ensayo *Personajes psicopáticos en el teatro*, escrito en 1905 o 1906, pero sólo publicado póstumamente:

El máximo drama moderno de esta especie es *Hamlet*, que expone el tema de un hombre normal tornado neurótico a causa de la índole particular de la misión que se le impone; un hombre en el cual trata de imponerse un impulso que hasta ese momento ha estado eficazmente reprimido. *Hamlet* se

distingue por tres características que parecen importantes para nuestra consideración: 1) no es un protagonista psicopático, pero llega a serlo en el curso de la acción que hemos de presenciar. 2) El deseo reprimido pertenece a la categoría de aquellos que están igualmente reprimidos en todos nosotros y cuya represión forma parte de una de las más precoces fases de nuestro desarrollo individual, mientras que la situación planteada en el drama está destinada, precisamente, a aniquilar esa represión. En virtud de estas dos características nos resulta fácil reconocernos a nosotros mismos en el protagonista, pues somos víctimas de los mismos conflictos que él, ya que «quien no pierde la razón bajo ciertas provocaciones, ninguna razón tiene que perder». 3) Parecería, sin embargo, que uno de los prerrequisitos de este género artístico consistiese en que la puja del impulso reprimido por tornarse consciente, aunque inidentificable en sí misma, aparece tan soslayada que el proceso de su consideración llévase a cabo en el espectador mientras su atención se halla distraída y mientras se encuentra tan preso de sus emociones que no es capaz de un juicio racional. De tal modo queda apreciablemente reducida la resistencia, a semejanza de lo que ocurre en el tratamiento psicoanalítico cuando los derivados de los pensamientos y afectos reprimidos emergen a la consciencia como resultado de la atenuación de la resistencia y mediante un proceso que no se halla al alcance del propio material reprimido. En efecto, el conflicto de *Hamlet* se encuentra tan profundamente oculto que en un principio sólo atiné a sospechar su existencia.

Aquí nos hallamos a gran distancia de *Hamlet*, y lo que nos impide acercarnos es el sistema de Freud y su explosión de dogmatismo a la hora de «sospechar la existencia» de dicho conflicto. ¡Lo que está claro aquí es que ahora no se hace ninguna distinción entre Hamlet y un paciente de Freud, ni en el grado de interés! El héroe de la conciencia occidental es un psicópata más, y la tragedia shakespeariana se ve reducida a un caso de tratamiento analítico. Podríamos denominar a este párrafo tan insípido «El dictamen del complejo de Hamlet», sólo que no me lo creo. Lo que ocurrió en realidad fue que Lear y Macbeth reemplazaron a Hamlet, y la lucha de Freud con Shakespeare se trasladó a distintos campos de batalla, mientras que, posteriormente, al ocuparse de *Hamlet* en cinco contextos posteriores, no añadió más que repeticiones edípicas, indignas de Freud como agonista.

Tres

Freud encontró su primera Cordelia en Martha Bernays antes de que ésta se convirtiera en su mujer, y su segunda y más auténtica Cordelia en su hija Anna, su favorita entre todos sus hijos y su digna continuadora en su magnífico libro sobre el ego y sus mecanismos de defensa. La lectura freudiana de *El rey Lear* se encuentra en parte en un fascinante ensayo, «El tema de la elección de un cofrecillo» (1913), y en parte en una tardía carta a un tal Bransom del 25 de marzo de 1943, publicada como apéndice en *Vida y obra de Freud*, de Ernest Jones. Bransom había escrito un desafortunado libro sobre *El rey Lear*, que revelaba que el significado oculto de la obra residía en la lujuria incestuosa y reprimida de Lear hacia Cordelia, un punto de vista insensato con el que Freud alegremente estuvo de acuerdo. Esta es la impresionante conclusión mitológica de «El tema de la elección de un cofrecillo»:

Lear es un anciano. Y ya hicimos observar que esta es la razón de que las tres hermanas aparezcan convertidas en sus tres hijas. La relación paternal, de la que podían fluir tantos y tan fértilmente impulsos dramáticos, no es utilizada más allá del drama. Pero Lear no es tan sólo un anciano, sino un moribundo. La singular premisa del reparto de la herencia pierde así todo carácter extraño. Pero este hombre acechado por la muerte se resiste a renunciar al amor de la mujer; quiere oír cuánto es amado. Recuérdese ahora la conmovedora escena final del drama, una de las cumbres más elevadas de la dramaturgia moderna: Lear aparece trayendo en brazos el cadáver de Cordelia. Cordelia es la muerte. Si invertimos la situación, se nos hace en el acto comprensible y familiar. Es la diosa de la muerte, que lleva en sus brazos al héroe muerto en el combate, como la valquiria de la mitología alemana. La eterna sabiduría, bajo las vestiduras del mito primitivo, aconseja al anciano que renuncie al amor y elija la muerte, reconciliándose con la necesidad de morir.

El poeta trae a nosotros el antiguo tema, haciendo que sea un anciano, un moribundo, el que lleva a cabo la elección entre las tres hermanas. La elaboración progresiva que así emprende con el mito, deformado por una transformación optativa, deja traslucir el antiguo sentido del mismo, hasta el punto de hacernos posible también, acaso, una interpretación superficial, alegórica, de las tres figuras femeninas del tema. Podríamos decir que para el hombre existen tres relaciones



inevitables con la mujer, aquí representadas: la madre, la compañera y la destructora. O las tres formas que adopta la imagen de la madre en el curso de la vida: la madre misma, la amada, elegida a su imagen, y, por último, la madre tierra, que la acoge de nuevo en su seno.

Me deja atónito la opinión de Freud de que «La relación paternal... no es utilizada más allá del drama». *El rey Lear* trata de dos relaciones paternas, Lear con Cordelia, Goneril y Regan, y Gloucester con Edgar y Edmund. ¿Qué está reprimiendo Freud? Lear, aunque inmensamente anciano, no está a punto de morir hasta la escena final, y la leal Cordelia no creo que pueda considerarse la muerte; ¿pero quién querría discutir la magnífica frase con que acaba el primer párrafo? Pocos momentos en Proust, Joyce y Kafka son más memorables que la sabiduría freudiana que ordena que se «renuncie al amor y elija la muerte, reconciliándose con la necesidad de morir». Los ecos de esa línea resuenan en el elocuente poema en prosa del párrafo final, donde Lear y Freud se confunden en una imponente figura mística, casi un dios agonizante.

¡Pero, ay, veintiún años después se nos ofrece un revoltijo de reduccionismo psicoanalítico y oxfordismo looneyita! Se nos asegura que Bransom tiene razón con respecto a Lear, y a continuación Cordelia-Anna se añade al batiburrillo incestuoso:

Su suposición ilumina el enigma de Cordelia, así como el de Lear. Las hermanas mayores ya han superado el inevitable amor por el padre y se vuelven hostiles a él; hablando analíticamente, se sienten resentidas por la decepción de su amor precoz.

Cordelia todavía se aferra a él; el amor por su padre es un secreto sagrado. Cuando se le pide que lo revele públicamente, tiene que negarse desafiadamente y permanecer muda. Recientemente he visto ese comportamiento en muchos casos.

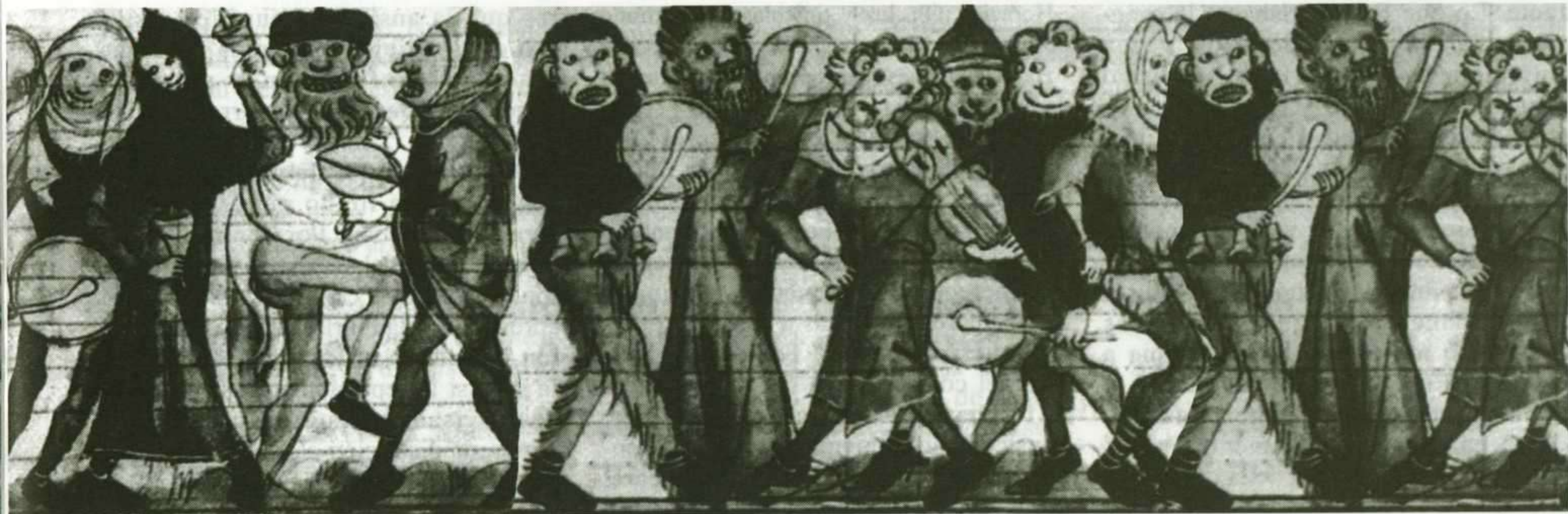
Es algo demasiado absurdo para refutarlo; ¿cuándo había visto o leído Freud la obra por última vez? En lugar de ridiculizarle, vamos a estudiar detenidamente sus errores o invenciones más interesantes. Dice que no hay mención de la madre de las hijas de Lear; hay una, aunque no es importante. ¿Pero qué le hizo pensar a Freud que Goneril está embarazada? ¿Y cómo podía creer que la locura de Lear fuera provocada no por la furia del anciano rey, sino por un deseo hacia Cordelia apenas reprimido? ¡Estas objeciones palidecen ante la información que le comunica a Bransom, y a nosotros, de que Albany, en *El rey Lear*, y Horacio en *Hamlet* corresponden a la figura de Lord Derby, el yerno mayor del conde de Oxford! «¡Oh, pertenencia e impertinencia mezcladas / Razón en la locura!» La resistencia a Shakespeare, bastante pronunciada en la lectura freudiana de *Hamlet* como Edipo, alcanza una imponente complejidad en esta combinación de Lear, Oxford y Freud en uno. ¿Qué le ha sucedido a la apocalíptica tragedia que escribió Shakespeare, y dónde está Sigmund Freud, que en una época sabía leer un texto? Tanto la obra como la fuerza interpretativa de Freud se desvanecen ante la terrible necesidad de rechazar al ignorante actor de Stratford.

Para Freud, *El rey Lear* estaba demasiado cerca; *Macbeth* le permitió ser de nuevo él mismo, en particular en el en-

sayo «Algunos caracteres-tipo con que nos hemos encontrado en la labor psicoanalítica» (1916), donde nos vuelve a recordar por qué Freud es un autor canónico. Mucho antes había observado que el hecho de que Macbeth y Lady Macbeth no tuvieran hijos era una de las claves del sentido de la tragedia. En el ensayo de 1916 se centra sobre Lady Macbeth como un personaje «destruido por el éxito» y por los subsiguientes remordimientos:

Sería un perfecto ejemplo de justicia poética a la manera de la ley del talión que la falta de hijos de Macbeth y la esterilidad de su Lady fueran el castigo por los crímenes contra la santidad de la generación: que Macbeth no pudiera ser padre porque hubiera privado a unos hijos de su padre y a un padre de sus hijos, y que Lady Macbeth hubiera sufrido la pérdida de sexo que había exigido a los espíritus del crimen. Creo que uno podría explicar sin más dificultad la enfermedad de Lady Macbeth, la transformación de su insensibilidad en penitencia, como reacción a su falta de hijos, mediante la cual ella está convencida de su impotencia contra los decretos de la naturaleza, y al mismo tiempo se la reprende con que sólo ella tiene la culpa de que el crimen la haya privado de la mejor parte de sus consecuencias.

¿Cuántos hijos tenía Lady Macbeth? La pregunta, formulada jocosamente por un crítico formalista, no es de ningún modo estúpida, aunque no pueda responderse con certeza. Freud habla de su «esterilidad», ¿pero por qué entonces dice ella que ha dado de mamar? Como esposa de un poderoso noble que es primo del rey, ocupa un lugar demasiado alto como para haber criado a hijos que no sean los su-



yos. Debemos concluir que al menos tuvo un hijo, pero murió. Tampoco puede haber quedado estéril; Macbeth, alabando su resolución, la insta a que dé a luz sólo varones. Y sin embargo, Macbeth tiene una faceta de Herodes. Intenta hacer que asesinen a Fleance, el hijo de Banquo, y ordena el asesinato de los hijos de Macduff. Existe un horror a la descendencia en la manera casi gnóstica en que Macbeth odia el tiempo, y tanto él como Lady Macbeth están obsesionados por la profecía de que los descendientes de Banquo (el linaje de los Estuardo que comenzó en Inglaterra con Jaime I, hijo de María, reina de Escocia) llegue a gobernar en Escocia. Por tanto, Freud tiene razón al afirmar que *Macbeth* es una obra «sobre la falta de hijos», y solemnemente concede que es incapaz de dar una interpretación total de la obra, una concesión que habría sido igualmente relevante en sus explicaciones de *Hamlet* y *El rey Lear*, pero su reacción íntima ante *Hamlet* y *Lear* presumiblemente excluía tal rectificación:

Cuáles, sin embargo, pueden haber sido esos motivos que en un espacio de tiempo tan breve pueden convertir a un hombre vacilante y ambicioso en un tirano desatado, y a su instigadora de corazón de pedernal en una mujer demente y corroída por el remordimiento, es, en mi opinión, imposible de adivinar. Creo que debemos renunciar a la esperanza de penetrar en la triple oscuridad de la mala conservación del texto, la desconocida intención del dramaturgo, y el oculto significado de la leyenda. Pero no admito que tales investigaciones sean ociosas en vista del poderoso efecto que la tragedia causa en el espectador. El dramaturgo, durante la representación, nos abruma con su arte y paraliza

nuestros poderes de reflexión; pero no puede impedir que, posteriormente, intentemos comprender el mecanismo psicológico de ese efecto. Y la discusión de que el dramaturgo se siente libre de acortar el tiempo y la duración naturales de los acontecimientos que nos presenta, sacrificando una plausible verosimilitud en aras de intensificar el efecto dramático, me parece irrelevante en este caso. Pues tal sacrificio está justificado sólo cuando simplemente ofende la verosimilitud, y no cuando rompe la conexión causal; además, el efecto dramático apenas habría sufrido si la duración temporal se hubiera dejado en la incertidumbre, en lugar de limitarse expresamente a unos pocos días.

Este párrafo comienza con cierta modestia interpretativa y avanza hacia una fecunda suspicacia en cuestiones de representación dramática, en particular la del tiempo. De nuevo, sospecho que la represión de Freud explica su descontento, y deduzco que vuelve a actuar su complejo de Hamlet. Si la ambivalencia (o mejor dicho, su representación) es una idea shakespeariana y no freudiana, y se volvió freudiana sólo debido a la experiencia que Freud tenía de Shakespeare, entonces a Freud no le queda más remedio que leer erróneamente e indignarse ante las más intensas representaciones shakespearianas de la ambivalencia, que son las cuatro grandes tragedias familiares: *Hamlet*, *Otelo*, *El rey Lear* y *Macbeth*. No conozco ningún otro ejemplo en la literatura, Dante incluido, en el que se nos coloque tan convincentemente en un cosmos equívoco, donde la ambivalencia emocional rija casi todas las relaciones y donde la ambivalencia cognitiva —en *Hamlet*, *Iago*, *Edmund*— contribuya a determinar esas crueles intensidades que son el auténtico tema

de Freud. Ni *Hamlet* ni *Otelo* manifiestan el complejo de Hamlet, y tampoco *Cordelia*, *Desdémona*, *Ofelia* y *Edgar*, sino que son *Iago*, *Edmund*, *Goneril*, *Regan*, *Macbeth* y *Lady Macbeth* quienes se erigen en inmortales obras maestras de la ambivalencia llevada a la altura de lo sublime. Freud, como poeta en prosa de lo post-shakespeariano, navega en la estela de Shakespeare; y en nuestra época no hay víctima más distinguida de la ansiedad de la influencia que el fundador del psicoanálisis, que siempre descubriría que Shakespeare había existido antes que él, y con demasiada frecuencia no podía soportar enfrentarse a tan humillante verdad.

En *Macbeth*, la ambivalencia es tan predominante que el tiempo en sí mismo se convierte en su representación, como entrevé Freud. Lo que Freud denominaba *Nachträglichkeit*, la sensación de ir siempre detrás del suceso, como un mal actor que invariablemente nunca entra a tiempo, es el estado permanente del propio Macbeth. Freud es lo suficientemente sagaz como para cuestionar las motivaciones sólo aparentes de Macbeth y Lady Macbeth, puesto que el fruto de su ambición es catastrófico, y puesto que Shakespeare, enigmáticamente, evita definir la exacta naturaleza de sus deseos. No hay nada en ellos del Tamburlaine de Marlowe ni del Ricardo III de Shakespeare: la idea de la gloria acompañando a la dulce fruición de una corona terrenal.

¿Por qué, después de todo, desean convertirse en rey y reina de Escocia? La triste cena en la que se aparece el fantasma de Banquo es sin duda típica de la vida cortesana bajo el gobierno de Macbeth, tan triste como amena-

zante. Lo que Freud atisba es la esencia de la obra: falta de hijos, vacua ambición, la carnicería del paternal Duncan, tan amable y bueno que ninguno de los Macbeth siente ni siquiera una pizca de ambivalencia *personal* respecto a él. Pero sin embargo se quedan sin hijos, y su venganza contra el tiempo es la usurpación, el asesinato y un intento de borrar el futuro: esas mañanas y mañanas y mañanas cuyo paso mortecino tanto oprime a Macbeth. En esta tragedia al menos, al frenar su dogmatismo interpretativo, Freud ha sido profundamente sugestivo.

Cuatro

¿Cuál, aparte de su idea de la primacía de la ambivalencia y su culminación en el complejo de Hamlet/Edipo, era la deuda principal (consciente o no) que Freud tenía contraída con Shakespeare? En Freud, Shakespeare está en todas partes, mucho más presente cuando no se le menciona que cuando se le cita. La actitud fundamental de Freud respecto a Shakespeare es lo que él llama «negación» (*Verneinung*), que es la formulación de un pensamiento, sentimiento o deseo previamente reprimido que entra en la conciencia sólo al ser repudiado, de modo que la defensa o represión no se detiene. Lo reprimido es aceptado intelectualmente, aunque no emocionalmente; Freud aceptaba las ideas shakespearianas, al igual que negaba su origen. El instinto de autoconservación de Freud le obligó a negar a Shakespeare, aunque nunca dejó de identificarse con Hamlet, no siempre conscientemente, y en menor grado con el Bruto de *Julio César*, que en la evolución de Shakespeare era una especie de pre-Hamlet. Naturalmente, Freud no ha sido el único en identificarse con Hamlet; ha sido un fenómeno universal, que trasciende a los varones europeos blancos y muertos y que aparece en una sombrosa variedad de personas en diversas épocas y lugares. Ernest Jones observa que la cita favorita de Freud, en sus conversaciones o en sus escritos, era la admonición de Hamlet a Horacio: «Hay más cosas en el cielo y la tierra, Horacio, / De las que puede soñar tu filosofía». Uno comprende por qué Freud convirtió esta frase en lema implícito del psicoanálisis, y queda aún más claro cuando se recupera el contexto. Justo antes aparece este diálogo:

Horacio: ¡Oh, luz y tinieblas, qué extraño prodigio es este!

Hamlet: Y pues como a un extraño debéis darle la bienvenida.

Para Freud, esta es una representación en miniatura de la situación inicial del psicoanálisis: Horacio representa al público, y Hamlet a Freud, exhortando a dar a los extraños la cortés bienvenida que merecen. No recuerdo, en ningún fragmento de las cartas o de otros textos o conversaciones de Freud, que mencione el contraste que tan odioso debía de resultarle: la general reticencia ante el psicoanálisis comparada con la aceptación casi universal de Shakespeare, desde el éxito alcanzado en su siglo hasta la apoteosis mundial, en nuestra época. Recuerdo que cuando Freud analizaba uno de sus sueños, encontró una comparación de su relación con Shakespeare en la inconsciente usurpación del trono por parte del príncipe Hal: «Siempre que existen categorías sociales y posibilidad de ascender nacen deseos de supresión. El príncipe Hal de Shakespeare, incluso en el lecho de su padre enfermo, no pudo resistir la tentación de probarse la corona».

Existe una antigua tradición que afirma que Shakespeare interpretó la parte del fantasma del padre del Hamlet en la primera producción de la obra. El psicoanálisis, en muchos aspectos una parodia reductora de Shakespeare, continúa perseguido por el fantasma de Shakespeare, pues a este se le podría considerar como un tipo trascendental de psicoanálisis. Cuando sus personajes cambian, o se obligan a cambiar a base de oírse casualmente, profetizan la situación psicoanalítica en la que los pacientes se ven obligados a oírse a sí mismos en el contexto de la transferencia a su analista. Antes de Freud, Shakespeare era nuestra principal autoridad en cuestiones de amor y sus vicisitudes, o en las vicisitudes del instinto, y está claro que aún sigue siendo nuestro mejor instructor, y nunca dejó de guiar a Freud. Si comparamos las dos teorías de la ansiedad de Freud, el texto revisado me parece más shakespeariano que la primera hipótesis rechazada. Antes de sus *Inhibiciones, síntomas y ansiedad* (1926), Freud creía que la ansiedad neurótica y la real podían distinguirse claramente una de otra: la real estaba causada por un verdadero peligro, mientras que la ansiedad neurótica la real estaba causada por un verdadero peligro, mien-

tras que la ansiedad neurótica resultaba de una libido contenida o de una insatisfactoria represión, y por tanto no participaba en las guerras civiles de la psique.

Después de 1926, Freud abandonó la idea de que la libido puede transformarse en ansiedad. Por contra, veía la ansiedad como algo anterior a la represión, y por tanto como el motivo de la represión. En la teoría anterior, la represión precedía a la ansiedad, que aparecía sólo si la represión fracasaba. En la idea revisada, Freud abandonó para siempre la distinción causal entre miedo real y ansiedad neurótica. Trasladada al cosmos dramático de Shakespeare, la antigua teoría encuentra mejor acomodo, especialmente en las grandes tragedias que Freud prefería, donde la ansiedad es tan primordial como la ambivalencia.

El Elsinore de Hamlet, la Venecia de Iago, la Bretaña de Lear y Edmund, la Escocia de Macbeth: en todos estos lugares, espectadores y lectores se enfrentan a una atmósfera de ansiedad que antecede al personaje y al suceso. Si la obra maestra de la ambivalencia es el complejo de Hamlet/Edipo, la obra maestra de la ansiedad es lo que yo quiero llamar el complejo de Macbeth, porque ese es el héroe de Shakespeare que padece mayor ansiedad. En el complejo de Macbeth, el miedo no puede distinguirse del deseo, y la imaginación se vuelve invulnerable y maligna. Para Macbeth, fantasear es haber saltado el abismo que separa la voluntad de hacer algo y el haberlo llevado a cabo. El tiempo no es libre hasta que Macbeth no muere, pues los presagios temporales siempre se cumplen en su reino, aun antes de haber usurpado el poder. Si el complejo de Hamlet/Edipo oculta el deseo de engendrarse a uno mismo, el complejo de Macbeth apenas oculta un deseo de autodestrucción. Freud lo llamó pulsión de la muerte en *Más allá del principio del placer*, pero yo prefiero denominarlo complejo de Macbeth, por el deseo de condenación e intensidad atmosférica que transmite.

Aunque Freud jamás se identificó tan completamente con Macbeth como con Hamlet, existen algunas sorprendentes analogías citadas por él, como cuando profetizó los casi treinta años de trabajo que le quedaban, en una carta de 1910: «¿Qué hará uno el día en que los pensamientos dejen de fluir y las pala-

bras justas ya no acudan? No se puede evitar temblar ante esa posibilidad. Por eso, a pesar de la aquiescencia con el destino que corresponde a un hombre honrado, rezo en secreto: que no haya enfermedad, que ninguna aflicción corporal paralice mis capacidades. Moriremos vestidos de armadura, como dijo el rey Macbeth». El sentimiento que hay en estas líneas, con su noble humor, es bastante distinto de la desesperación apocalíptica del usurpador Macbeth:

Comienzo a estar ya cansado del sol.
Quisiera ver destruido el orden de este
[mundo...
¡Que suene la campana! Vientos, soplad.
[Ven, destrucción.
Moriremos, al menos, vestidos de
[armadura.

De hecho, Freud murió vestido de armadura, pensando y escribiendo prácticamente hasta el final. Que su identificación con Macbeth, aunque leve, posee su aspecto positivo, es in-

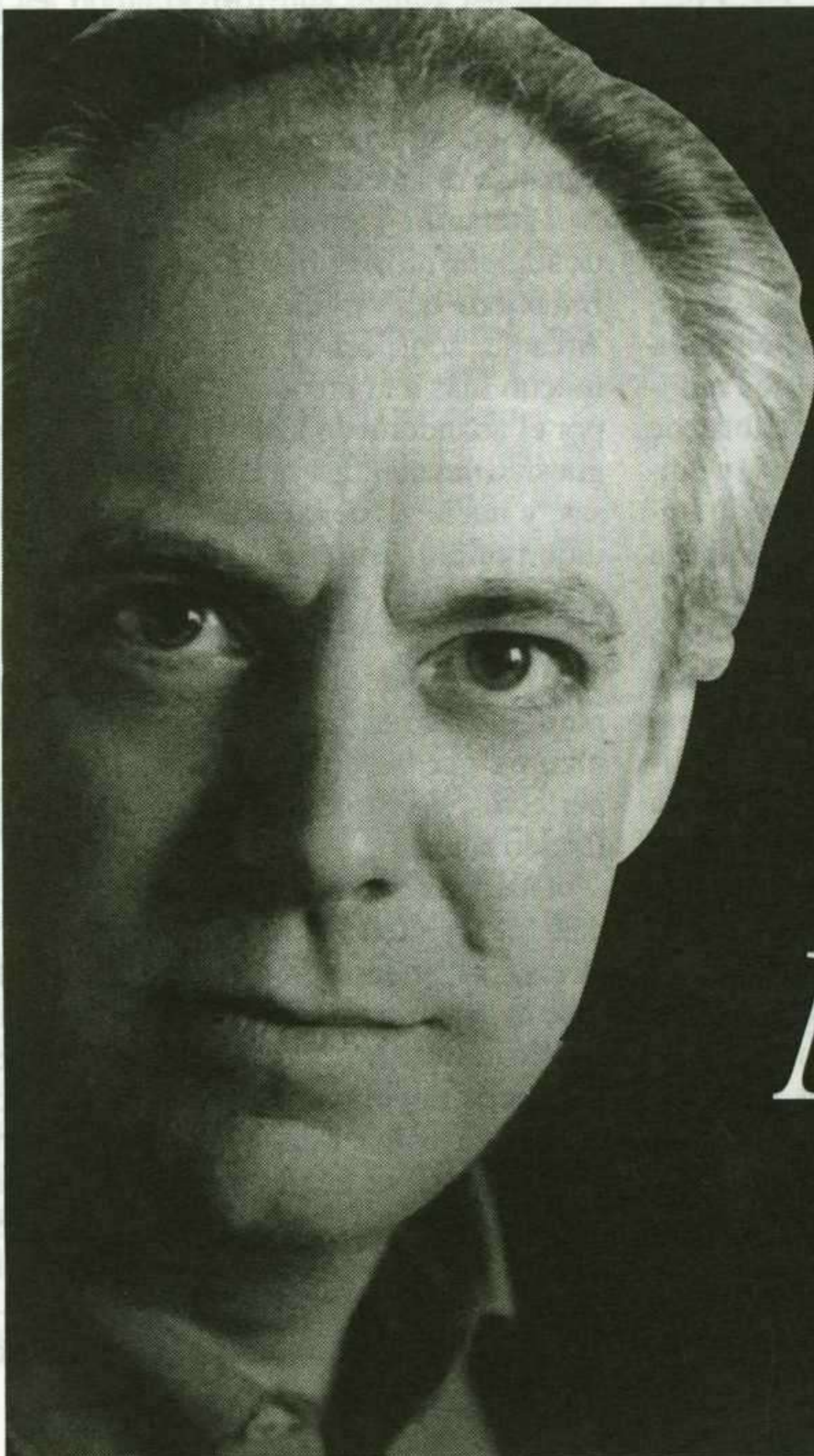
sinuado por «como dijo el rey Macbeth». En más de una ocasión Freud afirmó que el ver su propia obra publicada le asustaba, al igual que Macbeth clamaba contra los descendientes de los Estuardo del linaje de Banquo: «¿Habrà de prolongarse este linaje hasta que acabe el mundo?» De nuevo, la identificación es leve pero orgullosa, y da prueba del poder contaminante de la imaginación de Macbeth. Freud podía decir que el tema de Macbeth era la falta de hijos, pero a un nivel más profundo él asociaba su poderosa imaginación con la de Macbeth, y encontraba en el sanguinario tirano y en sí mismo una pertinencia heroica y una fecundidad en la creación de imágenes.

Shakespeare es la apoteosis de la libertad y originalidad estética. Shakespeare le provoca ansiedad a Freud porque la había aprendido de él, al igual que también aprendió de él la ambivalencia, el narcisismo y el cisma del yo. Emerson era más libre y más original al hablar de Shakespeare por-

que de él había aprendido la furia y la extrañeza. Resulta pertinente que sea Emerson, en lugar del igualmente canónico Freud, quien tenga aquí la última palabra: «Ahora, la literatura, la filosofía y el pensamiento están shakespearizados. Su intelecto es el horizonte más allá del cual, en el presente, nada vemos». □

HAROLD BLOOM

— *Poesía y creencia*. Cátedra, 1991.



Fuego de marzo

El nuevo libro de

Eduardo Mendicutti

TUSQUETS
EDITORES

Literatura y política

Horacio Vázquez Rial

De tanto en tanto, sucesos pseudoliterarios como la celebración del Año Céline, con motivo del centenario del nacimiento del gran escritor francés, o el aniversario del eternamente juvenil Ernest Jünger, o, en su momento, la reedición de la novela de Agustín de Foxá *Madrid, de Corte a checa* o la traducción de *La conspiración* de Paul Nizan —en el otro extremo del espectro—, vuelven a poner sobre el tapete la espinosa cuestión —que muchos eluden por imaginaria, producto de la inventiva marxiana— de la relación entre literatura y política. La devolución de Foxá a las librerías, por ejemplo, reveló la existencia de tres tipos de reacción ante la publicación de autores fascistas: están los que se oponen frontalmente a todo esfuerzo por recuperarlos; están los que hacen ese esfuerzo; y están los que dicen que lo único que cuenta es la calidad literaria de la obra que se publica, en prescindencia de la ideología de su autor, como si ésta no fuese determinante en la creación de un texto.

Mi corazón se inclina por los primeros y abomina de los segundos. Y la razón me recuerda que ambas actitudes son estúpidas, y que de lo que se trata, en realidad, es de refutar a los terceros, los moji-gatos de las letras, dispuestos a hablar de caras pero no de cultos discursivos, y empeñados en colarnos, por la vía de la elisión, los peores adefesios intelectuales, a condición de que estén bien envueltos.

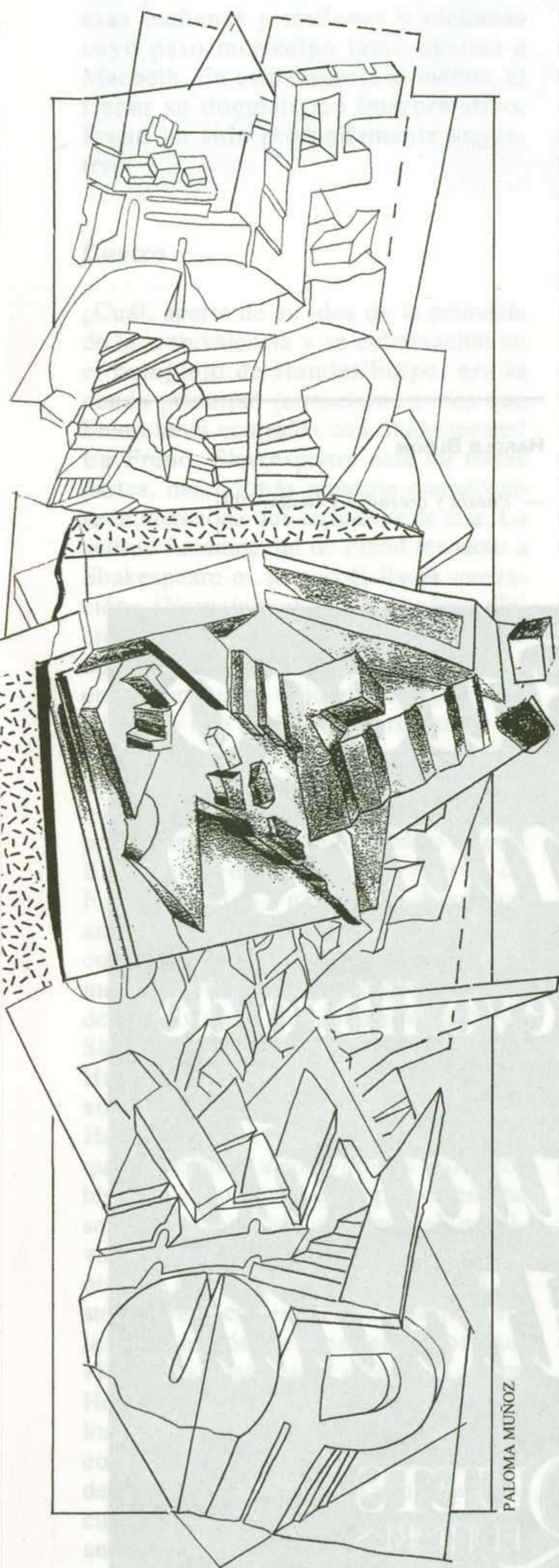
La propuesta es muy vieja: tan vieja como la idea de compromiso en el arte, que dista mucho de ser, como muchos parecen creer, un invento sartreano-estalinista de la guerra fría, destinado a dejar a los compañeros de viaje occidentales pegados a sus propios libros como a un papel cazamoscas. Se trata de un invento mucho más antiguo. Y no lo digo por el Sócrates de la *Apología* platónica, que asume su misión de tábano llamado a picar y mantener despiertos a los ciudadanos, sin que se le reclame poder alguno y sin reconocer otro principio que el de la propia conciencia. Lo digo a propósito del primer proyecto institucional de manipulación ideológica masiva de la sociedad europea: el del apostolado de la

Contrarreforma, cuyo amanecer se intuye en la fundación de la Compañía de Jesús, que culmina en el Concilio de Trento, y que tiene su expresión estética fundamental en el Barroco, programas iconológicos incluidos. Como se trataba de un proyecto de la reacción, el compromiso no era sugerido: era impuesto, Santo Oficio mediante, sancionándose la disidencia con la hoguera.

El doctrinarismo inquisitorial de Trento es el gran modelo para las desvergonzadas y violentas intervenciones en el mundo de la cultura que llevaron a cabo el nazismo y el estalinismo. El primero, por medio de la combinación de la propaganda con la censura y la incineración de obras y de autores. El segundo, por medio de la reprobación, la deportación, la prisión, psiquiátrica o penal, y el tiro en la nuca. El fascismo italiano y el franquismo fueron menos brutales, más inclinados al control de publicaciones y a la represión carcelaria que al exterminio sistemático de intelectuales.

Literatura y propaganda están ligadas desde siempre: las *Geórgicas* y las *Bucólicas* de Virgilio, la invención de la Arcadia, son hechos literarios que deben mucho más a la preocupación de Augusto por el abandono de los campos por la burguesía romana, que a la labor de las musas, y nadie se siente especialmente ofendido por ello: el resultado es excelente, y con esto basta. Ahora bien: el elogio de la vida pastoril y la invitación al retorno al cultivo no aparecen por obra de la palabra pura: al contrario, es a partir de esos elementos que se construyen esos poemas perfectos, escritos para la propaganda del Estado romano.

Goebbels, el mago de la propaganda nazi, el gran teórico mediático, cuyos criterios, por eficaces, siguen siendo atendidos, lo sepan o no, por publicitarios y comunicadores, no pudo evitar incurrir en una torpe novela *Michael*, en la línea de una extensísima lista de relatos de corte pseudoiniciático, en la que un joven héroe «ve» la luz de la justicia encarnada en alguna forma del fascismo; es la línea del *Javier Mariño* de Torrente Ballester —Gonzalo Torrente Ballester, el otrora pro-



PALOMA MUÑOZ

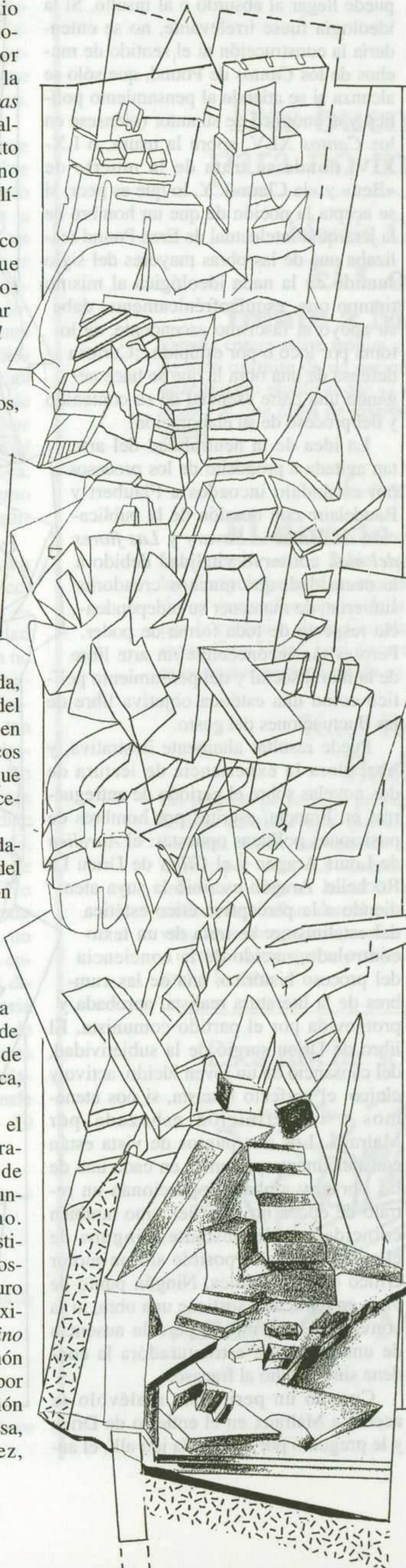
loguista de las *Obras* de José Antonio Primo de Rivera—, cuyas últimas ediciones (v.g. Seix & Barral) tienen, por cierto, unas cuantas páginas menos que la incluida en el tomo primero de las *Obras Completas* (Destino): la expurgación alcanza, precisamente, a las partes del texto más explícitamente fascistas, pero no afecta a las que lo son de manera implícita, es decir, la mayoría.

Esos relatos de propósito pedagógico son menos abundantes, en tanto que pruebas del cumplimiento de un programa político, en la izquierda. A pesar de que no faltan clásicos como *Samuel busca la verdad*, escrito por Upton Sinclair en sus días de militante del partido comunista de los Estados Unidos, la izquierda siempre se movió mejor sin programas: ahí está *A este lado del paraíso*, de Scott Fitzgerald, modelo de relato de iniciación, en que el protagonista accede a la vez a la conciencia individual y a la conciencia social. No obstante, nunca ignoró el papel del texto: «Todo arte es propaganda», escribía Paul Nizan en 1932.

Sólo al ex seminarista Stalin o al burócrata Zdanov, cuya mentalidad tan poco tenía que ver con la izquierda, se les podía ocurrir una planificación del arte, según criterios que sólo diferían en matices de los aducidos por los teóricos nazis. En ambos casos, se demostró que el desarrollo de la propaganda trae necesariamente aparejada la censura.

Lo cierto es que ni las monstruosidades críticas del nazismo, ni el absurdo del realismo socialista, lograron acabar con el interés de los intelectuales por la política, ni con la presencia de la política en la literatura. Tampoco lo había logrado la Iglesia de la Contrarreforma, ni las iglesias de la Reforma. Al contrario: la mayor parte de las obras relevantes de la literatura de este siglo están impregnadas de política, o son, sin más, piezas políticas.

Sin ir más lejos, recordemos que el grueso de los libros realmente perdurables escritos por españoles a partir de 1936 son libros políticos, producto, fundamentalmente, del antifranquismo. Empezando por la que Carlos Barral estimaba, con razón, mejor novela de la posguerra: *La forja de un rebelde*, de Arturo Barea, y siguiendo con la sobras del exilio, como el *Réquiem por un campesino español* y la *Crónica del alba*, de Ramón Sender. Toda la literatura del exilio, por las mismas condiciones de su producción y por las formas de memoria que expresa, es literatura antifranquista: Jiménez,



Prados, Salinas, Serrano, Plaja, Garfias, Moreno Villa, Alberti, Larrea, Bergamín, Altolaguirre, Felipe, Aub, Andújar, Dieste, entre otros, fueron graves críticos de «esa España obscena y deprimente / en la que regentea hoy la canalla», al decir de Cernuda.

En el interior, pertenecen al específico campo del antifranquismo dos de las obras que abonaron la transformación modernizadora de la novela española: *Tiempo de silencio*, de Luis Martín Santos, una diatriba furibunda contra el estado de cosas de su tiempo, y la tetralogía de Juan Goytisolo, iniciada con *Señas de identidad* y prolongada hasta *Makbara*: las iras antiespañolas de este autor están claramente ligadas a la exacerbación por el franquismo de los valores tradicionales de la España Negra, y se las comprendería mal sin el necesario complemento de *Campos de Níjar* y *La Chanca*. A estos títulos hay que añadir un gran número de otros, formalmente menos

innovadores, pero también de singular importancia: *Escuela de mandarines* de Miguel Espinosa, al que sólo en los últimos años se empieza a hacer justicia; *Tormenta de verano*, *El gran momento de Mary Tribune* y el relato mayor de *Gente de Madrid*, «Riánsares y el fascista», de Juan García Hortelano; prácticamente todos los textos de Juan Marsé; los *Dos días de septiembre* de José Manuel Caballero Bonald; varios de los libros de Alfonso Grosso, y muy especialmente *Con flores a María*, que no se pudo publicar hasta después de la muerte de Franco; *Punto de referencia* de José Antonio Gabriel y Galán, aparecido en 1972, en vida del dictador, y que abre el camino de una obra que, con cumbre en *Muchos años después*, acepta en todas sus partes una lectura política; etcétera.

Al género, o subgénero, de las «novelas de militante» corresponde un catálogo infinitamente más extenso, cuya marginación reduciría notablemente la cifra de las novelas mayores de los dos últimos siglos, desde, al menos, *Los demonios* de Dostoievski. ¿Se comprendería cabalmente la narrativa contemporánea de Occidente sin *La condición humana* de Malraux, inseparable de *Los conquistadores*, *El tiempo del desprecio* y *La espera*? ¿Sin las tres novelas de *Los caminos de la libertad* de Sartre? ¿Sin *La conspiración* de Paul Nizan? ¿Sin *El talón de hierro* de Jack London? ¿Sin *El hombre que fue Jueves* de Chesterton? ¿Se puede comprender al hombre de hoy sin *El cero y el infinito* de Koestler, sin

La confesión de Arthur London, sin *Vida y destino* de Vassili Grossman, o sin *El deshielo* de Ilia Ehrenburg, que dió nombre a una época? ¿Y se le alcanza la España de hoy a quien prescindiera de novelas de militantes tales como la ya citada de Arturo Barea, la *Autobiografía de Federico Sánchez* y *La segunda muerte de Ramón Mercader* de Jorge Semprún, *Si te dicen que caí* de Juan Marsé, o desde el otro lado, el *Javier Mariño* de Torrente Ballester, ya mencionado? La militancia no es por sí misma asunto literario, pero sí lo son las convicciones éticas y estéticas que suelen sostenerla, el problema del poder, que le es consustancial, o las situaciones límite en que tantas veces desemboca. No son pocas las grandes novelas «no de militante» en que la militancia, las relaciones que con ella establecen, define a los protagonistas: no estaría completo el dibujo del Frédéric Moreau de *La educación sentimental* si Flaubert no nos hubiese hablado de su desapego frente a los sucesos de la Comuna, ni el destino de los personajes centrales de *La broma* y *La insoportable levedad del ser* de Kundera se explicaría sin la militancia bárbara de otros.

Ante lista tan abrumadora, los neomogigatos, interesados en separar lo que estiman «pura literatura» de cualquier otro factor contaminante, deberían empezar a reconsiderar su postura. Postura que, en realidad, no resulta demasiado elegante si se atiende al proceso de intelección: ¿qué aprecian, qué gozan en la literatura los que sólo gozan de las palabras? ¿Les da lo mismo cualquier cuento, sea cual sea su sentido, o aun cuando no lo tenga, si está bien contado? ¿Qué es lo que quieren decir, en tal caso, al decir de un cuento que «está bien contado»?

La importancia de lo político en el discurso literario no es menor: la ideología del que escribe es el núcleo organizador del texto, y lo que decide su destino trascendente o intrascendente. No hay grandeza en una obra de la que no se deduce una concepción del mundo. Es ésta una afirmación de la que no se puede desprender consecuencia alguna en orden al saber del escritor sobre sí mismo, ni en orden a sus deseos respecto de su propia imagen. El escritor puede ser propagandista consciente de una concepción del mundo y generar su obra a partir de ese programa —es el «modelo Brecht»—, como puede construir una imagen crítica de lo real sin plena conciencia de sus propios presupuestos analíticos —en el caso del texto proliferante—.

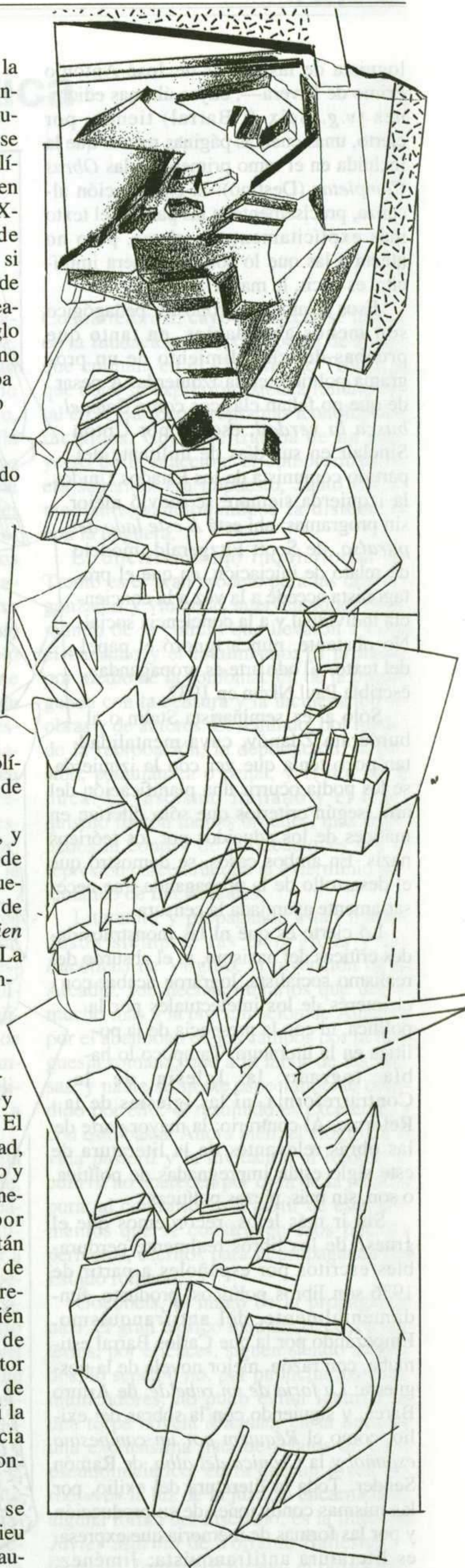
Si no se tiene en cuenta —o se quieren ignorar— estas cuestiones previas, se

puede llegar al absurdo o al insulto. Si la ideología fuese irrelevante, no se entendería la construcción ni el sentido de muchos de los *Cantos* de Pound, que sólo se alcanza si se atiende al pensamiento político y económico de su autor (piénsese en los *Cantos* XLV, sobre la usura, o LXIV, donde se trata de la muerte de «Ben» y «la Clara»). Y, lo que es peor, si se acepta la noción de que un hombre de la jerarquía intelectual de Ezra Pound realizaba una de las obras mayores del siglo sumido en la nada ideológica al mismo tiempo que, esquizofrénicamente, daba su apoyo al fascismo ascendente, se lo toma por loco o por estúpido. ¡Curiosa defensa de una obra la que se hace negando una parte esencial de su contenido y del proceso de su elaboración!

La idea de la neutralidad del arte, tan agitada a propósito de los procesos por escándalo incoados a Flaubert y Baudelaire con ocasión de la publicación de *Madame Bovary* y *Las flores del mal*, conservó vitalidad debido a la necesidad, que muchos creadores sintieron, de mantener su independencia respecto de toda forma de poder. Pero es tan inconcebible un arte libre de la moral social y del pensamiento político como una estética objetiva libre de las fluctuaciones del gusto.

Puede resultar altamente ilustrativa, y liberadora la experiencia de lectura de dos novelas sobre el periodo de entreguerras en Francia, escritas por hombres de posiciones políticas opuestas: el *Aurelien* de Louis Aragon y el *Gilles* de Drieu La Rochelle. Aragon escribió la suya atendiendo a la perceptiva ético-estética del estalinismo: se trata de un texto controlado, nacido de la conciencia del proceso histórico, una de las cumbres de la literatura realista, aprobada y promovida por el partido comunista. El libro de Drieu surgió de la subjetividad, del cansancio de un joven lúcido, activo y cínico: el perfecto fascista, si nos atenemos a la definición esbozada por Malraux. Los dos puntos de vista están constantemente presentes en cada una de las obras, y ambas proporcionan un retrato de época no sólo fiel, sino también coincidente. No obstante, ninguna de ellas hubiese sido posible sin un motor crítico de raíz política. Ningún punto de vista en particular sostiene una obra, ni la convierte en literatura, pero la ausencia de una ideología estructuradora la condena sin remedio al fracaso.

Cuando un periodista malévolo se acercó a Malraux en el entierro de Drieu y le preguntó por qué había ido allí, el au-



tor de *El museo imaginario* respondió, lacónico: «Drieu luchó por Francia»: señalaba, a la vez, sus diferencias y su homenaje. No sentía necesidad de disculparse el pensamiento ni la actividad de Drieu, quien, derrotado, acababa de suicidarse.

Desde luego, ejercer simultáneamente la oposición y la admiración a un hombre o a una obra no es tarea menor. Era lo que hacía Sciascia con relación a Pirandello. Cuando Domenico Porzio, en una de las conversaciones recogidas en el libro *Fuego en el alma* (apasionante, publicado en España por Mondadori y lamentablemente desatendido), le comenta el artículo de D'Amico sobre «La ideología de Pirandello», diciéndole que «una obra es inevitablemente reveladora de una ideología». Sciascia reconoce que «es verdad», que hay «una ideología en el meollo», una ideología que no es la suya, desde luego, pero que él acepta como «meollo», es decir, como núcleo organizador de una obra admira.

Ahora bien: si oposición y admiración se compaginan con dificultad, y si el lector, un hombre en busca de revelación —verdad aparecida como belleza, verdad como forma del bien—, ha de elegir, ya no puede hacerlo con inocencia. Si hay un antes y un después de Auschwitz para el escritor, también lo hay para el lector, tan responsable del texto, realizado en su destino, como aquel que lo ha generado. No se puede seguir leyendo con los mismos ojos después de Auschwitz (y quien dice Auschwitz, dice Sarajevo, Hanoi, Ruanda, Chechenia, por mencionar sólo algunos de los nombres más recientes del mal). No puede no haber texto enemigo. El texto neutral es inconcebible, insostenible, un monstruo del imaginario, nacido de la cobardía y del servilismo intelectual para disimular mensajes culpables: la memoria no es neutral, los proyectos —deseos— de provenir no son neutrales, el saber no es neutral, la verdad no es neutral. La palabra, enseñó Freud —pero era cierto desde siempre—, cura; y seduce; y mata. □

HORACIO VÁZQUEZ RIAL

- *Historia del Triste*. Plaza & Janés, 1989.
- *Oscuras materias de la luz*. Comp. Europea de Comunicación e Información, 1991.
- *La isla inútil*. Juventud, 1991.
- *Territorios vigilados*. Plaza & Janés, 1991.
- *Los últimos tiempos*. Plaza & Janés, 1991.
- *Frontera sur*. Alfaguara, 1994.
- «El catalán, el pacto y los defensores». *Letra Internacional*, 37.

Tres buenas razones para no mirar la tele.

Martín García Vega

El Congreso frente a Mario Conde

España entera asiste atónita y asombrada a la caída irresistible de todo un mito de un personaje símbolo del éxito y del enriquecimiento rápido al que ya sólo le faltaba dar el salto a la política y al que miles de jóvenes tenían por modelo y ejemplo a imitar.

Gore Vidal

El directo del Gólgota

Imaginemos un san Pablo zapateador con una inclinación por los discípulos *sexy* y un ojo infalible para la cuenta de resultados; y que varios canales de la televisión del siglo XX compiten por la exclusiva de la Crucifixión en directo. Este "Evangelio según Gore Vidal" hará desternillar de risa a quien no caiga fulminado por sentir ultrajada su fe.

Knut Faldbakken

Bad Boy

En primera persona, el protagonista expone sus dos vidas, real la una, anhelada o, al menos, intrigadamente pensada la otra. Por una parte, sus amores complicados, frustrantes, con su mujer; por otro, sus amores telefónicos con la mujer de su infancia —derivan hacia lo que él cree ser anormal. Ambas situaciones hallan desenlaces eróticos clásicos, que no resuelven, sin embargo, sus propios complejos. No se acaba sabiendo a ciencia cierta qué es onírico y qué es real: tal vez todo sea lo uno y lo otro.

Esta noche se lee en la cama.



Anaya & Mario Muchnik

La condición sitiada

Eduardo Subirats

El confinamiento mediático

Acontecimientos extraordinarios —un accidente automovilístico, una catástrofe social o natural...— se encierran rutinariamente bajo una demarcación territorial. En su menor expresión es una cinta de rutilantes colores que exhibe metáforas de seguridad o señala la inaccesibilidad del nuevo territorio jurídica o políticamente cercado: «Security Zone», «No Trespassing», «Police». La transgresión de un límite semejante constituye una



ofensa, una agresión, y su correspondiente experiencia es criminalizada por la ley. Si se trata de un acontecimiento más relevante, una representación política, por ejemplo, el círculo hermenéutico de exclusión es más contundente: un cordón policial bien armado. El confinamiento de un territorio crítico o excepcional llega a los extremos del bloqueo, la cuarentena y el sitio militar de ciudades, islas y naciones enteras, cuando se trata de un acontecimiento de importancia extraordinaria: un genocidio, un régimen político criminal, un conflicto de gran envergadura política o social.

La función aparente de estas demarcaciones es la exclusión y la protección. O más exactamente: es la protección imaginaria a través de la exclusión de lo real. Para proteger a un accidentado, una ciudad militarmente asediada o un contingente humano amenazado por el hambre y las plagas, se bloquean sus límites territoriales, se lo excluye y se confina su

existencia en el espacio. Ciudades, islas, naciones enteras se transforman así en monumentales campos de concentración.

Pero lo que estas zonas de confinamiento realmente preservan no es el orden o la ley. Estas cuarentenas político-informativas o los confinamientos higiénico-militares más bien excluyen la experiencia. Más allá de los muros reales o imaginarios instaurados por cordones policiales o cuarentenas semióticas lo real desaparece para la mirada y la acción humanas. No importa que el accidentado sea un pariente, que el terremoto haya destruido nuestra propia casa, o que la guerra de *limpieza étnica* haya arrasado la aldea de nuestros vecinos: siempre y en todos los casos nuestro acceso será vedado; y siempre nuestra responsabilidad ética, nuestra acción solidaria o nuestra conciencia comunitaria será suspendida con ello. Se confina lo real y se excluye a la experiencia.

Pero en todos los casos una sola instancia goza del privilegio absoluto de atravesar impunemente estas barreras político-epistemológicas: los medios de información. En las situaciones más íntimas o en la más letal de las guerras, en los eventos políticos o en los accidentes, sólo los *media* parecen tener acceso universal.

Este confinamiento de lo real es la condición necesaria para su producción mediática como evento. Es la condición absoluta del carácter ontológicamente privilegiado de los medios de comunicación, de su producción exclusiva de la realidad. El confinamiento de la experiencia adopta la función misma de las ideologías en la era del final de los grandes discursos históricos.

Esta exclusión de lo real no es solamente una condición externa de su reproducción mediática. El *montage* electrónico de la realidad ya define en cuanto a sus formas compositivas y medios técnicos la condición sitiada de ésta. Cortar, aislar, descontextualizar, editar una imagen supone, al mismo tiempo, segregarla y excluirla de sus condiciones espaciales, temporales y humanas. Los procedimientos técnicos del *montage* mediático están

subordinados a procesos de significación que contribuyen a alejarla de su experiencia empírica.

Junto al proceso concentracionario de lo real, y de su confinamiento simbólico como *package* informativo, se constituye la masa electrónica. También ella se define, en primer lugar, por un proceso concentracionario negativo. Históricamente su aparición moderna se remonta a la desintegración de los vínculos que configuraban la comunidad ética, la *Gemeinschaft*. Es heredera de la pérdida



de individualidad o de carácter, bajo cuyo signo la sociología y la poética de la edad del expresionismo habían definido la cultura metropolitana moderna. La masa mediática es descendiente, también, de la psicología positivista que, desde Levy Bruhl, había estudiado las modificaciones pre-conscientes de la conducta colectiva. Es inseparable asimismo de los totalitarismos modernos.

Se trata, sin embargo, de una masa nueva: una masa humana exurbanizada, excluida de las formas culturales tradicionales; una masa confinada en los modernos espacios mínimos de habitación arquitectónicamente planificada y en las cuarentenas urbanísticas de las megalópolis postindustriales. Pero sobre todo, es una masa constituida a través de los *containers* y *highways* mediáticos, y como parte de estos mismos contenedores y canales electrónicos. Una masa inducida, definida y controlada por las instancias metadiscursivas del flujo mediático.

Doble constelación. De un lado, ontológica; de otro, social. Por una parte, la producción mediática de una segunda realidad. Producción de una realidad por derecho propio; una realidad técnica, simbólica, políticamente independiente. Por otra parte, una masa humana producida junto a esta producción electrónica de la realidad. Masa creada por estos medios electrónicos, mantenida por ellos, entretenida, estimulada, organizada bajo las redes de la comunicación electrónica. Es la masa confinada dentro del espacio y tiempo virtuales que estos medios de comunicación definen, desde su disposición física o biológica en el asiento frente a la pantalla, hasta su producción metonímica de imágenes automatizadas. Masa de la que ellos se alimentan y que estos medios contienen, conservan y vigilan, bajo los límites espaciales y ontológicos de su representación virtual de la realidad. Masa del espectáculo moderno.

La interpretación espacial de la masa debida a Canetti es importante a este propósito. Para Canetti, una de las características centrales de la masa es la multiplicación, la expansión y, al mismo tiempo, su concentración y control en *containers* espacialmente definidos. La grandilocuencia de las escenografías arquitectónicas del *Tercer Reich* constituye a este propósito un motivo clásico, como lo han sido también las grandes concentraciones masivas de la Iglesia católica a lo largo de su historia y, muy en particular, en los contextos coloniales y postcoloniales, y sus respectivas traducciones arquitectónicas.

Simetría, jerarquización del espacio, establecimiento de centros y símbolos inequívocos de identidad de la masa, y su vigilancia y su consiguiente organización se han convertido entre tanto en lugares comunes de los espacios del poder. Se trata siempre de un mismo concepto de espacio concebido para las funciones de hacer fluir, de concentrar la masa y, al mismo tiempo, de vaciar, purificar y transfigurar la conciencia individual. Y lo encontramos una vez más en la civilización tardo-industrial bajo las figuras de renovados espacios de masas, desde el estadio olímpico hasta el *highway* o el hipermercado. Pero algunas de las características que Canetti subraya en relación tanto a la masa religiosa del pasado, como a la moderna masa totalitaria, siguen siendo sugerentes si se las contempla desde el punto de vista de la comunicación electrónica.

El concepto de masa analizado por Canetti en *Masa y poder* está dominado

por lo que llama la «masa visible». Sus características son ostensiblemente diferentes de las que puedan definir a la masa mediática tardo-moderna. Los fenómenos sociales concentracionarios de la sociedad urbana, los conceptos táctiles de densidad y cercanía, las categorías espaciales de marcha o detención, los momentos expresivos como el grito colectivo o la danza, son algunos de los aspectos más relevantes de esta masa visible que precisamente desaparecen en la moderna masa electrónica.

La masa mediática es abstracta, etérea, virtual. Quizás se la deba comparar más bien con la masa de los muertos o la masa de las almas de las religiones tradicionales. Nos encontramos, ciertamente, frente a una masa «invisible», por emplear la terminología de Canetti. Pero no por ello menos accesible a partir de las categorías de la masa visible de los vivos. Podemos hablar de la moderada au-



diencia mediática como de una masa «concentrada» o confinada en contenedores de luz catódica, a imagen y semejanza de los contenedores espaciales o arquitectónicos de la masa eclesiástica o de las masas militarizadas de los regímenes totalitarios. La radio o la televisión deberían ser comprendidas, en consecuencia, como transposición de los *containers* arquitectónicos o urbanísticos al espacio y tiempo virtuales del medio electrónico¹.

Se trata ahora de una masa intangible y de contenedores inmateriales. Es una nueva masa definida por las intensidades de excitación electrónica y por la estimulación simbólica. Sin embargo, los medios electrónicos de comunicación se comportan, precisamente por ello, como la *Massenbehälter* por antonomasia de la

sociedad contemporánea. Su masa es tanto más eficaz, instrumental o simbólicamente hablando, cuanto más invisible y etérea es su existencia.

Es cierto que las audiencias de televisión se componen de una amplia variedad de grupos diferenciados. De acuerdo con estas diferencias económicas, culturales, lingüísticas, etcétera, que son al mismo tiempo diferencias de recepción, se puede rechazar incluso la noción de una «masa electrónica». La polisemia inherente al «texto» televisivo podría hablar también en contra de esta asunción de una masa mediáticamente organizada². Lo que no dejaría de ser una objeción trivial.

La masa electrónica es una condición más elemental de los medios de comunicación. Es la masa concentrada en los *containers* mediáticos de realidad, de consenso o de identidad, que precisamente subyacen a las diferencias sociológicas, psicológicas o lingüísticas de una audiencia. Se trata de una doble condición del confinamiento mediático. De un lado, la realidad secuestrada y empaquetada; del otro, la existencia encapsulada en las células mínimas de sobrevivencia arquitectónica y urbanística. Ambos momentos definen la masa electrónica contemporánea: la moderna condición sitiada.

La comunidad volatilizada

En relación a la masa humana constituida a partir de los medios electrónicos de comunicación, deseo recordar una mirada histórica. Es una mirada que contempla los paisajes de destrucción o decadencia de un ideal comunitario de fundamentación ética y transparencia social, generados en torno a los vínculos de la familia y el oficio, las relaciones con la naturaleza y el lugar, y la participación en los valores espirituales comunitarios. Esta perspectiva comprende el desarrollo de las organizaciones y concentraciones de masas en el siglo XX como reacción a la desintegración de las grandes religiones universales, y en mayor medida la cristiana, y con la secularización de sus valores sociales.

Esta dimensión *concentracionaria* es la que adquiere la descripción de la moderna masa humana a partir de los comentarios arquitectónicos de Schinkel sobre

(1) E. Canetti, «Hitler nach Speer», en: *Das Gewissen der Worte*, Hamburgo, 1981, p. 117.

(2) John Fiske, *Television Culture*, Nueva York, 1987, p. 84.

las residencias en los suburbios industriales ingleses, del análisis de las condiciones de vida de la clase obrera de Engels, o bien de la interpretación de la decadencia de la *Gemeinschaft* debida a Tönnies, de la descripción de la ausencia de carácter del hombre de las multitudes de Simmel, de la visión de una nueva barbarie moderna, producto del desarraigo y de una propensión hacia la muerte de la civilización urbana, expuesta por Spengler, o del análisis de la reducción mecánica de la existencia bajo el imperio del maquinismo, formulado por Mumford.

El moderno concepto *concentracionario* de masa no se define sólo táctilmente por su inmaterialidad, o especialmente por su carácter virtual. Tampoco se trata de una masa calculada, representada y definida con arreglo a un algoritmo estadístico, como ha señalado Mosocovici³. Las masas modernas han emergido ciertamente a partir de las ne-

Canetti parece indicar además un aspecto sugerente de la evolución de estas masas religiosas: algo así como una *traslatio imperii* de las masas eclesiásticas a las masas modernas de la sociedad industrial. A lo largo del proceso de desintegración de los sistemas ético-religiosos, su función social integradora ha sido transferida a la masa industrial moderna. Esta secularización de la masa religiosa no solamente afecta a los poderes que la organizan. Significa también una transferencia de normas de conducta, de símbolos, de formas de acción y de valores. De ahí su importancia en el análisis de Canetti y en la interpretación de la masa en el mundo tardoindustrial. Semejante «traducción» o transferencia de formas, símbolos y modelos a la moderna masa secular encuentra su expresión más radical y perfecta en el mundo de la comunicación audiovisual.

James Curran escribe a este propósito: «*The mass media have now assumed the role of the Church, in a more secular age, of interpreting and making sense of the world to the mass public. Like their priestly predecessors, professional communicators amplify systems of representation that legitimize the social system. The priesthood told their congregations that the power structure was divinely sanctioned; their successors inform their audiences that the power structure is democratically sanctioned through the ballot box*»⁴. Pero no se trata de comprender este traspaso de funciones solamente bajo el aspecto de una pasada o todavía presente función legitimadora en un sentido tradicional de la palabra ideología; no se trata solamente del papel ideológico de las modernas redes de televisión.

El traspaso de funciones rituales y trascendentes de las viejas formaciones religioso-políticas a los nuevos *containers* catódicos, se pone de manifiesto en características mucho más relevantes desde el punto de vista de la configuración de la masa moderna, que tienen que ver con la estructura técnica de la comunicación electrónica antes que con sus contenidos o sus funciones legitimadoras. Tales la pasividad y el confinamiento estructurales del espectador mediático, así como su efectiva subordinación a una realidad espectacu-

larizada, previamente elaborada y sancionada. Pero sobre todo son rasgos constitutivos de la masa religiosa histórica como el monopolio eclesiástico sobre la realidad sancionada, su política de expansión universal y su constitución de una comunidad virtual o trascendente los que reaparecen como características asimismo fundamentales de la moderna masa electrónica.

Resultan iluminadoras las categorías analíticas formuladas por Canetti en relación a esta transferencia a la masa moderna de aquel mismo papel socialmente integrador, monopolizador de la realidad y definidor de las instancias del poder político que distinguió a la Iglesia en su edad clásica. La primera de estas funciones es la formación ritual de la masa religiosa misma. La definición de los ritmos temporales que distribuyen los hábitos de la vida diaria, desde la alimentación y la sexualidad, hasta el tiempo productivo y



cesidades de una producción industrial que impone la masificación en sus procesos técnicos de producción y de consumo, y que erige la masa humana como la condición última de su supervivencia. Pero no se define solamente como el resultado de los procesos concentracionarios, económicos y tecnológicos.

Canetti subraya a este respecto un modelo histórico de la masa moderna: las masas religiosas formadas en torno de la institución de la Iglesia y de los poderes teocráticos, las masas de acólitos organizadas a lo largo de las estrategias de conversión, las multitudes construidas por los espectáculos sacros de la modernidad, del *auto de fe*, de las procesiones de *Corpus Cristi*...



de regeneración de las fuerzas de trabajo, la división y organización de las actividades vitales comunitarias, la diferenciación y jerarquización de los espacios en los que discurren estas mismas actividades y, por encima de todo ello, la definición de una «dirección» (*Richtung*) capaz de otorgar un significado unitario a estas actividades, son algunas de las características que distinguen la configuración de las masas religiosas bajo credos universales, de acuerdo con Canetti⁵.

La definición de los ritmos temporales, diferenciación de las actividades humanas y sus espacios, regulación de los hábitos, desde el vestido y la alimentación hasta la participación en la vida política o la sexualidad, y determinación de una orientación o dirección generales

(3) Serge Mosocovici, «Ist die Idee der Masse noch Aktuell?», en: John Patillo-Hess (ed.), *Canettis Masse und Macht oder die Aufgabe des Gegenwärtigen Denkers*, Viena, 1988, p. 68 y ss.

(4) James Curran, «Communications, Power and Social Order», en M. Gurevitch, T. Bennett, J. Curran and J. Wollacott, *Culture, Society and the Media*, Londres y Nueva York, 1982, p. 227.

(5) Elias Canetti, *Masse und Macht*, Hamburgo, 1960, pp. 23 y ss. [*Masa y poder*, Alianza, Madrid, 1987]

para la vida individual son funciones rituales que desempeña asimismo el moderno discurso mediático. Son casi innecesarias definiciones de la televisión como «*Broadcast Calendar*»⁶. Y es superflua la interpretación de los medios electrónicos como la instancia que determina «*the correspondance between the movement of time in the fictional world and the actual world*»⁷. El continuo intercambio de signos entre lo real y la ficción distingue los medios de comunicación de masas como una mediación ritual entre un orden trascendente de valores, normas, expectativas y objetivos, y la realidad contingente. La misma función mediadora entre lo temporal y el más allá la cumplía el ritual católico en la edad de oro de su expansión colonial. Como lo ha formulado J. W. Carey, en conflicto con el formalismo que distingue a la teoría funcionalista de la comunicación, los medios electrónicos tienen que ver más bien con «*creation, representation, and celebration of shared even if illusory beliefs*» y con conceptos como «*sharing*», «*participation*», «*association*», «*fellowship*» and «*the possession of a common faith*», es decir, con categorías sociales que apuntan hacia la restitución virtual o ficticia de una pérdida trascendencia religiosa⁸.

El paralelismo entre la concentración mediática y las religiones de masas se retrotrae al concepto de una masa uniformada, detenida y vigilada: el «rebaño obediente», según lo formula Canetti (*folgsame Herde*)⁹. Dos son los principios que resaltan esta concepción católica de la masa: por un lado la jerarquía y la obediencia, la subordinación y la vigilancia; por otro, la igualdad. Semejante dualidad de principios podría parecer contradictoria. Canetti escribe en *Masa y poder*: «Llama la atención en el catolicismo, en un examen libre de prejuicios, una cierta lentitud y sosiego, combinados con una gran amplitud. Su aspiración fundamental, según la cual para todos hay un lugar, está contenida en su propio nombre. Lo deseado es que todos se conviertan a él, y todos son aceptados en su seno bajo ciertas condiciones que no

pueden considerarse precisamente estrictas. En ello, en el principio, aunque no en el proceso de la adopción se ha conservado la última huella de igualdad que, al mismo tiempo, se distingue curiosamente de su ser, en todo lo demás rígidamente jerarquizado»¹⁰.

Jerarquía e igualdad, esta pareja paradójicamente complementaria de principios configuradores de la masa religiosa, están relacionadas con otras características asimismo centrales de las normas cristianas de conducta. La masa católica es esencialmente pasiva, paciente, pacífica. Es una masa espectadora, espectacular y espectante. Su pasividad no solamente se distingue como una paralización general de las actividades humanas. En la doctrina católica de la conversión, importante en la misma medida en que definía las estrategias sociales de expansión colonial sobre masas millonarias, esta paralización se reflejaba



como verdadera desposesión de la conciencia y la voluntad, de la memoria de sí, del cuerpo, y no precisamente en último lugar de los bienes que se confiscaban al hereje o al gentil por el simple hecho de serlo. Así sucede también, aunque en un grado espiritualmente purificado, con el proceso místico. La pasividad es institucionalizada en el misticismo contrarreformista bajo la forma de una renuncia absoluta a la experiencia empírica, a la voluntad, y al juicio racional y autónomo sobre lo humano y lo divino.

Semejante renuncia supone al mismo tiempo el desplazamiento y la anihilación no solamente del sujeto empírico, sino también de la comunidad. A este respecto son importantes las consideraciones de Canetti. De acuerdo con él la masa católica no siente ni experimenta lo comunitario como su realidad propia y

actual, sino como una trascendencia radicalmente exterior a ella. La comunidad católica es un virtual más allá, un objetivo tanto más poderoso cuanto más lejano o incluso más imposible de alcanzar. Canetti se refiere en este sentido a una masa «detenida» (*stockende Masse*), a una masa definida por su organización cerrada, por una estancada densidad, por el aplazamiento de una descarga deseada; se refiere, en fin, a una masa «momificada»¹¹. La característica de la masa católica es su relación exclusivamente unilateral con el sacerdote, como mediación que difunde una palabra sagrada «previamente masticada y dosificada», y, al mismo tiempo, una palabra sagrada «protegida y ocultada» y, como tal, exterior e inalcanzable para cada miembro de la comunidad.

Canetti pone de manifiesto un ulterior aspecto de la masa católica: sus miembros no pueden mantener una relación horizontal entre sí. El proceso de comunión, de participación igualitaria de y en la palabra sagrada, concebida bajo las condiciones mediadoras de esta exterioridad y trascendencia de un reino virtual y oculto, excluye al mismo tiempo a cada miembro de la masa católica de los demás miembros, descartando la posibilidad misma de una auténtica comunidad¹². La Iglesia, de acuerdo con las palabras de Canetti, «debilita y disminuye lo comunitario entre los humanos realmente presentes y coloca en su lugar una comunidad futura, a la vez secreta y poderosa, que no requiere incondicionalmente de ellos, y nunca suprime realmente, mientras vivan éstos, la frontera que los separa de tal comunidad»¹³.

Resulta demasiado fácil trasladar directamente a la masa electrónica estas categorías de la masa religiosa, y hablar de ella como una *stockende Masse*, una masa petrificada en los *containers* católicos, o una masa momificada por el efecto alucinatorio de la estimulación luminosa discrecional. Y no sería mucho más difícil referirse a la secularizada trascendencia de un nuevo misticismo catódico y a una electrónica comunidad perfecta, exterior y secreta de las pantallas de televisión. La inmovilidad, la pasividad, la actitud expectativa, el acceso igualitario al *petit recit* del *montage* audiovisual, el sentido unidireccional de la atención hacia un mediador exterior con

(6) Paddy Scannell, «Radio Times: The Temporal Arrangements of Broadcasting in the Modern World», en Phillip Drummond, Richard Paterson (eds.), *Television and its Audience*, Londres, 1988, pp. 16 y ss.

(7) Ibid., p. 21.

(8) James W. Carey, *Communication as Culture*, Londres y Boston, 1988, pp. 43 y 18.

(9) E. Canetti, *Masse und Macht*, op. cit., p. 23.

(10) Ibid., p. 175.

(11) Ibid., pp. 34 y s.

(12) Ibid., p. 176.

(13) Ibid., p. 177.

el mundo real, y, por otra parte, el carácter rígidamente jerarquizado de este «gran discurso» efectivamente universal, todo ello pone de manifiesto una semejanza formal excesivamente obvia con aquella masa religiosa.

La comunicación mediática asume la misma doble misión mediadora a la vez que encubridora de lo real que encabezó la Iglesia. Y adopta aquellas mismas funciones que históricamente han distinguido al catolicismo como representación de una comunidad exterior y trascendente, sobre la base de una real comunidad destruida, desintegrada o distorsionada, una comunidad que la estructura al mismo tiempo jerarquizada e igualadora de la comunicación electrónica también vuelve efectivamente inaccesible.

Los medios electrónicos de comunicación son también los medios de una volatilización del reconocimiento inter-



subjetivo. El reconocimiento del Yo y el Tú, constitutivo de la conciencia individual y de la sociedad como un proceso histórico, reaparece en la comunicación electrónica como la construcción unilateral y ficticia de una identidad subjetiva en el interior del flujo mediático, como la ilusión semiótica de un sujeto mutilado y empobrecido a través de la ocupación ininterrumpida de imágenes electrónicamente producidas. En el interior de este mundo invertido del espectáculo se congela la posibilidad de un reconocimiento del otro como un yo, en beneficio del valor absoluto del medio, de su papel «sacerdotal», de su significado exterior, y, por consiguiente, también de su valor totalitario.

El flujo mediático se ha convertido en el portador de toda verdad y todo ser, frente a una existencia individual, ocultada en la nada de su anonimato, arquitectónicamente sitiada o estadísticamente minimalizada. Nada en este espectador

es capaz de ofrecer aquel arquimédico punto de apoyo que en la epistemología clásica había garantizado, desde Descartes, la objetividad de un conocimiento racional y subjetivo, resistente frente al orden de la realidad electrónicamente creada. Nadie permite confrontar dialógicamente su conciencia aislada. La definición de la masa electrónica se desprende precisamente del aislamiento y la separación estructurales de los individuos, y de su fijación cognitiva a una realidad exterior que escapa enteramente a los límites de su experiencia y de su control, una realidad exterior devenida en un puro efecto luminoso sobre la pantalla. Las relaciones sociales se invierten en la sociedad electrónicamente volatilizada, en la sociedad del espectáculo, en aquel mismo sentido en que Debord había definido esta noción: como «relación social entre las personas mediatizada por imágenes», como «inversión concreta de la vida» y «pseudo-mundo aparte, objeto de mera contemplación»¹⁴.

La experiencia sado-voyeurista que a menudo se ha reprochado a la televisión, en nombre de sus infinitos espectáculos de violencia real o ficticia, no es precisamente el resultado directo de una programación perversa. En esta misma medida resulta superflua la condena moralista de sus contenidos explícitamente antimorales. El problema real que arroja el permanente y creciente sadismo mediático afecta más bien la liquidación de las condiciones lingüísticas de un reconocimiento ético. Para una conciencia empírica integralmente liberada por la estructura técnica de la comunicación electrónica del reconocimiento de un Tú como un semejante, el sado-voyeurismo es más bien la forma privilegiada de la comunicación televisiva y de la condición sitiada que supone, considerados como una dialéctica mutilada de aquel reconocimiento social. El voyeurismo es la consecuencia necesaria de esta emancipación del sujeto moderno del reconocimiento social dialógico, y de su redefinición como ficción semiótica. Para expresarlo en términos hegelianos: allí donde el señor y el siervo son incapaces de reconocerse mutuamente a lo largo de los conflictos sociales que imponen su originaria desigualdad y las consiguientes limitaciones de sus respectivas estructuras existenciales, allí también se convierten, cada uno para el otro, en el

(14) Guy Debord, *La société du spectacle*, París, 1967, pp. 2, 3 y 4.

espectáculo simple y torpe de su miseria o de su crueldad.

El Otro, en la pantalla, ya no es el Tú individual que me contempla en la relación específica de dos personas reconociéndose. En los medios electrónicos de comunicación, el Otro, incluso o precisamente allí donde exhiba la expresión emocional más intensa, es una reduplicación del carácter ficticio y residual bajo el que el mismo medio construye nuestra existencia confinada. La mirada que el espectador dirige a este Otro virtual es fría y neutra. Está definida por la distancia, por la baja definición de la imagen, por su falta de densidad, por sus efectos de transparencia e inmaterialidad sobre la pantalla, y por una relación intersubjetiva vaciada de cualquier otro sentido que no sea el de la pura contemplación.

El Otro aparece predominantemente bajo la apariencia de su no-realidad, de lo insustancial, de lo efímero, como tan-



tas veces han insistido los experimentos vanguardistas del *video-art* o de la publicidad. Al mismo tiempo, esta mirada mediática, unilateral y mutilada desde el punto de vista de la dialéctica del reconocimiento, está dirigida a un Otro que no nos puede ver. Carece de mirada. Su presencia en la pantalla es la de una conciencia muerta. El placer voyeurista encierra el doble secreto de una liquidación cognitiva del Tú como otro Yo, en el mismo acto que contempla desde la distancia su violentación o su destrucción. En ningún lugar se cumple esta doble aniquilación de una manera tan perfectamente acabada como en los espectáculos contemporáneos de guerras mediáticas, donde sólo reconocemos al Otro como reproducción mecánica en el acto de su destrucción técnica.

Una vez liquidado el intercambio intersubjetivo en el acto mismo que debía fundarlo, desaparecen también todos los vínculos éticos que en un contexto no-

mediatizado integraban a cada conciencia individual en una comunidad. Un crimen lanzado en directo al aire pierde cualquier connotación moral o anti-moral. Las más violentas escenas de crueldad humana, los paisajes de la destrucción industrial más letal carecen de cualquier valor una vez transformados en fenómeno luminoso. Son un espectáculo puro, un formato compositivo, una realidad virtual.

La violencia sado-voyeurista cumple un concepto heroico de libertad. No sólo se trata de aquellas libertades formales que redundan en un principio de tolerancia capaz de proteger jurídicamente la expresión ilimitada de lo más atroz. Es la propia volatilización de la comunidad la que es sentida subjetivamente como una emancipación social, o una transgresión heroica de las leyes o la moral. Una analogía de esta emancipación de lo social la ofrece la anonimidad urbana y la infinita movilidad social que permitió en los orígenes la metrópoli industrial, en relación a las estrecheces del reconocimiento social en la vida aldeana.

Este momento negativo de la libertad espectacular no debe ocultar, por otra parte, su correlato positivo: la transgresión heroica de lo comunitario cuya ilusión no deja de transmitir la comunicación electrónica a través de su principio de radical distancia y virtual omnipresencia. Se trata, ciertamente, de la libertad de una existencia que contempla la potencia virtualmente infinita de gratificación delirante de la masa posmoderna, al mismo tiempo que se oculta la impotencia absoluta que define su condición sitiada por los medios y las formas sociales desde un punto de vista de su existencia. Exactamente aquella misma «dialéctica de libertad subjetiva en una situación de objetiva no-libertad» bajo la que Adorno puso en cuestión la estética surrealista y su proyección social¹⁵.

El fracaso de aquellas utopías mediáticas que desde Bertold Brecht hasta las diversas estrategias de guerrilla mediática de los años sesenta abogaban por un uso no-unidireccional y jerarquizado, sino horizontal y democrático de los modelos de comunicación electrónica no solamente reside en sus dificultades técnicas o sus obstáculos políticos, sino en su incapacidad estructural de proporcionar aquellas fantasías de transgresión, heroísmo y poder que nos brinda a cada

instante el simple espectáculo de la destrucción integral de los gérmenes de la suciedad a través de la acción letal de un nuevo detergente o el sadismo pornográfico de un anuncio de desodorantes.

En *Masa y poder* Canetti señala dos últimos aspectos complementarios de la masa religiosa tradicional y la masa fascista moderna. En el marco de la primera se destruía la posibilidad misma de una comunidad horizontal, no subsumida o subsidiaria de la autoridad exterior de la Iglesia. En el nacional-socialismo la estimulación simbólica, la concentración espacial, la multiplicación cuantitativa de la masa están indisolublemente unidos a su inmolación, su destrucción o su «gaseificación». Su paradigma era la guerra industrial y masiva, o el genocidio industrial y masivo en los campos de concentración.

Ciertamente, la televisión no es un campo de exterminio. Pero constituye una auténtica primera línea de fuego vanguardista con el efecto letal de la eliminación de una memoria histórica, la volatilización de una comunidad lingüística definida en un espacio y tiempo únicos, o la supresión de una experiencia empírica de lo real. En una era de economías, guerras y poderes globales, estos medios constituyen precisamente el nuevo *container* para la concentración, dirección y vigilancia de las masas humanas a escala planetaria. Y también para su destrucción. Al menos en un sentido específico de esta palabra.

El sado-voyeurismo mediático es el signo externo de esta destrucción. Señalar el lugar de la comunidad destruida y las normas comunitarias violadas, pone de manifiesto la volatilización del reconocimiento intersubjetivo, y exhibe obscenamente el vacío de una sitiada existencia individual y una realidad confinada del mundo. Es, según lo han formulado Kroker y Cook, la comunicación electrónica como la anti-materia de lo social¹⁶.

La función última del ritual de destrucción y sadismo espectaculares consiste precisamente en reforzar la identidad exterior de la comunidad electrónica. Se subvierte y elimina lo social como dialéctica del reconocimiento y se introduce su representación ficcional. El exterior amenazante, el infierno externo, a lo largo de la infinita variedad de géneros

audiovisuales que recorren crímenes y catástrofes, el sadismo sexual o las guerras mediáticas, es suplantado por el universo redimido de la publicidad electrónica, en la que los detergentes anuncian la salud pública, la sonrisa de un presidente se eleva a fundamento de una cumplida paz universal o una crema hidratante suprime el mismo poder de la muerte¹⁷.

La aldea global, tal como la formuló precisamente McLuhan, y como anteriormente había sido anunciada por la utopía mediática de Goebbels y el nacional-socialismo, encierra el ideal de una comunidad renovadora y un nuevo hombre. Los anuncios comerciales de cualquier refresco hablan en favor de esta virtual renovación individual a través de la comunión mercantil, así como los grandes eventos mediáticos, los juegos olímpicos o las cumbres políticas, se estilizan escénicamente en la pantalla como la renovación de una comunidad ideal. El valor redentor de la televisión se pone de manifiesto también en un sentido más elemental: el efecto mágico y hechicero, el carácter mimético y seductor de la imagen virtual. Sobre las ruinas de los lenguajes y valores históricos los nuevos rituales elevan un sistema de símbolos, valores universales de un nuevo orden redimido: «*society as a mirror of television*»¹⁸. □

(17) A este respecto señala Claus-Dieter Rath un hecho extraordinario: en 1986 la Iglesia católica dio plena validez a la bendición papal por televisión siempre que fuera retransmitida en directo. Claus-Dieter Rath, «Live/Life: Television as a Generator of Events in Everyday Life», en Phillip Drummond, Richard Paterson (eds.), *Television and its Audience*, Londres, 1988, p. 37.

(18) Arthur Kroker, David Cook, op. cit., p. 268.

EDUARDO SUBIRATS

- *Utopía y subversión*. Anagrama, 1975.
- *Figuras de la conciencia desdichada*. Taurus, 1979.
- *La ilustración insuficiente*. Taurus, 1981.
- *La cultura como espectáculo*. FCE, 1988.
- *El final de las vanguardias*. Anthropos, 1989.
- *Metamorfosis de la cultura moderna*. Anthropos, 1991.
- *Transfiguración de la noche*. Co. Arquitectos Andalucía Oriental, 1992.
- *Teoría y sociología del conocimiento*. UNED, 1993.
- *Después de la lluvia*. Temas de Hoy, 1993.
- *El continente vacío*. Anaya & Mario Muchnik, 1994.
- «Antiarquitecturas». *Letra Internacional*, 17.
- «Cuarteto español». *Letra Internacional*, 28.

(15) Theodor W. Adorno, *Noten zur Literatur*, op. cit., vol. I, p. 43.

(16) Arthur Kroker, David Cook, *The Postmodern Scene. Excremental Culture and Hyper-Aesthetics*, Nueva York, 1991, p. 273.

El siglo del Pacífico

Daniel Bell



Al acercarnos al año 2000, parece existir la opinión generalizada de que el siglo XXI será el siglo del Pacífico. Después de aproximadamente dos mil años, durante los cuales la civilización tal y como la concebimos (filosofía, religión y ciencia) se centró en Europa, y después de quinientos años de preponderancia económica y política primero europea y luego americana, ¿cambiará el centro de gravedad y se desplazarán las nuevas mareas ha-

cia el Pacífico, al igual que una vez se concentraron en el Mediterráneo y luego se desplazaron a la costa atlántica? Estas predicciones se basan principalmente en el hecho de que en 1960, el 4% del PNB mundial fue generado por las economías asiático-orientales, que en 1990 la proporción se elevó al 25% y que en el año 2000 podría ascender al 33,3%.

Incluso, aunque esto ocurra, se plantea la pregunta de si el poder económico se reflejará en un liderazgo político, militar y cultural, o si, a pesar del

veloz crecimiento chino (aunque con tendencia a la inflación), la curva de la actividad económica asiática no estará alcanzando una asíntota, un punto máximo, y se volverá más lenta en el futuro.

La comunidad del Pacífico remite a las quince naciones que integran la organización Cooperación Económica del Pacífico Asiático (APEC), creada en 1989 y centrada principalmente alrededor de Japón, Corea del Sur, Indonesia, Tailandia, Singapur y China, así como los Estados Unidos y Canadá. No obstante, y pensando en términos históricos, se trata aquí principalmente de naciones asiáticas. Dejamos a un lado a la India y a la antigua Unión Soviética. La India no forma parte de los bloques comerciales de la región del Pacífico, y plantea además el problema de si, con el declive del Partido del Congreso, existe una fuerza de cohesión lo suficientemente poderosa como para mantener unida a la nación. La antigua Unión Soviética de hecho se divide actualmente en tres bloques: Rusia, constituida principalmente por el área europea, pero preocupada por Ucrania y por las amenazas de los grupos étnicos de Azerbaiján y Chechenia; las Repúblicas de Asia Central — Kazajistán, Uzbekistán, Tayikistán, Turkmenistán y Kirgizistán— cada vez más independientes; y Siberia, que, aunque nominalmente integrada en Rusia, está cada vez más orientada hacia la costa del Pacífico, a la que pertenece. Todo ello reduce el papel de Moscú como jugador importante en la región del Pacífico.

Si queremos analizar el futuro de la comunidad asiática del Pacífico, la mejor forma no será hacerlo nación por nación, sino examinando varias dimensiones, que de hecho coinciden en parte: a) económica, b) política, c) militar/seguridad, y d) cultural. Existen aún otros dos aspectos adicionales: e) gobierno autoritario *versus* democrático, y f) estabilidad y el papel de la sucesión institucionalizada o las posibilidades de cambio

político pacífico con el paso de las generaciones.

La dimensión económica

La mayoría de los baremos de rendimiento económico emplean el producto nacional bruto (PNB), el comercio, las inversiones de capital, o la productividad u otras medidas económicas de este tipo. Para el análisis histórico, sin embargo, opino que es más útil emplear marcos *institucionales* y estudiar si las naciones o economías pueden ser insertadas en ellos.

Existe una diferencia crucial entre *iniciar* productos (es decir, la invención y la innovación) y *hacer* productos. Ello se sitúa asimismo en un contexto histórico: la transición de una sociedad agraria a una sociedad industrial y luego a una sociedad postindustrial (o, más específicamente, de información). Por lo tanto, la forma de analizar el carácter de una sociedad es situarla en una de estas categorías.

Existe además la «escala tecnológica»: 1) industria ligera (textiles y zapatos); 2) industria pesada (acero, construcción de barcos y automóviles, ingeniería); 3) petroquímicos (plásticos); 4) alta tecnología (instrumentos, óptica, electrónica y telecomunicaciones, ordenadores y microprocesadores); y 5) con base científica (biotecnología, espacio y satélites, ciencia de materiales, como fibra óptica para cobre).

No se trata de secuencias que el desarrollo de las economías siguen automáticamente, sino de capacidades distintas. La *elaboración* de los productos depende de la estandarización de la producción y de la mano de obra barata. La *iniciación* de los productos depende de la existencia de una amplia clase con formación universitaria y a la que se le da la oportunidad de iniciar nuevos productos.

En este contexto, el crecimiento de economías como las de Indonesia, Malasia, Tailandia y también hasta cierto punto Corea del Sur y China, ha tenido lugar porque estas naciones se han hecho cargo de la producción de bienes principalmente gracias a la mano de obra barata y la estandarización. Un país como Japón, a la cabeza de la «escala tecnológica», se encuentra compitiendo con Corea del Sur en la industria naval y del acero, y cada vez más en el área de los semiconductores y la electrónica de consumo. Simultáneamente, Japón se ha visto forzado, debido al coste de la mano de obra

y al tipo de cambio del yen, a trasladar las instalaciones de producción de automóviles y electrónica a los Estados Unidos Gran Bretaña, y a Tailandia y Malasia en el sureste de Asia. En este «ciclo», incluso los «tigres» retrasados están resituando la fabricación de productos que necesitan mucha mano de obra, como textiles, zapatos y artículos electrónicos baratos, en economías «sudadas» como China y Vietnam.

Todo ello indica que las espectaculares cuotas de crecimiento del sureste asiático de las últimas dos décadas — que podrían continuar hasta la primera década del siglo XXI— podrían alcan-



zar una asíntota: una ralentización o un punto máximo.

Las cuotas de crecimiento económico son fundamentalmente el producto de la movilización de recursos y la formación de la mano de obra. Los grandes aumentos de la *producción* industrial (que no de la productividad) en la Unión Soviética del periodo estalinista se debieron al desplazamiento de la mano de obra del sector agrario al industrial, y a la concentración en objetivos industriales específicos gracias a la distribución física de materiales y mano de obra por medio de un sistema de mando, pero a un coste tremendo en eficacia y malversación del capital, lo que se volvió cada vez más evidente en la época de Brezhnev. El crecimiento económico japonés no comenzó después de la Segunda Guerra Mundial sino en la época de la restauración Meiji, en el siglo XIX, cuando líderes como el general Yamagata y el Príncipe Ito, un civil, eligieron conscientemente el modelo alemán de movilización económica bajo la guía del Estado. Y la cooperación después de la guerra de los dos *batsu* (bandas), la burocracia y los negocios, impulsaron el renovado crecimiento del Japón.

Muchos países del sudeste asiático podrían, como indica un reciente in-

forme de la banca Morgan Stanley, estar aproximándose a los límites de su crecimiento potencial y tendrían que enfrentarse a una inflación inmanejable en el futuro.

El economista iconoclasta Paul Krugman afirmó, en el número de noviembre/diciembre de 1994 de *Foreign Affairs*, que las cuotas de crecimiento de ciertas economías asiáticas, como la de Singapur, se debieron a enormes inversiones en capital físico y a la mejor formación de la mano de obra y que podrían haber alcanzado su límite. China, con una población de mil millones de habitantes, parece prepararse para el despegue, pero, como afirma el economista de Hong Kong K.H. Woo en su nuevo libro *The Making of a New China Mind*, los requisitos que hacen competitivas las economías en la era postindustrial son la base de conocimientos y la capacidad intelectual. Los conocimientos quedan desfasados a un ritmo bastante rápido, y una nación necesita tener la capacidad de reemplazar conocimientos obsoletos y de adaptar o desarrollar conocimientos nuevos. China, debido a su histórico sistema confuciano, a las rigideces introducidas por el régimen totalitario y a la destrucción virtual de la antigua clase intelectual, podría tener problemas a la hora de desplazarse hacia los sectores postindustriales de desarrollo económico.

Japón, y hasta cierto punto Corea del Sur, podrían ser los países más adecuados a la adaptación si se da una expansión del papel económico de las nuevas industrias con base científica. No obstante, Japón tiene otros problemas: una población envejecida y «déficits sociales» de vivienda y de otros aspectos de la calidad de vida. Corea vive con la amenaza del Norte y el estrecho control de los *chaebols* (grupos de negocios interconectados) más antiguos, lo que podría inhibir las nuevas iniciativas empresariales.

¿Hacia una comunidad del Pacífico?

La cuestión crucial es si los países de la costa del Pacífico se convertirán en una *comunidad* del Pacífico. Durante el siglo XX Europa sufrió dos devastadoras guerras mundiales, pero actualmente existe un mercado común y el marco de la Comunidad Europea. Con el Tratado de Libre Comercio norteamericano, los Estados Unidos y sus ve-

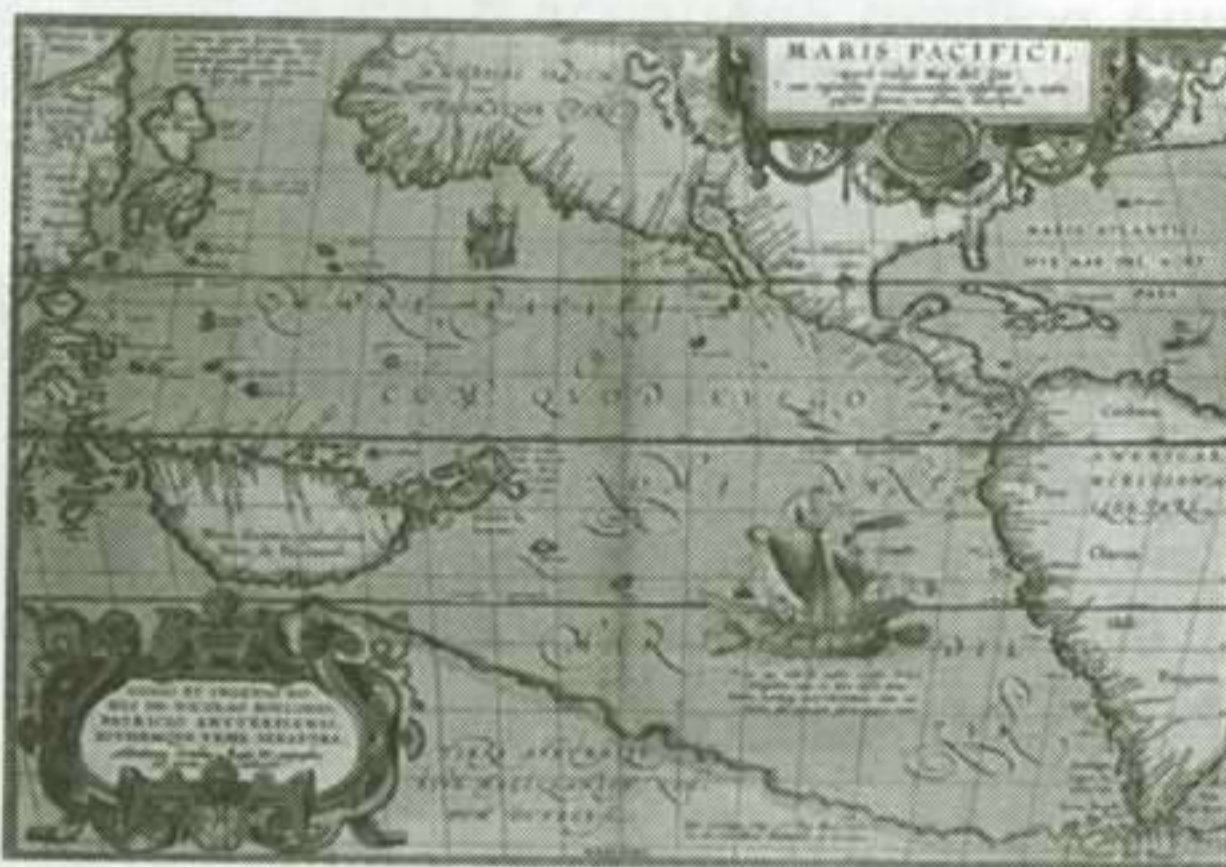
chinos están desarrollando un mercado común, y aunque no exista una comunidad norteamericana formal está claro que en cuestiones políticas existen pocas discrepancias entre los Estados Unidos y sus vecinos.

En Asia, la situación no es la misma. Existe en primer lugar una herencia de conflicto. Entre 1890 y 1941, Japón emprendió cuatro guerras: contra Corea, Rusia, China y los Estados Unidos. La ocupación de Corea y de muchas naciones sudorientales, como Indonesia y Singapur, duele todavía. En cualquier caso, lo que resulta evidente hoy en día es la elevada proporción de comercio intra-asiático. Taiwan es actualmente el mayor inversor extranjero en Malasia y Vietnam. Hong Kong y Taiwan representan más de dos tercios de la inversión extranjera directa en China. Japón es el mayor inversor en Tailandia. Y, lo que resulta bastante sorprendente, Japón es el mayor socio comercial de China. Entre 1989 y 1993, el comercio sino-japonés aumentó de aproximadamente 20.000 millones de dólares a 35.000 millones de dólares, y la inversión japonesa en China se quintuplicó de 440 millones de dólares a más de 2.500 millones. En ese mismo periodo de tiempo, las exportaciones del Este asiático a los Estados Unidos disminuyeron del 34,1% en 1986 al 24,2% en 1992, indicando una menor dependencia de los Estados Unidos y un aumento del comercio y la inversión dentro de Asia.

Sin embargo, todo ello no se ha traducido en una cooperación política regional eficaz. Existen la Asociación de Naciones del Este Asiático (ASEAN), el Foro Regional Asiático (ARF) y la organización de Cooperación Económica del Pacífico Asiático (APEC), que se reúnen regularmente, pero toda su actividad parece consistir en que sus jefes disfruten la generosa hospitalidad con que se obsequian mutuamente y se dejen fotografiar. En 1990, el primer ministro de Malasia, Mahathir bin Mohamad, propuso un Grupo Económico del Este de Asia, que se convirtió en una camarilla conocida como EAEC, aunque no está muy claro qué la diferencia de la APEC, a no ser sus fuertes ataques contra Norteamérica.

Siguen existiendo pequeñas reivindicaciones territoriales entre naciones asiáticas. Además de la disputa ruso-japonesa acerca de las Curiles, existe un problema entre China, Japón y Taiwan por las islas Senkaku, que se encuentran a aproximadamente doscientas mi-

llas al norte de Taiwan en el Mar del Este de China, y podrían tener grandes reservas de petróleo. También están en litigio las áreas posiblemente petrolíferas de las islas de Spratly y Paracel, en el Mar del Sur de China, que reclaman para sí China, Taiwan, Vietnam, las Filipinas, Malasia, Indonesia y ¡Brunei! Finalmente, existen «focos de tensión» entre Corea del Sur y del Norte que amenazan muchas veces convertirse en conflictos y constituyen la justificación de la continuación de la presencia mili-



tar americana en Asia, dado que los Estados Unidos ya se han retirado de las Filipinas.

La llave a cualquier comunidad política asiática es China. Está claro que la ideología comunista ya no puede ser la fuerza cohesiva del país. ¿Qué podría ocupar su lugar? El candidato más evidente es el *nacionalismo*. Desde hace tiempo China ha mantenido que su cultura es superior, desde un punto de vista histórico, a la de las otras naciones del planeta. Y en la actitud de China hacia las otras naciones existe hace largo tiempo una veta xenófoba. El nacionalismo instila un sentido de orgullo e identidad en un pueblo. Pero el nacionalismo con frecuencia requiere también un enemigo contra el que movilizar a la sociedad. Bajo Mao Zedong, la sociedad se movilizó contra los «enemigos de clase» en el interior y el imperialismo en el exterior. En la actualidad estos temas han dejado de tener sentido. Está la antigua enemistad con Rusia, pero Rusia ya no juega un papel importante en la arena del Pacífico. Hanoi es su enemigo histórico, pero el Vietnam moderno es demasiado pequeño e insignificante. Esto deja a Japón y a los Estados Unidos, pero los sentimientos de China son ambivalentes hacia ambos debido a que necesita su tecnología y comercio. Y tampoco es seguro que China pueda mantenerse unida y no ser presa de rivalidades regionales internas después

de Deng. Quedan muchas cuestiones abiertas.

Seguridad y ejército

Pocas sociedades pueden ejercer poder económico y político sin contar con una fuerza militar que, en caso necesario, apoye su poder o le confiera seguridad frente a otros poderes. La seguridad continúa siendo, como siempre, un problema presente entre las naciones. Aunque en Asia no ha habido conflictos terrestres a gran escala en los últimos veinte años, la inseguridad sigue existiendo, principalmente porque no existe ninguna versión asiática de la Conferencia de Seguridad y Cooperación en Europa que sirva como foro de negociaciones. Existe un acuerdo de Defensa de los Cinco Poderes, que agrupa a Malasia, Singapur, Gran Bretaña, Australia y Nueva Zelanda. Los Estados Unidos mantienen tratados bilaterales de seguridad con Japón, Corea del Sur, Filipinas, Tailandia, Australia y Nueva Zelanda, además de las tropas americanas estacionadas en el Este de Asia y apoyadas por la Séptima Flota.

Las fuerzas militares en Asia han ido creciendo. Asia cuenta con seis de los ocho ejércitos permanentes más grandes del mundo: China (3,03 millones de soldados); India (1,265 millones de soldados); Corea del Norte (1,13 millones de soldados); Vietnam (857.000 soldados); Corea del Sur (633.000 soldados); y Pakistán (577.000 soldados). Los gastos de defensa de la región han ido en aumento, pues muchas naciones quieren modernizar sus fuerzas y se han introducido aviones de combate avanzados y navíos modernos.

Especialmente China ha realizado un programa de modernización militar. El Ejército Popular de Liberación (EPL) ha visto aumentar su presupuesto en dos dígitos durante cinco años consecutivos y está comprando una serie de armas sofisticadas a Rusia. Está aumentando asimismo su fuerza aérea y naval y modernizando su arsenal de armas nucleares, así como adoptando una nueva doctrina militar centrada en el despliegue rápido.

El asunto más urgente para China es Taiwan, que ha estado comprando misiles antinavales y aviones a los Estados Unidos. China ha simulado un bloqueo naval de Taiwan, y en septiembre de 1994 realizó maniobras conjuntas a gran escala frente a su costa, justo al norte de Taiwan.

Japón ha estado aumentando su presupuesto de defensa. Como informa un artículo en *Foreign Affairs*: «Con el lanzamiento de su cohete H-2 en febrero pasado, Tokio dispone de una capacidad potencial de misiles balísticos y de reconocimiento independiente.» Su programa civil de reciclaje nuclear dará al Japón acceso a cincuenta o más toneladas de plutonio, y está construyendo defensas antimisiles.

El eje de la seguridad asiática, hasta ahora, han sido los Estados Unidos, con sus acuerdos bilaterales de seguridad en la región y su categoría de poder militar mayor y tecnológicamente más avanzado del mundo.

Pero los Estados Unidos se muestran cada vez más reacios a intervenir militarmente en diferentes partes del mundo, especialmente con tropas de infantería. Si en los próximos años existe una amenaza abierta a la seguridad — por ejemplo, un ataque de Corea del Norte a Corea del Sur— los Estados Unidos probablemente ofrecerían tecnología antes que una acción militar directa. Y Washington lo dudaría mucho antes de intervenir en el arreglo de otras disputas territoriales: p. ej. entre Japón y Rusia, China y Taiwan, China y Vietnam o Indonesia y Malasia.

Resumiendo: se ha prestado tanta atención al crecimiento económico y al comercio asiáticos que prácticamente se han ignorado las cuestiones de seguridad. No obstante, desde cualquier perspectiva realista continúan siendo cuestiones de gran importancia sin resolver.

Temas culturales

La cultura se puede considerar bajo dos dimensiones distintas. Una es el «carácter nacional o los valores» de un país que, expresado generalmente por la reli-

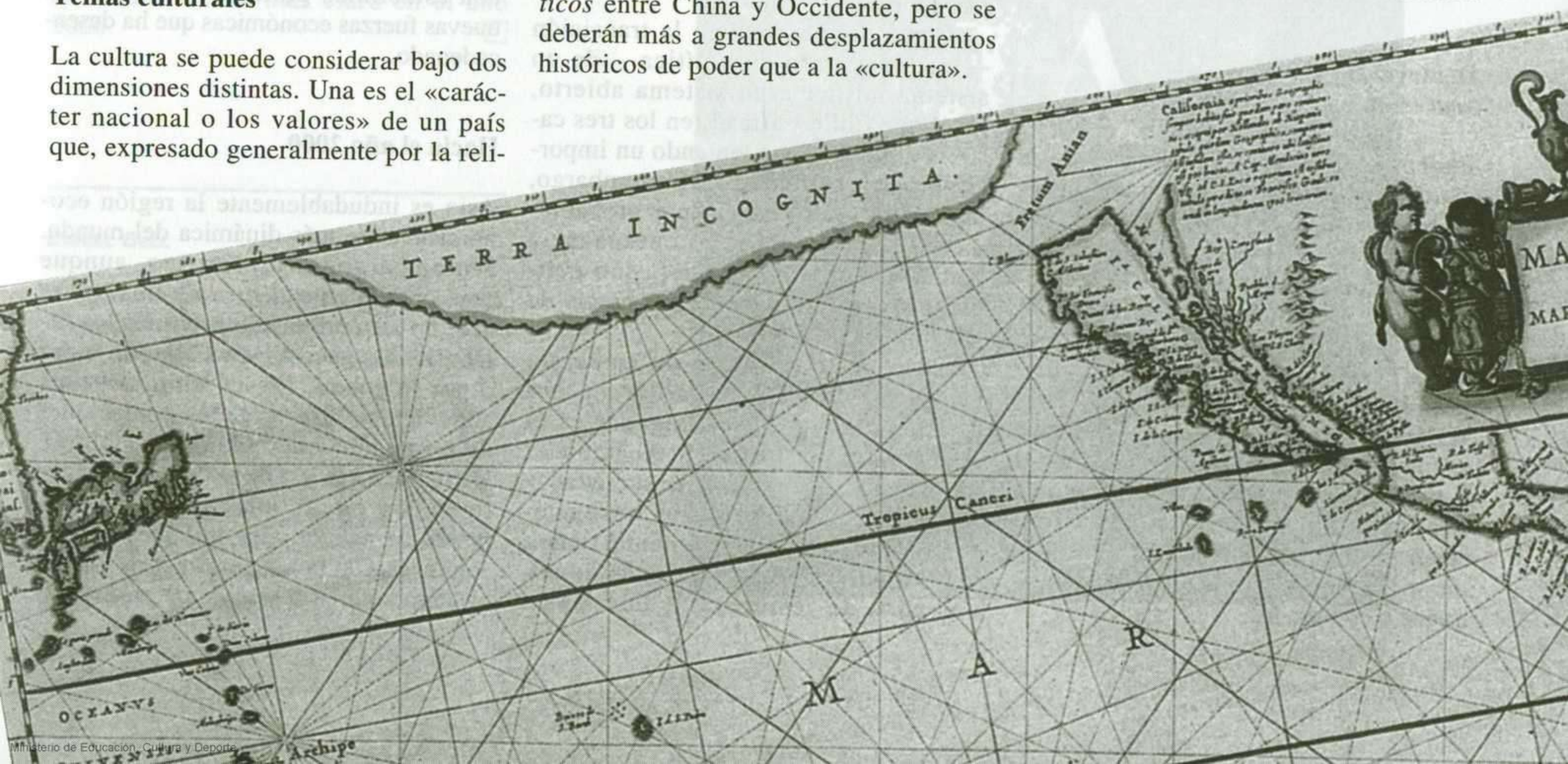
gión, le confieren el sello característico que la distingue de otras «culturas». La otra son los productos «expresivos» del arte y la literatura, y los estilos de vida de una sociedad que muestra sus contribuciones «creativas».

En lo que respecta a la primera, se ha prestado bastante atención en los dos últimos años a la tesis de Samuel Huntington, de Harvard, que afirma que las antiguas divisiones entre naciones, basadas en la economía y la ideología, serán reemplazadas por una nueva división basada en conflictos culturales. Existen, sostiene, «civilizaciones confucianas» y «civilizaciones islámicas», que se opondrán cada vez más a «Occidente» como representante de la modernidad; esto, por su parte, se reflejará en una nueva política global. En la zona «confuciana» incluyó a China y Corea del Norte, pero no al Japón. La zona «islámica» se centraba en Oriente Medio.

Como ya he afirmado en otro lugar, creo que esta visión es equivocada y tiende a crear confusión. Estas distinciones según «civilizaciones» existen desde hace tiempo, y en gran parte, a excepción de los movimientos fundamentalistas del Oriente Medio árabe, Irán y el norte de Africa, han ido desapareciendo. No tiene mucho sentido describir China como civilización «confuciana», especialmente teniendo en cuenta que los impulsos materialistas del desarrollo económico se encuentran en pleno auge en ese país. Identificar al Islam por completo con los fundamentalistas del mundo árabe e Irán ignora los dos mayores países islámicos del mundo, Indonesia y Turquía. Es posible que en el futuro existan conflictos políticos entre China y Occidente, pero se deberán más a grandes desplazamientos históricos de poder que a la «cultura».

Es muy importante sin embargo el impacto de la «modernidad» en Asia, y el temor de que la «modernidad», como la hemos observado en Occidente, conlleve un rechazo de los valores y estructuras tradicionales, especialmente de la familia patriarcal. Lo mejor de la modernidad es el aumento de la libertad personal, especialmente en lo que respecta a estilos de vida. Lo peor, que ignora los límites y fomenta el consumo de drogas, la pornografía, el libertinaje y la falta de responsabilidad individual por nuestras acciones. Actualmente existe en Occidente una reacción contra estos excesos, que se refleja asimismo, de forma exagerada, en movimientos religiosos fundamentalistas. Sin embargo, existe un avance histórico de la modernidad que es irreversible, y es la mayor igualdad de mujer y el reconocimiento de que tiene derecho a tomar sus propias decisiones, en lugar de estar subordinada a los hombres. Y el aumento de libertad personal debería conservarse también.

La otra dimensión de la cultura es la artística. Históricamente, cuando las naciones han emergido en el escenario mundial, el proceso ha ido acompañado de un aumento de creatividad. Esto se ha denominado generalmente el reino de la «alta cultura» y Japón es un brillante ejemplo de ello. En el periodo posterior a la Segunda Guerra Mundial, la cultura japonesa tuvo un impacto muy fuerte sobre Occidente, tan grande, tal vez, como hace cien años, cuando el *japonismo*, especialmente los grabados Ukiyo-e, ejercieron una influencia clave en el estilo de Degas, Whistler, Vuillard y otros artistas occidentales. Estaban las



novelas de Tanizaki, Kawabata, Mishima, Abe; las películas de Kurosawa y Ozu; las obras modernas de teatro Noh de Yamazaki; la arquitectura de Tange y otras asombrosas formas de expresión. Pero este impacto se ha amortiguado mucho, y la influencia de otros países asiáticos sobre la cultura mundial ha sido notablemente pequeño, con la pequeña excepción de algunas de las últimas películas chinas.

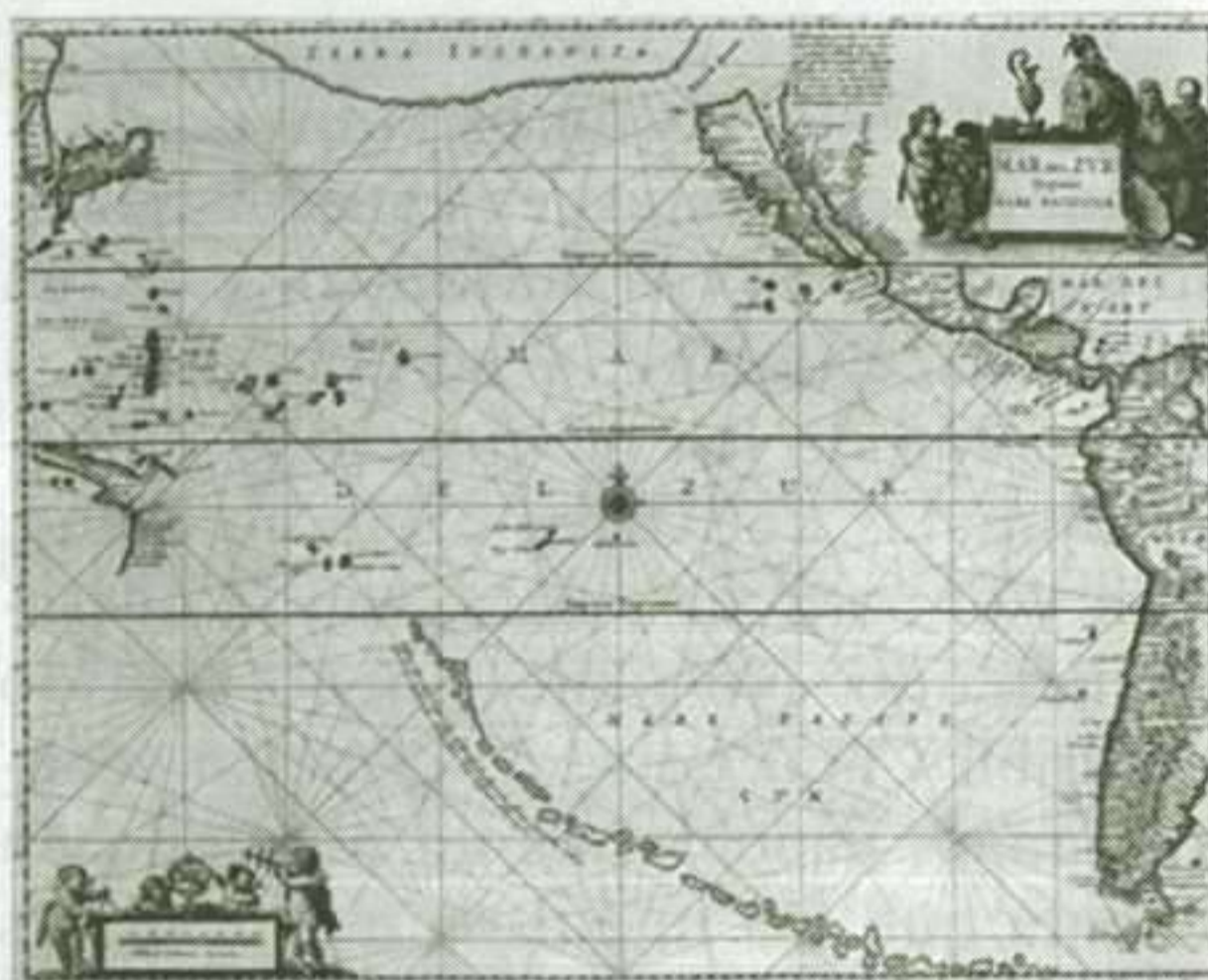
Lo que sí parece haber ocurrido es una erosión de la distinción entre alta y baja cultura en favor de la cultura de masas, así como la erosión de fronteras culturales, como en las novelas de Murakami y Endo.

Todo ello es una pérdida, tanto para las culturas características de cada sociedad como para la cultura mundial, que ha sido siempre fecundada y renovada por el vigor de sociedades de poder reciente. En Japón ha habido un cierto retorno a las formas tradicionales, como la ceremonia del té o los arreglos florales, y a ciertas artesanías; aunque esto satisfaga a los individuos que las recuperan, no representan nuevos impulsos creativos que puedan expandir la cultura mundial. Todo ello podría ser una cuestión abierta, pero mi hipótesis es que la cultura de consumo de masas de Occidente, especialmente de los Estados Unidos, reforzada por nuevos trucos tecnológicos de animación y juegos de vídeo y ordenador, inundarán Asia (probablemente el Japón ya haya sido inundado). Las contribuciones de las grandes culturas históricas de China y Japón podrían acabar en los museos y no en las vidas de la gente.

Democracia y «sucesión institucionalizada»

Exceptuando Filipinas, después de la marcha forzada de Marcos, y unas elecciones aisladas en Tailandia en 1975, las elecciones democráticas nunca han causado directamente un cambio de gobierno en Asia oriental o sudoriental antes de principios de 1990. La mayoría de los regímenes eran dictaduras militares o Estados de un solo partido que rara vez toleraban una oposición. Se trataba asimismo de economías dirigidas por el Estado y en las que la política (y con frecuencia también la administración) estaba coordinada por la burocracia, y los movimientos sindicales eran reprimidos o comprados.

Ahora se encuentran en el umbral del cambio. Japón ha sido el modelo de régimen político estable durante más de cuarenta años. Estuvo, sin embargo, dominado por un partido que se apoyaba en una coalición de facciones cuya fuerza dependía de un sistema electoral que favorecía al votante rural y al partido gobernante (liberal-democrático). La victoria del Nuevo Partido de Morihiro Hosakawa «rompió» el patrón el año pasado. Las reformas electorales y la probable realineación de los partidos podrían configurar un nuevo sistema político. Sin embargo, todavía queda por ver cuánto poder tiene el partido frente a la burocracia y a los *keiretsu* de negocios (compañías interconectadas). El mundo político japonés tendrá que tomar cada vez más decisiones cruciales, especialmente en política exterior y en las cuestiones de remilitarización. Tokio ya



no puede dejar su seguridad, como lo ha estado haciendo, en manos de los Estados Unidos. Si quiere jugar un papel preponderante en Asia, es posible que necesite una voz política —y militar— más fuerte.

Corea del Sur realizó la transición —lo que es raro en política— de un sistema militar a un sistema abierto, igual que Chile y Brasil (en los tres casos, lo militar sigue teniendo un importante papel secundario). Sin embargo, la transición es innegable y probablemente irreversible. La consecuencia podría ser una mayor confusión política y sindical, pero ese es el precio de la democracia.

En el resto de Asia, sin embargo, vemos regímenes autoritarios con una fachada democrática. Singapur es el ejemplo más importante. Al imponer una severa disciplina a la sociedad y regular la inmigración (los trabajadores extranjeros generalmente tienen que abandonar el país después de pocos años de residencia), Lee Kwan

Yew ha logrado un «milagro económico.» Es evidente que Singapur se ha convertido en el modelo para China, al realizar las reformas económicas de Deng Xiaoping. Hong Kong se convertirá en un «mini-Singapur» cuando sea integrado en China en el año 1997. En muchos aspectos, el régimen del presidente Suharto en Indonesia funciona sobre este modelo autoritario, aunque con un mayor grado de control familiar que en los otros países.

Pocos de estos Estados autoritarios han contado con una sucesión de poder estructurada y pacífica, una vez que se marcharon los viejos gobernantes. Lee Kwan Yew y Suharto siguen teniendo las riendas del poder, pero es poco probable que sigan ahí a finales de la década. Sin embargo, dado que no existen reglas institucionalizadas de sucesión, lo más probable es que se presenten luchas por el poder, especialmente en Indonesia y China, donde el ejército y el partido, los dos instrumentos claves, son asimismo herramientas de la economía. Como tales, se enfrentan a amenazas competitivas del exterior diferentes de las amenazas internas que han sido capaces de controlar. Así, es probable que en los próximos años seamos testigos de confusión política en Asia: por la competencia de diferentes élites por el poder; por la demanda de nuevos grupos, como la naciente clase media, de ser incluidos en el poder; o por conflictos militares si los regímenes intentan encontrar enemigos «externos» para unir a la sociedad que dirigen. Dominando la perspectiva total está la presencia amenazante de China, con su enorme población, que ha de encontrar alguna nueva forma de establecer una estabilidad política y dominar las nuevas fuerzas económicas que ha desencadenado.

Hacia el año 2000

Asia es indudablemente la región económicamente más dinámica del mundo. Sin embargo, el dinamismo, aunque crea crecimiento *dentro* de una sociedad, no siempre puede controlar los desequilibrios generados ya sea por la paz o por la guerra. En los últimos veinte años hemos visto grandes poblaciones de refugiados que huían de Camboya, Vietnam, Laos y Timor Oriental. China tiene hoy en día una población «flotante» de más de cien millones de personas (casi la población total de Japón) al abandonar los *grupos de transición*

las granjas y comenzar a invadir las ciudades, lo cual significa una transición de sociedad agraria a sociedad industrial que apenas ha sido controlada en el pasado (probablemente sólo los Estados Unidos y Japón han sido capaces de realizar esta transición con relativa estabilidad.) Las divisiones entre Corea del Norte y del Sur, así como China y Taiwán, todavía deben ser resueltas. Camboya no es aún una sociedad asentada, con el Jemer Rojo como fuerza subversiva apoyada en cierta medida por Tailandia.

El comercio entre las sociedades de Asia está aumentando rápidamente, y el crecimiento económico (aunque con frecuencia basado en la mano de obra barata) da a la región una participación cada vez mayor en la economía mundial. Pero volviendo a la pregunta original: todo ello, ¿convierte a la costa del Pacífico en una economía del Pacífico? ¿Será capaz la interdependencia económica de superar enemistades históricas, como la que sienten Corea y China hacia Japón? En Europa las enemistades, como la que existía entre Alemania y Francia, han sido superadas, pero fundamentalmente porque existía un nuevo enemigo común —la Unión Soviética— y porque se dependía de Estados Unidos para la defensa, mediante la OTAN, ante una posible amenaza militar. Mucho depende del tipo de sucesión que tenga lugar en China e Indonesia. El cambio de regímenes militares autoritarios a la democracia y la dependencia del comercio y no de la guerra son los prerrequisitos para la creación de una comunidad del Pacífico. Es posible que el cuadro se vea más claro en el año 2000. □

DANIEL BELL

- *Las ciencias sociales desde la Segunda Guerra Mundial*. Alianza, 1984.
- *El advenimiento de la sociedad postindustrial*. Alianza, 1991.
- *Las contradicciones culturales del capitalismo*. Alianza, 1992.
- *El fin de las ideologías*. Min. de Trabajo y Seguridad Social, 1992.
- *¿Ideologías sin futuro? ¿Futuro sin ideologías?* Editorial Complutense, 1993.
- «El mundo y los Estados Unidos en el 2013». *Letra Internacional* 10.

CUADERNOS DE JAZZ

celebra su quinto aniversario con un número muy especial.

Incluye un CD (*Duets*), serie limitada, con una grabación inédita de **JAMES CARTER** y **CYRUS CHESTNUT**.

Nº 31 (noviembre-diciembre 1995), a la venta en quioscos, tiendas de discos y librerías.

JAZZ

ponemos música a la letra

Cuadernos de Jazz Editores
Fray Luis de León, 18-28012-Madrid
Tel. (91) 528 76 62-Fax (91) 530 04 39

Duets se edita con la colaboración de Heineken y Atlantic Jazz.

LETRA INTERNACIONAL

N.º 27

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

N.º 28

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

N.º 29

Derek Walcott
Edgar Morin
Jan Urban
Blaga Dimitrova
Edgardo Oviedo
José Luis L. Aranguren
Iovan Hristic
Leon Edel
Mario Muchnik
Augusto Monterroso
Laszlo Krasznahorkai
Mati Klarwein
Maria Escribano
Oscar Scopa
Diego A. Manrique
Luis M. Aguilar

Michael Du Plessis
Pascal Bruckner
Giulio Giorello
Rosa Pereda

N.º 30/31

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

N.º 32

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

N.º 33

Umberto Eco
Michael Ignatieff
Marc Fumaroli
Juan Antonio Rodríguez Tous
Pascal Bruckner
Rosa Pereda
Jon Juaristi
David Rieff
Roberto Blatt
Hanif Kureishi
Françoise Collin
Carmén Martínez Ten

Nicole Muchnik
Ines Alberdi
Lourdes Ortiz
Antonio Altarriba
Yuri Mamleiev
Sergio Benvenuto
Eugeni Popov

N.º 34

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

N.º 35

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

N.º 36

Juan Cueto
Hans Magnus Enzensberger
y Ryszard Kapuściński
Kenzaburo Oé
Martin Jay
Roger Shattuck
Octave Léaud

Guillermo Cabrera Infante
Rosa Pereda
Delia Fiallo
Angel S. Harguindey
Corín Tellado y Rosa Mora
Charles J. Maland
Miguel Rubio
Soledad Puértolas
Miguel Angel Molinero
Miguel Sáenz
Ramón Irigoyen
Salvador Clotas
Román Gubern
Sergio Benvenuto
Eugeni Popov

N.º 37

Ludolfo Paramio
Amartya Sen
Luis Goytisolo
Italo Calvino
Robert Hughes
Daniel Cohen
Roberto Blatt
Louis de Bernières
Claus Koch
Nicole Muchnik
Pietro Manes
Isaac Montero
Horacio Vázquez Rial
Ernest Lluch
Ana Merino
Enrique Vila-Matas
Mariano Antolín Rato
César Alonso de los Ríos
Mariano Navarro
Marcos-Ricardo Barnatán
Salvador Clotas
Ramón Irigoyen
Román Gubern
Rosa Pereda
Sergi Pàmies
Marina Warner

N.º 38

Gilo Dorfles
Agnes Heller y Ferenc Fehér
Robert O. Paxton
Joseph Roth
Alison Lurie
Gudid Lawaetz
Rosa Regás
Angeles Caso
Alvaro Pombo
Marcos-Ricardo Barnatán
Terenci Moix
Juan Madrid
Eduardo Mendicutti
Vicente Molina Foix
Angel Antonio Herrera

José María de Quinto
Sergio Ramírez
Alvaro Pineda-Botero
Héctor Yáover

N.º 39

Jorge Wagensberg
Richard C. Lewontin
Jean Baudrillard
Fernando Savater
Antonin J. Liehm
Paul Virilio
Noni Benegas
Sergio Olivari
Mario Merlino
Wilhelm Klauser
Silvia Tubert
Claudia Gianetti
Miguel Rubio
Claude Fischler
Rosa Pereda
Raúl Guerra Garrido
José Ramón Ripoll
Victoria Cambalía
Jacobo Cortines
Román Gubern
Santiago Kovadloff
Ignacio Macua Roy

N.º 40

Alfredo Bryce Echenique
Abdelwahab Meddeb
Michael Walzer
Francisco Ayala
Andre Gauron
Susan Sontag
David W. Griffith
Alexandre Astruc
Juan Cobos
Jacques Rivette
Miguel Rubio
Jos Oliver
Ramón Gómez Redondo
Juan Ignacio Macua
José Luis Jover
María Ramírez Ribes
J. M. Caballero Bonald
José Monleón
M. A. Molinero
Salvador Clotas
Lourdes Ortiz
Roberto Blatt
Miguel Rubio
Rosa Pereda
Juan Villoro
Barbara Probst Solomon
Mariano Navarro
Juan Carlos Vidal
Victoria Combalía
Sergi Pàmies

BOLETIN DE SUSCRIPCION

TARIFAS 6 números

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

Nombre _____

Dirección _____

Ciudad _____

Suscripción a partir del número

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

La España Negra

La leyenda de la España Negra es la sombra que ha convocado todos los intentos de modernización de nuestro país, desde los ilustrados del XVIII a los ilustrados de nuestros días. Es una sombra que resbala por nuestra literatura, por nuestra pintura, y que, desde luego, impregna la sociología y la historia de España. La España Negra, el lado oscuro —la ignorancia, la superstición, la cruel-

dad, la pobreza— con su carga amargamente exótica y su potencia temática: ahora, cuando en este país los niños conocen por primera vez la plena escolarización, parecería que es ya un fantasma convocado. Y tal vez no lo sea. En cualquier caso, un buen número de intelectuales y artistas siguen reflexionando sobre ese demonio familiar, y este dossier, que econtró su origen en un curso

de la UIMP de Santander el verano del 94, es una buena muestra. Eduardo Arroyo hace una lectura de Goya y algo más que Goya, Marcos-Ricardo Barnatán habla de la pintura negra de este siglo, ocupado en su centro por el franquismo, y Agustín Sánchez Vidal, de la leyenda negra propiamente dicha. Todos ellos están hablando de hoy mismo. Como referencia, incluimos dos “sueños” de

Tabucchi en los que Lorca y Goya son protagonistas, un apunte de José Gutiérrez Solana, que acuñó el término *La España Negra* en el libro del mismo título, y la milagrosamente moderna introducción a *La corte de los milagros*, tal vez el texto más negro de Valle Inclán. La pregunta, finalmente es: ¿Será que esto de la España negra es irremediable, nuestra única diferencia?



Los que tienen las bocas abiertas

Eduardo Arroyo

Es probable que, en su Quinta del Sordo, contemplando a Saturno, Francisco de Goya se interrogase acerca del porqué de su fascinación por las fauces, por las bocas abiertas de par en par, que quieren devorar o que quieren gritar.

Ojeo y palpo con deleite la magnífica edición del cuaderno italiano de Goya —publicado recientemente por la Fundación de los Amigos del Museo del Prado—, y de inmediato una fauce abierta me salta a la vista. Me choca y la esperaba. Más tarde, gracias a la transcripción de Manuela Mena, comprendo el significado del apunte a tinta con fondo de sanguina: «Los que tienen las bocas abiertas» escribe de su puño el pintor. Y todo este terrible mascarón parece ser que Goya lo asocia al Barrio de Trastevere, en Roma, barrio bien conocido y pisado por mí en momentos de juventud tumultuosa, pero a pesar de haber vivido en él, repito en mis años mozos, nunca me tropecé con una boca grande y tan abierta si excluyo la Bocca della Verità en la que, según dicen, se le puede meter hasta el brazo, a riesgo de perderlo si uno miente, lo que naturalmente siempre me ha mantenido lo más alejado posible de esta boca justiciera y peligrosa.

Los que «tienen las bocas abiertas» sea por asombro, sorpresa, apetito de vida o impresionante bulimia, deberían ser aparentados a la familia goyesca. En este cuaderno temprano y ante esta bella y aparatosa caverna y estos ojos de reveladora actitud devoradora, podremos suponer que Goya —*Goya-Goyón*, como se llama a sí mismo el pintor— nos hace entrever a través de este apunte su pasión, su curiosidad por lo que es vida. Se come la vida a mandíbula batiente y nos transmite hasta estos días próximos al final de siglo, demasiado aburridos y convencionales, un amor y un entusiasmo por el oficio de vivir y pintar aún lejano de

la melancolía de los últimos años vividos en Madrid, de sus últimos años en exilio en Burdeos.

Gracias a este cuaderno revelador nos damos cuenta, entre otras cosas, del estado de ánimo en que se encontraba el pintor en tierras italianas, y convengamos con Eugenio D'Ors que Goya no se plega un solo instante a la ortodoxia clásica ni académica.

No copia a clásicos ni a maestros. Por esto seguramente obtuvo el segundo premio detrás del modesto Paolo Barroni en el concurso de la Academia de Bellas



Francisco de Goya: *Saturno devorando a sus hijos* (detalle).

Artes de Parma en 1771. Allí se le asignó un premio de consolación porque, como deliberó y sentenció el jurado: «...el colorido del *signor* Goya es poco brillante» y además se permitió «tratar el tema con frialdad».

Aquí se trata más bien de que *Goyón* no quiere ver ni pintada la Academia cuando, precedentemente a este viaje italiano, frecuenta en Madrid las clases de la Academia de Bellas Artes. Delante de un excelso desnudo de mujer de carne y hueso, lo mira y lo remira, mientras que profesores y alumnos toman caricaturas y retóricas medidas en el aire y, sirviéndose del lápiz o del pincel a modo de matamoscas, se agitan en vanos movimientos de manos y brazos... Goya no sabrá jamás tomar medidas porque, como escribe Baudelaire de una manera ejem-

plar, y vale aquí transcribir el párrafo entero: «El gran mérito de Goya consiste en hacer de lo monstruoso algo verosímil. Sus monstruos nacieron con vida, con armonías. Nadie se atrevió más que él en el camino de lo absurdo posible. Todas esas contorsiones, esas caras bestiales, esas muecas diabólicas vienen penetradas de humanidad. Incluso desde el punto de vista peculiar de la historia natural sería difícil condenarlas, por tanta analogía y armonía en todas las partes de su ser; en una palabra, es imposible asir



Eduardo Arroyo: *Retrato del enano Sebastian de Morra*. 1970.

la línea de sutura, el punto de encuentro entre lo real y lo fantástico; es una frontera vaga que el analista más sutil no sabría trazar, por el hecho de que el arte es a la par trascendente y natural». Es decir, sin medidas.

Pero, ¿qué da de comer Goya a Saturno, Dios del Invierno y Dios del Tiempo? Me he interrogado siempre, ante este cuadro de Goya, a propósito de la naturaleza del festín, de la composición del menú, de la materia alimenticia con tanta glotonería devorada por Saturno. Nunca me tragué ni me creí que se tratara de un niño. Y todavía menos que Saturno fuera el paterno del devorado. Un caramelo duro es posible; un caramelo blando, por qué no; un *chupa-chups*, es probable. Lo que parece más verosímil es, sin embargo, un helado de vainilla cubierto con crema de fresa.

Aunque si abandonáramos el registro de las golosinas, podríamos arriesgarnos a decir que lo que Saturno intenta engullir es un perrito caliente, una longaniza catalana, un chorizo riojano, una butifarra blanca o el delicado cuerpo de una muchacha. Una cosa es, en todo caso, segura: Saturno come con delectación.

Si nos colocamos en pleno centro de la pintura, a dos metros de distancia inclinando la cabeza hasta apoyar la oreja en el hombro, nos daremos cuenta de que Saturno no se está comiendo a su hijo. El divino papá intenta ingurgitar un dedo gordo, el socorrido pulgar de un autoestopista en espera del deseado vehículo, el pulgar de un peregrino aplastado por la rueda de un carro al borde del camino, en plena siesta que el viajero hubiera querido reparadora.

Con la uña del devorado en la boca abierta de par en par, con los ojos desorbitados, las cejas interrogativas y las melenas en desorden, Saturno husmea el olor azucarado y persistente de la carne fresca. Jadea y sufre más que su víctima. Está claro que no quiere tragarse nada. Simula, se agita, patatea, golpea con el pie, pero se resiste a plantar sus caninos en la dulzona vianda. Ni siquiera piensa en cerrar las mandíbulas. Se burla de nosotros, nos miente como mienten los niños ante los padres a punto de perder la paciencia. Abren la boca y hacen como si masticaran con increíble voracidad. Puro teatro, pues nada ocurre, el tenedor se queda a las puertas de la boca abierta sin que el movimiento devorador acabe de arrancar. Los padres, desesperados, castigan a los niños. Y a veces, descompuestos, les dan una buena paliza al unísono.

Si observamos la pintura, se diría que Saturno ha hecho desaparecer la cabeza del consumido a modo de aperitivo y que se ha reservado los brazos para el almuerzo. Espejismo. Sólo era ma-

zapán, jalea de membrillo, mermelada congelada, melaza.

Saturno hunde los diez dedos en la espalda de su hijo para arrojar lejos en el aire, por juego, los restos de su retoño. Se divierte, lo divierte. No cabe duda de que desea que siga la fiesta y que no tiene la menor intención de tragar nada. Sabemos no obstante, por la luz que baña la pintura, que son más de las ocho y que fuera es ya de noche. Descubrimos que el culo del niño está bien proporcionado, que es incluso agradable, a pesar de que la nalga derecha cuelgue ligeramente debido a una desviación de la cadera.

El cuadro sigue ocultándonos, incluso hoy día, qué va a quedar del cuerpo infantil. Nos deja con la miel en la boca.

Francisco de Goya pintaba a Saturno y llevaba en su mente la palabra de Francisco de Quevedo, quien proclamaba que España «devoraba a sus hijos, a los mejores...». Es cierto que España devoró a sus hijos a lo largo y a lo ancho de su historia, pero no forzosamente a los mejores. España se comió —y sigue comiéndose— españoles a buen ritmo y con un excelente apetito, ese apetito que le falta a Saturno, ese apetito que envidia y del que está celoso. España, por su parte, no finge, no comisca; devora, traga, tritura, rompe, mastica sistemáticamente y con devoción. Se entrega con constancia y ánimo al ritual del diezmar por la mandíbula.

Goya almorzaba y cenaba todos los días en el comedor de la planta baja de la Quinta del Sordo, a orillas del Manzanares y junto al puente de Segovia, frente a esa celebración del sacrificio. Y disfrutaba tanto como si se tratara de una divertida broma. Disfrutaba hasta ese punto, difícilísimo de definir, en el que coinciden el espíritu y el

placer supremo. A través de su Saturno, Goya se enfrentaba, como un actor solitario o el héroe de un monólogo desesperado, con su propia obsesión: la huida del tiempo. ¿Cuándo llegaría el último cuadro? ¿Cuándo se muere uno? ¿De qué se muere?

Junto a Saturno, el otro terrible recordatorio: Judit. Goya sabe, remirándola, que no podrá escapar al destino que se le ha impuesto. Le espera la batalla para llevar a feliz término, sin temor ni amenazas, las últimas pinturas.

Judit y Holofernes... Saturno devora, Judit golpea...

Día y noche, frente a él, los dos implacables recordatorios. En el comedor donde se alimenta con angustia y miedo, de angustia y de miedo.

A la izquierda de la ventana, al fondo del comedor, Saturno devora a su hijo, a la derecha de la misma ventana, Judit asesina a Holofernes. En la penumbra, la heroína golpea con santa razón, sin complejos ni piedad, alegremente, a un hombre ya sin vida, desarmado y confiado... Esta vez, las cosas están claras y nada tienen que ver con ese granguñol de Saturno. Porque Judit golpea realmente, sin subterfugios. Si miramos con suficiente atención la pintura oiremos los crujidos del cráneo aplastado del general de Nabucodonosor. La despreocupada desenvoltura ha dejado paso a la amenaza y la violencia. El recordatorio está ahí, ante los ojos del pintor en la soledad del comedor. El insostenible mensaje insiste diariamente en que ha llegado la hora de abandonar España, de irse del país antes de que sea demasiado tarde, antes de que el garrote se abata sobre su cráneo. Hay que dejar esa España tan apta a devorar, tan presta a blandir la cachiporra...

La joven viuda de Betulia golpea a la temblorosa luz de una antorcha. Punto final del drama consumido en la tienda de campo del general. La tragedia tiene lugar en presencia de su doncella. Sin testigo, la ejecución sería inútil.

Crueldad pura, sin remisión, concebida deliberadamente en el placer. Representación del mal absoluto sin escapatoria ni respiro posible. El pintor, enfermo y cansado, nos impone una aterradora



Francisco de Goya: *Monje hablando con una vieja*.

dora visión de Judit... Una Judit capaz de seguir golpeando, una y otra vez, hasta que el brazo se le despegara del tronco.

Harto del banquete como del combate, Goya abandona España y se refugia en Francia bajo el pretexto de ir a descansar al balneario Plombières, descanso indudablemente digestivo.

Instalado en Burdeos después de detenerse en otros lugares, el pintor mira su obra final, la obra que va al encuentro de la muerte. Sabe de manera ineluctable que tendrá que pintar los cuadros del final y que nada lo liberará de este trabajo.

Por lo general, los críticos y los aficionados juzgan las obras finales de un pintor débiles y repetitivas, vestigio de una época más o menos gloriosa pero ya pasada. Recordemos, por ejemplo, que para el importante crítico estadounidense Clément Greenberg (se sabe que todos los críticos de arte son importantes si son estadounidenses), que conoce el arte tan bien como yo las matemáticas, la obra final de Picasso era insignificante. Numerosos son los que, sin embargo, ven en ella una obra fuerte, llena de libertad, de melancolía y de desesperanza. Tengo el sentimiento de que la potencia de la obra final de Picasso y de De Chirico proviene de la misma fuente.

Los críticos, esos jueces crueles, tienen a veces razón cuando atacan esa pintura impregnada de miedo; no obstante, los cuadros de la última época aparecen delante de nosotros con fuerza sorprendente y nos dan el sentimiento de que el pintor trató desesperadamente de domar el tiempo.

En el admirable *Admirable tremblement du temps*, Gaëtan Picon cuenta que Poussin confiesa



Eduardo Arroyo: *Piano místico y moscas* (detalle). 1994.

a Chanteloup: «Se dice que el cisne canta más suave al acercarse a la muerte. Intentaré, imitándolo, hacer mejor que nunca»; añade: «Si quisiera la mano obedecerme, tendría la oportunidad de decir lo que dice Temístocles suspirando al final de su vida, que el hombre se acaba y que se va cuando ya no es culpable o cuando ya está dispuesto a hacer el bien».

Envejeciendo, a Goya le falta tiempo. Le falta tiempo y cuenta el tiempo... Quiere decir lo que no dijo, quiere pintar lo que no pintó. Trabaja extraordinariamente rápido para hacer las obras de la angustia que escuchan la muerte, las más conmovedoras, a menudo las más bellas, impregnadas de energía y de nostalgia. El pintor sabe que el cuadro vive sólo porque él está viviendo. Narciso contempla su imagen en el agua pero ignora que el agua sólo ve su propia imagen en sus ojos. El cuadro, implacable fuente de Narciso, al poner bajo los ojos del pintor su propio reflejo le obliga a mirarse morir.

El viejo pintor de Burdeos se mira en el espejo; pero, al contrario de Rembrandt, Goya no tiene ninguna gana de hacer su autorretrato. Se mira todos los días envejecer y el cuadro, ese objeto de piedad, al mismo tiempo que le recuerda el inevitable crepúsculo por llegar, le

Francisco de Goya: *Judith y Holofernes* (detalle).



Eduardo Arroyo: *La noche española* (detalle). 1965.



empuja a pintar, con la amenaza metida hasta el resuello.

En la lucha contra su propia imagen repetida en el lienzo, Goya finge ignorar —a veces irónicamente— el miedo que le da el cuadro, el miedo que le da la muerte. Ephraïm Lessing, en *The critic as artist*, dice con toda la razón: «Si no saben nada de la muerte, es porque saben poco de la vida, ya que los secretos de la vida y de la muerte pertenecen a los que experimentan la secuencia del tiempo y que poseen no sólo el presente sino también el futuro, y que pueden incorporarse o caer de un pasado glorioso o de vergüenza».

Oscar Wilde, que proclamaba que sus primeros versos eran de un niño y los segundos los de un adolescente, exclamó en 1887 cuando el pintor canadiense Francis Richard realizó su retrato: «¡Qué tragedia! El cuadro, él, no envejecerá nunca, yo sí. ¡Ay, si lo contrario fuera posible!» Esas primicias del sorprendente *Retrato de Dorian Gray* quizás le hubiera divertido



Francisco de Goya: *Hombre comiendo puerros*.

al magnífico anciano que, por lo contrario, parecía revigorizarse a medida que la tumba se acercaba.

En sus últimas pinceladas, Goya, Rembrandt o Renoir ya no piensan en complacer ni en encontrar el término medio. Sólo piensan en prolongar la vida por el estallido de las contradicciones que sus últimas obras manifiestan. *La sirvienta*, pastel sin acabar y fuerte por el que Manet nos conmueve, *La lechera de Burdeos*, último rostro de mujer



Eduardo Arroyo: *La noche española* (detalle). 1965.

que Goya nos da, forman parte de aquellas pinturas a orillas de la muerte que siempre nos sorprenden por su inscripción en el tiempo.

Al escribir estas líneas, me viene a la memoria el documental cinematográfico en que Sacha Guitry filma a Renoir, «aplicado» a sus últimas pinceladas, en presencia de su hijo Jean. Su mano derecha, temblorosa, está atada al pincel por unas cuerdecillas de cuero. Renoir, como un viejo boxeador

de la Antigüedad, finta en el vacío, le da puñetazos a su sombra encadenado a la vida que se va... El caballete sirve de frontera entre la vida y la muerte. Últimos ademanes de un pintor que se agarra, como otros muchos, a los últimos instantes en la vana tentativa de anular el final: «Yo no sabía que morir fuera tan doloroso. Pensaba que la vida se hubiera llevado todo el sufrimiento». □

EDUARDO ARROYO

- *Panamá Al Brown*. Alianza, 1988.
- *Bantam*. INAEM, 1990.
- *Sardinas en aceite*. Mondadori, 1990.
- *Lecciones de moral y religión*. Celeste, 1992.
- *El centro de Lima: uso social del espacio*. Fund. Ebert, 1994.
- «La maleta de Isabel de Francia». *Letra Internacional*, 19.

Aires nacionales

Ramón del Valle-Inclán

I

El reinado isabelino fue un albur de espadas: Espadas de sargentos y espadas de generales. Bazas fulleras de sotas y ases.

II

El general Prim caracoleaba su caballo de naipes en todos los baratillos de estampas litográficas: Teatral Santiago Matamoros, atropella infieles tremolando la jaleada enseña de los Castillejos:

—¡Soldados, viva la Reina!

III

Los héroes marciales de la revolución española no mudaron de grito hasta los últimos amenes. Sus laureadas calvas se fruncían de perplejidades con los tropos de la oratoria demagógica. Aquellos milites gloriosos alumbraban en secreto una devota candelilla por la Señora. Ante la retórica de los motines populares, los espadones de la ronca revolucionaria nunca excusaron sus filos para acuchillar descamisados. El Ejército Español jamás ha malogrado ocasión de mostrarse heroico con la turba descalza y pelona que corre tras la charanga.

IV

—¡Pega fuerte!

La rufa consigna bajaba de las alturas hasta la soldadesca, que relinchaba de gusto porque la orden nunca venía sin el regalo del rancho con

chorizo, cafelito, copa y tagarnina. Los edictos militares, con sus bravatas cherinolas proclamadas al son de redoblados tambores, hacían malparir a las viejas. El palo, numen de generales y sargentos, simbolizaba la más oportuna política en las cámaras reales. La Señora encendida de erisipelas, se inflaba con buceo de paloma:

—¡Pega fuerte, a ver si se enmiendan!

V

¡No se enmendaban! Ante aquella pertinaz relajación, la gente nea se santigua con susto y aspaviento. Las doctas calvas del moderantismo enrojecen. Los banqueros sacan el oro de sus cajas fuertes para situarlo en la pérvida Albión. La tea revolucionaria atorbellina sus resplandores sobre la católica España. Las utopías socialistas y la pestilencia masónica amenazan convertirla en una roja hoguera. El bandolerismo andaluz llama a sus desafueros rebaja de caudales. El labriego galaico, pleiteante de mala fe, rehúsa el pago de las rentas forales. Astures y vizcaínos de las minas promueven utópicas rebeldías por aumentar sus salarios. El huertano levantino, hombre de rencores, dispara su trabuco en las encrucijadas, bajo el vuelo crepuscular de los murciélagos. El pueblo vive fuera de ley desde los olivares andaluces a las cántabras pomaradas, desde los toronjiles levantinos a los miñotos castañares. Falsos apóstoles predicán en el campo y en los talleres el credo comunista, y las gacetas del moderantismo claman por ejemplares rigores. Entre tricornos y fusiles, por las soleadas carreteras, cuerdas de galeotes proletarios caminan a los presidios de Africa.

VI

Se pegó muy a conciencia. No faltó la ley de fugas, ni se excusaron encarcelamientos regidos de ayuno y maltrato de verdugones, como pide el restablecimiento del orden, frente al desmán popular que rompe faroles y apedrea conventos. Los edictos militares, con sus hipérboles baladronas, se emulaban en aquel retórico escupir por el colmillo. Desde



Uno

Si creemos en la existencia de un sistema analógico en el que las palabras tienen una correspondencia aproximada con los colores, debería necesariamente haber letras y palabras que nos sugieran más que otras el color negro. Cuando me he entregado a un ejercicio de concentración en el que reclamo esos a veces resbaladizos ejemplos de correspondencias, la primera palabra que asocio con el negro es la palabra AZAR. Quizá sea

Todo al negro

Marcos-Ricardo Barnatán

sólo un encuentro fortuito o quizá sea la fuerza de las dos vocales renegridas las que tengan la culpa.

Creían los cabalistas que todas las palabras del alfabeto hebreo eran sagradas, tenían los atributos divinos porque habían sido dictadas por Dios a su hijo predilecto Moisés en la cumbre del Sinaí, y en ellas se cifraba el universo. No en vano el mundo había sido creado por el vigor del Verbo, y ambas creaciones, la del universo y la de la lengua, eran paralelas y correspondientes, ya que eran fruto del mismo «dedo de Dios» que se interpretó también como «la Palabra de Dios». Las palabras así revelan y ocultan a la vez todo lo que existe, todo lo que es por-

que fueron creadas en una misma potente orientación.

Y si las palabras revelan y ocultan significados, muestran sentidos exteriores para muchos y guardan sentidos esotéricos para pocos, ¿por qué no esconderán entre sus arcanos significados e indicaciones acerca del color que ayuda al hombre a reconocer y distinguir no sólo las cosas que pueblan el universo sino también los sentimientos que las inspiran? Maimónides nos advirtió en su *Guía de perplejos* que no hay un solo hombre en la tierra que conozca «tan graves misterios en todo su alcance».

La verdad se nos presenta algunas veces clara como el día y otras veces nos la ocultan las



cosas materiales y usuales, de modo que volvemos a caer en profunda noche. Somos entonces como un hombre que, encontrándose perdido en una noche tenebrosa, ve de cuando en cuando brillar un relámpago.

Hay muy pocos privilegiados para los que ese relámpago brilla a cada momento, teniéndolos casi envueltos en luz, de modo que la noche es para ellos como el día claro. Para otros, el relámpago brilla una sola vez en su noche, pero también hay quienes no logran llegar a un

todas las esquinas nacionales lanzaban roncas contra las logias masónicas, que en sus concilios de media noche habían decretado la revolución incendiaria, el amor libre y el reparto de bienes. Con tales alarmas se asustaba la gente crédula, y las comunidades de monjas rezaban trisagios, esperando la hora de ser violadas. El maligno andaba suelto, sin que pudiese fusilarlo el General Narváez. ¡Y todo lo exigía el restablecimiento del orden! Se zurró con tan generosa voluntad y se quebraron en la fiesta tantas varas, que se peló de florestas Castilla. Valladolid estuvo tres días con tres noches tartamuda bajo las ráfagas del tiroteo, con las manos en las orejas, medio ojo abierto sobre la soldadesca tiznada de pólvora, que penetraba a culatazos en las tabernas y hacía servicio de retén a la custodia de conventos y bancos.

VII

En Santa Clara, de Valladolid, la monja organista quedó loca para muchos días, suceso no extraño si se atiende a que una bala le rozó las tocas cuando sacaba agua del pozo. En aquel tiroteo hubo cinco muertos en la calle y un lorito en el balcón de Capitanía. Todo lo acarrea la judaica pasión por los bienes terrenales, ahora más temerosa con la quiebra fraudulenta del Banco de Castilla. Eran muchos los que se llo-raban arruinados, y unánimes en el rencoroso clamor por el castigo del presidente y los consejeros, santones de la opinión modernista en las riberas del Pisuerga. Una providencia judicial, alzando el auto que los tenía en cárcel, sirvió de pretexto a los enemigos del orden. Comenzó la jarana con pedrea y rotura de cristales, alarma de gritos y susto de carreras. Salió la tropa, resbaló un caballo, holgóse el motín callejero alternando chifles y vayas, abroncáronse con esto los pechos militares, sonaron cornetas, encendió el aire la fusilada, y entre cirrus de pólvora, en charcas de sangre, cantaron su triunfo las ramas del orden. Cinco paisanos muertos, y aquel verdigualda cotorrín antillano, que las furias populares inmolaron a pedradas en el balcón de Capitanía. El restablecimiento del orden nunca se logra sin el sacrificio de vidas

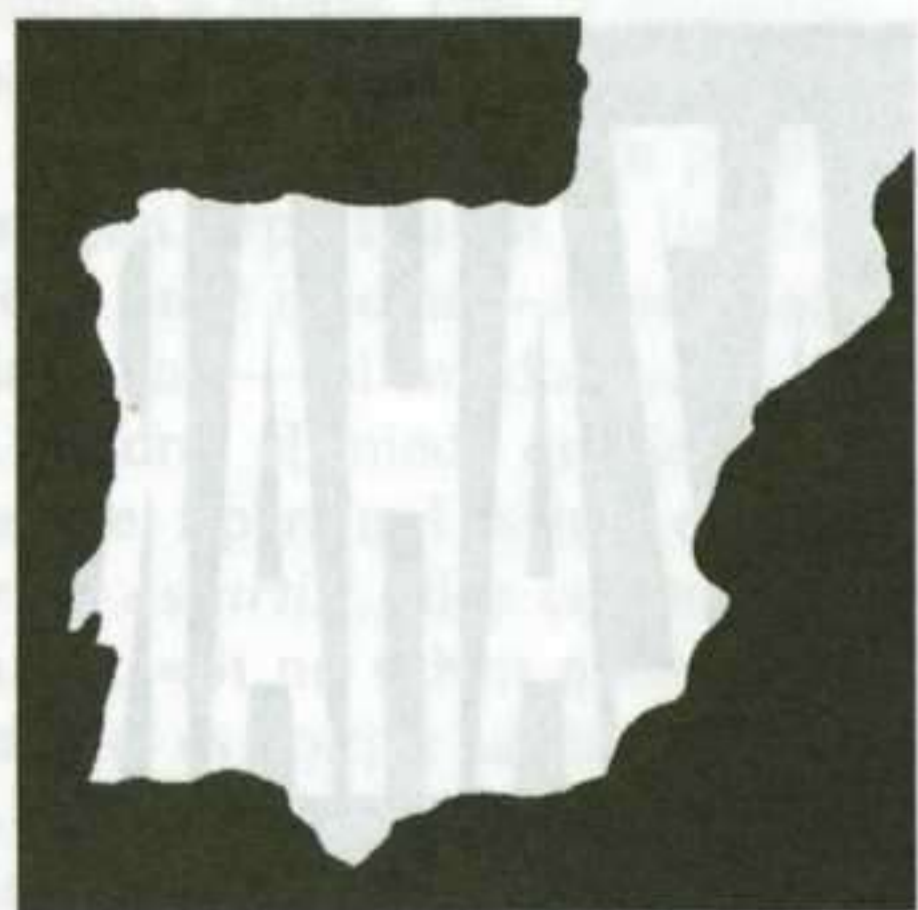
inocentes. La muerte de su cotorrín desconsoló a la señora generala. Recibía visitas de pésame en el estrado, y con mimos de cuarterona solicitaba del veterano esposo un castigo ejemplar para los crímenes de la demagogia. El general marido complaciente, dictó un bando de farrucas retóricas y extremó ternezas conyugales disponiendo que fuese disecado el cotorrín para consuelo de su dueña y adorno de consola. La generala, entre saponcios y congojas, con beata simplicidad, prometía donárselo a las monjas de Santa Clara: Su mitológica fantasía de criolla cuarterona ambicionaba que la maravilla verdigualda del cotorrín, emulase en los limbos monjiles a la blanca paloma del Espíritu Santo.

VIII

La gente nea rezaba trisagios implorando la salvación de España. Toda Andalucía, delirante de rencores proletarios, sentíase convulsa por la fiebre anarquista. En Lucena, Montilla y Villar del Duque, los gremios menestrales y las peonadas agrarias asaltaban los archivos municipales y les ponían lumbre. Era su clamor por el reparto de tierras. Con el susto de las represalias se fugaban a las capitales de provincia los caciques y alcaldes de Real Orden. Se desvanecían los alguaciles y chulos del resguardo. En las Casas Consistoriales, llenas de humo, sólo aparecían por raro caso los famélicos chupatintas que se dejan crecer la uña del meñique: Aparentaban simpatía por la causa popular, y con falso guiño leguleyo aconsejaban cordura: Sórdidos, desgalichados, retuertos, insinuaban tramposos arbitrios convenientes a la defensa de los amotinados si, fallado el golpe, los empapelaban en un proceso. Y, a hurto, echaban un ojo por las ventanas, en avizorada espera de que asomase la Guardia Civil.

IX

En Villar del Duque, el alcalde, un usurero ricachón con mucha gramática parda, salvó la vida declarándose conforme con el reparto de



grado suficiente de sabiduría para que sus tinieblas sean iluminadas por un relámpago.

De las profundas tinieblas del negro original, el color que reinaba en la tierra cuando estaba informe y vacía, cuando las tinieblas cubrían la superficie del abismo, surgió por voluntad del Espíritu Creador la caricia germinal de la luz del primer día.

Así podemos elegir la palabra AZAR como metáfora de la oscuridad, como símbolo poético de lo negro y convocar, desde esa plataforma que invita

al movimiento, un relámpago que la ilumine, una espada de luz que la parta y la transforme en su opuesta. Nada más fácil que llamar en nuestro socorro a una benéfica H aspirada, la letra más leve, la más etérea, casi inconsistente, casi invisible pero sin embargo transformadora. Todo lo negro que nos comunicaba AZAR se nos vuelve blanco si una H hiere y alarga la segunda A.

AZAHAR es ya blanca pese al lastre negro de las entintadas As del comienzo. Y bajo la oscura advocación del AZAR po-

nemos en marcha el imprevisible giro de la ruleta, rueda de la fortuna, plato mágico sobre el que corre la bola, saltando de número en número, de letra en letra, de color en color.

Nuestra apuesta está hoy en el enlutado cuartel del negro. Ese es el desafío, y a él nos entregamos mientras gira y gira la rueda, oráculo circular e infinito, movimiento del eterno retorno, en el que el principio y el fin no están marcados.

Si nos atenemos a la frialdad de los diccionarios, negro es un adjetivo de origen latino (*niger, nigri*) que denota color totalmente oscuro, como el carbón, y en realidad falto de todo color. Pero la Academia Española, además de mencionar así al individuo cuya piel es de color negro, y al que trabaja anónimamente para lucimiento y provecho de otro, alude a significados en el lenguaje figurado que pueden sernos útiles y que son: sumamente triste y melancólico, infeliz, infausto y desventurado.

La idea de negro como falto de color es enriquecida en sus atributos negativos como aquello que ha perdido la blancura que le corresponde, como algo oscuro u oscurecido, y por lo tanto deslucido, que ha mudado el color que le corresponde. Unido al verbo estar indica apuro, dificultad, mal cariz de un asunto, e irritación si alguien se pone negro... de cólera, y unido al verbo tener, el femenino indica mala suerte.

La última edición del Diccionario de la Real Academia Española hace ostentación de modernidad incorporando acepciones como novela o cine negro para nombrar un género de tema criminal y terrorífico que se desarrolla en ambientes sórdidos y violentos.

Pero muy pudorosamente omite cualquier referencia a la España negra, a la leyenda negra, o a la pintura negra, siendo en cambio muy proliferas sus indicaciones a que se consulten otros numerosísimos negros que van desde la pimienta, el

bienes. Caído en poder de los revoltosos, cuando a lomos de un asno se fugaba con disfraz de melero, fue arrastrado hasta la Casa Consistorial: Entre pitos y befas, a empollones, siempre en un cerco de roncós y estentóreos amotinados, salió al balcón:

—¡Ea, caballeros, haremos el reparto, y no se hable más cosa ninguna! A lo que sea de razón no ha de negarse vuestro alcalde.

Se arrancó un curda:

—¡Eso es canela!

El alcalde le descubrió entre los amotinados bajo el laurel de una taberna: Era un viejo cañí, esquilador de oficio, con ribetes de cuatrero. Le cayó encima el alguacil, que aún llevaba en el quepis las telarañas del desván donde se había ocultado:

—¡Cállate la boca y no metas el corvejón! Esto es muy serio.

El alcalde se enjugaba el sudor:

—¿Un botijo, no tenéis a mano?

Salió una voz del grupo que lo cercaba:

—¡Un botijo para el señor alcalde!

Otra voz oficiosa:

—¡Mejor una limoná si está acalorado!

Un malasangre:

—¡Qué reviente!

Sorna del señor alcalde:

—¿Y quién os hace la partijuela? Yo no os la hago sin refrescarme el gaznate.

Por encima de las cabezas, de mano en mano, volaba una pintada botija de Andújar. El alcalde, luego de beber largo y despacio, la posó a su lado, en el arrimo del balconaje:

—¡Vamos allá! Para mis luces, antes de adelantar paso ninguno, todos los presentes os habéis de disponer en tres bandos: los que tengan más de una yunta: los que no pasen de la pareja, y los pelanas.

Un tío lagartón:

—Baje su merced a ponerse en el bando que le corresponde.

Un disidente:

—Lo primero es el reparto de tierras.

Otro:

—Y de yuntas.

Un pelanas:

—Conmigo no reza.

El alcalde:

—Donde que no haya avenencia, nombráis una comisión de vuestro seno para que se entienda con mi autoridad.

Un terne:

—No hay autoridad.

Otras voces:

—¡Abajo los Consumos!

Un violento:

—¡Haremos una degollina!

El alcalde:

—¡El que tenga dos parejas dará una!

Cada bando encrespaba su protesta:

—¡Eso no es razón!

—¡Queremos el reparto de tierras!

—¡La rebaja de caudales!

—¡Abajo los Consumos!

—¡Abajoo!...

—¡Abajo las quintas!

—¡Abajoo!...

Cuando mayor era el tumulto oyóse el toque de militares cornetas que sonaban fuera de la villa, y del balcón municipal se fugaron los amotinados que rodeaban al señor alcalde. Por la lontananza amarilla de rastrojo, moviéndose en hileras, fulgían de roses y fusiles. Los pantalones colorados escalaban los cerros: Latían los gozques de corral sobre las bardas: Eran un clamoroso guirigay todos los gallineros.

azúcar, el tabaco, la caja, o la banderilla, al pozo, mercado, boda o merienda de negros. Tampoco se dice nada del dinero negro.

La generosidad temática de las enciclopedias incorpora artículos sobre la cultura negroafricana y negroamericana, además de mares euroasiáticos y ríos negros sudamericanos, pero no se detienen en conceptos históricos o en calificativos estéticos que puedan sernos de interés en nuestro azaroso discurso. Por lo que me veo en la obligación de abandonar la cómoda nave de los diccionarios y zambullirme en las aguas agitadas de la memoria.

Dos

Daré un salto en el tiempo, poco más de treinta años hacia atrás, y en la geografía, para reencontrar una tarde del invierno austral en la que mis padres nos cuentan, a mí y a mis hermanos, su firme decisión de que la familia abandone definitivamente

Buenos Aires para residir en Europa. De los países posibles habían elegido España, para que el aprendizaje de una nueva lengua no retrasara nuestros estudios.

No recuperado aún de la sorpresa corrí a contárselo a mis amigos, que recibieron la noticia con estupor: ¿acaso no sabía que España era un país sumido en las tinieblas, gobernado desde el comienzo de los tiempos por un dictador implacable que había sido amigo de Hitler y Mussolini? ¿Un país en el que mandaban los militares y la Iglesia más reaccionaria, y en el que la censura política y la censura moral lo prohibían todo, no sólo en la vida sino también en la ficción, ya que también se prohibían los libros y las películas?

Mientras volvía a casa deprimido y dispuesto a ofrecer toda la resistencia necesaria para que se cambiara el rumbo de nuestro viaje o se me dejara a mí, que al fin y al cabo era el primogénito,

libre de la travesía, recordaba que mi abuelo materno hablaba de España como una tierra prometida y perdida, un país que se parecía al Edén, de fuentes y jardines, en el que nuestros ancestros vivieron siglos de esplendor y del que un día fueron expulsados por la perfidia de una Reina y su cruel Inquisidor. En su relato, mi abuelo evitó piadosamente citarme que tras sufrir el pueblo tan increíble despojo, los rabinos pronunciaron una terrible y negra maldición que aún no ha sido formal-

mente levantada y en la que sonaban los truenos y centellas de las grandes tormentas bíblicas.

En mi familia se hacía ostentación de ese pasado español. Mis abuelos eran además de los que vindicaban la estirpe sefardita como una forma de aristocracia dentro del judaísmo, porque era en España donde habían alcanzado mayor gloria las ciencias y las artes de los seguidores de la Ley de Moisés, y era en la Córdoba de Abdelramán III y en el Toledo cristiano donde los de la Casa de los Bar Nathán ha-

Eduardo Arroyo: *Los cuatro dictadores*. Franco. 1963.



X

Al dramatismo libertario y anárquico de las peonadas andaluzas, romántica falseta de cante jondo, respondían bromas de vinazo, bermejas de pimentón, las ribereñas cabilas del Ebro. Los bonetes de aldea predicaban la cruzada carlista, y el jaque valentón rasgueaba el guitarrín patriótico, cantando la jota. La musa popular coronada de ajos y guindillas romanceaba en el lauredo umbral de los ventorros: El rejo temerón y selvático de aquellas métricas, era punteado por todos los guitarreros del Ebro. En las sacristías se iniciaban colectas para contrabandear fusiles por la muga de Francia: Las comunidades de monjas bordaban escapularios con el detente, bala. Si en el silencio de la medianoche oían el punteado de las rondallas, deslizábanse, furtivas y descalzas, de sus catres penitentes, para acechar, como novias tras de las rejas:

*Levantaremos pendones
por la Santa Religión,
que nos sobran los riñones
a los hijos de Aragón.*

XI

La tea anarquista y las hogueras inquisitoriales atorbellinaban sus negros humos sobre el haz de España. La furia popular trágica de rencores, milagrera y alucinante, incendiaba los campos, y en el cielo rojo del incendio creía ver apariciones celestiales. La fiebre revolucionaria, en la hora de máxima turbulencia, se infantilizaba con apariciones y presagios del milenio. El clero aldeano, predicador de la cruzada carcunda, conducía a sus feligreses a las gándaras de los ejidos comunales. Ágiles pastores de cándidos ojos contemplaban el teologal prodigio de las escalas nicas que refieren las batallas contra el moro, con la blanca aparición de Santiago. Las negras sotanas escalaban los cerros capitaneando las fanáticas rogativas. Sobre el horizonte incen-

diado, los niños pastores señalaban las celestes apariciones. La comunión de feligreses esperaba inmovilizada. En el silencio atento, rompía los cristales de la tarde el suspiro histérico de las beatas como en una cúpula sagrada. Sobre las rojas lumbres de las represalias se encendían las cándidas luces del milagro. Todos los ángelicas y el trono de nubes donde pacen ovejas e hila su copo de oro Nuestra Señora. Y el incendio de las furias populares corría sobre los campos, y el rico avariento huido de su fundo, se refugiaba en las ciudades, y por las hispánicas veredas, con los últimos reflejos del día destellaban tricor-nios y fusiles.

XII

En las sedientas villas labradoras, negras de moscas, cercadas de corrales, encendidas de sol, los alcaldes de capa y monterilla reclamaban el amparo de la Guardia Civil. Temían el desmán de las glebas hambrientas desbandadas por los caminos con adusto duelo, sin hallar trabajo: En cuadrillas, implorando limosna emigraban a las tierras bajas ribereñas del mar, menos castigadas del hambre que las altas llanuras trigueras: Dormían bajo el cielo de luceros, por las lindes de los campos asolados. En los villages de la ruta pedían pan. Algunas mozuelas bailaban a la puerta de los riscos: Viejas de greña caída y ojos de brasa se metían por los zaguanes enlabiando bernardinas: Lloriqueaban los críos encadillados al refajo de las madres, pardas mujerucas en preñez: Tenían una canturia lastimera, y las madres les daban lección de humildad cristiana enseñándoles a besar el mendrugo de la limosna. Las sarracenas peonadas que aún cargaban al hombro las hoces en huelgo, pedían un polvo de tabaco, la palabra adusta, los ojos esquivos bajo el negro zorongó, el rojo pañolete, el catite o la montera, según fuese su éxodo riberas del Ebro, del Guadalquivir, del Tajo, del Sil, del Duero. Se salían del camino real para rastrear por los majuelos algún racimo olvidado del gorrión: Divertían el hambre con raíces y langostas silvestres como los Profetas del Desierto: Soportaban con enconado ren-

bían destacado como políticos, viajeros o sabios rabinos. Y de uno de mis abuelos heredé un libro que era querido y respetado por muchas familias sefarditas de Argentina: *Españoles sin patria*, de Angel Pulido.

Pero hasta entonces mi ignorancia de la historia y el devenir de mi imaginación me habían hecho creer que la España de los años sesenta era como un programa de radio para inmigrantes que yo oía en Radio Rivadavia, que se abría al son de *Doce cascabeles lleva mi caballo por la carretera* y del que surgía la inocente idea de que Madrid era una ciudad en la que las mujeres se paseaban por sus bulevares vestidas de batas de cola del brazo de señores vestidos de chulos o de toreros, una ciudad en la que sonaba la música en todas las esquinas y las gentes vivían en las terrazas bebiendo jerez mientras esperaban o regresaban de una corrida, o de un *tablao*.

En la construcción de ese paisaje folclórico, algo que des-

pués sólo pude ver en algún cuadro irónico de Eduardo Arroyo, como aquél en el que un gran mantón de Manila nos recuerda a Carmen Amaya friendo sardinas en el Waldorf Astoria, o en el transcurso de una zarzuela, no se contaba ni siquiera con la simpática presencia de la pareja de la Guardia Civil, pese a que había leído ya algún poemilla de Lorca que me hubiera podido dar un elemento nuevo a mi visión «holivudense» de España. Y para colmo, en Radio Rivadavia, entre los sabrosos anuncios del



aceite Malvaloca de Ibarra, yo no había oído nada acerca de ese general Franco, ni de curas, ni de Santos Rosarios.

Pocos meses después de aquel traumático conciliábulo familiar, tuvieron lugar algunos acontecimientos importantes que me ayudaron a dibujar mi paisaje de España. Un paisaje lleno de color que mis crueles informantes habían intentado transformar en un paisaje sin colores, o sea, en un paisaje negro.

Tras la noticia del fusilamiento de Julián Grimau, que



conmovió a la ciudad y que produjo manifestaciones universitarias a las que concurren algunos estudiantes de secundaria, llegó a Buenos Aires el poeta Marcos Ana, al que los periódicos presentaban como un veterano de las cárceles franquistas.

Mi interés por saber algo más del país al que me iban a llevar no fue más poderoso que mi repulsión a las multitudes, pero así como no me animé a participar en la manifestación pro Grimau, si fui a oír un recital de Marcos Ana que ofrecía en el aula magna de la Facultad de Medicina. Aquellos versos no me parecieron nada extraordinario, entonces la poesía era para mí un sinónimo de Pablo Neruda, y pronto lo iba a ser de Borges y de Octavio Paz, pero lo que más me inquietaba era que ese hombre había estado tantos años en la cárcel por un crimen poético. Buenos o malos, aquellos poemas hablaban de un pueblo encarcelado, de una España que se debatía del negro al gris.

cor la ceñuda hostilidad de la Guardia Civil: Temían su encuentro en el des poblado de las carreteras: Se descubrían y saludaban:

—¡Con Dios la Señora Pareja!

XIII

Entre tricornios y fusiles, cuerdas de proletarios sospechosos de anarquismo acezaban por todas las carreteras de España: En los páramos y soledades camperas se atribulan con el presentimiento de la muerte: Sus ojos, quemados del sol y del polvo, tienen lumbre de rencores: Aletea su pensamiento en una noche de recelos y penas: Caminan esposados, taciturnos: Cargan escuetos hatillos sobre los hombros, y con miradas de través acechan las dañinas intenciones de los tricornios. Nunca se les autoriza para descansar en poblado: Frecuentemente son conducidos fuera del camino real por tajos de rastrojeras, sendas de olivar y negros pinares de silencio, con huellas de lobos y raposos. Entre luces salen a la vista de algún remoto villorio de los que todavía tienen cárcel con cadena, cepo para borrachos y blasfemos, y en la plaza el rollo labrado por toscos y barrocos cinceles. En torno del campanario aletean vencejos y murciélagos. Dan un humo azul los tejados. Una guitarra llora penas. El nocturno morado del cielo solemniza las voces y las sombras. Los tricornios se contraseñan en silencio, inician un despliegue sobre los flancos, retroceden de espalda con los fusiles prevenidos, ganan distancia, hacen fuego. Un guardia lleva el parte al villorio. El alcalde lo convida a unas copas. El secretario, en la misma mesa, moja la pluma en el tintero de asta. Redacta entre dientes: Viéndose esta fuerza agredida por un grupo que intentaba facilitar la fuga de los presos...

El monterilla bebe con el guardia:

—Y menos mal que por esta vez los habéis caído cerca del pueblo.

XIV

Las tropas salían de los cuarteles batiendo marcha, se acantonaban en los villorios, merodeaban por los corrales. Las mujerucas que sufrían el

daño sacaban de lejos las uñas, enronqueciendo clamores. Los pantalones colorados perseguidos por la zalagarda de los perros, el gruñido de los marranos y el rebuzno de los asnos escapaban trasponiendo las bardas. Los jaques de pueblo se reunían en la taberna. Si el mosto acaloraba los ánimos y encendía la trifulca popular, tres toques de atención para empezar la fusilada y restablecer el orden como previenen la sabias leyes marciales. El Caballo de Espadas, levantado en corneta, arenga con rutilantes tropos. En las mochilas cacarea un gallinero. Ladran los perros, inúmeros perros, nubes de perros: En fuga, cojeando, se expanden por la redondez del ruedo ibérico. Y sobre todos los horizontes, en el curvo límite, donde se juntan la tierra sin sembrar y el cielo, roses y pantalones colorados, brillo de bayonetas, fusilada y humo de pólvora. De la mochila de un quinto vuelan plumas de gallina. EL Caballo de Espadas comenta en plática doctrinal con el rucio de Sancho:

—¡El mundo se arregla pegando fuerte!

XV

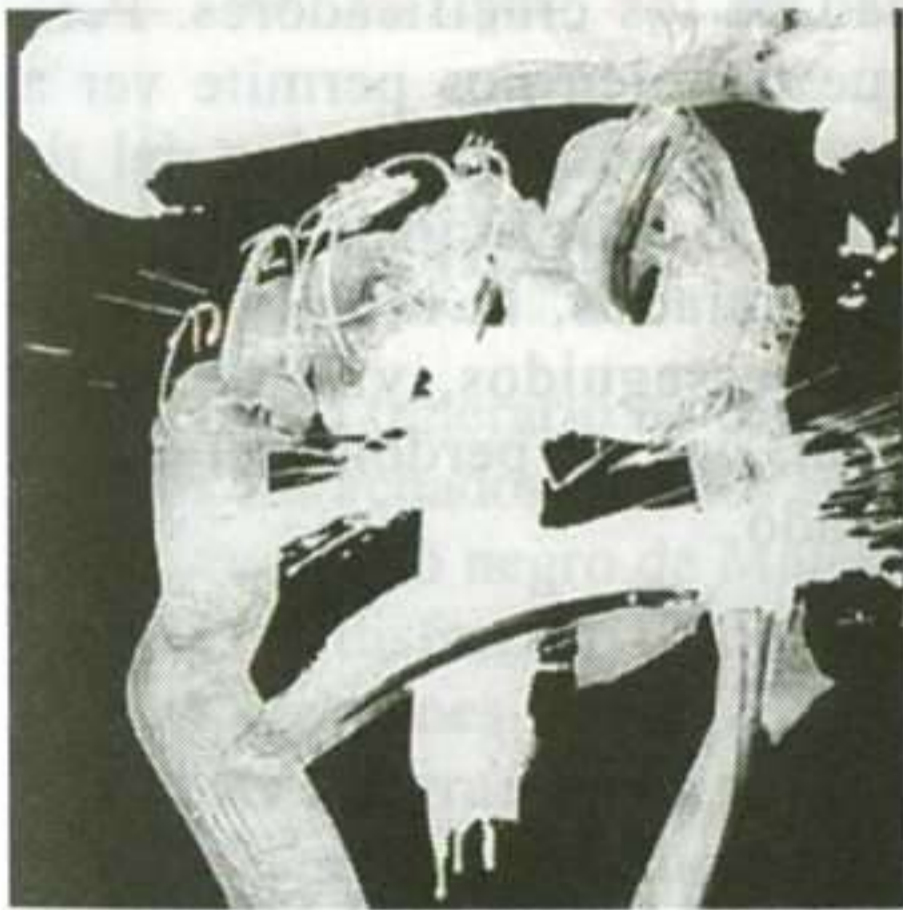
Los Generales de la Unión Liberal conspiraban fumando vegueros en las tertulias del Casino de Madrid. Aquellos Martes con reuma sifilítico, con juanetes, con bigotes y perillona de química buhonera, compadreaban por las prebendas en ciernes, y comprometían pactos para coronar al Duque de Montpensier. En la espera acudían al tapete verde para probar fortuna, y firmaban pagarés a cuenta de la cucaña revolucionaria: Con sesuda cuquería de tresillistas, premeditaban una función de pólvora, sin plebe, sin muertos, liberal en el reparto de mercedes, y les ponía en cuidado la ambiciosa condición del Conde de Reus. ¡Aquel soldado de aventura que caracoleaba un caballo de naipes en todos los baratillos de estampas litográficas!

XVI

El reinado isabelino fue un albur de espadas: Espadas de sangrientos y espadas de generales. Bazas fulleras de sotas y ases. □

Pero hay algo más en la memoria, algo más en la docilidad de sus arcanos, y el azar quiso que al Museo de Arte Moderno de Buenos Aires llegara una exposición de Manolo Millares. Como un fetiche de la sombra, parafraseando un poema de Michel Leiris titulado *El cazador de cabezas*, la obra de Millares descubierta a los dieciséis años fue un golpe que recibí con un terror contenido, con una inquietud salvaje, en la que se arremolinaban como en un delirante caleidoscopio las amenazas de mis informantes, la mala nueva de Marcos Ana, la sangre de Grimau, de los Grimaus, descendiendo las escalinatas del negro, mezclados con una música que por su extraño dramatismo en nada se parecía a aquella de los doce cascabeles que Radio Rivadavia y el Aceite Malvaloca de Ibarra me habían hecho oír.

Las telas de Millares mostraban a primera vista la piel herida de un toro negro, esa era una primera acepción aún lastrada por mi educación folclórica, pero que contenía ya una buena dosis de amargura fulgurante. Y desde entonces, Millares lleva más de treinta años produciéndome ese escalofrío inédito cada vez, esa imposibilidad de indiferencia. Ahora puedo ver en el negro muchas



Antoni Tàpies: *Improvisations*. 1987.

más cosas que la piel herida de un toro, incluso he llegado a tener la tentación esteticista de ver en él una reluciente pantera. No hay palabras suficientes, solamente desgarraduras, retorcimientos que no aplaca el blanco, y que los pigmentos rojos reavivan. Desde aquél Millares primordial entrevistado en la adolescencia, el negro persiste, domina, reina con el mismo vi-



Antonio Saura: *Moi*. 1976.

gor. Su negro es inmortal, pero el milagro de su inmortalidad no consiste sólo en que no conoce la muerte; tampoco envejece, tampoco enferma, tampoco se debilita nunca.

Yo creo que haber visto esa exposición de Manolo Millares, y saber que era la obra de un artista español que vivía en España, me ayudó más tarde a subir al barco.

Pero antes de que el desenlace llegara, pasaron aún unos cuantos meses cruciales, porque crucial es casi todo en esa edad en que sin aviso dejamos de ser niños y una acechante madurez nos exige tomar partido frente a la hasta entonces insospechada realidad. Antes de partir para España me dio tiempo a terminar el Bachillerato, y cursar un par de asignaturas en la Facultad de Letras que me sir-



vieron entre otras cosas para conocer a Borges.

Cuando Borges supo por mí que no iba a continuar la carrera en Buenos Aires y que lo haría en España, aún no sabía si en Barcelona o Madrid, no me ahorró temores. Acababa de morir Rafael Cansinos Asséns, el único gran intelectual español que Borges admiraba, y para él era ya todo oscuridad. No me



podía recomendar a nadie vivo y quizá por eso me dijo: «Cuando esté en España, lea a Torres Villarroel».

Tardé algún tiempo en seguir el consejo de Borges, pero al fin me encontré con una vieja edición argentina de *Vida del Doctor Don Diego de Torres Villarroel* puesta a los pies de la excelentísima señora Doña María Teresa Alvarez de Toledo, Haro, Silva, Guzmán, Enríquez de Ribera, etcétera, duquesa de Alba, marquesa del Carpio, condesa de Olivares, duquesa de Galisteo y de Montoro, etcétera. En ese libro de ocurrencia barroca, de disparate y desconsuelo me encontré con una página emblemática de la España Negra que quizá fuera la que Borges quería que hubiera leído. Hay en esa página atisbos premonitorios de otras negruras que pintará otro «protegido» de la Casa de Alba, como Villarroel.

Dice esa página en negro que el azar reencuentra y en la que la bola de la ruleta se detiene:

«Yo entraba a cumplir con el precepto de la misa en una de las iglesias de Madrid; y cuando quise doblar las rodillas para hacer reverencia y postración que se acostumbra entre nosotros, me arrebataron la acción y los oídos las voces de un predicador, que desde el púlpito estaba leyendo, en un edicto del santo tribunal, la condenación de muchos libros y papeles; y mi desgracia me llevó al mismo instante que gritaba mi nombre y apellido y las abominaciones contra un cuaderno intitulado *Vida natural y católica*, que catorce años antes había salido de la imprenta.

Exquisitamente atemorizado, y poseído de un rubor espantoso,

me retiré desde el centro de la iglesia, donde me cogió este nublado, a buscar el ángulo más oscuro del templo, y desde él vi la misa con ninguna meditación, porque estaba cogido mi espíritu de un susto extraordinario y de unas porfiadas y tristísimas cavilaciones.

Buscando las callejas más desoladoras y metiéndome por los barrios más negros, me retiré a casa. Parecíame que las pocas gentes que me miraban, eran ya noticiosas de mis desventuras, y que unos me maldecían desde su interior por judío, que otros me capitulaban de hereje, y que todos apartaban su rostro de mí, como de hombre malditamente inficionado. Muchas veces se vino a mi memoria la consideración de la gran complacencia que tendrían mis enemigos y mis fiscales con esta desgracia, y sentía no poco no poder burlarme de sus malvados recreos y tuertas intenciones, porque, a la verdad, conocía que en este golpe habían cogido una poderosa calificación de mis ignorancias y desaciertos».

Se habían cumplido dos siglos de esa atribulada página de Villarroel cuando, en un Madrid de sombras no por paralelas menos alargadas, un joven que quería ser escritor se golpeaba contra los altos muros de la mediocridad que propiciaba un régimen de vencedores y vencidos surgido tras cruenta guerra incivil. No sé si Eduardo Arroyo tomó su determinación tras salir de un templo o de un prostíbulo, de una tasca o de una farmacia, pero lo que sí sé es que «cogido por un nublado», como el que conmocionó al docto salmantino que acabó exhalando su último suspiro en el palacio de la duquesa de Alba, tras vivir en Madrid los años más negros — literal y metafóricamente— de su existencia, se marcha de España en 1958 para ir en busca de la luz. Una luz que no encuentra en la espesura negra de «un entorno huero, aburrimiento y miseria mental, ausencia total de libros a causa de una censura férrea».

Pero Arroyo escribirá mucho después, treinta años después de su exilio, una evocación del Madrid de su juventud que tiene

ecos, no ya de nublos sino de cerradas tormentas. Una página de implacable dureza que conviene recordar por su excepcionalidad en época de demasiadas amnesias, borrones o «inocentes» recuperaciones. No son al menos habituales entre los triunfadores, y si algún intelectual poco condecorado las pronuncia, se dirá corriendo que son expresión del resentimiento, flores de la frustración. De la negritud sofocante del Madrid de posguerra Arroyo pinta estos históricos bastos:

«Lo que me satisface es la desaparición casi total, en las calles de Madrid, de aquél ejército de curas que apestaban a ajo y a sacristía. Con su agitación y su presencia indiscretas, convertían las calles y las plazas en un vasto *campus* de ejercicios espirituales.

Tampoco echo de menos todas aquellas misas interminables y obligatorias, los soporíferos rosarios, las procesiones y cánticos a María, los cirios, el olor a incienso y los viacrucis militantes que invadían la ciudad, haciéndome aborrecer para siempre iglesias y capillas... sin hablar de las semanas santas lóbregas y horripilantes.

Hay otras ausencias que también me producen satisfacción. Las de los terrosos rebaños de militares arrogantes, aquellos ex combatientes victoriosos, aquellos voluntarios de la División Azul, ruidosos y estúpidos.

O también aquellos interminables Desfiles de la Victoria, que producían inevitablemente la misma foto en las primeras páginas de los diarios. Ya no hay esa Guardia mora que me daba tanto miedo ni la Legión que me hacía siempre reír».

En 1963 Arroyo pintó y expuso en la Bienal de París un célebre lienzo de grandes proporciones (2,34 x 5,60 metros) en el que reunió a cuatro dictadores europeos, dos muertos, Hitler y Mussolini, y dos entonces vivos y en pleno ejercicio de su despotismo, Salazar y Franco. Su intención de denuncia y de provocación era tan evidente como efectiva, y aquellos retratos sin rostro aludían con feroz ironía a la negritud de cada una de las historias. Desde el holocausto nazi, genialmente

simplificado en una corona de alambres de púa en la cabeza de Hitler, a las alusiones religiosas en el corazón del Caudillo y en el costado de Salazar.

La obsesión española de Arroyo es muy amplia y uno de sus mejores críticos, Francisco Calvo Serraller, la ha estudiado con minuciosidad en numerosos trabajos; yo sólo quiero señalar esa doble mirada hacia el interior y hacia el exterior que hace Arroyo sobre la intolerancia, la altanería y la crueldad española. Tres de los vicios mayores que alimentan la idea de la España Negra. Una doble mirada desprovista de tremendismo, pero aliada con el humor. Y digo doble porque no sólo mira lo que sucede en el turbio estómago de la ballena, en el estómago del monstruo, sino que también pone sus ojos solidarios con los que han huido y en el exilio y desde la lejanía siguen con el alma aferrada a la estrella fija de la patria en sombras: Angel Ganivet y Blanco White (dos veces blanco para intentar vencer tanto negro) son sus emblemas.

A estas alturas de la evocación o invocación del negro, caigo en la cuenta que la me-



Darío Villalba: *Tránsito* (detalle). 1980.

moria me ha jugado una mala pasada. En realidad no había sido Manolo Millares el único pintor español contemporáneo que yo había descubierto en mi adolescencia antes de subirme al *Cabo San Vicente* que me trajo al puerto de Barcelona. Porque cuando andando por el Paseo de Gracia con el joven poeta Pedro Gimferrer, intercambiábamos información sobre los dos mundos, el de aquí y el de allá, y él me recomendaba leer a Vicente Aleixandre y a Luis Cernuda, y yo a

Octavio Paz, a Borges, a Cortázar y el *Bomarzo* de Manuel Mújica Laínez, recuerdo que me dió el nombre de dos pintores: Tapies y Saura. El nombre de Tapies me era desconocido, pero sin embargo conocía bien el de Saura. Un año atrás, en el Museo de Arte Moderno de Buenos Aires, yo había visto una muestra de su obra y era ya un sorprendido admirador de sus torbellinescos grafismos.

Hace muchos años, quizá veinte, Catherine Hutin, la única hija de Jacqueline Picasso, me regaló un extraño y enorme Miró que desde entonces me acompaña en el salón de mis sucesivas casas. La extrañeza del Miró reside en que su trazo de tinta negra y nerviosa le hace emanar un singular dramatismo que pocas veces puede encontrarse en la sorprendida inocencia de su obra. El gran escarabajo negro chorrea regueros de tinta más delgados y a muchos de los visitantes que llegan a mi salón le hacen creer que están frente a un monstruo de Antonio Saura, y sólo algún erudito aventura un Motherwell. He pensado que alguna vez tengo que escribir un cuento en el que



ese insecto de múltiples y largas patas fuera el protagonista principal, un involuntario violador de esa neutralidad mironiana al drama español que tanto le fue criticada, un hermano crecido de la *Spanish Fly*, de la no menos negra y contorsionada mosca española que pintó Saura en 1957 y que ahora tienen bien guardada los holandeses en un museo de Rotterdam.

La bola del Azar tiene estación obligada en ese inmenso territorio negro que es la pintura de Antonio Saura, paraíso del

negro, gran continente donde se manifiesta hasta el límite de la rabia, una inteligencia felizmente puesta al servicio de una ética implacable. Implacabilidad que sin embargo goza de los beneficios de la ironía, del juego, que le hace soportable y así mucho más efectiva.

El negro nervioso y enervante de Saura deforma, manipula, distorsiona, desfigura. Es un negro de máscaras, de disfraces, y es también un negro en movimiento, que no está nunca quieto, que se revuelve, se contorsiona. Y es uno y es multitud.

Bajo la negra capa española, esa prenda tan individualista y tan difícil de llevar, que según Ganivet se parece a la lengua española sobre todo cuando es de paño recio y larga hasta los pies, el negro de Saura pinta también la fatalidad que era atmósfera del Siglo de Oro, la fatalidad conquistadora y cervantina que se guarda en *El Quijote*, libro de los libros de nuestra lengua.

Y pinta el negro profundo que viene de la Quinta del Sordo, y el negro ahogante de las sotanas, el negro de las ojeras y el negro de los muertos. Concierto de negros en el que podemos ver la fuerza ciega del poder tiránico, la obstinación de los verdugos, la intolerancia de los perseguidores, la crueldad de los crucificadores. Pero que también nos permite ver a los súbditos humillados del tirano, al sacrificio inútil de los ajusticiados, la inmolación de los perseguidos, y el dolorido final, que no perdón, del crucificado.

Tres

Aún nos queda otro salto de la bola, otro golpe de dados que jamás abolirá el azar, porque aunque el giro de la ruleta puede ser y es infinito, la metáfora debe tener un límite en nuestro tiempo y en nuestra paciencia. Un salto casi final que nos lleva a unas nuevas flores del mal, empetroladas, y que hacen referencia a una España negra que es por fin universal. El presente global hace que compartamos todos los mismos estigmas.

Escribió Baudelaire que el estudio de la belleza «es un

duelo en que el artista da gritos de terror antes de caer vencido». Una fase tremendista que me impresionó siendo adolescente y que subrayé en mi viejo ejemplar de *Pequeños poemas en prosa* en los lejanos tiempos en los que subrayaba los libros. Y tras ver la gran retrospectiva con la que se celebran los treinta años de asombrosa coherencia en la obra de Darío Villalba, pensé que tenía que ir a buscar en las fuentes de aguas turbias de ese gran poeta el dolorido frescor que me ayude a interpretar el áspero universo de este gran artista que es mi amigo Villalba.

Volviendo a leer al poeta Baudelaire volvía a ver las gigantescas piezas de Villalba, quizá porque sus inmersiones en el dolor, en la soledad del dolor, son sorprendentemente paralelas. Algo que tal vez no ha sido señalado hasta ahora por nadie porque la potencia formal de la obra de Villalba, su permanente diálogo con las distintas vanguardias de este siglo, y sus espectaculares desarrollos han sido tan deslumbrantes, tan turbadores, que la conmoción inmediata que producen retrasa o posterga las asociaciones con creadores geniales, que como Baudelaire,

conmovieron al siglo diecinueve. Y por un momento llegué a confundir los tiempos y sentir que en las grandes salas blancas del IVAM, donde se suceden las enormes esculturas, las pinturas, y las fotografías de Darío, estaba Baudelaire a nuestro lado sintiendo lo que sintió al entrar por primera vez en contacto con la obra de Ingres.

Porque Villalba produce inevitablemente en sus espectadores contemporáneos esa misma sensación de malestar, de inquietud, incluso de cierto miedo, que el poeta francés respiraba en aquella condensada atmósfera enrarecida que imaginaba propia de un «laboratorio químico o por la conciencia de un medio fantasmático».

Salvando las notorias diferencias y aceptando lo resbaladizo que siempre hay en las paráfrasis, Villalba tiene el extraño privilegio de ser un artista difícil, que puede resultar ingrato y hasta cruel por verdadero. Pero es también un artista celebrado que ha recibido casi siempre una significativa comprensión de los críticos más exigentes y una aceptación universal por parte de los museos desde muy joven. Una obra mal-

quita, que por ser única, impar, lo separa de movimientos generacionales, lo pone en una situación de fecunda soledad, como la que guía al poeta activo, pero que sin embargo encuentra el eco reconfortante de la inmensa minoría.

La intrepidez de Darío Villalba es paradigmática. Una intrepidez que no tiene la alegría fácil del que juega, sino la solemnidad del que sabe como Pascal que casi todas nuestras desgracias provienen de no haber sabido quedarnos aislados en nuestra habitación, o sea, del que ama la soledad y nos entrega sus amargos personajes: desvalidos, sufrientes, extraviados quizá, inmolados, sacrificados como flores del mal que redimen a la multitud. La relación soledad-multitud, que tanto obsesionó a Baudelaire, es también en Darío Villalba una ecuación emblemática.

El principio de lucidez profunda que Villalba introduce en su obra, ese descenso del individuo hacia su extrema soledad, su aventura terrible, es quizá una de las más claras disonancias con la generalidad de los artistas que más lo significa, y también uno de los lazos que lo une con esa corriente diferenciadora, esencial para la moderni-

dad, de la que Baudelaire fue un precursor.

Todo al negro. Bajo ese críptico título de plurales lecturas he puesto este texto. «Todo al negro» es también un breve poema que compuse en el tiempo en que fui pensándolo y escribiéndolo. En él se asocian algunas imágenes del negro rescatadas de la memoria. Memoria que mezcla escenas vividas con escenas leídas o aprendidas de los libros.

Todo al negro. Decíamos al principio que si creemos en un sistema de analogías entre las palabras y los colores, una de las palabras que inspirara el color negro podía ser la palabra AZAR. Curiosamente, la idea de TODO tendría que inspirarlo también pero las vocales son traicioneras, esas dos Os abiertas, tan abiertas que dejan pasar el aire, dejan pasar también el blanco de la página. En cambio la palabra NADA tiene una oscura contundencia, NADA es mucho más negra que TODO. Los clásicos, al terminar, exclamaban seguros, «Esto es todo». Y aunque sólo sea en homenaje al negro, me veo en la obligación de la humildad de no repetirlo y decir que sé que es apenas nada. □

Todo al negro

El boato funerario de las góndolas acercándose lentamente al cementerio de San Michele.

Los entorchados caballos arrastrando solemnes una barroca carroza italiana con su muerto ilustre por la Avenida Santa Fe de mi infancia.

El cuadrado negro de Malevich, piedra angular de la religión vanguardista.

Picabia disfrazado de hombre negro para no ser nada.

Los crespones y cintas con los que mi colegio lloraba a Eva Perón.

La roca negra soñada por André Pieyre de Mandiargues que llevaba un borceguí rosa.

Los espejos embetunados de Xul Solar para vencer un sortilegio.

El agua negra que mana de la nieve en las calles de Nueva York.

El gato de Leonora Carrington.

Los cabellos negros del agua cayendo en la sopa de Jean Arp.

El fulgor del terciopelo negro en un vestido de mi madre.

El charol de un insecto brillando en el blanco de la almohada.

La ola turbia que ahoga sin mojar en el vértigo del sueño.

El pan de la viuda con sus corazones de azabache.

Las flores negras que crecían en el jardín de Baudelaire.

La noche antigua de Milton y la noche de Novalis.

MARCOS-RICARDO BARNATÁN

La España Negra como síndrome de Estocolmo

Agustín Sánchez Vidal

Desde los arranques de la Leyenda Negra hasta nuestros días —pasando por el desarrollo de la picaresca, los «curiosos impertinentes» románticos, la «españolada» o la Generación del 98—, la España Negra ha funcionado como una especie de síndrome de Estocolmo cultural. Una vez rehenes de ese

manual para ir de españoles profesionales por la vida, se reproduce el esquema de todo país que, al entrar en decadencia, ni siquiera puede gestionar su propia imagen exterior, quedando a merced de la deriva de sus tópicos.

¿Somos así o hemos llegado a creérnoslo, intentando encajar

al máximo en el catafalco en que han intentado sepultarnos? ¿O hemos de hurtarnos a esa sustancia más que propia por el hecho de que sea jaleada desde los clichés ajenos? Estas y otras cuestiones se intentarán situar en una perspectiva histórica que tiene al pintor José Gutiérrez Solana como uno de

sus principales hitos conductores.

Habría que comenzar por subrayar que, al igual que los páramos españoles todavía se ven plagados de castillos apeñascados (residuo de una actitud defensiva que en su día quizá fuera de utilidad), nuestros atavismos mentales están empedrados de

Un entierro en Santander

José Gutiérrez Solana

Es una tarde desapacible del mes de noviembre; de vez en cuando cae un chubasco, que no tarda en ser barrido por el viento Sur, tan fuerte, que deja limpias las carretas; un puñado de pequeñas piedrecitas vienen disparadas a nuestra cara; las ráfagas de aire nos quieren arrancar de cuajo el sombrero hongo que llevamos, por prevención, muy metido en el cráneo; nos vuelve el paraguas al revés, hace que nuestra capa salga arrastrando por el suelo, y hasta dar con nuestros huesos contra una pared no para.

El cielo azulea durante algunos momentos de una manera vergonzosa y no tarda en oscurecerse, tomando un color amarillo y desagradable. Una porción de gente se amontona cerca del portal de una casa modesta, esperando con impaciencia que bajen al finado, que parece que se hace esperar. Enfrente de esta casa está el convento de las Hermanitas de los Pobres, y en el soportal están ya los viejos de los entierros, que esperan cachazudamente acompañar a este muerto, como nos acompañarán a nosotros y como se acompañaron ellos, pues ésta es su misión y para esto parece que han nacido. Son ancianos que ya no sirven ni para sostenerse los pantalones; pero que en estos casos tienen un aspecto decorativo y se hacen imprescindibles; todos llevan grandes hachones encendidos en las manos, y casi todos visten de negro con levitones y gabanes dejados por inservibles. Poco tiempo después se oye el ruido de gente que baja las escaleras y llena el portal; los pobres dejan paso y se llevan la mano al sombrero; aparecen unos señores vestidos de negro, los parientes del difunto, llevando as hombros una pesada caja que colocan en el coche de muerto, resbalando por su rodillo para evitar los golpes. Después la comitiva empieza a organizarse: detrás del coche, que arranca con lentitud, los parientes con grandes gasas en el sombrero y guantes negros; luego los curas, que empiezan a can-

tar con voces de buey, entre ellos el señor Marcisidor, bajo profundo de la Catedral, vestido de negro y con un aspecto muy clerical; lleva una enorme capa que le cae hasta las puntas cuadradas de sus descomunales botas, buena peana para sostener tal capa, que se tendría sola de pie en el suelo; sus pliegues son tan duros y pesados que azotan las piernas de los que caminan a su lado. A continuación se colocan los viejos de los entierros con sus grandes velas y un estandarte negro, donde unas ánimas en pena se retuercen entre las llamas. Luego seguimos todos los amigos y conocidos del muerto; detrás marchan unos coches en que irán hasta Ciriego los parientes y allegados del muerto. En los balcones hay asomados unos cuantos vecinos y curiosos.

Pasamos por enfrente del Parque de Bomberos, y que hoy, con la lluvia, parece más desteñido y presenta un color sucio de sangre de toro; en su portal, que forma un gran arco, hay sentados unos viejos bomberos que saludan muy respetuosos el paso del muerto y a los curas. Cruzamos la calle del Martillo y entramos en el bulvar; a lo lejos vemos unos barcos carboneros, que están descargando unos hombres metidos en una capucha de saco que les tapa la cabeza; parecen negros, pues el carbón con el sudor forma churretes en sus caras como si saliesen de una mina. Pasamos bajo el puente nuevo de Vargas; desde abajo se ve la calle de encima; en una cuesta sobresale la torre de piedra negruzca de la Catedral y el túnel de la cripta de Cristo, y entramos en la calle de Atarazanas: ésta es la calle más típica de Santander; a su entrada hay un mercado, que fue el antiguo café del Brillante, donde los más famosos cantadores de flamenco y las mejores bailadoras trabajaban; un poco más allá está el mercado de pescados; a su paso notamos un fuerte olor a mar; fuera hay siempre unas cuantas mujeres pesando el pescado en el suelo, que son tan feos y que metidos en vinagre se convierten en nácar y los pegan en las cajas de costuran donde pone «Recuerdo de Santander» y las venden a los forasteros; también venden estas pescadoras los fantásticos caballos de mar, que se conservan como una curiosidad. En unas estacas, atados de una cuerda para secar al sol, cuelgan largas colas de patas de pulpo, y en las tablas se pega una masa blanduzca de calamares, con un olor penetrante y muy agradable.

En una rinconada, que huele a podrido por los muchos restos de pescado tirados en medio de la calle, se ven unas altas escalerillas de piedra y un montón de casas sórdidas, con figones y cafés en la

bastiones metafísicos, producto de similares cicatrices históricas. Y que una buena gavilla de estos configura lo que se conoce como España Negra.

Su fuente de difusión ha sido tan variopinta como eficaz, y su formulación en términos que todavía nos alcanza podría remontarse hasta los cuadros históricos (escritos o pintados) de raigambre romántica. Son los que emanan del drama o la pintura de historia, donde nos encontramos ya con un estimable puñado de este agobiante malentendido: Juanas las Locas, Leonas de Castilla en celo, Amantes de Teruel momificados en rampante necrofilia, Campanas de Huesca

capaces de hacer palidecer los crímenes del museo de cera...

Porque, si se examina la iconografía que merodeaba por ferias y mercados, se comprobará que muchos de esos cuadros cé-

José G. Solana: *La guerra* (detalle).



lebres descendieron desde las medallas y las exposiciones hasta los grabados de *La Ilustración Española y Americana* y las figuras de cera que tanto nutrieron a Solana. Y ter-



minaron aposentándose en los manuales de historia, las tapas de los cuadernos escolares y el cine de *fazañas* y cartón-piedra de Cifesa, con Juan de Orduña al mando de la tropa. Naturalmente, uno de los capítulos más sabrosos de estos *tableaux* más o menos *vivants* se nutre de autos de fe, Inquisiciones, Felipe II, El Escorial y demás aparejos de la Leyenda Negra. Como veremos —intentando no incurrir en el mero juego de palabras— uno de los orígenes de la España Negra está en la Leyenda Negra, y su hilo conductor se puede seguir a través de la suerte del género que mejor retrata ese deterioro del país: la picaresca.

planta baja, y en los balcones muchos letreros de casas de huéspedes, comadronas, hospedajes para embarazadas en el portal, que decía: «Agencia de colaboración de criadas y amas de cría»; se ven muchas mozas que vienen de los pueblos a servir y duermen allí hasta que son colocadas. Estos portales estaban llenos de equipajes de comerciantes y de gente que viene de América, gente viciosa que va por la calle con la chaqueta al hombro y sombreros de paja en pico, como los de los segadores; hombres cetrinos y de caras poco recomendables.

Esta calle da salida a la cuesta de Gibaja, donde están las casas de mujeres de mala vida; cuelgan de los balcones muchas colchas; desde la calle se ven empinadas escaleras de estas casas; en los portales hay pozos para subir el agua y un bombillo metido en una alambra; la mayoría de los cristales están rotos por la piedras; por eso a la caída de la tarde cierran los portales, porque es cuando recorren la calle los grupos de camorristas y llaman a la puerta; una mujer desgredada se asoma a mirar por el balcón para ver qué clase de gente son. A derecha e izquierda todas las casas de la calle de Atarazanas están llenas de tiendas, camiserías, mercerías y sastre-rías; en los escaparates hay alineados unos cuantos muñecos o maniqués vestidos de niños, con las piernas, los calcetines y las botas pintadas en el cartón; unos son rubios y otros muy morenos, y no falta algún negrito travieso que guiña un ojo y tiene en la boca una colilla: la cabeza de cartón de éste tiene mucho brillo y un negro azulado. Estos muñecos son un anuncio muy llamativo, y nos miran con sus ojos de cristal y nos invitan a pararnos y ver sus trajes de marinero; otros con cazadoras de pana y otros serios, vestidos de largo como los hombres. De los balcones de estas tiendas cuelgan a la calle muchas blusas de mujer y camisas de hombres. Hoy el viento los agita sin cesar; parece que quisiera llevárselas; otras veces las infla como si fueran globos, y al hincharse estas camisas y blusas parece que las da forma humana; las mangas parece que se mueven y nos amenazan, y otras veces caen flácidas a lo largo, como desfallecidas y cansadas. Luego entramos en una plaza, en cuyo centro hay una pretenciosa farola; enfrente está el nuevo Ayuntamiento, macizo y amazotado, construido la mitad y esperando la demolición de la vieja iglesia de San Francisco para tomar la mitad del cuerpo que le falta a este noble y austero edificio. En este Ayuntamiento, la mayoría de los días de sesión, los ediles se insultan como pejinas y se tiran los tinteros a la cabeza. Luego cru-

zamos la Alameda Primera: es una hermosa calle, ancha, con andén en el centro, que tiene bancos y árboles a derecha e izquierda; en este momento un timbre repiquetea sin cesar; es el cinematógrafo Narbón que llama al público, pues va a empezar una nueva película de series. Algunos acompañantes del muerto se separan sigilosamente como si le hicieran una nueva traición y se dirigen al teatro. Por encima del cinematógrafo y a lo lejos, encima de una montaña, se ve la cárcel; fue antiguamente convento y hoy amenaza ruina; es un edificio triste y lóbrego, lleno de humedad y miseria.

Por unas ventanas pequeñas enrejadas vemos asomar de vez en cuando una cabeza o un brazo que agita un pañuelo y que no sabemos para qué; por aquel sitio hay muchas cuevas con unas casas misteriosas; las vallas de algunos solares están tumbadas por el viento y los faroles torcidos y rotos los cristales, que por las noches proyectan sombras fantásticas como de llamas en las fachadas de las casas.

En un talud lleno de sombras se abre un trozo de cielo descolorido encuadrado entre las fachadas de un patio; por bajo de los ci-mientos se siente ruido de agua; un gato, asustado y perseguido, que le ha tocado en la cabeza una piedra tirada de lejos, sale, disparado y hace muchos esfuerzos por meterse en el primer agujero que ha encontrado y por el que no cabe; después que se ha logrado escurrir como una serpiente, se siente un ruido dentro de la pared de la casa, como si se hubiera caído a un pozo. En una esquina hay una tienda muy pobre de comestibles, siempre cerrada la puerta, y en el techo cuelgan unas vejigas amarillas y un trozo negruzco de tocino. Hay una fila de casas alquiladas para dormir la gente miserable. En un portal, lleno de humo porque el hornillo tarda en tirar, hay mujeres sentadas en unos bancos esperando la comida. El patrón, que es ciego, envuelto en una manta, anda metiendo la vara por debajo de los asientos y golpeando con ella los rincones para despabilar a los que duermen y que se marchen si no quieren pagarle otro día de hospedaje.

En otros portales se ven mujeres con botas y abrigos de hombre, con el pecho y las canillas llenos de arañazos de rascarse la sarna; llevan en el bolsillo un trozo de pan mugriento; una está sentada en el quicio de la puerta, con la barbilla tan pegada a las rodillas, que más que forma de persona parece un montón de trapos; otra tiene tapada con un capacete de costras y pecas la cara arrugada y sucia y



José G. Solana: *El fin del mundo* (detalle).

Otro de esos bastiones mentales inexpugnables es La Meseta (con mayúsculas); o sea, Castilla; o sea, la Generación del 98, que fue la que urdió estos dos inventos o, al menos, les dio

vuelos literarios. Se trata de La Meseta como ara de la patria y acúmulo estratigráfico de sus esencias. Ahí se agazapa una cierta España Eterna y, por eterna, negra como un agujero

de alta densidad metafísica. De los supuestos que gobiernan este equívoco surge el primer libro titulado *España negra*, el de Darío de Regoyos y Emile Verhaeren que —no debe olvidarse— se entrega a la imprenta en el año 1898. También *La España Negra* de Solana, aunque publicado en 1920 y dedicado a Ramón Gómez de la Serna, es adscribible al noventa-yochismo más o menos residual (ya veremos con qué matices).

Si el primer escenario que vamos a considerar es la picaresca como origen del costumbrismo y la imagen romántica de España, y el segundo la Generación del 98, el tercero será el propio Solana, y el cuarto

algunas de sus consecuencias: el esperpento y Valle-Inclán, Ramón Gómez de la Serna, Maruja Mallo y la Escuela de Vallecas, Las Hurdes y el Buñuel de *Tierra sin pan*, Cela y el tremendismo, Edgar Neville, Rafael Azcona, Marco Ferreri y Luis García Berlanga. Etribaciones fílmicas que podrían alargarse hasta nuestros días con la oscarizada película *Belle Epoque*.

Adelantaré ya parte de mis conclusiones. La España Negra forma parte o contrapunto de un equívoco más amplio, la *españolada* o síndrome de Mérimée (abonada por el matrimonio de Eugenia de Montijo con Napoleón III en 1853). Por su-

parece un hombre. Más arriba de estos barrios está la Fábrica de Tabacos y el viejo soportalado Hospital Provincial, que tiene un Depósito donde hacen la autopsia a la gente asesinada y a los suicidas.

Tras los cristales de una ventana baja se ve una ancha cama de hierro con una colcha roja; en la cabecera tiene cruzado entre los hierros un rosario muy grande, como esos que traen de Lourdes, y un cuadro del Purgatorio. Algunas mujeres llevan niños enfermos a operar, y salen de esta casa de dolor triste o alegres, según el diagnóstico médico.

A la terminación de la Alameda Primera hay unas casas bajas de enormes portales, fábricas de pan; se respira un vaho muy caliente de olor a masa; se ven dentro varios burros cargados con cuévanos llenos de libretas; una mujer pone un pie en un poyo de piedra del portal para subirse al burro, y después que se sienta cómodamente en las ancas, con un vergajo, arrea al burro.

Luego entramos en la Alameda Segunda: magnífico paseo de los más antiguos de Santander. El coche para en la ancha carretera para emprender el largo camino hasta el cementerio de Ciriego, el más romántico de todos, porque en los días de resaca llega hasta él el ruido de las olas y en el fondo se pierde a lo lejos la inmensidad del mar.

Hemos llegado al fin: aquí se despide el duelo.

Los concurrentes se acercan a los enlutados parientes del difunto, que están descubiertos, se quitan también el sombrero, y dándoles la mano les dicen: «Salud para encomendarle a Dios»; y al retirarse dejan paso a otros, que hacen lo mismo, mientras tanto los curas rezan un responso y cantan. Los pobres aprovechan este pequeño descanso para recoger un amarrado de tabaco que les reparten desde el coche del duelo, que al poco tiempo marcha a paso largo a Ciriego: este coche lleva los faroles encendidos, velados por una gasa. Los amigos se retiran y forman grupos, hablan del tiempo y de la salud, y algunos se van a un juego de bolos que está al lado, donde están jugando los indianos en mangas de camisa; todos tienen la cabeza blanca de pensar en el dinero y hacer números; juegan en mangas de camisa, aunque haga mucho frío, para dárselas de pollos; son petulantes; llevan un pedruzco de brillante en la sortija y cadena de oro, gastan faja y tienen todos tipo de patán y tendero; algunos prefieren entrar dentro de la taberna a jugar a la baraja y beber vino. También los viejos de los entierros se retiran y apagan las

velas, guardándoselas en los bolsillos; para mayor comodidad, la mayoría marchan juntos, llevando al más viejo de la mano; pero otros quieren ir solos, están cansados de la sujeción, quieren ser independientes, tener un rato de libertad. La vejez, las enfermedades y la lucha por la vida los ha deformado; algunos van mirando a la tierra, la cabeza les pesa, tienen muchos años; otros son jorobados de nacimiento, y uno no se explica cómo han podido vivir tantos años; los hay tan desmemoriados que no saben a qué han venido ni adónde van; pero todos son buenos; a esta edad no existe la malicia y todos son tímidos y serviciales; los hay con un aspecto muy ridículo, que se acrecienta con las ropas prestadas: esas ropas inservibles, esas ropas que les dan, de los muertos, que la familia ya no quiere y que sólo les traen recuerdos tristes, pero que a ellos a veces les sientan bien.

Me acerco a uno de ellos: es un viejo campechano y conocido, todavía algo fuerte; le invito a tomar café y lo acepta muy gustoso. Después de meterse el cabo de la vela en el bolsillo del gabán, entramos en un viejo café de marineros. Mientras tomamos el café y unas copitas, me dice: «Mire usted, mire usted; en el asilo no estamos del todo mal; las hermanitas son buenas y nos quieren; pero a veces nos falta el tabaco y el aticuenta, y esto no debía de suceder, porque lo necesitamos, y al fin y al cabo, ¡para lo que vamos a vivir! Esto no debía de suceder, y esto nos obliga a recoger colillas en la calle, lo cual es denigrante, y ya ve usted, ¡qué hará esa gente que tiene tanto dinero, que parece que no se entera de nada!».

JOSÉ GUTIÉRREZ SOLANA

— *Madrid, callejero*. Trieste, 1984.

— *Madrid, escenas y costumbres*. Trieste, 1985.

— *Florencio Cornejo*. Cuévano, 1986.

— *La España Negra en Cantabria*. Tantín, 1987.

— *Dos pueblos de Castilla*. Olañeta, 1992.

puesto, hay distintos especímenes: no es lo mismo ir de Manolo Escobar que de Fernando Arrabal. La primera es la variedad del «Rincón Español» o las prácticamente fenecidas «Casas de España», con tortilla de patatas; la segunda es la versión *rive gauche* parisina. Pero ambas responden a un principio básico: el de un país que —a partir de una flagrante decadencia, de la involución y clausura sobre sí mismo— es incapaz de propagar sus propios valores, o ha de hacerlo desde los grandes centros culturales exteriores. Algo que no les sucedió ni a los alemanes, ni a los italianos, ni a los ingleses. Ni, desde luego, a

los franceses, expertos en promocionar lo ajeno como propio. Conscientes de esta triste realidad, muchos creadores tendrán que dirigirse a París para hacerse oír.

De esa forma, grandes mitos como el masculino de Don Juan o el femenino de Carmen (1845) se difunden gracias a su patrocinio desde el país vecino. El primero, por la versión de *El burlador de Sevilla* de Tirso que lleva a cabo Molière, y que posteriormente realimentaría Dumas (*Don Juan de Marana*, 1838), inspirando a Zorrilla la suya del *Tenorio*. Y el segundo por la codificación de la materia romántica española puesta a punto por Mérimée. Con gran talento, por cierto, como



José G. Solana: *Los chulos* (detalle). 1906.



también lo hicieron Lesage con el *Gil Blas de Santillana* y Doré en sus grabados, cuya iconografía de Don Quijote han acatado desde el alemán Pabst al ruso Kozintsev, el americano Orson Welles o los

españoles Rafael Gil o Manuel Gutiérrez Aragón. O Matthew G. Lewis con *El monje* (1794), Potocki con *El manuscrito encontrado en Zaragoza* (1797), Washington Irving con los *Cuentos*

Dos sueños de sueños

Antonio Tabucchi

Sueño de Francisco de Goya y Lucientes, pintor y visionario

La noche del primero de mayo de 1820, visitado por uno de sus intermitentes desvaríos, Francisco de Goya y Lucientes, pintor y visionario, tuvo un sueño.

Soñó que con su amante de juventud estaba debajo de un árbol. Era el austero campo de Aragón y el sol estaba en lo alto. Su amante estaba en un columpio y él la mecía de por vida. Ella traía una sombrilla con encajes y reía con risa breve y nerviosa. Luego su amante se tiró al prado y el fue tras ella para revolcarse. Rodaron por la pendiente de la colina hasta llegar a un muro amarillo. Treparon al muro y vieron a los soldados, iluminados por una farola, fusilar a los hombres. La farola no venía a cuento en aquel soleado paisaje, pero alumbraba tenuemente la escena. Los soldados hicieron fuego y los hombres cayeron formando un charco con su sangre. Francisco de Goya y Lucientes sacó entonces el pincel de pintor que llevaba en la cintura y avanzó blandiéndolo amenazadoramente. Los soldados, como por un encanto, desaparecieron, asustados por aquella aparición. Y en lugar de los soldados apareció un espantoso gigante que devoraba la pierna de un hombre. El pelo lo tenía curtido y la cara lívida, dos hilos de sangre bajaban por las comisuras de su boca y tenía los ojos vendados, pero con todo reía.

—¿Quién eres?— le preguntó Francisco de Goya y Lucientes.

El gigante se limpió la boca y dijo:

—Soy el monstruo que domina la humanidad, la historia es mi madre.

Francisco de Goya y Lucientes dio un paso hacia adelante y agitó el pincel. El gigante desapareció y en su lugar apareció una anciana. Era una bruja desdentada, con la piel de pergamino y los ojos amarillos.

—¿Quién eres?— le preguntó Francisco de Goya y Lucientes.

—Soy la desilusión— dijo la anciana —y domino al mundo, pues todos los sueños de los hombres son breves.

Francisco de Goya y Lucientes dio un paso hacia adelante y agitó el pincel. La anciana desapareció y en su lugar apareció un perro. Era un perro chico enterrado en la arena, su cabeza era lo único que tenía afuera.

—¿Quién eres?— le preguntó Francisco de Goya y Lucientes.

El perro estiró con fuerza el cuello y dijo:

—Soy la bestia de la desolación y me burlo de tu pene.

Francisco de Goya y Lucientes dio un paso hacia adelante y agitó su pincel. El perro desapareció y en su lugar apareció un hombre. Era un anciano rechoncho, con la cara flácida e infeliz.

—¿Quién eres?— le preguntó Francisco de Goya y Lucientes.

El hombre sonrió cansado y dijo:

—Soy Francisco de Goya y Lucientes, contra mí no podrás hacer nada.

Y en ese instante, Francisco de Goya y Lucientes despertó y se vio solo en el lecho.

Sueño de Federico García Lorca, poeta y antifascista

Una noche de agosto de 1936, en su casa de Granada, Federico García Lorca, poeta y antifascista, tuvo un sueño. Soñó que se encontraba en el escenario de un pequeño teatro itinerante y que, acompañándose al piano, cantaba canciones de gitanos. Estaba vestido de frac, pero en la cabeza traía un *mazantini* de flecos largos. El público era de ancianas enlutadas, con una mantilla en la espalda, que lo oían extasiadas. Una voz, desde la sala, le pidió una canción, y Federico García Lorca se puso a tocarla. Era una canción que hablaba de duelos y de naranjos, de pasión y de muerte. Al terminar de cantar, Federico García Lorca se puso de pie y saludó al público. Bajó el telón y sólo entonces se dio cuenta que detrás del piano no había bastidores, sino que el teatro estaba en medio de un campo desierto. Era de noche y había luna. Federico García Lorca se asomó por las cortinas del telón y vio que el teatro se había vaciado como por arte de magia, la sala estaba completamente sola y las luces se iban apagando. En ese instante escuchó un ladrido y a sus espaldas apareció un perrito negro que parecía esperarle. Federico García Lorca creyó que debía seguirlo y dio un paso. El perro, como a una señal convenida, comenzó a corretear poco a poco para indicar el camino. ¿A dónde me llevas perrito negro?, dijo Federico García Lorca. El perro ladró lastimosamente y Federico García Lorca sintió

de la Alhambra (1832) y las incursiones en las leyendas ibéricas del marqués de Sade, Víctor Hugo, Walter Scott, George Borrow y demás *Curiosos impertinentes*, por citar el conocido libro de Ian Robertson.

No es difícil entender que cuando nos devuelven tan hispanas imágenes, manufacturadas con nuestras propias materias primas, estemos secuestrados —pero encantados—, porque el *zulo* está hecho a la medida. Es lo que denominaba síndrome de Estocolmo cultural. Y a ello hay que añadir, claro, los comandos de apoyo local: Quevedo, Goya, Valle-Inclán, Ramón Gómez de la Serna, un cierto Picasso, un cierto

Buñuel, esperpentos, feísmos y tremendismos varios...

Cogidos entre dos fuegos, quizá nos reconozcamos en la imagen que de nosotros se da fuera porque, en el fondo, su contenido procede de nuestra tradición. Sólo el envase es ajeno, producto de una más refinada manufactura del hecho cultural. Ya en el Siglo de Oro conoció España la frustración de contar con autores de gran éxito y renombre, pero no una industria editorial ni una libertad de imprenta, ni un hábito de lectura que los rentabilizara. Nuestros autores más comerciales se editaban fuera, y se celebraban y emulaban, contribuyendo al origen de buena

parte del costumbrismo y periodismo inglés y francés, que, para colmo, no es raro que fuera utilizado con ánimo antiespañol.

Si tomamos como referencia uno de los primeros espejos autóctonos, *Los españoles pintados por sí mismos* (1843-1844), se observará que esta colección resulta de la confluencia de dos corrientes: la nacional y la extranjera. La primera sigue su curso sin interrupción, con debilitamientos y reactivaciones, pero sin llegar a desaparecer. La segunda actúa como estímulo para desentumecer la corriente nacional, e incluso se convierte en modelo.

Aunque es difícil abordar estas cuestiones sin caer en es-

Isla tradujo el *Gil Blas* a un más que castizo castellano, en la convicción de que se trataba de una auténtica novela picaresca española robada por los franceses, por lo que su versión no era sino una restitución al acervo nacional.

Por su parte, la picaresca y autores como Quevedo influyen considerablemente en el gran periodismo literario inglés del XVIII: Daniel Defoe, Jonathan Swift, Steele y su *The Tattler*, Addison y su *The Spectator*. Pero, además, produjeron derivaciones como el *Spectateur français* de Marivaux. Este último es modelo para los cuatro costumbristas franceses de los que deriva más directamente el género en España: Jouy,

un escalofrío. Volvió la vista y miró hacia atrás y vio que las paredes de tela y madera de su teatro habían desaparecido. Quedaba una platea vacía bajo la luna mientras el piano, como acariciado por invisibles dedos, seguía tocando él solo una vieja melodía. Un muro cortaba el campo: un largo e inútil muro blanco detrás del cual se veía otro campo. El perro se detuvo y ladró nuevamente, y Federico García Lorca también se detuvo. En ese momento, de la parte de atrás del muro surgieron repentinamente los soldados, que dando risas le rodearon. Iban de negro y con tricornios. En una mano traían un fusil y en la otra una botella de vino. El jefe era un enano monstruoso con la cabeza llena de excrescencias.

—Eres un traidor— dijo el enano—, y nosotros tus verdugos.

Federico García Lorca le escupió en la cara mientras los soldados le detenían. El enano se rió obscenamente y gritó a los soldados que le bajaran los pantalones.

—Eres una hembra— dijo, —y las hembras no usan pantalones, deben quedarse encerradas en casa y cubrirse la cabeza con un velo.

A una señal del enano, los soldados le ataron, le bajaron los pantalones y le taparon la cabeza con una manta.

—Asquerosa mujer que vistes de hombre— dijo el enano, —llegó la hora de que le reces a la Santa Virgen.

Federico García Lorca le escupió en la cara y el enano siguió riendo. Después desenfundó la pistola y le metió el cañón a la boca. Por el campo se oía la melodía de un piano. El perro ladró. Federico García Lorca sintió un golpe y se enderezó en la cama. Llamaban a la puerta de su casa de Granada con las culatas de los fusiles. □

ANTONIO TABUCCHI

— *Dama de Porto Pim*. Anagrama, 1987.

— *El juego del revés*. Anagrama, 1987.

— *Nocturno hindú*. Anagrama, 1987.

— *Pequeños equívocos sin importancia*. 1987.

— *La línea del horizonte*. Anagrama, 1988.

— *Pessoana minima*. Prensa Universitaria, 1989.

— *Los volátiles del Beato Angélico*. Anagrama, 1991.

— *El ángel negro*. Anagrama, 1993.

— *Réquiem: una alucinación*. Anagrama, 1994.



José G. Solana: *El fin del mundo* (detalle).



quematismos, digamos (para entendernos por el atajo) que la corriente nacional se asentaría en esa supuesta tradición realista española (el Arcipreste de Hita, el Arcipreste de Talavera, *La Celestina*, etcétera), cuya primera formulación como género desembocaría en la picaresca y aledaños. Luego vendrían los costumbristas del XVII y el XVIII, hasta llegar a Mesonero, Larra y Estébanez. En cuanto a las influencias extranjeras, son a menudo el resultado de reconocer en autores foráneos elementos derivados en buena medida de la picaresca. El caso paradigmático podría ser el *Gil Blas de Santillana* de Lesage. Este escritor francés se había visto obligado a ganarse la vida con traducciones del español, y en el primer tercio del siglo XVIII publicó adaptaciones de *El diablo cojuelo*, *Guzmán de Alfarache* y *Estebanillo González*. En un acto de patriotismo, el padre

Mercier, Monnier y Courier. Sin olvidar la relación de Marivaux con el canario Clavijo y Fajardo y su *Pensador*, hasta el punto de que los amores de Clavijo con la hermana de Marivaux merecieron la atención de Goethe, que se basó en ellos para urdir uno de sus dramones juveniles.

Digamos, en fin —sin entrar en excesivos datos eruditos y como mera conclusión provisional—, que cuando España esboza una imagen de sí misma a la altura del costumbrismo romántico, se han infiltrado multitud de elementos circundantes de la Leyenda Negra o de la España Negra en la medida en que el género que ha servido de trampolín ha sido la picaresca. Y no sólo en su frente nacional, sino también en el extranjero. Esa imagen se reforzará con el neocostumbrismo y un nuevo libro de viajes en clave pesimista y noventayochista.

Como ha mostrado Herbert Ramsden, la base teórica de la

llamada Generación del 98 es una peculiar síntesis entre el determinismo materialista inglés (el empirismo y Darwin) y el espiritualismo idealista propugnado por el romanticismo alemán. Todo ello a partir del influjo de Taine, que aún puede sorprenderse en libros de interpretación histórica como *España invertebrada* de Ortega o la polémica entre Américo Castro y Sánchez Albornoz. Es lo que el citado crítico ha propuesto llamar «determinismo lírico» o «determinismo»: una amalgama de determinismo y romanticismo.

Pretende ser determinista porque aplica el principio de la influencia del medio ambiente a partir de las condiciones físicas de la Península, sobre todo la Meseta y Castilla (merece la pena indicar que de ese componente determinista deriva la conexión más íntima entre la España Negra y el naturalismo; las afinidades externas están muy a la vista). Y tiende a ser idealista porque persigue una especie de psicología nacional a través de la consideración de sus manifestaciones artísticas canónicas: el *Cantar de mio Cid*, el *Romancero*, *La Celestina*, el *Quijote*, *La vida es sueño*, los místicos, la pintura de El Greco, Zurbarán, Ribera y la tendencia tenebrista... Dos libros claves a este respecto serían el *Idearium español* de Ganivet y *En torno al casticismo* de Unamuno.

Ejemplo de este reduccionismo es la explicación de los males que aquejan a España a partir del canon de Castilla. En una época de crisis, es inevitable la pregunta de por qué el país se halla retrasado respecto a Europa, y se está dispuesto a escuchar y suscribir las simplificaciones más peregrinas. El

José G. Solana: *Chozas de la Alhóndiga* (detalle).



José G. Solana: *Máscaras en la calle* (detalle).

masoquismo hace el resto, y ya tenemos sentadas las bases para la España Negra. El *Desastre* de 1898 puso sobre el tapete estas cuestiones: todo el mundo buscó diagnósticos rápidos, responsabilidades claras y remedios tajantes. De aquí surge la necesidad de conocer a España, la búsqueda de lo humilde, de lo anónimo (la «intrahistoria» de Unamuno, los «primores de lo vulgar» de Azorín, etcétera); las peregrinaciones por paisajes del alma y caminos de perfección hasta cogollos espirituales como Toledo... En fin, todo ese repertorio de referencias que subyace en la *España negra* de Regoyos y Verhaeren. Y en la de Solana, que alterna la dura realidad de los vagones de tercera, ferias y mercados con las sublimaciones artísticas del Museo de Escultura de Valladolid, utilizando como transición entre ambas la imaginería de las procesiones y figuras de cera.

Aunque el primer libro titulado *España negra* responde a un viaje que hicieron juntos el poeta belga-flamenco Emile Verhaeren y el pintor Darío de Regoyos en 1888, la edición original se entrega a la imprenta diez años más tarde, en 1898 (apareciendo en 1899). Al tomar perspectiva en esa década,



Regoyos escribe: «Si este artista (Verhaeren) viniera a España nos encontraría a todos más muertos que en su último viaje. Sus notas parecen escritas en este año 98 de tristes recuerdos».

Así pues —y es éste un dato del que conviene tomar buena nota— la formulación de la España Negra procede del 98. Si tales consideraciones no suelen estudiarse dentro de la nómina noventayochista es porque, como el Solana escritor, Regoyos resulta poco «literario». Afortunadamente, habría que añadir, pues tiene el ojo envidiablemente entrenado y su notarial anti-estilo carece de casi toda retórica. Además, elude el color local y chillón, deja fuera Andalucía, se centra en el Norte y Castilla y procura verlo todo de noche. Es una España voluntariamente sesgada y en blanco y negro. Una apuesta interesante por su rotundidad.

En ese libro se sientan las bases para el de Solana, con esas viejas que parecen haber asistido a la agonía de Cristo, los altares con «mártires vestidos como maniqués», donde a la muerte se la celebra como una gran santa y la imaginería sagrada parece hecha más mediante la tortura que recurriendo a la escultura. También aparece una de las claves de Solana, que es el asedio de la psicología popular mediante los códigos gestuales y objetuales. Así, para guardar luto en la Semana Santa se cierran los pianos y hasta los billares: «Encima de las mesas de billar se ve una gran cruz echada que forman con los tacos, indicando con las bolas los sitios donde se clavaron los clavos, y con los palillos sobre el Inri una corona de espinas mal imitada.

Todo esto en señal de luto para impedir que se toque a los tacos durante los días de Semana Santa».

En el capítulo quinto, en un café cantante de Zaragoza escuchan unas coplas flamencas que hablan (¡cómo no!) de la muerte:

En tu sepultura entré
dando voces como un loco,
y me respondió el silencio:
«Aquí está muerta por otro».

En el capítulo sexto, Verhaeren sigue espigando coplas estremecedoras, entre las que merece citarse alguna digna de Quevedo:

Cien años después de muerto
y de gusanos comido,
un letrero habrá en mis huesos
que dirá que te he querido.

En el carro de los muertos
la ví de lejos venir;
llevaba un mano fuera,
por eso la conocí.

En un cementerio entré,
pisé un hueso y dio un quejío:
«No me aprietes con el pie,
que soy tu madre, hijo mío,
la que a tu cuerpo dio el ser».

Su diagnóstico queda confirmado en la *Conclusión* ante el espectáculo de los *picaos*, que se disciplinan a zurriagazos en la localidad riojana de San Vicente de la Sonsierra (donde en 1963 Luis Martín Santos situará el alucinado desenlace de su novela *Tiempo de destrucción*). Lugar en el que Verhaeren recoge esta significativa anécdota: «Cuentan que un gobernador mandó un año a la Guardia Civil para impedir que se castigaran, pero perdieron el tiempo, porque toda la cofradía se zurró y picó de lo lindo, cada uno en su casa. Desde entonces no insistió más el señor gobernador en ser caritativo».

En cuanto a Solana, más que incurrir en el noventayochismo, a primera vista podría parecer que se distancia de él, especialmente en el prólogo que antepuso a su libro *Madrid callejero* (1923), dedicado a Ignacio Zuloaga. Si se examina con detenimiento se observará, sin embargo, que las diferencias son sobre todo de orden personal, de talante y actitud.

Solana se patea el terruño de primera mano, sin ínfulas intelectuales ni diletantismo alguno. No es la suya exactamente la actitud de un «escritor», sino la de un pintor que escribe. O mejor, que describe, que se limita a constatar impasible, no a proponer remedios ni a predicar o arbitrar, como tan a menudo tendió a hacer la quinta del 98.



José G. Solana: *Los disciplinantes* (detalle).

Pero, de hecho, cuando baja la guardia y abandona la neutralidad que se ha propuesto observar, su obra incurre en un regeneracionismo más o menos tácito, en el que no faltan notas de humor a su manera, y una crítica poco disimulada a la Iglesia, no muy lejana de la que vertiera Blanco White en sus *Cartas de España* al abominar de la presencia pública e impuesta de la religión. Es el caso de unos marineros holandeses que —por desconocimiento de nuestras costumbres— no se descubrieron al paso de la imagen de la Virgen en una procesión. Como escribe Solana: «Esto produjo tan gran indignación en un padre carmelita, que se abalanzó sobre uno de ellos, le pisoteó el sombrero y le dio tan fuerte bofetada que le descoyuntó una mandíbula, haciéndole guardar unos días cama».

O la descripción de su viaje en el tren de Colmenar Viejo, al que van montando multitud de curas que van a ver la corrida de toros al pueblo. O bien, más directamente, al reseñar ese curioso retablo social —casi una nueva danza de la muerte— a partir de una farmacia que guarda en frascos de cristal las tenias de clientes y personajes ilustres, como la del obispo o la del gobernador de Avila: «La

solitaria del canónigo don Pedro Carrasco estaba gorda y era tan larga y bien alimentada que llenaba casi todo el frasco; al lado había una amarilla y delgada de no comer, que parecía quejarse y querer protestar de su mala vida pasada; era la del maestro de escuela del pueblo, don Juan Espada... la más rabiosa pertenecía a doña María del Olvido, dama noble, comen-



dadora y provisora del ropero de los pobres».

O esta elocuente estampa electoral, que nada tiene que envidiar al Joaquín Costa de *Oligarquía y caciquismo*: «En el día de las elecciones, en todos los pueblos de España hay una atmósfera de matonismo; los cafés están llenos, se compran los votos y se reparten puros; luego la gente se lanza a la calle con estacas y garrotes. Hace muchos años, los curas, con las boinas encarnadas de carlistas, arrastrando un sable cuervo de la correa y dos pistolones a cada lado de la cintura, con los que amenazan a los mozos y los llevaban de una oreja para que fueran a echar sus papeletas en las urnas».

Pero *La España negra* no es ni mucho menos el más negro o tremendista de sus libros. Lo superan con creces las dos espe-luznantes series de *Madrid, escenas y costumbres*. Su galería de personajes y situaciones no tiene desperdicio. Como *el Chato*, al que estaban dando garrote vil, pero se le rompió el tornillo al verdugo y fue indultado, quedando mudo y con el cuello torcido de por vida. O los carreteros de Tembleque, destinados a acarrear enormes piedras, y a los que les suele faltar algún dedo que se ha cogido entre dos bloques: «Al quedar este

dedo deshecho, como un colgajo, ellos mismos se han hecho la amputación, sin tener que ir a la Casa de Socorro: abriendo la faca, se lo han cortado y tirado al suelo».

A ello hay que sumar el carácter fatalista, intemporal, casi inevitable, que alcanzan sus estampas. Algo hay en ellas de una cierta «España Eterna», inmovilizada como en un retablo. Es muy ilustrativo a este respecto el capítulo dedicado a Valladolid, donde —sin solución de continuidad— se pasa de la casa en la que nació Felipe II a la evocación de un auto de fe presidido por el monarca, estableciendo con claridad ese vínculo entre la España Negra y la Leyenda Negra que ya se barruntaba en el flamenco Verhaeren. En Solana, la iconografía desencadenante procede del Museo de Escultura, que le merece este alto y definitivo juicio: «Todavía está por nacer el escultor que recoja la herencia de la tradición española que está encerrada en el Museo de Valladolid».

Fuera por una curiosa coincidencia o —lo que es más probable— por su honda intuición de un país que amaba y conocía bien, Orson Welles situó en dicho museo la secuencia del baile de máscaras de su película *Mister Arkadin*. Aunque la advocación de la escena es explícitamente goyesca, podría haber sido suscrita por Solana sin apenas alteraciones.

Felipe II, El Escorial y la Inquisición vuelven a aparecer en el velatorio de la narración de Solana titulada *Florencio Cornejo*. De modo que, casi de forma espontánea, tiende a considerar muchas de las cosas que ve bajo categorías bien establecidas, una de las cuales es el entorno semántico de la Leyenda Negra. Y a esa representación de nuestro país como un continuo, a esa sensación de una España Eterna, se suma su fijación —casi atornillamiento— mediante el subrayado de los aspectos cíclicos, rituales, litúrgicos, de la vida hispana, ese orden implacable de ferias, romerías, procesiones y carnavales que gobierna un mundo muy vencido todavía hacia lo rural.

Dado su aplastamiento de perspectivas y jerarquías, Solana pasa sin transición de las liturgias de los altares, procesio-

nes y romerías a las de toros, carnavales y ferias. Y de ahí surgen otros elementos que refuerzan ese orden inmutable. Por ejemplo, las máscaras, los personajes captados como figuras de Belén («Unas lavanderas que lavan su ropa en el río parecen figuras de nacimiento»), efigies de cera o marionetas («Estas viejas, que parecen autómatas, que se van a levantar de golpe movidas por un resorte...»). Es como si la vida española estuviera reducida a un retablo de sí misma, a un cartelón de ciego.

En ese tránsito desde la torturada imaginería del Museo de Valladolid hasta unas actitudes vitales que se presentan como petrificadas, hay una estética similar a los valleinclanescos retablos de la avaricia, la lujuria y la muerte. El elemento clave para tal conexión, lo que proporciona a Solana un lugar aparte e incluso más radical que Valle, es que el elemento conductor, son los códigos gestuales. Al pintor apenas le interesa lo que la gente dice y casi nunca transcribe diálogos. Los españoles denuncian su catadura moral por la forma de habérselas con el espacio, especialmente en las diversas ágoras sociales. Su consideración atenta permite a Solana pasar —sin guardar demasiado las distancias o jerarquías— de hombres a bestias, de personas a sus máscaras o su congelación en figuras de cera. Siglos de unas imaginerías pactadas por los españoles consiguen que el entrenadísimo ojo del pintor pueda captar cómo son sus paisanos a través de esos códigos chulescos. Códigos quizá analfabetos desde el punto de vista de la imprenta, pero muy elaborados en trances como los toros, los corrales de comedias (de Calderón al *Tenorio*), las procesiones y demás autos de fe, los titirimundis, los muñecos autómatas, el amaestrador de pulgas, la ejecución a garrote vil con sus romances de ciego narrando los crímenes correspondientes, que las niñeras y cocineras cantan mientras cocinan o planchan, etcétera.

También contribuye a acentuar ese efecto lo que podríamos considerar una especie de tabicado (de *cloisonné*, si se me permite utilizar esta nomenclatura prestada de la técnica del

esmalte) que se acusa tanto en su pintura como en su escritura, hechas como a ráfagas, según ya observó Ramón. El rasgo «estilístico» —casi ontológico— de su enunciación verbal es una cierta autonomía de la frase, muy a menudo nominal, evitando verbos y adjetivos, lo que acentúa su esencialismo y estatismo. Por ejemplo (los subrayados son míos): «Estos huesos, *que* en sus agujeros y cavidades albergaron tantos gusanos, *que* comieron su podrida carne». O este otro en el que los *ques* actúan como auténticos tabiques, en el arranque de su novela *Florencio Cornejo*: «Vivía en aquella época, un tanto lejana, en Arredondo, pueblo hundido entre montañas, como un viejo labrador, disfrutando de la casa hidalga de mis mayores, que se desmoronaba de día en día, a causa de las infiltraciones de las continuas lluvias, por falta de reflejo en la techumbre, *lo cual* hacía que por todos lados hubiese goteras, *que* me obligaban, cuando venían los temporales, a colocar calderos para recoger el agua, *que* con gran ruido caía por las muchas grietas y ranuras *que* dejaban al descubierto las podridas vigas, *que* amenazaban desmoronarse».

De tal modo se practica ese *cloisoné*, que separa a las figuras como los cuarteles de un retablo, como la vitrinas de un museo de cera, como los pasos de una procesión, como las barracas de feria. Todo adquiere un aire rudo y primitivo, más cercano a la parataxis que la sintaxis. El retablo, la vitrina o casilla ferial, parecen ser la horma o *forma mentis* de Solana, como ya vino a deducir Juan Ramón Jiménez en su *Retrato lírico*: «Me pareció de un artificial verdadero, compuesto con sal gorda, cartón piedra, ojos de vidrio, aún en salazón, raspas a la cabeza. Estaba lisamente encorsetado en su propio cristal triple de botella, conservado en su propio alcohol..., ente ya de talla, alcanfor, mojama; ahorcado, ahogado, difunto, esmerilado de su vitrina, vitrina él mismo, una, uno más de su museo arqueológico».

Otro de sus rasgos más persistentes es su obsesivo intercambio entre los humanos y las

figuras de cera, hasta configurar esa «realidad inquietante» que es el equivalente hispánico de lo *siniestro* freudiano. Esa temática es tan recurrente que no merece la pena poner ejemplos. Las figuras de cera forman una familia poco recomendable y de fiar: momias, imágenes con pelo de las iglesias, dientes postizos, piezas de anatomía, escarlates de los ortopédicos, maniqués, bustos de frenología, los cuadros de pelo de los antepasados muertos, las reliquias amarillentas, los exvotos de las capillas...

Basta leer el texto solanesco «Exposición de figuras de cera» (perteneciente a su libro *Madrid, escenas y costumbres*) para corroborar que Solana pintó España como si fuera un gigantesco museo de cera, matriz que dentro de su estética venía a ser el equivalente de los espejos deformantes del Callejón de Gato de Valle-Inclán. Habría que añadir que a través de las figuras de cera se solventaron muchas de las tensiones y expectativas que afectaban al imaginario colectivo de los españoles. Y ello debido a los modos y maneras en que se han solapado tras ellas vivencias y atributos forjados en el trato con las imagerías religiosas. A título de ejemplo, piénsese el campo que se abre cuando se repara en que —en nuestro idioma— *santos* es aún sinónimo de «ilustración» y la palabra *imágenes* todavía designa, por antonomasia, a las de propósitos religiosos.

Por ejemplo, la *fiera corrupta* de las ferias era una evolución populista de la bestia *rubea* (colorada) del Apocalipsis.

Con todo, el mejor homenaje a Solana se lo ha rendido retrospectivamente el Museo de Figuras de Cera de Madrid, donde junto a las reproducciones de cuadros célebres (las *Meninas* de Velázquez, la *Maja* de Goya, la *Chiquita Piconera* de Julio Romero de Torres... en fin, toda esa imagería a mitad de camino entre la Enciclopedia Álvarez y los calendarios de Explosivos Riotinto) puede admirarse una efigie en cera de Gutiérrez Solana pintando, a su vez, uno de los crímenes del Museo de Cera de París. Eso se llama ser más velazqueños que Velázquez.

Para concluir, y por lo que

respecta a los consecuentes de Solana, resulta imposible proceder ni siquiera a un esbozo. Lo suyo es mucho más que una estética, es una actitud, una forma de mirar. Y hombres así, que escasean en cualquier tradición cultural, se convierten en fermentos, en levadura químicamente pura, reactivos y catalizadores de tendencias que en otros se dan más diluídas o mozeladas con otros ingredientes.

Es el caso de lo que Maruja Mallo denominó *tumbofilia* y *hemolatría* (o culto a la sangre) y a cierta estética de la Escuela de Vallecas o la poética de la «impureza» de Neruda. Y al resurgir de la imagen de una España Negra con la Guerra Civil. O las recaídas de la posguerra. En 1945, el año en que muere Solana, Edgar Neville le dedica su película *Domingo de carnaval*, de la que él mismo afirmó que era «un cuadro de Solana en movimiento». En cuanto al —bien o mal llamado— tremendismo, bastaría recordar que Cela, todavía en su última novela, *El asesinato del perdedor* utiliza como portada un fragmento de un cuadro de Solana, *La baraja de la muerte*. ¿Qué decir de Berlanga, Azcona, o el humor negro de *La Codorniz*...? Y así hasta llegar a la película de Fernando Trueba *Belle époque*, cuya secuencia más memorable (la del carnaval y la seducción de Jorge Sanz por Ariadna Gil) tiene lugar bajo el patrocinio de Solana y sus destrozadas.

Pero de ello no debe deducirse que Solana sea una fórmula o receta. Reducirlo a mero cliché sería demasiado facilón, sin reparar en su peculiaridad. Sus recitales de vísceras y carroñas no son gratuitos, y esconden una rara ternura por personas, animales y cosas. Las descripciones de corridas de toros (con esos pavorosos desolladeros para los caballos) o de las riñas de gallos se cuentan entre las páginas más valientes contra la crueldad de los españoles. Solana es capaz de ir al circo y poner en primer plano esa cabra que llora lagrimones cuando la hacen subir en un estrecho taburete; en los pájaros que vagan por el aire perdidos y sin rumbo cuando les derriban el inmueble madrileño en que tenían sus nidos; en el caballo cansado y muerto de sueño

que no puede con su alma mientras sus amos van de verbena en verbena toda la noche; en su conmovedor retrato del viejo buhonero, trastornado porque ha tenido que vender su búho al no poderle dar de comer.

O su decidida actitud cuando, un año antes de morir, Solana no recibió al embajador francés que pretendía comprarle cuatro lienzos, porque no quería levantarse de la silla y dejar sola a su gata, que estaba en celo. Por eso lleva sobrada razón Sánchez Camargo cuando alza su voz contra la simplificación del pintor reducido a mero sepulturero tremendista: «A Solana le estafaron la significación filosófica, casi teológica, de su pintura. Sólo vieron el tremendismo fácil y no el pensamiento difícil...»

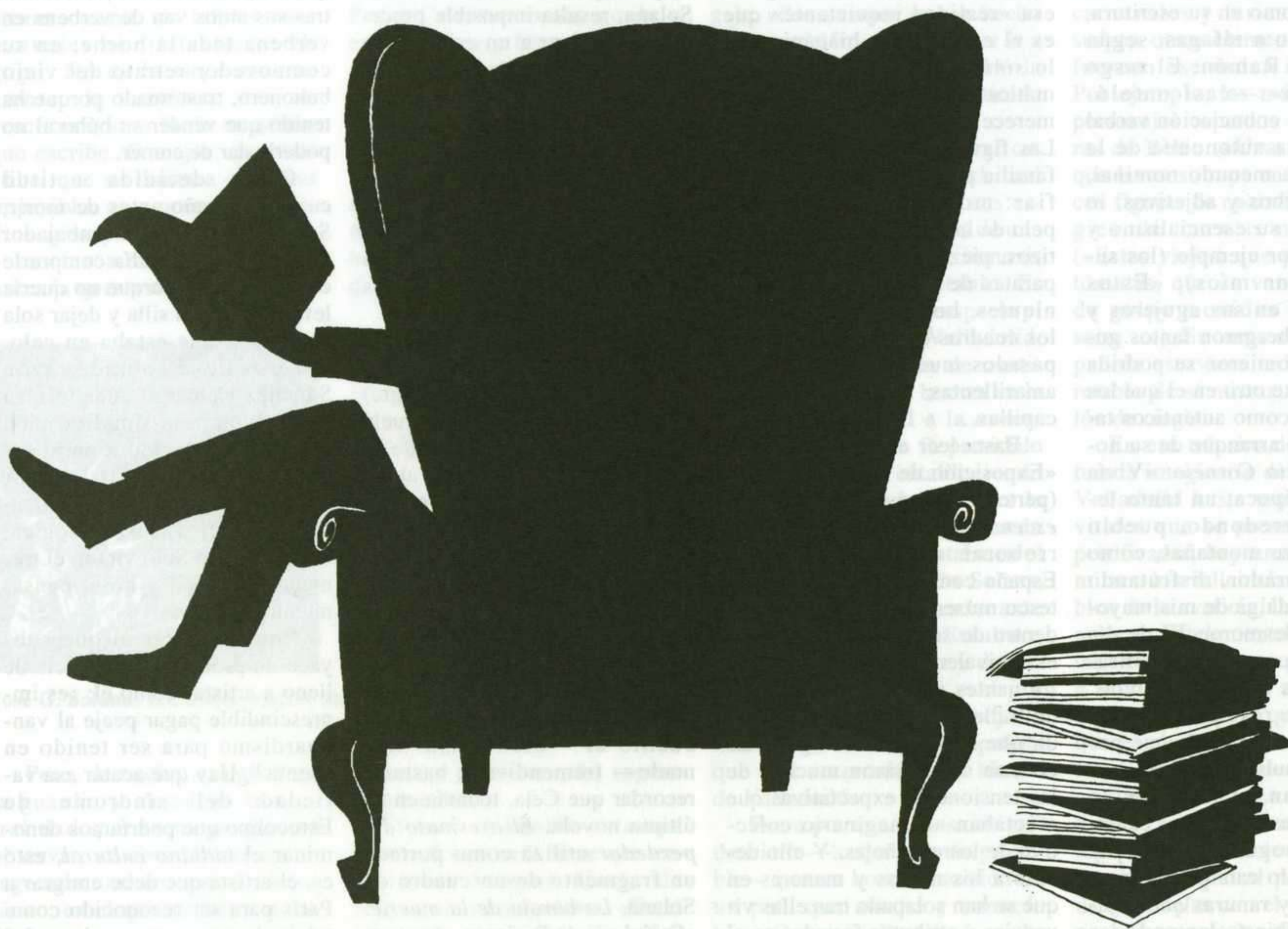
Equívoco tras el que subyace un problema que afecta de lleno a artistas como él: ¿es imprescindible pagar peaje al vanguardismo para ser tenido en cuenta? ¿Hay que acatar esa variedad del síndrome de Estocolmo que podríamos denominar el *indiano cultural*, esto es, el artista que debe emigrar a París para ser reconocido como tal incluso en su propio país? ¿O se abrirá algún día un nuevo capítulo en nuestra historiografía cultural para integrar sin reticencias casos como el suyo? Sin personalidades tan acusadas, incluso las vanguardias españolas (cierto surrealismo, por ejemplo) serían más impersonales y anodinas. Hacia ese Solana más rico y complejo creo que deberíamos apuntar, para que no siguiera siendo, como le denominó Eugenio D'Ors, *el gran estafado*. □

AGUSTÍN SÁNCHEZ VIDAL

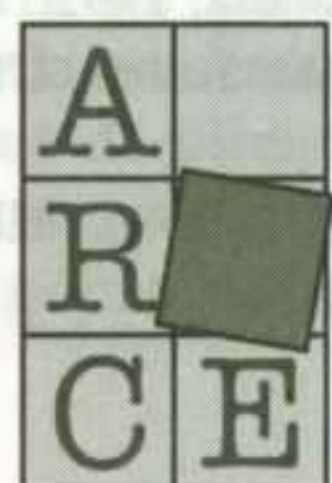
- *Sol y sombra*. Planeta, 1990.
- *Luis Buñuel*. Cátedra, 1991.
- *Buñuel, Lorca, Dalí*. Círculo de Lectores, 1991.
- *Miguel Hernández, desamordado, regresado*. Planeta, 1992.
- *Retrato de Carlos Saura*. Círculo de Lectores, 1993.
- *Expulsados del paraíso*. Libre Derecho y Economía, 1994.

La cultura pasa por aquí

ARTES



A&V	CD Compact	ER, Revista de Filosofía	Letra Internacional	Revista de Occidente
Abaco	El Ciervo	El Europeo	Leviatán	Scherzo
Academia	Cinevídeo 20	Experimenta	Lletra de Canvi	El Siglo que viene
A.D.E. Teatro	Claridad	Fotovídeo	Ni hablar	Síntesis
Afers Internacionals	Claves de Razón Práctica	Gaia	Nueva Revista	Sistema
Africa América Latina	CLIJ	Generació	La Página	Suplementos Anthropos
Ajoblanco	Creación	Grial	El Paseante	Anthropos
Album	El Croquis	Guadalimar	Por la Danza	Temas para el Debate
Alfoz	Cuadernos de Jazz	El Guía	Primer Acto	A Trabe de Ouro
Anthropos	Cuadernos del Lazarillo	Historia y Fuente Oral	Quaderns d'Arquitectura	Turia
Archipiélago	Debats	Hora de Poesía	Quimera	El Urogallo
Arquitectura Viva	Delibros	Insula	Raíces	Utopías/Nuestra Bandera
L'Avenç	Dirigido	Jakin	Reales Sitios	El Viejo Topo
La Balsa de la Medusa	Documentos A	Lápiz	Reseña	Viridiana
Bitzoc	Ecología Política	Lateral	RevistAtlántica de Poesía	Zona Abierta
La Caña		Leer		



Asociación de Revistas
Culturales de España

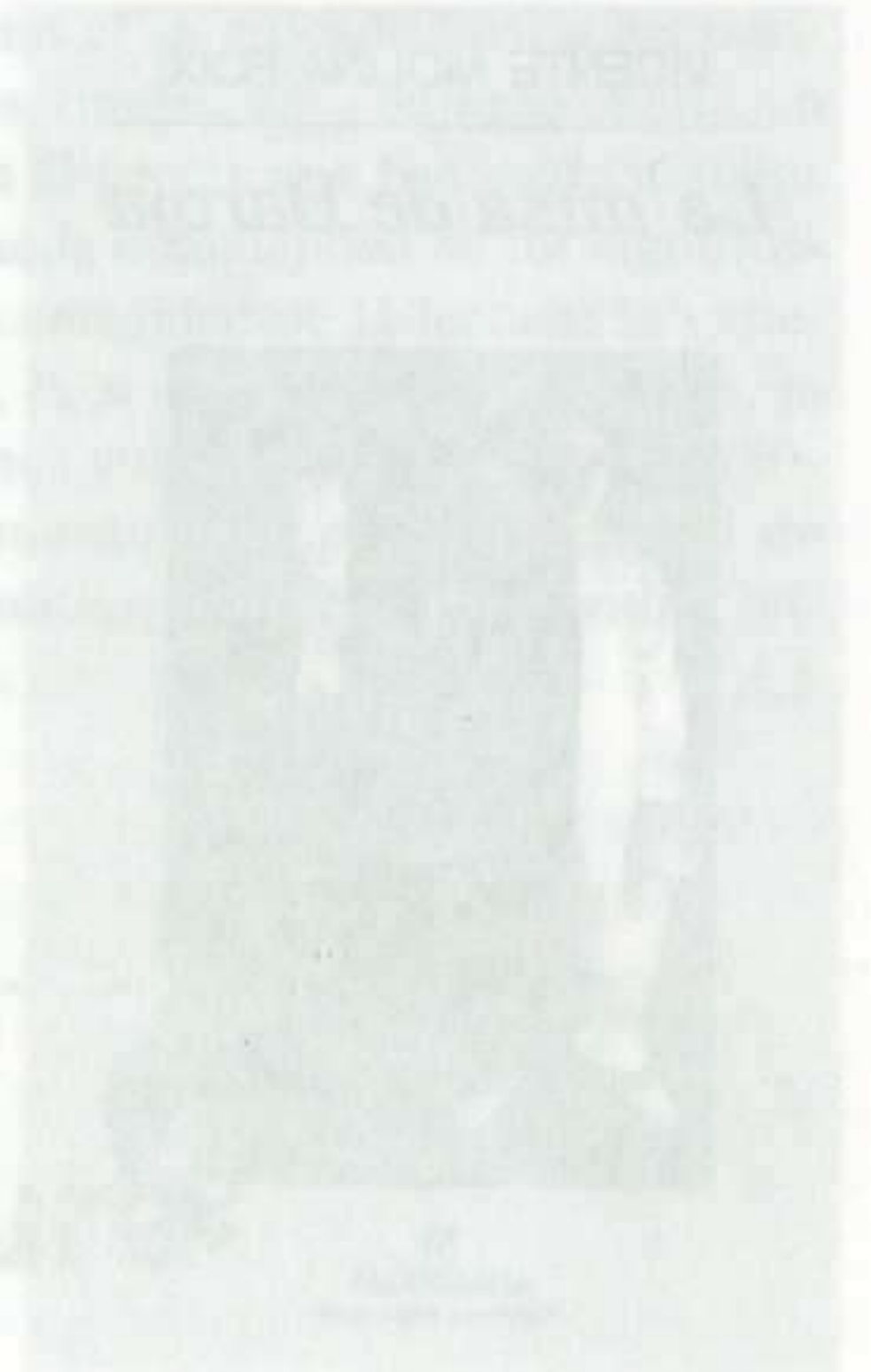
**Exposición, información,
venta y suscripciones:**

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

Versos de testamento

Pier Paolo Pasolini

La soledad: hay que ser muy fuertes
para amar la soledad; hay que tener buenas piernas
y una resistencia fuera de lo común; conviene evitar
resfriados, fiebre, dolor de garganta; no tener miedo
a ladrones o asesinos; si surge caminar
toda la tarde o tal vez toda la noche
hay que saberlo hacer sin parar mientes; no hay donde sentarse;
sobre todo en invierno; con el viento que arrastra la hierba mojada,
y con las piedras fangosas y húmedas entre la inmundicia;
no hay más alivio, sin sombra de duda,
que el de tener todo un día y una noche por delante
sin deberes ni límites de ninguna clase.
El sexo es un pretexto. Por más encuentros que haya
—y también en invierno son muchos,
por las calles a merced del viento,
entre las planicies de inmundicia contra los edificios lejanos—
sólo son momentos de la soledad;
cuanto más vivo y cálido es el cuerpo amable
que unge con su semen y se va,
tanto más frío y mortal es en torno el dilecto desierto;
es eso lo que llena de alegría, como un viento milagroso,
no la sonrisa inocente o la turbia prepotencia
de quien acaba yéndose; él lleva auestas una juventud
inmensamente joven; y en ello es inhumano,
porque no deja huellas, o deja una sola huella,
siempre la misma en todas las estaciones.
Un muchacho en sus primeros amores
no es más que la fecundidad del mundo.
Es el mundo que llega con él; aparece y desaparece,
como una forma que muda. Quedan intactas todas las cosas,
y tú podrás recorrer media ciudad sin volver a encontrarlo;
cumplido el acto, su repetición es un rito. Conque
la soledad es aún mayor si una multitud entera
espera su turno: crece el número de desapariciones
—irse es huir— y el siguiente se impone al presente
como un deber, un sacrificio ofrecido al deseo de muerte.
Envejeciendo, no obstante, comienza a hacerse sentir el cansancio,
sobre todo cuando apenas ha pasado la hora de cenar,
y para ti no ha cambiado nada; entonces por un momento no gritas ni lloras;
y esto sería tremendo si no fuese más que cansancio,
y acaso un poco de hambre. Tremendo, porque querría decir
que tu afán de soledad ya no puede ser satisfecho,
¿y qué te queda, pues, si lo que no se considera soledad
es la soledad verdadera, esa que no puedes aceptar?
No hay cena ni comida ni satisfacción del mundo,
que valga una caminata sin fin por las calles pobres,
donde hay que ser fuertes, desgraciados, hermanos de los perros.



LA MISA DE BAROLA
Vicente Jofre
Editorial Anagrama
Barcelona, 1992

Falsas leyendas

Juan Antonio Masoliver Ródenas



LA MISA DE BAROJA
Vicente Molina Foix
Editorial Anagrama
Barcelona, 1995

Son varias las razones por las que *La misa de Baroja* llega con una verdadera sorpresa incluso para quienes defendimos la originalidad de los difíciles planteamientos narrativos del autor ya desde su primera novela, *Museo provincial de los horrores*, publicada en 1973, en la década por excelencia de los *novísimos*. De las posibilidades de desarrollo de estos planteamientos dan prueba *La comunión de los atletas*, *Los padres viudos* o *La quincena soviética*. Lo que no podíamos sospechar es que nos pudiese ofrecer una novela tan nueva y de tan alta calidad sin traicionar ninguno de los principios estéticos y éticos de sus anteriores experiencias. El espacio geográfico es el mismo, la Valencia en la que creció el propio escritor, sólo que aquí se ve ampliado y enriquecido por exigencias de la estructura del libro: la Valencia de la infancia, la rural, tratada muchas veces con sorna, la evocada desde otros espacios geográficos (las distintas provincias españolas, Roma o Venecia), la histórica y, de forma brillante, la pictórica que es expresión de la hedonista o mediterránea, con frutales o mercados que se convierten en bodegones.

A este espacio de juego o de aventura de una infancia jamás abandonada, tan presente en el presente que ni siquiera puede ser nostalgia, se añade el espacio de otros juegos, el de las primeras experiencias sexuales o de los primeros deseos frustrados, es decir, de la primera y siempre conflictiva conciencia sexual. Y se añade, asimismo, el mundo de las relaciones familiares: la relación de autoridad entre padre e hijos ejerce la misma influencia castrante que la de los deseos no realizados; la relación entre hermanos ofrece los mismos estímulos positivos, y con frecuencia igualmente eróticos, que las relaciones de amistad de la infancia. Frente a este espacio cerrado se presenta, como algo simultáneo, el espacio abierto del mundo de los adultos, para los que se inicia la difícil aventura de recuperar la identidad perdida: autoridad paterna y frustración sexual son dos caras de la misma moneda y sólo liberándose de ambos se encontrará el amor. No es otro el tema central de *La misa de Baroja*: son muchos los personajes que aman y aspiran al amor, y pocos los que lo consiguen. Y es precisamente en el tercer texto del libro, basado en la figura de un Don Juan que lo es por imposición paterna, donde se nos dice que «la maldad no interrumpe el cauce del amor más torrencial», y es el mismo padre, que trata de alcanzar la fama a través de la fama de seductor del hijo, quien acepta y profetiza que

«las mujeres no te agradecen lo que hagas por ellas en general. Sólo una, la que sienta que en ella ves algo que nunca habías esperado de las mujeres, te amará».

La mayor sorpresa del libro, la mayor audacia, está en su estructura: tres novelas cortas que forman una especie de tríptico en el que cada tablilla tiene un tema distinto y que en el conjunto muestran una estrechísima unidad de intención, hasta el punto de que debe hablarse, con propiedad, de una novela con tres voces. El primer texto, «La misa de Baroja», está situada en el presente o en un posible presente y en Valencia, aunque los datos concretos están escamoteados. Tras cuatro años de ausencia en Viena, Leopoldo Baroja trata de recuperar a sus dos discípulos preferidos: Juan, el narrador, y la cantante Dolores Oltra, para que le ayuden a realizar su proyecto musical, la *Missa in tempore pacis*. A partir de este proyecto se inicia una compleja y divertidísima farsa con una serie de puntos claves que han de iluminar y dar significado a los otros dos textos. Por un lado está el estrepitoso estreno de la misa y su posterior éxito, sobre todo el «Agnus Dei», que llega a ser número uno en la lista de Radio Pueblo para convertirse en la indiscutible canción del verano: surge así la leyenda de la cantante prematuramente fallecida, una leyenda perpetrada por Baroja y su amigo el profesor Cavalletti. Será la primera de las tres falsas leyendas del libro, lo que nos lleva a preguntarnos sobre la naturaleza y el origen de las leyendas y lo que en ellas hay de mentiras necesarias: Baroja es un romántico para quien «el amor por la música un día se convierte en música por amor». El narrador también está enamorado de Dolores: lo estuvo desde su infancia y se siente atormentado por su incapacidad de haberlo expresado. Se establece así una rica relación entre pasado y presente, entre maestro y discípulo, entre Juan y la hija de Dolores, Juana, y entre estos personajes, este espacio y este tiempo, y el de los textos que le siguen.

En la segunda novela, «Seis hermanos», la más breve, narra la decisión del futuro Alejandro VI de llevar a Roma a tres mendigos niños de Valencia, tres hermanos inseparables, para educarlos con sus tres hijos, el futuro Valentinés, el duque Giovanni y la duquesita Lucrecia: se inicia así un simulacro de identidad del que surgirá la leyenda de los Borgia que no son otros, naturalmente, que los valencianos Borja. Aunque también aquí los datos están escamoteados, las referencias históricas son suficientes, por lo que es fácil ver la relación entre

historia, crónica, leyenda y arte, pues aquí es el arte quien decide y profetiza el destino de los personajes: «La leyenda nos hace legendarios. La fábula nos hace fabulistas. Los artistas nos hacen caprichosos de tanto mentir».

Esta segunda novela se la ha contado un desconocido a Juan, el de la primera novela, mientras esperan un autobús. La relación definitiva, síntesis de las múltiples relaciones del libro, se establece en el tercero texto, «El cuello del canal». Si en el primero asistimos a la gestación de una leyenda, la de una Dolores Oltra creada por la imaginación de Molina Foix, y en el segundo asistimos a la transformación de la historia en leyenda (César Borgia, el protector de Leonardo da Vinci, tuvo fama de ser un príncipe justo y severo; Lucrecia Borgia, cantada entre otros por Ariosto, murió respetada por sus súbditos), ahora asistimos a una leyenda real, la de Don Juan, recreada por el escritor: Juan se convierte en Don Juan

porque así lo ha decidido su padre, y la acumulación de conquistas no hacen sino confirmar su debilidad. Solamente el amor podrá liberarlo del vínculo paterno y de las estériles relaciones sexuales.

Si «La misa de Baroja» es el texto más cómico, este es el más ambicioso, brillante y entretenido. Pese a la frecuencia de los desplazamientos (de una ciudad a otra, de un personaje a otro), es el más luminoso. Tal vez también porque es aquí donde encontramos el significado final o los posibles significados finales del conjunto. Sería un grave error (y en él parece que han caído algunos críticos) creer que la complejidad de los significados entorpece la amenidad de la lectura: la variedad de recursos, la acumulación de aventuras, la diversidad de tonos y de tensiones, los monográficos retratos femeninos, especialmente el de Betulia, todo contribuye a crear una escritura brillante y atractiva. □

La parodia de la aventura

Adolfo García Ortega

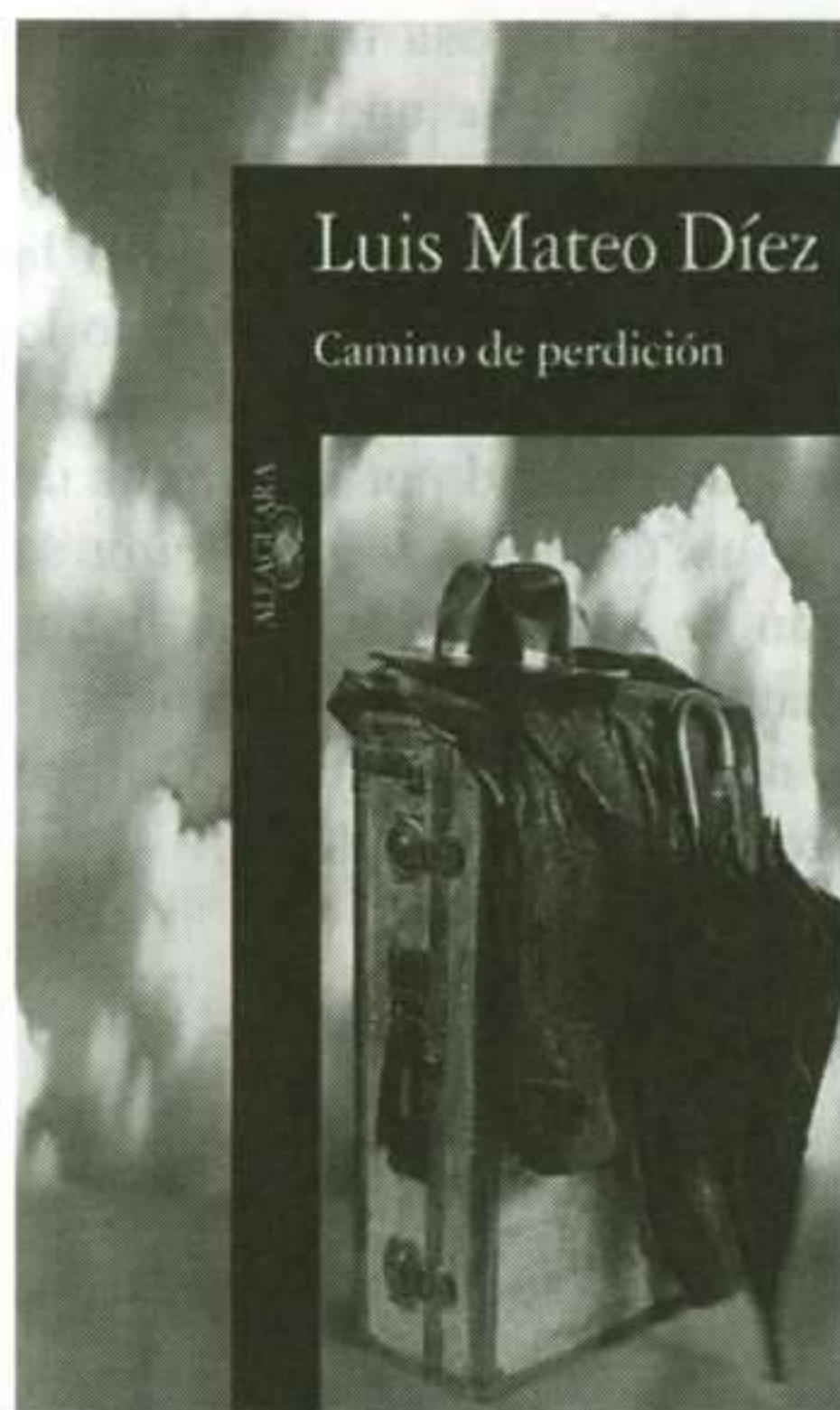
La obra literaria de Luis Mateo Díez es, hoy en día, una de las más sólidas y mejor trabadas de las letras españolas. Incluso dentro del ámbito europeo, Luis Mateo Díez goza de un bien ganado prestigio como escritor diferente, alejado de las modas al uso, y dueño de un imaginario propio, inagotable. En ocasiones, su capacidad de inventiva, siempre capaz de una meta nueva y de un sesgo narrativo insospechado, lo emparenta directamente con los grandes fabuladores en la línea de Italo Calvino, Claude Simon o Günter Grass.

El mundo que ha creado Mateo Díez a lo largo de sus novelas y cuentos supone la definición de una geografía y de una toponimia que encuentra en los elementos arquetípicos —y a veces mitificables— de la provincia flaubertiana o clarinesca un marco de referencia. La literatura de Mateo Díez es de las pocas que, en los últimos decenios, ha construido una fantástica región. A veces esa región tiene connotaciones reales, de existencia verdadera en los mapas, pero la gran virtud del novelista es soslayar esa evidencia y hacer ver al lector que, partiendo de lugares concretos, ha alcanzado la categoría de un universo autosuficiente, con tiempo e historia internos.

Si esto, hasta ahora, en novelas tan importantes ya en la literatura española como son *La fuente de la edad*, *Las horas completas* o *El expediente del naufrago*, ha sido una conquista de territorio, en tanto que creación de un espacio donde los personajes, siempre bajo los hilos irónicos del autor, formaban la maquinaria de un argumento esencialmente barroco, con *Camino de perdición* Mateo Díez ha creado una lengua.

Desde su primera novela, *Las estaciones provinciales*, la voz de los personajes, la oralidad de los seres que pueblan el mundo de Mateo Díez, ha ocupado un puesto clave en la obra de este autor. Y ha sabido sacarle a los diálogos una clara función orquestal dentro del texto, de modo que, unidos a la rotundidad formal de la prosa de Mateo Díez, las voces han llevado en sus libros el peso de la narración.

En *Camino de perdición* esa oralidad culmina como una enorme explosión de poderío. Pero además, en esta novela, que si bien se aparta del tronco de sus novelas anteriores de Mateo Díez en cuanto a estructuración de la trama, y sin duda es voluntad del autor que así sea, paradójicamente tienen su culminación aspectos sustanciales ya presentes en el resto de sus libros. Uno es la ya citada preponderancia de la voz por encima



CAMINO DE PERDICION
Luis Mateo Díez
Ediciones Alfaguara
Madrid, 1995

del texto objeto, un texto que, intencionadamente, se adelgaza, o mejor aún, se esconde con discreción para dar todo el protagonismo a la palabra hablada. Pero otros aspectos que culminan son, por citar algunos, la ironía habitual de Mateo Díez, siempre en el borde del humor, el cúmulo de nomenclatura de desbordante inventiva y la tendencia a poetizar la prosa, características singulares de este novelista.

Y por encima de todo, *Camino de perdición* supone la cima de la destilación cervantina que ha madurado en Mateo Díez. De hecho, la peripécia que trata la novela es toda ella una parodia del gran viaje quijotesco —aquí, sobre ese coche mitad Rocinante, mitad Sancho, con el que el protagonista, Sebastián Odollo, habla y recorre la región en calidad de viajante de comercio—. Todo remite inevitablemente a la parodia del viaje cervantino: las aventuras por las que pasa Odollo, el mundo sórdido, sin colores, por el que vaga, alegoría de un mundo permanentemente sombrío (recuérdese la claustrofóbica León de *La fuente de la edad* o de *El expediente del naufrago*), los personajes que se encuentran, tanto él como sus colegas, en ese trabajo de viajante, y las historias paralelas en que están atrapados, como redes terriblemente tupidas en donde apenas se puede respirar. Quizá, de todos los libros de Mateo Díez, éste es el más tristemente asfixiante.

Por eso, como trascendencia a la que llega esta novela, se trata de dar algo más que una visión tragicómica de la vida de los viajeros de comercio por la provincia española de los años cincuenta y sesenta. Mateo Díez pinta aquí su parodia más dura de la vida, concebida ésta como el movimiento circular con apariencia, sólo apariencia, de viaje de Ulises. Y es así, pues los viajeros de comercio parten de los mismos puertos, esas casas comerciales de tejidos o almacenes de productos tan ajenos a ellos, y van una y otra vez a las mismas pensiones de los mismos pueblos con sus mismos clientes y sus mismas caras y miserias. Esa imposibilidad del viaje, que es la vida en la provincia, como si se solidificase el tiempo y el espacio se plegase sobre sí, crea una amargura, una especie de cárcel de frustraciones y limitaciones. Ese paraíso a la inversa es lo que

ha pintado Mateo Díez con soberbia maestría en esta novela sin par.

El hecho de que el autor afronte esta novela desesperanzada con una amenaza permanente de comodidad, le da, de pronto, una grandeza inusitada, la eleva a una cota literaria que, aunque ahora pase desapercibida para la crítica, con el tiempo se reconocerá como muy alta.

Y esa grandeza consiste en su compleja índole de novela deformante. Si el Quijote era la parodia de los libros de caballerías, y con una visión cómica, trasladada a un lenguaje igualmente cómico, alzó a la altura de mito universal la figura del loco idealista atado fatalmente a la realidad, aquí, en *Camino de perdición*, se parodia, en el fondo, los libros de aventuras, los grandes libros de paisajes exóticos, de viajes largos y coloristas llenos de sucesos inimaginables y de héroes poseedores de gloria. Todo eso, toda esa vitalidad de lo exterior, queda vivido en esta novela como la impotencia de unos personajes que recorren una pequeña región como si fuese el mundo entero, y se atan a su destino y a las pequeñeces de lo que es interior y lúgubre. Aquí no hay gloria, sólo la aventura sin relieve de una cotidianidad que ignora su débil condición. Así, Odollo viaja llevando su género de telas, y en ese viaje la aventura vulgar y cotidiana aparece fabulada por Mateo Díez como si fuese un enredo de múltiples salidas argumentales, fantasiosas, excéntricas, inauditas.

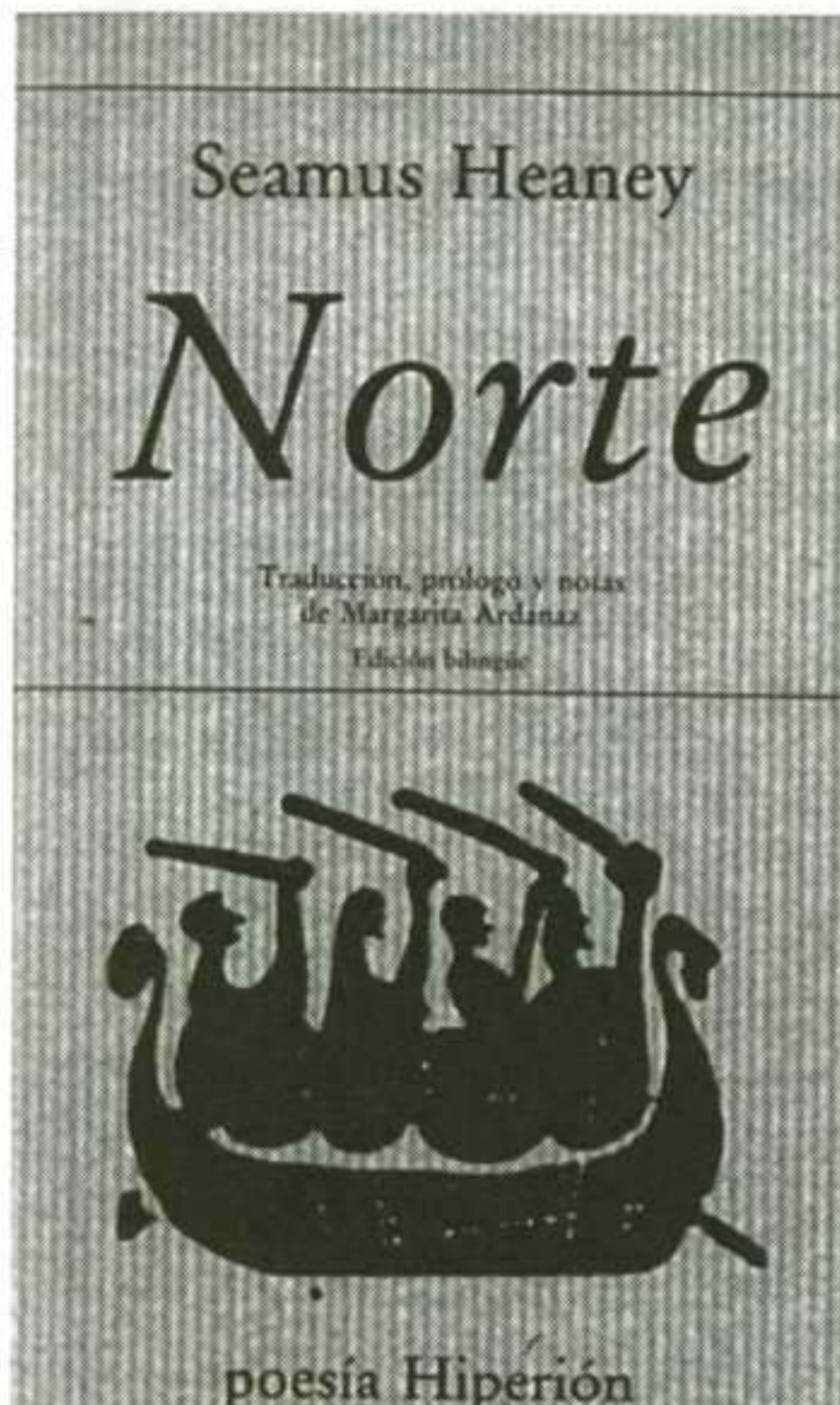
La división que Mateo Díez ha hecho de la historia, narrada en capítulos muy breves, confiere ese carácter fragmentario, coral, de pluralidad de bloques argumentales. Esto le ha permitido crear un ritmo de «secuencia-relato» independiente, vertical, de prosa trabajada, que mide esta novela como si fuese una historia que está recomenzando una y otra vez. Es más, al acabar cada fragmento capitular podría acabar la novela, porque esta es una falsa novela, como lo era la genial obra cervantina. En esta estructura se ve también la clara voluntad por la parodia de viaje imposible, y en *Camino de perdición* se afirma la condición de obra grande de la literatura española en tanto que se cuestiona su naturaleza misma como novela, al igual que el Quijote llevaba en sí su propia parodia novelesca. □

LA MISA DE BAROJA
Vicente Molino Fols
Séptimo Aniversario
Barcelona, 1995

LA MISA DE BAROJA
Vicente Molino Fols
Séptimo Aniversario
Barcelona, 1995

Belleza y atrocidad

Salvador Clotas



NORTE
Seamus Heaney
Traducción de Margarita Ardanaz
Hiperión
Madrid, 1975

El premio Nobel de Literatura es el más popular y universalmente conocido de los premios literarios. Sin embargo, el acierto de sus decisiones es a menudo muy discutible. En su afán de conciliar la oportunidad política, el reparto geográfico —que aún no ha llegado a Portugal o a la literatura catalana, por ejemplo—, la calidad de los escritores y algún criterio más que ellos sabrán, el preciado galardón del rey nórdico, como escribiera Martín Santos, ha recaído con frecuencia en escritores de escaso relieve y que difícilmente formarían parte de la literatura universal —la Academia no parece creer mucho en ella—, mientras ha ignorado a los mayores escritores del siglo: Tolstoi, Proust, Kafka, Musil, Joyce, Rilke, Borges y tantos otros.

El premio concedido este año al poeta irlandés Seamus Heaney le ha resultado fácil a la Academia, al distinguir a un escritor que, por una parte, aparece comprometido con uno de los más graves y largos conflictos europeos —el del Ulster— cuando se halla ya en fase de diálogo y solución y, por otra, es considerado por los más exigentes críticos de la poesía anglosajona y por muchísimos lectores en todo el mundo como uno de los mayores poetas vivos. Como Derek Walcott, que también admira al reciente Nobel.

Leí *Norte*, quizá su obra más emblemática, traducida por Margarita Ardanaz, hace un par de años porque alguien me recomendó este poeta y no encontré otro libro suyo en las librerías españolas. Avanzada la confección de esta nota, he podido adquirir una excelente traducción trilingüe de *La linterna del espino*, publicada por Ediciones Península.

Ante todo, conviene decir que Seamus Heaney no es un poeta de lectura fácil y, mucho menos, para un lector español. Por supuesto, como suele ocurrir en poesía, y en este caso más, no hay ninguna posibilidad de apreciar la belleza de su verso sin acudir al texto original en inglés, aunque las traducciones, como lo son las citadas, sean buenas y fieles. No me refiero sólo a sus valores rítmicos y fonéticos. Sus constantes alusiones a la cultura histórica o mítica y a la arqueología irlandesa, la oscuridad de muchos de sus versos o la dificultad referencial de muchos poemas o de simples imágenes lo convierten en un poeta arduo para el lector español. Sin embargo, sumamente atractivo e interesante, que obliga a una repetición de lecturas hasta entrar en su asombroso y coherente mundo poético.

En un bonito artículo, publicado en *ABC* (6-10-95), Jaime Siles, cuenta cómo no descubrió el significado de *Norte* en su primera lectura sino

más tarde, al visitar el Museo de Dublín y contemplar los objetos —algunos al menos— de la poesía de Heaney.

La dificultad de su lectura estriba también en la dificultad de enmarcarlo si no es en la enorme tradición poética irlandesa, en un movimiento que reacciona contra el *juanramón* de todos ellos, Yeats. No es un poeta comprometido en el sentido que adquiere la palabra en la historia reciente de la poesía española y, sin embargo, su poesía es directamente política.

Quizá la atracción que ejerce la poesía de Heaney resida en gran parte en su capacidad de ser al mismo tiempo una poesía de compromiso con la realidad y de una compleja y enorme calidad formal. El propio autor explicó en una entrevista en *La Vanguardia* (14-10-95) su concepción poética. Afirma que la poesía debe ser «una respuesta a las realidades del mundo» e, incluso, llega a concebirla como «agente para corregir injusticias...», aunque enseguida puntualiza que eso no significa que renuncie a la calidad artística. El no cree que «sea imposible hacer una poesía que, promoviendo el cambio político o cultural, conserve plenamente su integridad artística». De hecho habría que decir que su obra constituye la clara y brillante prueba de ello.

El autor de *Norte* nació en 1913 en Derry (Irlanda del Norte), sin duda en ese ambiente rural y nada lírico que describe en muchos de sus poemas. Vive en Dublín, enseña poesía en algunas universidades, incluida Oxford, y ha publicado numerosos libros, aparte de los ya citados: *Death of a Naturalist*, *Door into the Dark*, *Stations*, *Field Work*.

Sin duda el rasgo más importante de su obra es la identificación con su tierra, en el sentido histórico, patriótico e, incluso, físico. En uno de los primeros poemas del libro escribe:

I cannot be weaned
Off the earth's long contour, her river-veins.
Down here in may cave

Girdered with root and rock
I am cradled in the dark that wombed me
And nurtured in every artery
Like a small hillock.

«Antaeus»

«No puedo destetarme / Del extenso contorno de la tierra, sus venas-ríos / Aquí abajo en mi cueva.

Ceñido por la roca y la raíz / Me acuno en las tinieblas que me engendran / Y me nutro por las arterias / Lo mismo que un montículo».

De esa tierra aparece en su poesía el paisaje, los restos del pasado —instrumentos o cadáveres perfectamente descritos, la injusticia histórica, la violencia y la muerte que la asolan. El paisaje es oscuro aquí. Fango, pantanos, turba. Seguramente es el elemento que da mayor unidad al libro. A veces reducido a pocas palabras, siempre presente. En uno de sus mejores poemas, «Estirpe» («*Kinship*»), lo describe así:

Quagmire, swampland, morass:
the slime kingdoms,
domains of the cold-blooded,
of mud pads and dirtied eggs.

«Marisma, ciénaga, marjal: / reinos del légamo, / heredades de los de sangre fría / de guaridas de lodo y huevos enfangados».

Y en unas estrofas más adelante concluye diciendo que él creció entre todo esto como un sauce llorón que se inclinara hacia los apetitos de la gravedad:

I grew out of all this
like a weeping willow
inclined to
the appetites of gravity.

Ese paisaje es también un paisaje de huesos, cadáveres o esqueletos del pasado remoto o del presente violento. La muerte en Heaney es lo muerto, no un concepto o un sentimiento, sino los objetos sin vida concretos. En «El hombre de Grauballe» («*The Grauballe man*») describe el cadáver de un hombre medieval conservado en perfecto estado. Lo describe con «belleza y atrocidad», como reza uno de sus versos que acaso nos sirva para calificar toda su poesía. Poesía que él define en otro poema («Dublín vikingo: pruebas») con estas palabras:

My words lick around
cobble quays, go hunting
lightly pampooties
over the skull-capped ground.

«Mis palabras lamen / los muelles de adoquines y, van de caza / ligeras como sandalias / sobre el suelo sembrado de cráneos».

El libro se cierra con un conjunto de poemas —«Escuela de canto»— de marcado carácter autobiográfico y político. En ellos aparece con toda su fuerza el problema del Ulster, la violencia, las contradicciones que provoca en el poeta. En el primero de ellos, escribe.

Ulster was British, but with no rights on
The English lyric: all around us, though
We hadn't named it, the ministry of fear.

«Ulster era británico, más sin derecho alguno / A la lírica inglesa: y todo a nuestro alrededor, / Aunque no le hayamos dado nombre, el ministerio del miedo».

En otro poema describe la visita de un policía y en otro «Verano 1969» narra un paseo suyo por un Madrid lorquiano con guardias civiles mientras en Belfast se produce una matanza. La «Escuela de canto» acaba en una reflexión durante un paseo en diciembre entre alisos y abedules, uno de sus poemas más líricos, más irónicos y menos duros donde se plantea las razones de su propio oficio de poeta:

How did I end up like this?
I often think of my friends'
Beautiful prismatic counselling
And the anvil brains of some who hate me

As I sit weighing and weighing
My responsible *tristia*.
For what? For the ear? For the people?
For what is said behind-backs?

«¿Cómo he llegado a esto? / A veces pienso en el hermoso / Consejo prismático de mis amigos / Y en los sesos de yunque de algunos que me odian.

Mientras me siento a pesar y sopesar / Mis responsables *tristia*. / ¿Por qué? ¿Por el oído? ¿Por la gente? / ¿Por lo que detrás se dice?».

Norte es un hermoso libro. Quizá resulte difícil aceptar en un libro de poemas que la belleza puede encontrarse en objetos tan terribles como el cráneo de una muchacha asesinada («Extraño fruto») o la descripción de un cadáver en uno de sus mejores poemas («Ritos funerarios»). Francis Bacon ganó ya esa batalla en pintura inglesa.

Quisiera acabar este artículo con unos versos que me gustan de uno de los poemas más significativos del libro, «Dublín Vikingo: pruebas».

I am Hamlet the Dane
skull-handler, parablist,
smeller of rot

in the state, infused
with its poisons
pinioned by ghosts
and affections,

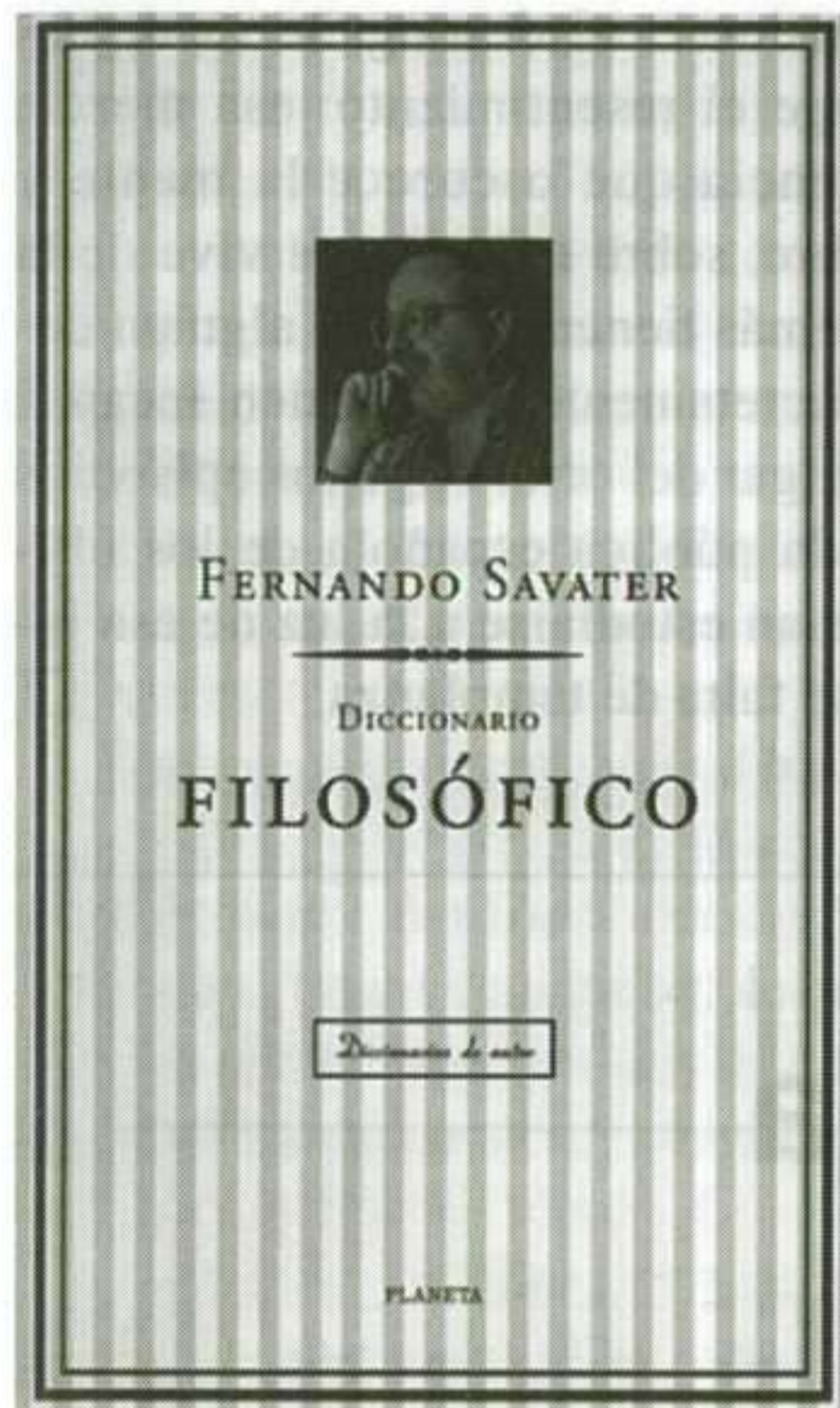
murders and pieties,
coming to consciousness
by jumping in graves,
dithering, blathering.

«Soy Hamlet el danés, / el de la calavera, aquél de las parábolas, / el oledor de lo podrido / en el Estado, infuso / con sus venenos, maniados por fantasmas y afectos / crímenes y piedades, / el que tomó conciencia / saltando entre las tumbas, / vacilando, desvariando».

□

Filosofía de compañía con autorretrato

Patxo Unzueta



DICCIONARIO FILOSOFICO
Fernando Savater
Editorial Planeta
Barcelona, 1995.

Tal vez no sea Fernando Savater el más profundo pensador o el más brillante escritor del momento, pero pocos negarán su condición de intelectual más influyente de su generación. La distancia irónica con que contempla ese oficio —cuya enfermedad profesional es la estupidez, según reconoce— no le lleva a renegar del mismo. Se reconoce en esa tradición de fabricantes de ideas con voluntad de intervenir en la vida colectiva que alcanza su plenitud en la Ilustración y tiene en Voltaire a su máximo sacerdote. Todo está en las palabras, y el diccionario las contiene todas, pero cada cual elige libremente las suyas: la fórmula de selección alfabética personal le permite a Savater elegir de entre todas las palabras y nombres a las ideas y héroes que comparten con el autor de *Cándido* (y de un *Dictionnaire philosophique*) su propio olimpo: Camus, Diderot, Malesherbres, Spinoza, Russell, así como Cioran y todavía Nietzsche —el citado más veces—, entre los que tienen entrada propia. Montaigne, Canetti, Paz, Hannah Arendt y otros muchos entre los que no tienen entrada, pero sí voz entre las afinidades electivas reconocidas por el autor.

Llegado a ese ecuador de toda trayectoria intelectual, entre los cuarenta y los cincuenta, que invita a hacer balance, Savater utiliza esa selección de autores y palabras —alegría, democracia, igualdad, sueños, templanza, universalidad, por citar algunas de las más significativas— para dejarnos su autorretrato intelectual. Y vital: para los lectores de Savater no pasará desapercibida la sutil carga biográfica de este libro. Como hizo su paisano Baroja a la edad que ahora tiene Savater —en un libro que tituló sabiamente *Juventud, egolatría*—, nuestro autor ha querido dejarnos unas cuantas pistas para conocer no sólo sus ideas sino sus sentimientos: por qué Stevenson y su *Isla del Tesoro*, por qué San Sebastián y el hipódromo de Lasarte, por qué el cine o la risa. Y por qué no tantas cosas: los pedantes que tienen por divisa «qué pensarán de mí», la becerrada heideggeriana, los fanáticos con dolor de patria, los joviales trascendentes y otros viejos verdes.

«Soy vanidoso, pero no imbécil: no me tomo por Voltaire», nos advierte en la Introducción. Pero el lector familiarizado con sus escritores no podrá dejar de percibir en este diccionario las huellas de una trayectoria intelectual que, partiendo tal vez de Nietzsche y pasando por Cioran y Spinoza conduce a Voltaire: ese Francois-Marie Arouet que encarna como nadie la lucha intelectual contra todo fanatismo y del que Savater nos recuerda, mediante una

oportuna cita de Saint-Simon, que era «el hijo de un notario»; como él mismo.

A esa irónica reivindicación autobiográfica añade Savater numerosas pistas: la defensa del carácter divulgatorio de los escritos filosóficos de Voltaire, su vocación intelectual de intervención, la defensa del racionalismo frente al oscurantismo de los clérigos y metafísicos, y del juicio realista (casi equivalente a reformista) frente al de los apocalípticos y profesionales del desencanto. Savater, a quien difícilmente podrá considerarse un crédulo y menos aún un dogmático, muestra abiertamente sus simpatías por los pensadores que creen en algo, que defienden algo, que tratan de convencer de algo. De Voltaire resalta también la disciplina intelectual: si sus ideas han entrado a formar parte del acervo común, del buen sentido, es porque él mismo las depuró de eventuales componentes extravagantes o caprichosos. Es uno de los rasgos que le distinguen de Diderot, a quien Savater atribuye un especial esfuerzo por pensar de modo distinto a como estaba establecido, pero sin preocuparse de sus efectos prácticos.

Una de las consecuencias de esa disciplina es la búsqueda de la unidad de acción de los intelectuales en su común batalla contra la superstición y la intolerancia. Algo que también encaja en ciertos aspectos de la biografía de Savater. Y cuando habla del peculiar «sentido del humor» de los escritores de Voltaire, de su estilo «educado pero agresivo, nítido pero rico en sobreentendidos», o de su obsesión por «la claridad y la brevedad», por evitar circunloquios que distraigan a un lector inevitablemente apresurado, ¿está hablando del maestro o del discípulo?

En otro libro reciente Savater decía que durante mucho tiempo su ideal había sido cultivar gustos sencillos y una mente compleja, y que «ahora quisiera lograr gustos sencillos y mente sencilla». Su elogio de George Santallana, al que concede una entrada propia en el *Diccionario* como ejemplo de pensador apacible y discreto, como un «filósofo de la modestia», podrá sorprender en un autor que comenzó su carrera cabalgando a Nietzsche. Sin llegar a renegar del autor de Zaratustra, Savater se confiesa ahora tocado por el juicio de un crítico que dice no ser nietzscheano «porque no me gustan los brutos, ni los sofistas, ni los estetas». A Savater tampoco y, sin bien Nietzsche no es sólo eso, también es eso, o al menos permite desarrollos en esa triple clave. El Savater maduro del *Diccionario* sabe que las ideas no son inocuas, que eso de que todas ellas «son respetables» es una solemne tonte-

ría episcopal, cuando hay constancia de que, por descabelladas que sean, no faltarán voluntarios empeñados en llevarlas a la práctica, y que con frecuencia es precisamente su carácter disparatado lo que hace que traten de imponerlas mediante la violencia: en Argelia o en Donosti.

Uno de los atractivos del *Diccionario* es que permite a los muy numerosos lectores de los artículos periodísticos de Savater descubrir el origen de los pensamientos y juicios que en ellos expone de manera necesariamente sumaria: rastrear los fundamentos filosóficos del radicalismo democrático del autor, de su desconfianza, que a algunos sorprende, respecto a la obsesión ecologista, el por qué de su creciente oposición al nacionalismo —que desarrolla en los términos heterofobia y universalidad— y su convicción de que no hay nacionalismos buenos y malos, sino leves y graves, qué quiere decir cuando proclama que «tras haber sido un revolucionario sin crueldad» espera llegar a ser «un conservador sin vileza». Un placer añadido para el lector despierto será intentar poner nombre y apellido a

las diferentes clases de tontos identificados en el artículo correspondiente a la voz estupidez.

Para los que además de los escritos periodísticos suelen leer los libros de Savater, lo más interesante del *Diccionario* se contiene probablemente en el artículo correspondiente a la voz templanza. Se trata de una reivindicación del realismo y la cordura: de la necesidad de resistir a la ilusión de omnipotencia que acecha a todo ser humano, y tal vez en particular a los intelectuales; la biografía de cada cual se encarga de destruir esa ensoñación infantil, pero si, por exceso de vanidad o falta de madurez, el desengaño es demasiado brusco, surge el resentimiento: esa mezcla de odio e impotencia que oscurece la mente y convierte al hombre, sobre todo al que vive de la imagen que los demás tienen de él, en alguien desalmado; más concretamente, en alguien incapaz de ponerse en el lugar del otro. Algunos episodios de la tortuosa vida pública española de los últimos tiempos podrían estudiarse a la luz de esa incapacidad y de esa falta de templanza. □

De la utopía a la historia

César Alonso de los Ríos



EL PODER Y LA PALABRA
Luis González Seara
Editorial Tecnos.
Madrid, 1995.

En los tiempos que corren una obra de la envergadura de *El poder y la palabra* de Luis González Seara constituye una auténtica rareza bibliográfica. Naturalmente, el autor mismo entra ya dentro de esa categoría, puesto que cada vez es más excepcional lo que antes entendíamos como un humanista. Sólo alguien que se sabe dominador de la historia de las ideas estéticas y políticas, de los sistemas filosóficos y de las formas de poder, pero sobre todo que además puede sentir que está cerca de las claves de los sufrimientos y de las esperanzas, de los sueños y de las frustraciones humanas, es capaz de abordar una obra de estas características.

Luis González Seara hace en este millar de páginas de formato generoso una lectura personal de Europa, desde las primeras concepciones de la ciudad perteneciente al reino de este mundo a los primeros vagidos del Estado, a la eclosión de las utopías revolucionarias y, por fin, a las ilusiones de un final de la historia.

Pero, ¿es esta obra una inteligente organización de las lecturas de un escritor sabio? Es desde luego eso, pero *El poder y la palabra* es mucho más.

El autor no ha querido, o no ha creído necesario, explicarnos a los gacetilleros el mensaje de su obra, ni ha querido siquiera facilitar el trabajo del departamento de relaciones públicas de la editorial. El libro carece de prólogo. Ni siquiera el título y el

subtítulo nos permiten algo más que una aproximación al «argumento», al nexo profundo de los ensayos que la componen y que no son una simple secuencia cronológica. En efecto, el título es demasiado abierto y el subtítulo excesivamente reduccionista. Así que al lector no le queda más remedio que zambullirse en el texto, una larga y gratificadora aventura dado que se trata de una escritura suficientemente aguda, como corresponde al ensayo, y lo bastante solemne, como exige un texto «histórico». Pero, además, el lector va a sentirse compensado porque se va a saber conducido con maestría a través del bosque de los libros más pertinentes y definitivos de nuestra cultura.

Y volviendo al sentido de la obra sugiero que el lector repare en la cita de apertura. Es un verso de Pessoa que dice así: «*Porque só na ilusao da liberdade / A liberdade existe*». ¿Se ha servido el autor de un poeta para darnos la clave del libro? ¿Es para Seara la historia del hombre europeo una ilusión de libertad? Sólo en parte ya que, como indica Pessoa, se trata de una ilusión realmente existente.

Este es el territorio en el que se mueven los seres humanos y que sólo puede definir la precisa ambigüedad de la poesía. Tomemos un ejemplo sobre la función de la ilusión utópica: la decepción que siguió al final de la Revolución Francesa no

sólo no vino a negar todo el proceso anterior sino que ni siquiera tuvo la capacidad de impedir que la alegría auroral de aquella pudiera ser recordada como algo independiente, sustantivo y compensador. Y esto es así hasta el punto de que la idea de la Revolución puede seguir sirviendo de modelo independientemente de sus consecuencias o incluso a pesar de su final decepcionante. Los utópicos son incorregibles. Y si resulta difícil situar el momento final de la Revolución (no, en cambio, el del comienzo), ¿no será porque a pesar de la inevitabilidad del fracaso la esperanza sigue siendo más fuerte? Por eso mismo, ¿acaso la creencia en el final de la historia no es el mayor fracaso puesto que mata la capacidad del sueño? Porque no de otras cosas sino de los sueños es de lo que estamos hechos. Tampoco deberíamos contentarnos con referir el poder a la realidad y la palabra a la utopía porque a veces el poder está preñado de utopías, mientras la palabra puede ser una consigna del realismo.

Así que el verso de Pessoa es una forma de introducir a Ernst Bloch, a cuya guía nos confía González Seara en ciertos momentos de la obra. La sintonía de Seara con el concepto de utopía es sin duda la clave de todo el discurso desde los primeros tiempos en los que la utopía aparece ya como

historia y la propia historia surge como escatología hacia el reino...

Si el atractivo secreto de este texto es este dolorido sentir que desprende, el atractivo obvio — como señalaba al comienzo— es el repertorio exhaustivo de obras, autores, hechos políticos, instituciones jurídicas. Seara tiene la inteligencia de hacer de su interlocutor un pequeño sabio. El lector, en efecto, podrá discurrir como Ortega, Croce, D'Ors, Maravall, Américo Castro, Elliot, Braudel, Sánchez Albornoz, Menéndez Pelayo o Pirenne, Cassirer, Berlin, Burckhardt, Braudel, Brown, Constant, Gibbon, Hobsbawm, Mumford... y sobre todo esperar con Bloch.

Quiero terminar esta reseña con una consideración sobre un aspecto relevante de *El poder y la palabra*. En estos momentos de masoquismo colectivo, de acriticismo a favor de una leyenda negra en versión casera, González Seara «restaura» el papel de España en la historia europea y reivindica frente a torpes falseamientos figuras históricas con las que suele ensañarse la tontuna progre. Seara no concede siquiera un papel novedoso a quienes se ceban en la crítica del Imperio español, ya que éste ha tenido el honor, entre todos los Imperios, de haber sido el más y más tempranamente criticado por sus propios ciudadanos. □

La mente holotrópica

Antonio Colinas

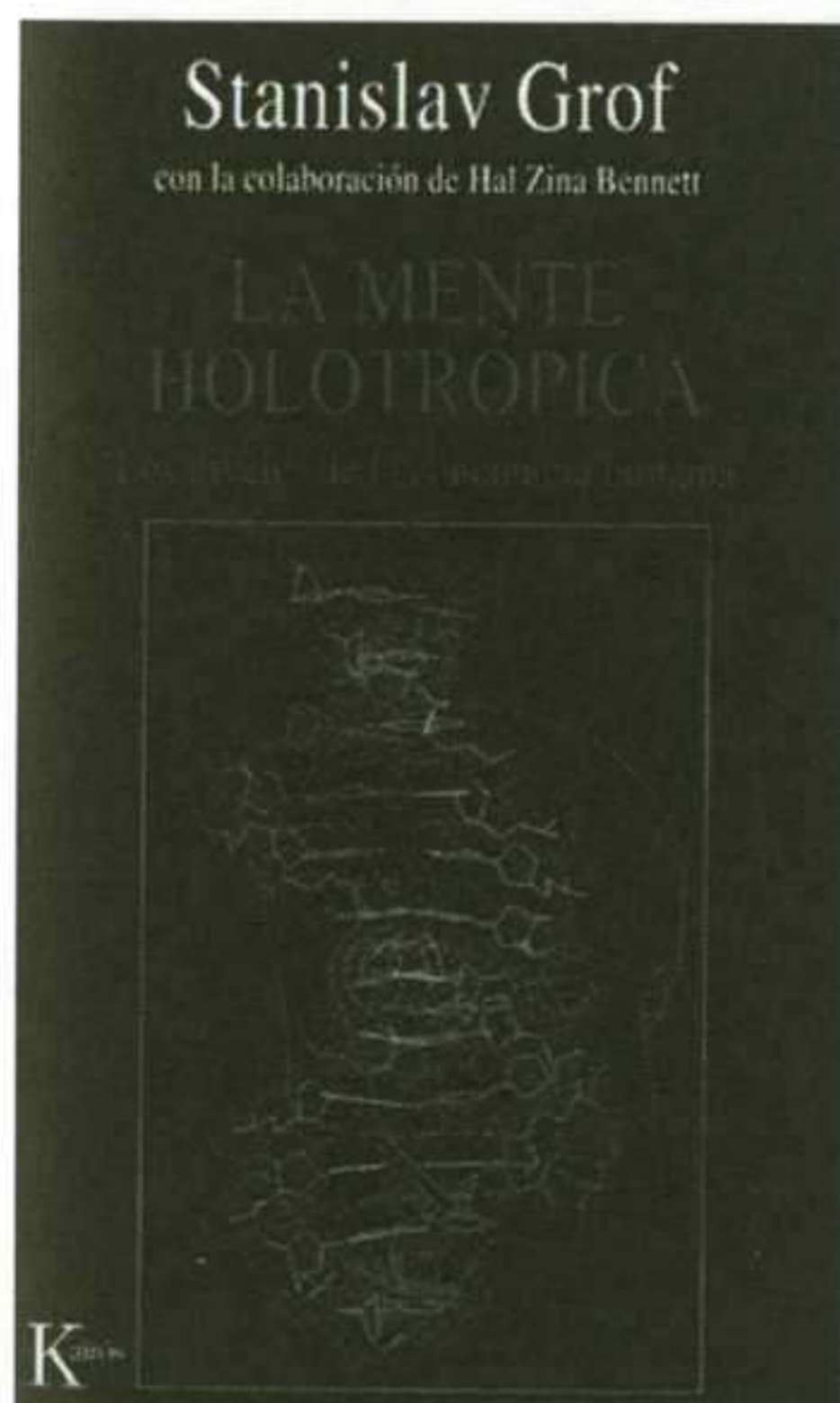
Aquellos lectores que gusten de contemplar la realidad en su globalidad y amen la relación existente entre las distintas formas de conocimiento, habrán ya oído hablar, probablemente, de Stanislav Grof, uno de los padres de la llamada «psicología transpersonal». En 1985, Grof —un médico de origen checo, pero residente en los Estados Unidos desde hace muchos años, catedrático en la Universidad John Hopkins y actualmente en el californiano Instituto Esalen—, publicó un libro que la crítica no dudó en calificar de revolucionario: *Psicología transpersonal*. Después de treinta años de investigaciones sobre los estados extraordinarios de la conciencia humana, había llegado, al parecer, a fijar un nuevo modelo de psique humana. Los niveles recordatorios de la conciencia de Freud se veían ahora ampliados con dos nuevos niveles que Grof reconoció como «perinatal» y «transpersonal».

No es fácil resumir todos los osados y sorprendentes hallazgos contenidos en ese libro que llega a las 500 páginas. El volumen que hoy comentamos, *La mente holotrópica*, es en cierta medida una consecuencia del anterior, pero se rehuyen ahora los tecnicismos, la abrumadora carga teórica y los ejemplos en aras de un carácter más divulgador y

sugestivo. Como se señala en la presentación, se trataba de ofrecer «para no iniciados» la psicología del futuro. Toda la obra de Grof está muy basada en otros saberes, comenzando por los literarios. No en vano, cada uno de los densos capítulos de este libro está precedido por las citas de una serie de autores que, a mi entender, tienen en común resonancias cercanas a la naturaleza (Thoreau), a la psicología (Jung, Campbell) o, en algunos casos, claramente místicas (Teresa de Avila, Juan de la Cruz).

Precisamente a Joseph Campbell —de él acaba de editarse también en España su *Psicoanálisis del mito*— atribuye Grof el fin que su libro persigue y logra: «clarificar áreas del conocimiento que la ciencia, la religión y la filosofía ortodoxas no han alcanzado a comprender». Pero ni su sintonía con los escritores con afán de trascendencia, ni su aventurado afán de búsqueda, están reñidos con el científico que hay en él y que, en todo momento, reclama y logra las pruebas de esa búsqueda.

Pruebas que, a su vez, se sustentan en hallazgos de otros científicos con los que, ya desde el prólogo, Grof reconoce su deuda: el modelo holográfico del universo de David Bohm y el modelo holográfico del cerebro de Karl Pribram. En el fondo,



LA MENTE HOLOTROPICA
Stanislav Grof
Traducción de David González Raga
Editorial Kairós
Barcelona, 1995

en su libro, no alienta sino al espíritu de esa psicología transpersonal, tan suya, que Grof reconoce como disciplina «que trata de sintetizar la sabiduría antigua de los grandes sistemas espirituales del mundo con el pragmatismo de la ciencia moderna». Esta disciplina será para él «la pasión» de su vida.

El afán de fundir lo antiguo con lo presente, el espíritu con la ciencia, está cuajando en nuestros días en muchas vías de conocimiento, no sólo en las de la psicología, pero los frutos de Grof se cuentan entre los más notables. El reconoce que los aspectos espirituales del hombre constituyen —como para muchos físicos de nuestros días— una de las claves del psiquismo humano y, lo que es más significativo, «del esquema universal de las cosas». No es raro, por ello, que Grof también reconozca desde el principio su deuda con las filosofías espirituales de Oriente, con las diversas ramas de la mística universal y con muchas de las tradiciones esotéricas. Acaso por la actualidad (y utilidad) de esas primeras filosofías se ha mantenido Grof firme en la práctica de esas «veinte mil sesiones de respiración holotrópica» que han desarrollado sus pacientes.

Esta práctica ancestral —ahora encauzada científicamente— es algo más que un medio para entreabrir y, a la vez, neutralizar lo que él reconoce como los tres modelos de «matices perinatales», es decir, las distintas —o posibles— fases del nacimiento de

los humanos. Poe y el existencialismo, la «noche oscura» de Juan de la Cruz y la *Comedia* dantesca, las visiones de Goya y los personajes de Shakespeare, pueden ser algunos de los innumerables ejemplos de ese modo de ser —primigenio e interior—, que viene condicionado por la experiencia perinatal. Dibujos y textos de los pacientes de hoy van poniendo de relieve las pautas y los hallazgos de los genios del ayer, el saludable caudal de la crisis del ánimo. En el fondo de todos ellos, late un único y no siempre fácil afán: el de lograr la perdida unidad, la plácida armonía, el «pleroma», que Jung reconoció como «el origen y fin de todos los seres creados».

No es fácil, en unas pocas líneas, ofrecer la serie de hallazgos que Stanislav Grof nos ofrece en sus libros. El conocimiento de éstos pasa ineludiblemente —para que el lector de estas páginas no las tome por asuntos de ciencia ficción— por la directa lectura del libro. Grof ensancha en todas las direcciones incluso los innumerables logros de una obra como la Jung y enriquece los valiosos símbolos y arquetipos de ésta, de tal manera que, como ha escrito Richard Tarnas, «en psicología profunda, el avance más importante desde Freud y Jung lo constituye el trabajo de Grof». Pero esta afirmación, con ser comprometedor, en modo alguno pone de relieve todas las novedades y sorpresas que despierta en el lector un libro como *La mente holotrópica*. □

Entre la razón y la teología

Oscar Scopa

Nos encontramos frente a un libro raro para esos años finales de un milenio que no termina de acabar y que nadie quiere hacerse cargo de proclamar su edición definitiva.

En medio de la posmodernidad, del reubicamiento de ciertas éticas y estéticas que reconcentrarán las nuevas ideologías, este libro es una apuesta fundamental hacia la fe en la razón de las personas y de los pueblos. La razón es invocada como única forma verificable de convivencia.

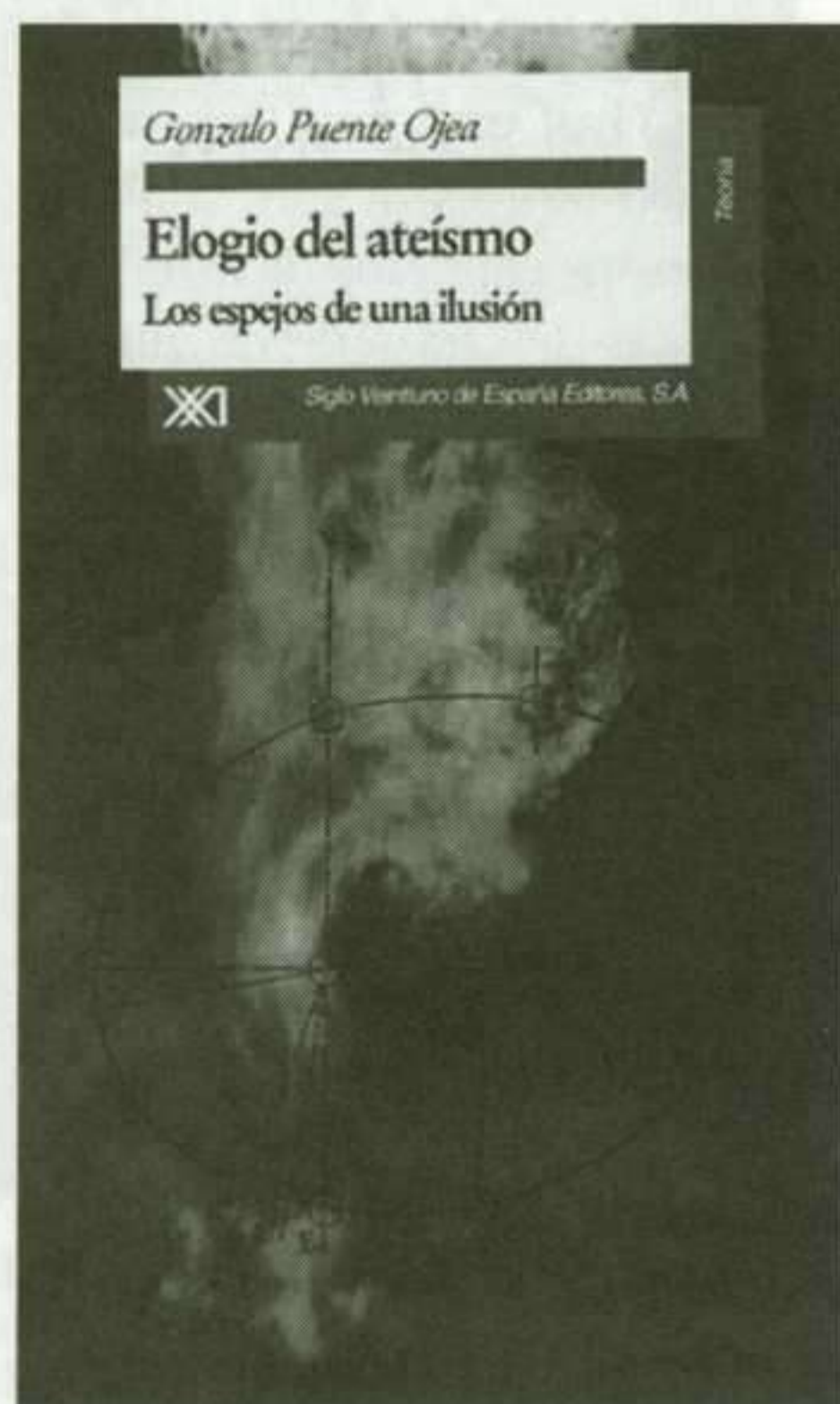
Si tuviese que analizar este libro que el diplomático Puente Ojea ha diseñado con vigor, debería referirme a cada una de sus partes. No siendo fragmentarias, pues pretenden en cada artículo decir y explicarlo todo, este libro es una recopilación de los artículos, comentarios, entrevistas y críticas que el autor realizó durante los últimos años.

Uno no debe colocarse frente a esta compilación como si fuera una obra única y unidireccional, sino más bien dando un espacio de lectura a cada uno de los temas, en general vinculados a la teología y a la filosofía, que Puente Ojea desarrolla de un modo erudito.

Ha dedicado muchas páginas a criticar y comentar libros que le son importantes. Práctica ya casi perdida y en desuso para nuestra individualista y poco generosa lectura, Puente Ojea comenta con verdadero ojo crítico aquellos libros que él encuentra interesantes para sostener una conversación sobre temas que le son de reflexiones comunes.

Esta práctica, habitual hasta los inicios del siglo XX, es un ejemplo de lo que significa la lectura como lugar de intercambio y discusión y no como un mero acumular ideas propias para un círculo de seguros o inciertos lectores, de admiradores o discípulos. Es de agradecer a Puente Ojea esta puesta en juego de aquella vieja práctica del dialogar sobre los libros con los libros.

Elogio del ateísmo es un título que no alcanza para concentrar la idea que intenta expresar este libro. Su subtítulo *Los espejos de una ilusión* es una necesaria aclaración que en realidad se transforma en la guía permanente de la escritura del autor: intentar despejar las ilusiones de las invenciones de la fe, hacer una lectura exhaustiva —y



ELOGIO DEL ATEISMO
Gonzalo Puente Ojea
Siglo XXI de España
Madrid, 1995

sin duda intencionada— de los textos superpuestos que emergen a partir de las Sagradas Escrituras, los diferentes concilios o las sucesivas intervenciones de la teología doctrinal en torno al dogma.

Puente Ojea no duda en calificar al Jesús histórico de «mesianista visionario», o «visionario utópico» que «creyó ciegamente en el oráculo escatológico-mesiánico como punto de arranque de una reconversión interior ... que permitiera la realización plena de la ley mosaica en los términos extremos de una ética de urgencia escatológica para las vísperas de la inminente instauración del Reino». Una afirmación fuerte.

Sobre todo una afirmación que precisa de algún tipo de justificación para no caer en la misma dirección que critica. Puente Ojea resolverá su justificación a partir de una apuesta íntegra y globalizante de la razón, quizá podríamos decir en su estado puro. Eticamente puro.

«La cristiandad —para el autor— ha construido el imponente edificio de su teología y su poder» sobre una «soteriología aberrante». Puente Ojea quiere deslindar. Por un lado la fe. Por otro la razón. Por un lado los textos sagrados. Por otro lado las Iglesias cristianas y su fe común o distanciada.

¿Qué aporta la razón en el planteamiento que realiza Puente Ojea? Es, en un sentido, un antídoto contra la superchería —sea institucional o simplemente sus versiones más baratas—. También es, en otro sentido, un modo del reconocimiento de aquello que habla de un origen —en la escritura sagrada—, y la identificación de las construcciones posteriores hechas por seguidores y sostenedores teóricos, básicamente de aquel culto que coloca en el centro de su crítica; la Iglesia católica.

Es también, de cierta forma, un antídoto contra el dolor. Contra cierto dolor que provoca una exclusión y que, a través de la razón, el autor intenta dar testimonio. Y a su vez encontrar una comprensión subjetiva que le permita abordar de un modo diferente los emblemas que sostienen al culto de los católicos romanos. «Así son de *misteriosos* los misterios de la fe cristiana», afirmará en un momento de sus exposiciones, luego de un erudito desarrollo de lo que para él son formulaciones erróneas o lógicas aberrantes. «A finales del siglo XX, sólo los simplificadores pueden conservar la fe», concluirá.

Podríamos afirmar que Puente Ojea es un moderno y que no tiene ningún temor de equivocarse con ello. Apuesta a lo largo de sus ensayos o comentarios por una racionalidad iluminadora. Para el autor, ateísmo significa razón. Aunque sorprendentemente no pueda calificársele de racionalista, sino más bien de un hombre culto apasionado por las consideraciones de la verdad. «Lo que necesita mostrarse es la *no-verdad de la religión*», afirma de un modo contundente. Su preocupación por resolver la relación entre la alienación de la mente y la ilusión animista, deja entrever a la irracionalidad como una enemiga del ser humano.

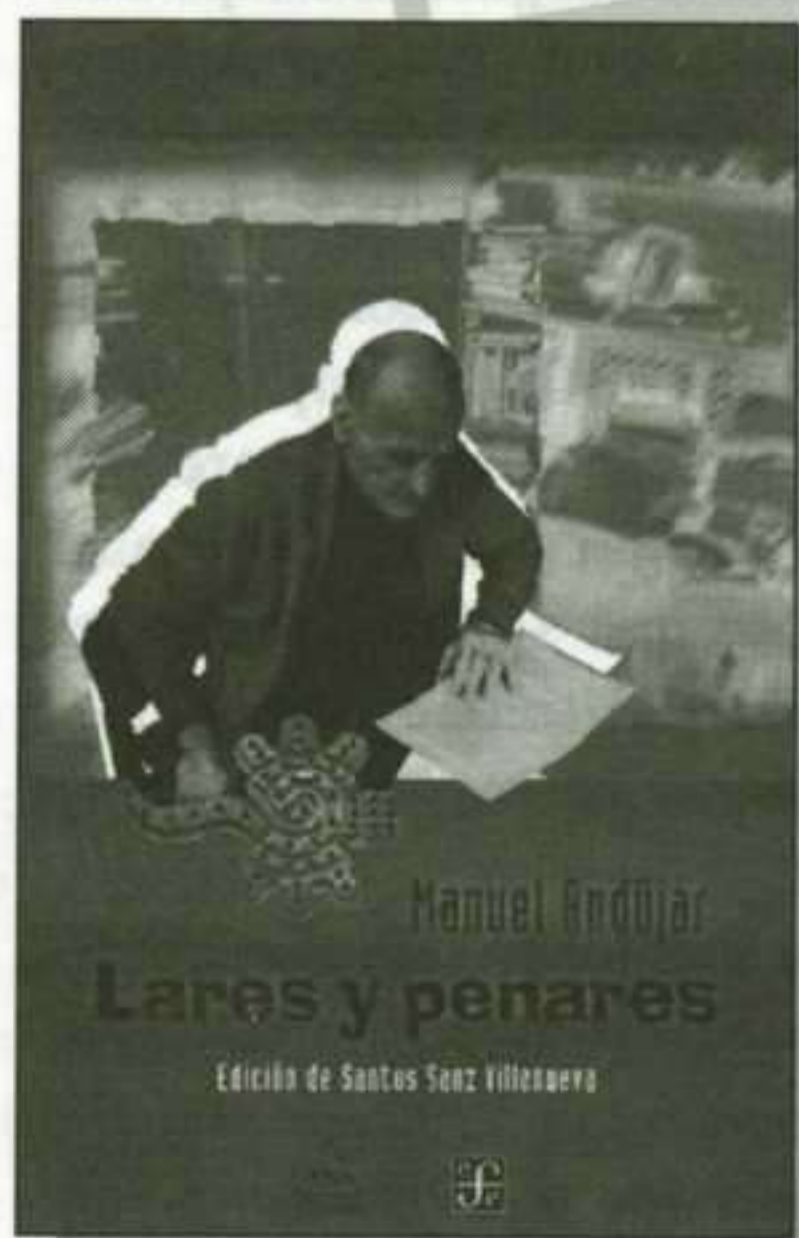
La *addenda* final es un recorrido personal por ciudades, libros y la constante pasión por construir un saber que Puente Ojea realiza del modo en el cual aparece la verdad última, cuando un sujeto habla no sólo de lo que construye sino de aquello que el dolor y su experiencia han dejado como señal inequívoca de algo así como un destino que debe comprenderse al ponerlo en cuestión. □

N O V E D A D E S



FONDO DE
CULTURA
ECONÓMICA

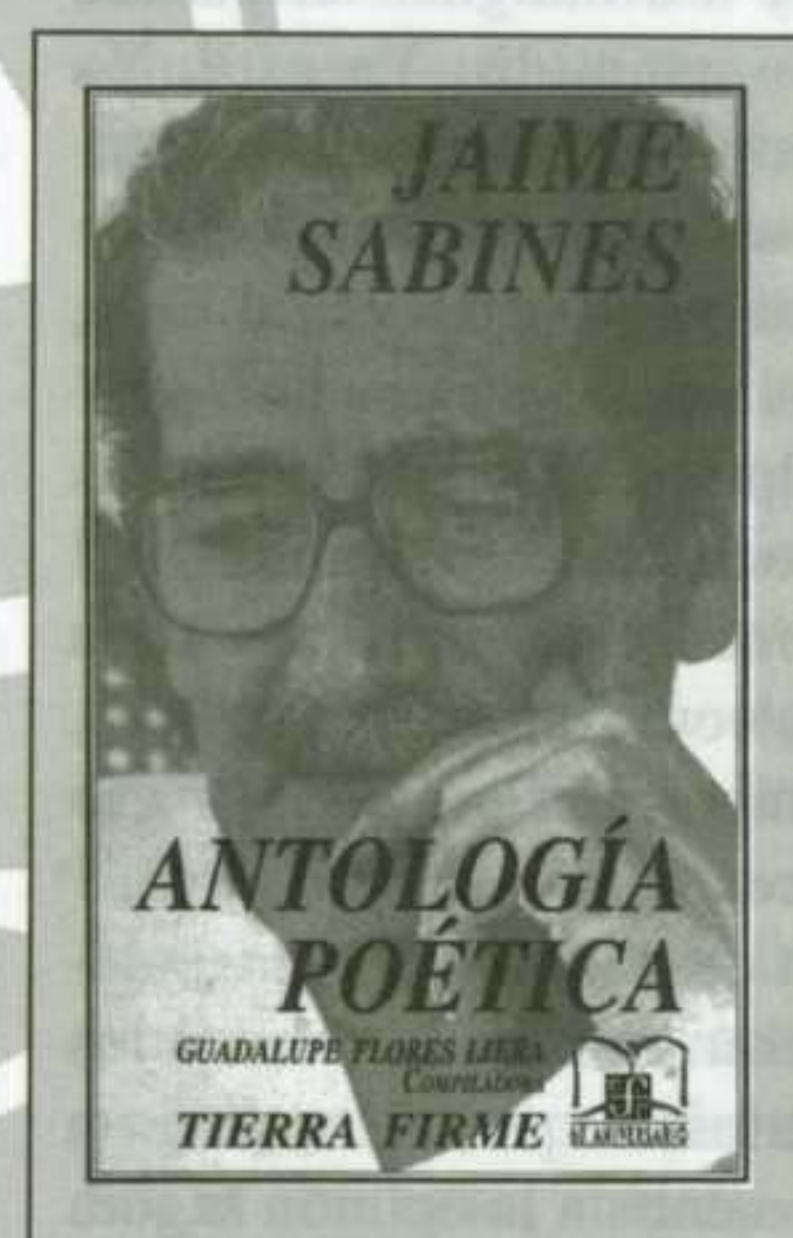
Librería México
C/ Fernando el Católico, 86
28015 - Madrid
Tel.: 543 29 04
Fax: 549 86 52



MANUEL ANDÚJAR
Lares y penares. Antología



FRANÇOIS FURET
El pasado de una ilusión



JAIME SABINES
Antología poética

Correspondencia

Madrid



Rosa Pereda

Quitarle el cristal al *Guernica*, un gesto optimista del Ministerio de Cultura, es el hecho más significativo de la *rentrée* madrileña. Quitarle la protección, que significa considerar no sólo que los españoles somos un pueblo adulto, sino también que no va a haber individuos a los que ese «símbolo de símbolos», que diría Esteban Vicente, vaya a ofender o a indignar: el pasado ha sido asumido. Ya está. Ya está todo olvidado, y la aceptación —o la indiferencia— puede sustituir a los rencores de Caín, o de Abel, según se mire. Y más; hasta ahora estábamos equivocados: leíamos el *Guernica* y leímos su venida a España como símbolos políticos, y realmente no lo son. Por eso no corren ningún peligro.

Ahí está el nudo de una polémica con opiniones para todos los gustos lo que, si no llega a ser un mentís a la opinión segura y firme, e insisto, optimista, del Ministerio, da material suficiente de reflexión. Porque, y contra lo que han dicho y pare-

cen pensar muchos respetables artistas, críticos y hasta políticos, el *Guernica* es un símbolo político, el tema del cristal es político, y la decisión de quitarlo tiene que ver con la cultura lo que la política tiene que ver con la cultura siempre. Muchísimo. Pero es política.

Para empezar, y de origen, el *Guernica* fue pintado por Picasso para la exposición Universal de 1937 por encargo del Gobierno del Frente Popular en plena guerra civil. Para entonces, Picasso había sido nombrado, si no me equivoco, director del Museo del Prado, y para entonces también, la aviación alemana había bombardeado por primera vez en la historia una población civil: Gernika, un pueblecito vasco —que no era otra cosa—, en el que habitaban casi únicamente los símbolos. No era un nudo estratégico, no era un objetivo de guerra propiamente dicho. Allí estaba la tradición, habían estado las legendarias juntas primitivas vascas y estaba el árbol. Bueno: la ciudad era un símbolo de oscuras raíces democráticas, o más bien paritarias, y reivindicados derechos forales, aunque las bombas alemanas que apoyaban al franquismo no fueran precisamente simbólicas. Después, fue más aún un símbolo, aunque también resultara ser un precedente. Muchas ciudades han sido y son bombardeadas más tarde. Un nuevo concepto de guerra se originó ahí. Elegir Gernika como símbolo de los republicanos en la guerra civil española debió ser fruto de un proceso mental complejo, y da muestra de la lucidez de Picasso. Y por otro lado, los componentes propiamente estéticos del cuadro son también inseparables del tema y de todo el proceso: pintar un símbolo del

símbolo exigió de Picasso que rompiera con muchas de sus propias convenciones, que se cñiera a un monocromismo que había ensayado con otra intención y de otra manera, que aplicara la intelectualización de la pintura que había probado con éxito durante su época cubista, y que revolucionara, añadiéndole a un tiempo racionalidad y sofisticada pasión, la pintura política. No hay más que ver la cartelera de la guerra —y de la Segunda Guerra Mundial— para ver por dónde iba la pintura política, y por donde fue después del *Guernica*.

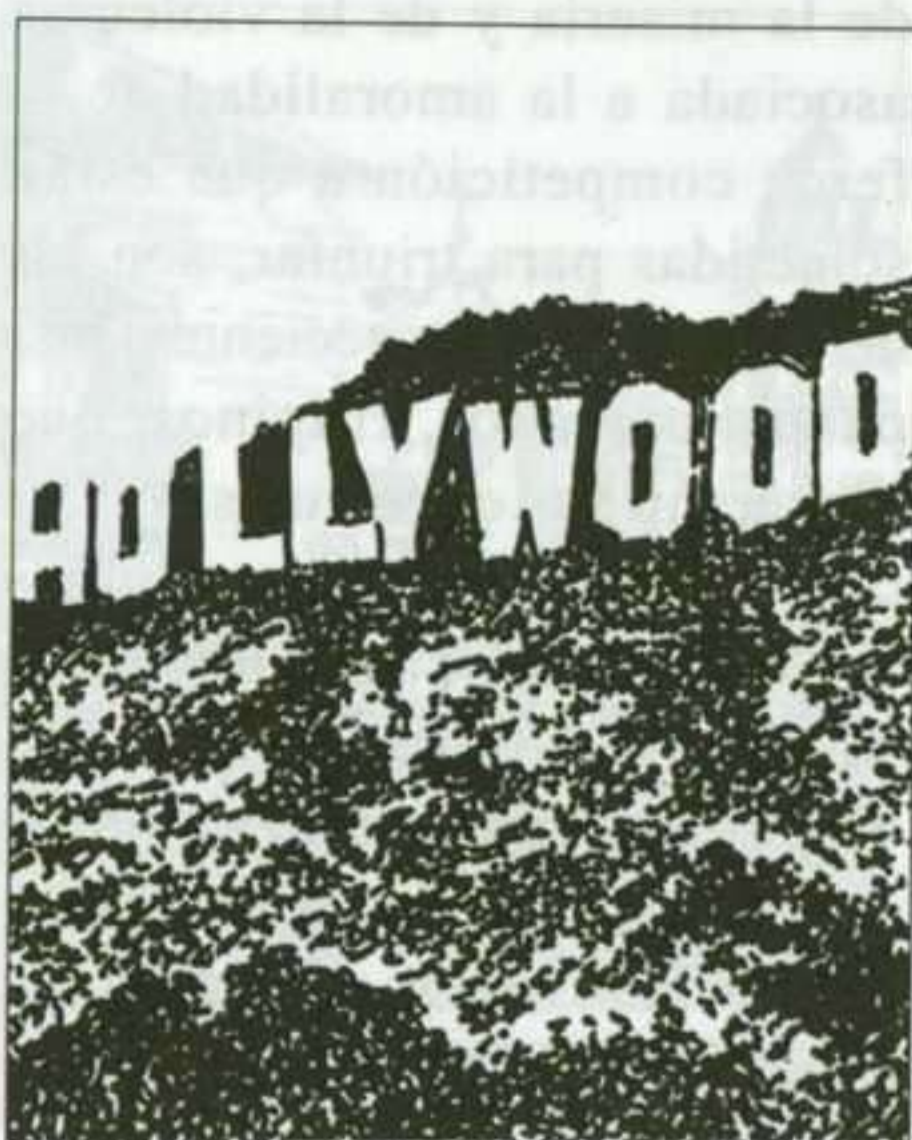
Así pues, el cuadro es un hecho cultural, claro, pero no ha dejado de ser un hecho político desde la primera pincelada, desde el primer boceto, desde la primera vez en que fue colgado en ese pabellón español que fue un acto de resistencia del gobierno legítimo que perdió la guerra, a ese no reconocimiento de Franco, sin urnas, que el *Guernica* hacía desde las paredes del MOMA, en Nueva York, o ese epitafio del muerto que resultó ser su vuelta. Soñar que deja de serlo por estar quince años colgado en Madrid es algo más que ingenuo: es peligroso y nefasto. Porque peligroso y nefasto es considerar como antagónicas la cultura y la política. Como decía Roland Barthes, nada hay tan político como el discurso que se considera a sí mismo apolítico. No hay discurso inocente, nada escapa a la ideología, y menos la museología. El sueño del gobierno apolítico es eso, un sueño. Que se puede volver una pesadilla. En realidad: que ya lo es. Porque es la máscara de una concepción engañosa del poder (ya lo decía Franco: haga como yo, no se meta en política).

Pero, vamos a ver: ¿no es la política la actividad más alta a que un ciudadano respetable y respetado puede aspirar a desempeñar? ¿En qué estamos? ¿Es más honroso el honroso papel de dedicarse a ganar dinero? ¿Vamos a creernos la bazofia de que político es sinónimo de ladrón? ¿A qué viene esta aceptación general del descrédito de la política? Nada mejor para que en el caldo se cultiven nuevas ideas totalitarias. O las mismas.

Volviendo al caso que nos ocupa —que no es el *Guernica*, sino la reciente decisión de reubicarlo y quitarle la urna protectora, y las reacciones que la noticia ha desatado— la más escandalosa es la que dice «alegrarse» porque, colgado como un cuadro normal, dejará de ser un símbolo político para ser un simple hecho cultural. Bueno, pues no: léalo usted como quiera, la obra de arte lo permite todo y ahí su mayor grandeza. Pero en la historia, en la memoria, ese cuadro significa que nunca más una población civil bombardeada, y que eso ocurrió, primer paso de la Segunda Guerra Mundial, en el lugar donde los vascos guardaban su memoria.

Obviamente, el cuadro significa lo mismo con urna que sin ella. Las reservas a la retirada de la urna son de la pura prudencia, esa madre que tiene miedo de dejar a su hijo sólo por la calle: a los tres años, soltarlo sería un acto criminal. A los dieciseis, no soltarlo sería estúpido y canalla. La evaluación de la edad del *Guernica*, es decir, de la civilidad de los españoles, es un trabajo político, y entra también en ese juicio la evaluación del propio gesto: de sobra es sabido que son muchos los cuadros míticos protegidos, y que han sido mu-

Los Angeles



Roberto Blatt

No termino de entender por qué durante esta última visita finalmente se disparó mi fascinación por Los Angeles, ese espacio indefinido, ni campo ni ciudad, exclusivamente compuesto de suburbios, con su urbanismo propio de campo de refugiados, válido tanto para ricos como para pobres, diferenciado tan sólo como la tienda del jeque beduino se diferencia de la del encargado de las caballerizas. Puede ser que me haya impresionado que un piso de alquiler en Beverly Hills resulte más barato que su equivalente en Arturo Soria, o sería el efecto de un pasajero acceso de intoxicación posmoderna.

El proceso de alteración de los sentidos empezó durante mi escala técnica en Washington, donde me vi obligado a fumar en una minúscula jaula de cristal sucia, hedionda y congestionada, junto a aturridos compañeros de vicio, una verdadera cámara de gas tipo «solución final», con el adelanto de que las víctimas aportan su propio gas venenoso, mientras afuera, en la amplia y lujosa galería del aeropuerto, paseaba satisfecha la gente de bien. Ocasionalmente veíamos a un padre explicando algo con cara grave al hijo mientras nos señalaba, educadamente, sin mirarnos... Desde ese último puesto de retaguardia del tabaco hube de someterme a una absti-

nencia casi absoluta, acompañada del consiguiente síndrome. Es que ya en Los Angeles está prohibido fumar en recintos cerrados, terrazas de restaurantes, a la entrada de los cines, en los callejones abiertos de los *shopping mall*, e incluso por la calle los transeúntes abren pasillo para alejarse del fumador lanzándole miradas asesinas. Sólo el último día, buscando (¡a las 11 de la noche!) un lugar abierto para festejar mi despedida de los amigos, descubrimos una sala de fiestas envuelta en delicioso humo azul, regentada por inmigrantes rusos recientes. El ambiente era, no *retro*, sino literalmente de los años cincuenta. Malboro, traje y corbata obligatorios, vodka Smirnoff *made in USA*, una banda de músicos de boda con chaquetas de terciopelo y pajaritas, miradas afiebradas invitando al sexo; en fin, una fantasía de los EE UU en blanco y negro aprendida durante la guerra fría escuchando *Voice of America*; una versión totalmente opuesta a la realidad concreta que les ha tocado vivir a estos pobres aventureros de libertad... Baste señalar que en varios estados de la Unión fijar los ojos en una mujer durante más de seis segundos se interpreta como acoso sexual y que, para evitar males mayores y costosos procesos, hay empresas que prohíben a sus empleados hablarse informalmente en el lugar de trabajo.

Mi propio retraso mental fue responsable de que en viajes anteriores Los Angeles me pareciera, repugnancia aparte, la avanzadilla del paraíso inevitable y definitivo de la modernidad: la ciudad perfecta de Flash Gordon envuelta en un cascarón de cristal y surcada de pistas elevadas y subterráneas, túneles y puentes. Como ya me tocó señalar en otra ocasión, ahora es obvio que, muy por el contrario, Los Angeles representa la inversión de la ciencia-ficción, la transformación de Flash Gordon en *Blade Runner*, donde la bóveda que efectivamente recubre a la ciudad está confeccionada por un neblina de *smog*. Los Angeles es el único sitio que co-

nozco en que la ciudad es una extensión del aeropuerto internacional, cuyas pistas se diferencian en una compleja red de autopistas, por lo demás degradadas por falta de fondos públicos, que luego de contorsionarse en el interior del condado se enderezan para estirarse hasta San Francisco, San Diego o Sacramento. La red viaria municipal es esencialmente un complejo sistema de acceso y salida de la ciudad, una complicada distorsión del camino desde y hacia otra parte; una estación paroxística para residentes temporales poseídos por un delirio de éxito.

En 1880 Los Angeles no era más que un poblado periférico, el 187 por número de habitantes entre todas las ciudades de los Estados Unidos. Pero desde el comienzo de la implantación americana en esa región arrebatada a México, la zona desértica del sur de California, anteriormente poco poblada tanto por indígenas como por españoles y mexicanos, se constituyó en la gran fantasía de paraíso de diseño para todo el país. El mito del Far West ya había tenido como objetivo alcanzar las costas de California, iniciando un continuado movimiento de colonización y de inmigración interna. Curiosamente, a comienzos de este siglo, el desierto de Mojave en torno a Los Angeles fue el escenario de una ambiciosa utopía socialista, la comunidad de Llano del Río, que pretendió acoger a las masas proletarias venidas de todo el país en una sociedad perfecta. Su fundamento residía en la transformación del desierto en un edén mediante el riego y un épico esfuerzo colectivo. Tanto las metas como la época coincidían exactamente con el entonces emergente movimiento *kibbutz* promovido por los inmigrantes judíos en Palestina.

Pero la utopía socialista no pudo prosperar en California. Por el contrario, el edén californiano estaba llamado a ser la versión extrema del ideal capitalista. El coronel Otis, propietario de *Los Angeles Times*, su yerno

chos los atentados contra esculturas y cuadros particularmente «cargados». Es obvio que el *Guernica* no es una merienda campestre. Si sigue protegido no pasa nada. ¿Qué se quiere afirmar asumiendo la responsabilidad de destaparlos?

Coincide toda esta operación con los veinte años de la muerte del dictador, y con la carrera desatada para contar la transición. Todos los medios de comunicación están reescribiendo nuestra historia: muchos están remodelando nuestra memoria, «revelando datos» ocultos y, por ahí, desplazando los puntos de mira, corrigiéndonos nuestros propios recuerdos. No sé: es posible que yo no tuviera nada que ver con la transición democrática. Es posible que nosotros, ese montón de gente anónima que pedíamos nuestra voz, no tuviéramos nada que ver con lo que sucedió realmente, y fuera todo una conspiración en la que hicimos de comparsas, figuración sin voz, que dicen en el cine. Puedo llegar a creerme, habiendo llegado a oír, por ejemplo, que don Pedro Sáinz Rodríguez diseñó todo el proceso en 1941, que finalmente la restauración democrática fue el fruto del arduo y lúcido trabajo de Torcuato Fernández-Miranda, José Mario Armero y el Rey, y que yo y la gente de la calle —de las organizaciones clandestinas, las comisiones de barrio, los colegios profesionales, los sindicatos— tuvimos que ver poco y nada. Ahora bien: que no me digan que el *Guernica* es pura cultura apolítica, y que gobernar las parcelas gobernables de la cultura también es apolítico. Esas ruedas de molino son incomulgables. Y las otras. □

Harry Chandler y Charles Fletcher Lummis, un periodista aquejado de malaria que acababa de completar un peregrinaje a pie de 143 días desde su Ohio natal, lanzaron la mayor iniciativa social privada de la historia. Enfrentados a muerte con San Francisco, la elegante ciudad del norte del Estado, Otis, Chandler y Lummis emprendieron una gigantesca promoción de Los Angeles, utopía de la salud. De ahí proviene la obsesión sur-californiana por el cuerpo atlético y bronceado, la búsqueda de la eterna juventud, las dietas macrobióticas, el sobreconsumo de analgésicos producto de una aversión generalizada al dolor...

En tanto San Francisco había permitido la emergencia de un poderoso y extendido movimiento sindical, la higiene económica de los Otis y Chandler introdujo el régimen del *open shop*, es decir, actividad comercial libre de toda regulación tanto laboral como fiscal, tendiente a atraer capital y población. Según el brillante ensayista Mike Smith, en una primera etapa la tentación de sol y fortuna sedujo a los *Babbitts* del Medio Oeste: viudas y maduras solteronas ricas, dentistas de pueblo con sus ahorros, campesinos retirados, leguleyos de Iowa, etcétera. A falta de una infraestructura productiva local suficiente, el motor del *boom* perpetuo de Los Angeles siempre fue la especulación inmobiliaria y en segundo plano la factoría de sueños hollywoodiana, también ella nutrida de talento y dinero importados. Las ventajas fiscales y las comisiones millonarias atrajeron primero a las compañías de ferrocarril, luego a la industria armamentista, de aviación y finalmente a los centros de investigación científica. Estos a su vez devolvieron los favores desarrollando técnicas para explotar el poco rentable petróleo local, imprescindible para alimentar una urbanización infinita de casas particulares en la urbe más dependiente del automóvil en el mundo, una ciudad de aceras desiertas o inexistentes. Sin duda Los Angeles y su proyección

hollywoodiana fueron determinantes para hacer cuajar el mito americano del automóvil como vehículo de la libertad individual, en sustitución del caballo de los *cowboys*, desaparecidos de la moda cinematográfica que los inventó. Desde entonces se han instalado en el folklore «angelino» las persecuciones frenéticas de coches, el *car chase*, desde los bólidos de Steve McQueen hasta el *Bronco Real* de O. J. Simpson. Los últimos en plegarse a la orgía especulativa han sido los japoneses, que entre tanto observan atónitos cómo sus inversiones en bienes raíces se desploman, y el coloso Sony se relame las heridas de su aventura como propietario de un estudio de Hollywood. Los genios nipones, famosos por su habilidad para inundar el mundo de juguetes de consumo, se han visto desbordados por la economía disparatada de un paraíso de plástico y celulosa en el desierto.

Precisamente por el carácter desértico de la zona, el agua es elemento básico para la perpetuación del desarrollo inmobiliario de Los Angeles, aunque no parece concitar mayor interés. Sin embargo, y tal como lo pusiera en evidencia Polansky en *Chinatown*, el agua también es importada y objeto de las más turbias maniobras por parte de los grupos de poder en la zona. Un dato poco conocido, y que demuestra el carácter corrupto del proyecto ultraliteral de los sucesores de Otis y Chandler, es que el Acueducto de California que riega generosamente el condado está subvencionado por el Gobierno Federal, es decir, financiado por todos los ciudadanos de los EE UU, los mismos que sueñan alcanzar algún día esa ribera de la abundancia...

De acuerdo con su carácter utópico, Los Angeles es un sitio de peregrinación en pos del éxito personal, una colección desarticulada de burbujas obsesionadas por la felicidad y los derechos individuales, más el emplazamiento de una extensa productora y gestora multinacional que un asentamiento gregario.

Paradójicamente, las únicas comunidades orgánicas, a pesar de la miseria y de la violencia asociada a la amoralidad de la feroz competición a que están sometidas para triunfar, son las de los inmigrantes recientes, hispanos, coreanos, filipinos, que conservan sus estructuras solidarias tradicionales para sobrevivir. Los contados individuos que de entre ellos tienen la oportunidad de hacer fortuna, cambian de urbanización para desaparecer en mansiones aisladas, sin relaciones vecinales, tiendas, bares de barrio, plazas o aceras. No sorprende que Whitney Houston en una película, y Roseanne en la realidad, terminen «enrolladas» con sus guardaespaldas.

El abismo más profundo existente entre ganadores y perdedores afecta a la colectividad negra. O. J. Simpson, gracias a su celebridad y riqueza, atributos que en Los Angeles oscurecen toda otra consideración (y aclaran la piel), vivía la vida de un «blanco» indiferente a la marginación de los de su raza, era uno de los raros miembros de origen «minoritario» del reaccionario y racista club de golf de Riverside. Sin embargo, ahora debe su libertad al revanchismo de esa inmensa mayoría de la comunidad negra que ha sido genéricamente humillada y brutalizada. Un amigo negro se lamentaba de que la emancipación de los afro-americanos tenga que manifestarse en la injusticia de proteger a un criminal negro como compensación por las cotidianas injusticias que el poder blanco inflige a las gentes de color.

Los Angeles se distingue además por su particular sentido de la espiritualidad *freak*, estrechamente vinculado a la obsesión imperante por el éxito. La Iglesia de Cientología, fundada en la cercana Santa Barbara por un advenedizo más del *Midwest* con esquirlas de granada incrustadas en el cerebro que incrementaron su visión teológica, no tiene otro motivo que ése. El sentimiento religioso parece reducirse al consumo de fórmulas de salvación, superación y grati-

ficación inmediatas, no del todo distintas del culto a lo físico; una forma incorpórea de la hipochondría. Las sectas proliferan y compiten furiosamente en torno a la eficacia de sus servicios y conexiones divinas con los mismos medios que la publicidad de bienes de consumo. Ricos y pobres por igual se presentan a cualquier exceso con tal de sacralizar los gestos de un cotidiano vano y solitario. El propio Polansky sucumbió a la fascinación que los «angelinos» tienen por la espiritualidad de pacotilla, retratada magistralmente en *Rosemary's Baby*, para luego sufrir el asesinato de su mujer, Sharon Tate, a manos de una banda de adoradores del demonio liderados por un tal Manson.

Luego en Los Angeles, dicen con razón sus detractores, no hay cultura, sólo *entertainment*, que sin duda, dados los infinitos medios en materia de financiación y talento, a menudo produce obras maestras. Los Angeles y sus artistas foráneos circunstanciales (Kubrick, Zubin Metha, entre otros), rehenes de la opulencia, permiten realizar los proyectos más descabellados, sin que sus efectos locales se sientan más que en la superficie, inmediatamente lavada por la próxima entrega.

La amargura, decepción y enajenación generados por esa brillante superficialidad han dado lugar al único género auténticamente originario de Los Angeles: la serie negra. Véase Chandler, Wells, Dmytryk, Joseph Losey, incluso después de exiliarse en Europa, y los experimentos solitarios de un Kenneth Anger y un Thomas Pynchon, éste último llevando la fantasmagoría de su ciudad hasta el extremo de hacerse desaparecer a sí mismo. La frivolidad cultural de Los Angeles sólo es comparable a sus fastuosas compras de productos culturales de prestigio, monumentos al orgullo del *nouveau riche*: véase la fundación de arte Getty, la mayor del mundo, que dispone de un capital de alrededor de ¡tres mil millones de dólares! (entre siete y ocho veces el presu-

puesto del Ministerio de Cultura español). Todo este despliegue, como la propia estética, para llamarla de alguna manera, de la ciudad, está completamente extraído de la historia; una predilección por lo nuevo que se usa y se abandona, para ser ocupado por la siguiente oleada de depredadores olvidados de un pasado de miseria, persecución o provincialismo en otros parajes.

¿De dónde proviene entonces mi recién adquirida fascinación por este esperpento? Dada la continuada perversión de los espacios públicos en todo el mundo, Los Angeles parece la única ciudad del futuro. Y a diferencia de las demás, detrás de su fingida auto-complacencia y su indiscutido genio psicótico, espera impasible un único evento ineludible: «the Big One», el terremoto que pone fin a la fiesta, el retorno del humo. □



La Habana

C.A. de los Ríos

La primera sorpresa del viajero cuando llega a Cuba es el espectáculo de la destrucción de La Habana Vieja. Después de este heraldo negro, y casi en legión, irán llegando otros con todo tipo de mensajes sobre la desintegración de la sociedad. Pero el crimen urbanístico choca por la agresividad y el descaro con que se ha cometido y, sobre todo, sumerge al visitante en la perplejidad: no hay para ello explicación alguna, no basta con recurrir a la penuria creciente de la República.

El visitante sabe que el abandono de La Habana viene de los tiempos fundacionales de la Revolución y que aquella decisión se ha mantenido con terquedad dogmática. Quizá cuando se hayan sacrificado todos los valores y todos los principios —el peso al dólar, la dignidad de la persona a la elementalidad de la subsistencia, la identidad nacional al turismo sin rostro...— lo único que queda sea el vestigio ruinoso de lo que fue en su día esta retícula tradicionalista, este precedente del Siglo de las Luces.

Quien haya estado en La Habana en los años setenta u ochenta, y haya vuelto ahora, habrá podido advertir hasta qué punto el método de aniquilación de la ciudad ha sido implacable y hasta qué punto el proceso es ¡ay! irreversible. Y es entonces,

al comprobar que el abandono se ha convertido en agonía, cuando el viajero pasa de la perplejidad a la cólera. (He podido contrastar esta experiencia con otras personas).

Fidel Castro ha bombardeado La Habana sin que haya podido darse nunca la noticia de ello porque ha sido un acto continuado. El hecho es que la piedra, la madera, la argamasa, los materiales todos, han quedado corroídos por una lluvia ácida de tres décadas. Debieron de ser tan hermosos los colores de estas fachadas que aún ahora ya difuminados, casi perdidos, permiten imaginar la ciudad de otros tiempos. Ahora el aire de la calle resulta tan denso a causa de las vaharadas que salen de los interiores sospechosamente putrefactos, y a causa de la humedad que sube del agua encharcada, que uno puede quedar doblado por un acceso de náuseas. Así que el viajero humillado, tembloroso, deberá hacer el recorrido desde la Plaza de Armas al Museo de la Revolución como si tuviera que pagar una deuda, no se sabe si por haber sido simpático de la Revolución en sus comienzos o por ser partidario de Batista o por ser español o por ser yanqui. No provoca esta hediondez la melancolía sino la náusea.

La Habana Vieja plantea dos tipos de cuestiones. Una sería la referida a la propia salvación de la ciudad y correspondería a urbanistas y gestores municipales. A uno le han dicho que la obra meritoria del historiador de la ciudad —el alcalde de esta parte vieja— es una gota de agua en este mar, como lo son las ayudas de algunos países destinadas a la restauración de ciertos edificios singulares. Harían falta unos recursos impensables en un país como Cuba. De este modo, el espectáculo ruinoso y hediondo durará mientras la gente recuerde el nombre de Fidel, y así la víctima se venga, subsistiendo, de su verdugo.

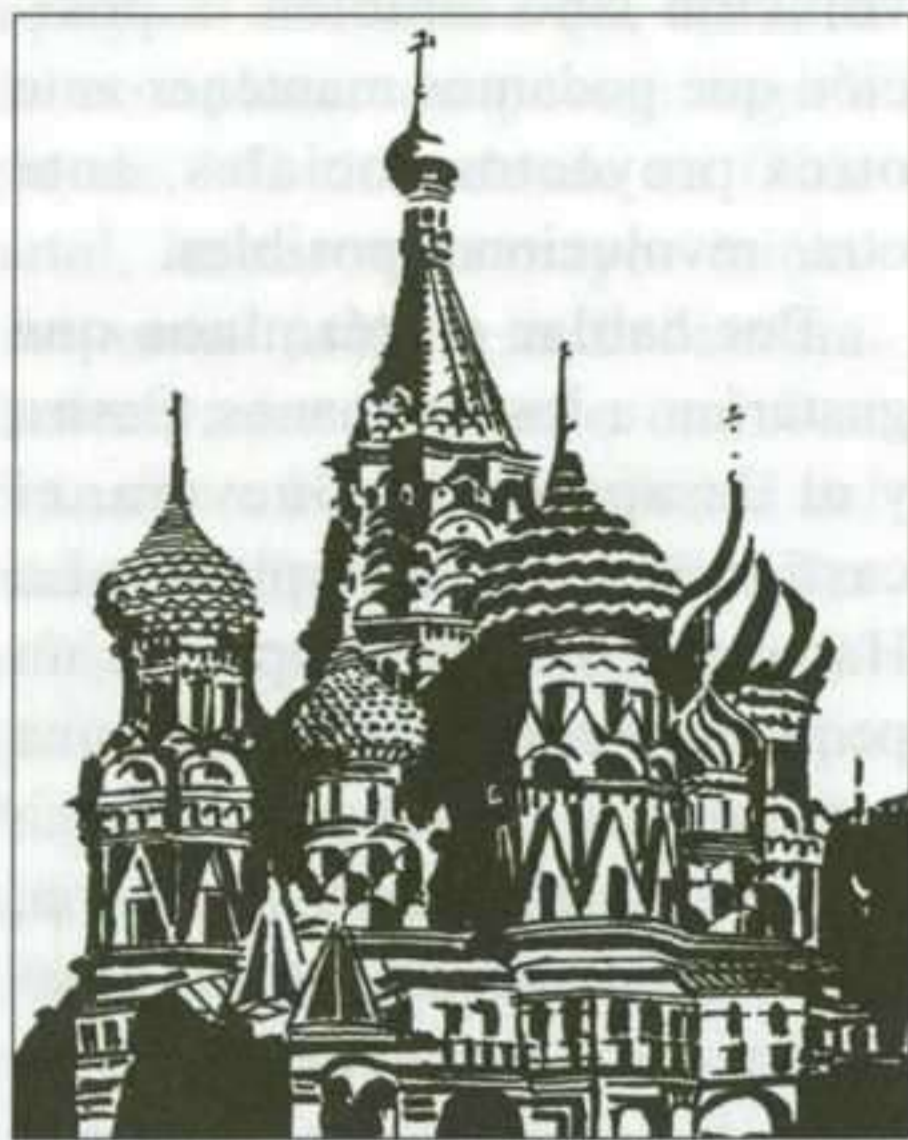
La otra cuestión se refiere a los orígenes del crimen: ¿por qué Fidel atentó contra su ciudad? Y esto sí que nos atañe a

todos porque de la respuesta depende no sólo la crítica de la revolución sino también la posición que podamos mantener ante otros proyectos sociales, ante otras revoluciones posibles.

Por hablar en términos que gustarían a los hermanos Castro y al desaparecido Guevara, el castigo que Fidel impuso a La Habana Vieja fue propio de un pequeño burgués, esto es, de una persona que no entendió nunca lo que es la ciudad en la historia, la ciudad como propuesta inmediata y como modelo final, como reino de este mundo o como traspunto del otro... Pero, sobre todo, lo que la actitud de Castro ha demostrado es su ignorancia del propio marxismo, de la función histórica de las clases, de la coherencia de las construcciones culturales... Si ha habido comunistas que han hecho la exaltación de la burguesía hasta extremos tan escolares que se han quedado en lacayos de los proyectos póstumos de aquella, otros, como Fidel, han tenido un odio infantil a las únicas obras aceptables de sus propios familiares y porque traían la marca de ellos. Al aniquilar la ciudad, Castro no sólo realizaba una venganza infantil hacia sus mayores, sino que negaba la utopía. No hay utopía sin respeto a la historia. Por lo mismo, desconffo de Fidel haga posible una transición sin violencia y que impida que Cuba sea algo más que un arrabal del Imperio. Ya en algo lo es: en la destrucción de la ciudad. Pero aquí no se agotan mis temores. Alguien que ha jugado con el destino de un pueblo, ¿qué razón puede tener ahora para ahorrar unas miles de vidas?

Salas al Malecón y contemplas el mar. ¿Qué ha sucedido en Cuba para que el sentimiento de lejanía pueda confundirse con la necesidad de alejamiento? □

Moscú



Michail Ryklin

Paseando hoy por Moscú, no es posible escapar al asombro que provoca el enorme número de variopintas manifestaciones de un paisaje urbano sometido a rápidos cambios. Afectan, sobre todo, a la arquitectura. Los edificios de la arquitectura «corporativa» se multiplican a hurtadillas, segregándose con sus impenetrables superficies de cristal reflectante del resto de la ciudad: son filiales de compañías extranjeras o empresas de exportación que se han hecho ricas. Se completa la construcción de casas de la época de la *nomenklatura* proveyéndolas de impresionantes troneras, como si sus habitantes quisieran defenderse del ataque de las masas. Se construyen clubes y casas particulares que con sus redondos torreones y estrechas ventanas, tras las cuales se ocultan casinos o dormitorios, son como pequeñas fortalezas. De la noche a la mañana, edificios de la época de Stalin son reformados y reconvertidos en edificios comerciales, sobre todo la famosa «Exposición de los logros de la economía política» —«el Disneyland ruso»—, metamorfoseada casi toda ella en un gigantesco supermercado. En sus pabellones, el júbilo popular ante el inminente triunfo del comunismo debe hoy transmutarse en un éxtasis del consumo. La arquitectura de los años treinta y

cincuenta, cargada del simbolismo de la abundancia, de blasones y banderas, media en los profanos actos de compra y venta.

Pareciera que del Moscú revolucionario y estalinista, que se veía a sí mismo como capital del mundo, no hubieran quedado sino los edificios adornados con los símbolos emblemáticos del Estado (el metro y los rascacielos, principalmente), y la retórica de superpotencia bajo guisa nacional. En realidad, esto no es del todo cierto. Por una parte, la utopía de la mercancía, ensalzada como objeto ideal con el que es posible llegar a una total identificación, es un eco de la utopía revolucionaria. Por otra parte, en Moscú, para aquellas personas que durante tres generaciones vivieron despojadas de su historia, el pasado de Rusia, sobre todo el previo a la Revolución, es algo tan honda e ingenuamente sentido que se afanan por entrar en la historia *literalmente*, restaurando los lugares sagrados. De éstos, el más importante es la catedral de Cristo redentor, situada cerca del Kremlin, que a velocidad vertiginosa es reconstruida en sus utópicas dimensiones originales con materiales desconocidos en el siglo XIX, cuando fue erigida por el arquitecto Thon.

Es interesante que todos estos proyectos urbanísticos no traben relación entre sí; aún más, entre ellos prácticamente no encontramos eslabones de unión ni jerarquías. Su coexistencia es puramente metonímica; son un conjunto desordenado cuya coordinación es asunto de un futuro impreciso y lejano.

La arquitectura no es una excepción, algo parecido ocurre en otros ámbitos. En las inmediaciones de las pequeñas tiendas de comestibles y de los supermercados aparecen largas hileras de personas mal vestidas que intentan vender aquello disponible en abundancia y al mismo precio precisamente en dichos establecimientos. En el centro de Moscú se está construyendo una auténtica ciudad subterránea con tiendas, restaurantes y filiales de

empresas y bancos; justo al lado, a menos de cien metros, acaba de erigirse una estatua ecuestre de aire arcaico del mariscal Shukow. De una manera confusa lo arcaizante coexiste con elementos de lo *retro* y lo posmoderno dentro de un mismo desgarrado espacio urbano.

Podemos caracterizar el momento actual como un deslizamiento del sentido, deslizamiento que se manifiesta, entre otras cosas, en una infinita multiplicación. Esta inasibilidad del sentido producida por la multiplicación se superpone a la tradición, profundamente arraigada en Rusia, de mantenimiento de la unidad imperial y de mostrar un exterior monolítico frente a adversarios abiertos o encubiertos.

La multiplicación del sentido ni siquiera ha dejado intactas las imágenes del enemigo. Al contrario, su número hasta ha aumentado peligrosamente: son las «personas de nacionalidad caucásica», los «nuevos rusos», «el capitalismo mundial» e incluso aquellos que el imaginario de los moscovitas menos cultos agrupa bajo la clave «judeomasones», y que es imposible encontrar. Es precisamente su componente irracional el que hace que estas imágenes resulten tan efectivas. Esto no es nuevo: en periodos de transición difíciles (y la situación actual de Rusia no sin razón se compara con la época de la República de Weimar) aquello que más une a las personas son las ficciones. Esto, desde luego, no significa que no haya que analizarlas y combatirlas.

Los «nuevos rusos» (o sencillamente «los nuevos ricos»), heredan de la antigua *nomenklatura* la costumbre de dar a sus lugares de residencia y ocio el aire de edificios protegidos y fortificados. Tanto en el mismo Moscú como en sus alrededores, se ven numerosas copias espectaculares y exageradas de palacios y fortalezas. Dentro de ellos, el esparcimiento tiene que ver menos con la distracción que con la idea de estar protegido al máximo, a salvo de los peligros

del exterior, que en quienes tienen una relación extremadamente complicada con la ley resulta fácilmente comprensible. En la conciencia de las masas se relaciona a los «nuevos ricos» siempre con dos cosas: el crimen (con frecuencia sin mucha justicia calificado de mafia) y el alarde de consumo. Este último provoca que se hayan desorbitado los precios de muchos restaurantes, tiendas, casinos y *nightclubs* de la ciudad. Es posible que en un restaurante no precisamente lujoso la cuenta salga más cara que en el *Maxim* de París. Muchos de estos establecimientos no están pensados para atender a clientes de fuera, no relacionados con la clientela habitual para la que en realidad existen. El llamado restaurante es en realidad un club de uso exclusivo para aquellos que lo han creado y lo financian. Interesa más garantizar la seguridad de las horas de ocio de unos pocos clientes, que los beneficios. Estos establecimientos aparentemente públicos son en realidad totalmente privados (de ahí su arquitectura de fortificación y el numeroso personal de seguridad).

Y, sin embargo, no hay certeza de que los «nuevos rusos» formen una categoría homogénea. Parece que se trata más bien de un fortuito conglomerado de personas unidas por un único distintivo común: el alarde de consumo ritual (los «nuevos rusos» muestran un comportamiento similar también en Occidente).

Para un intelectual es difícil erigirse en juez en estas cuestiones, aunque sólo sea porque sus ingresos no alcanzan siquiera para ser un participante modesto de la industria del ocio de Moscú, incluida su vida nocturna. La sociedad le muestra de forma inequívoca que los servicios de los intelectuales están especialmente mal pagados. Sólo puede ganarse la vida quien es un periodista de éxito; y sólo una minoría que recibe subvenciones, sobre todo de fundaciones occidentales, puede permitirse el lujo de ocuparse de

asuntos complejos que requieren una larga dedicación.

En la vida cotidiana, un intelectual apenas se diferencia del ciudadano moscovita medio. Cada vez más, se siente como una presa acosada por particulares que han conseguido enriquecerse, o por el Estado. Como las reglas son obra de los cazadores y las cambian continuamente, para un moscovita medio sobrevivir se ha convertido en un verdadero arte. Unos dos millones de habitantes de la capital han perdido su dinero el año pasado debido a la quiebra de numerosos bancos y sociedades. Para ellos, sobrevivir en Moscú, hoy una de las ciudades más caras del mundo, supone aplicarse día a día al arte de la supervivencia. En su desesperada lucha, a los moscovitas, igual que al Estado, todo les vale. En una situación así, la ley no puede actuar de mediadora; todos quieren todo y el botín sólo se reparte si las fuerzas del adversario son superiores. Cada vez más, los acuerdos se rompen y se desatienden las obligaciones (un artista denominó con sagacidad la situación de la sociedad «la ley democrática de la jungla»). En esta situación previa al contrato social no hay imagen del enemigo que pueda unificar a la sociedad; al igual que todo lo demás, se multiplica. El Estado mismo resulta ser una de las principales imágenes del enemigo, quedando así despojado definitivamente del derecho de actuar como árbitro en estos asuntos.

Vivimos en un época que podríamos denominar de diagnóstico. Con esto no me refiero a los diagnósticos que nos hacemos a nosotros mismos, ni tampoco a aquellos que nos hacen los demás. Es sabido que existe un número ingente tanto de unos como de otros, pero de ellos no quiero hablar. Cuando digo tiempo de diagnóstico, me refiero a un diagnóstico aún incierto, que hacemos *nosotros* y que tiene lugar dentro de nosotros mismos, y que de momento permanece oculto tanto a los examinadores internos como externos.

Los examinadores suelen pensar en los síntomas siguiendo la analogía: «En estos casos y en aquellos otros la situación era ésta, se hizo ésto y aquello, y el paciente sanó. También (nosotros) usted debería(mos) actuar así». Pero esta analogía no sólo es forzada, sino que, ayudándonos a superar un tiempo difícil, logra tranquilizarnos por un momento para después volver a hundirnos en una desesperación tanto más honda cuanto que estuvo precedida por la esperanza de una rápida recuperación. El intento de pensar en setenta años de nuestra historia como algo negativo, como algo que no nos incumbe a nosotros tal como somos ahora —y esto precisamente está en la base de la mayoría de los diagnósticos—, es un síntoma de la enfermedad: muestra que el pasado es algo todavía demasiado reciente, y que aún no hemos superado el trauma que supone su existencia. Mientras deseamos que ocurra lo imposible, no hacemos siquiera lo poco que es posible hacer en nuestra situación. (Un síntoma de la imposibilidad de hacer un diagnóstico es también el «economicismo», la idea de que nuestros problemas están localizados en el ámbito de la producción material, cuya reconversión también mejoraría rápidamente todo lo demás).

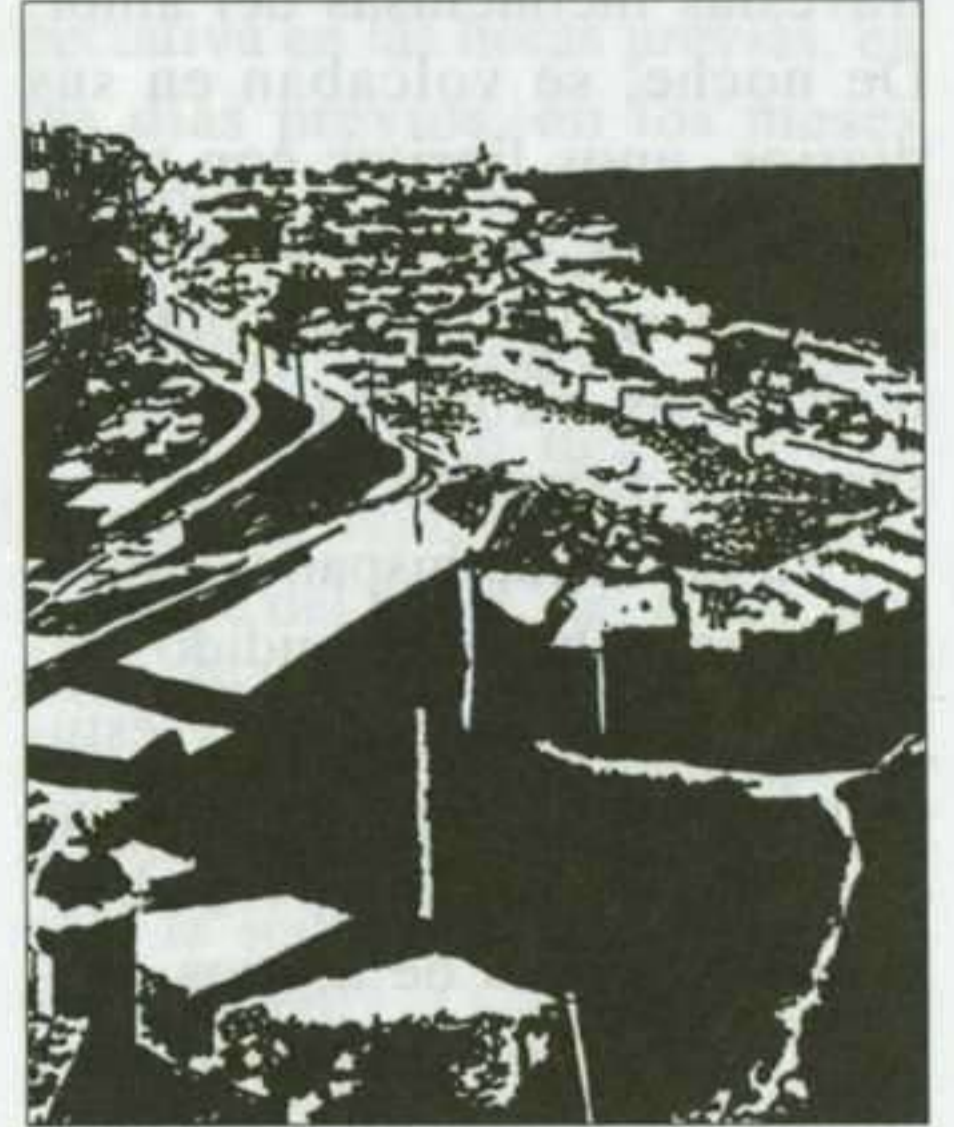
Mucho más productivo que hacer un diagnóstico precipitado me parece elaborar una sintomatología: la descripción del mayor número posible de síntomas sin que inmediatamente se haga el total y se resuman en un nuevo diagnóstico. En este sentido el *Diario moscovita* de un famoso sintomatólogo del siglo XX, Walter Benjamin, resulta muy interesante. Fue escrito a finales de la época de la NEP, una época de diagnóstico anterior a la nuestra. Benjamin renuncia a hacer un diagnóstico del Moscú de aquel entonces, no sólo porque es extranjero, sino también por lo incompleto desde el punto de vista fenomenológico de cualquier descripción. Pero sobre todo a causa de aquello que denominó la especificidad del

«momento actual» precisamente en este lugar, en Moscú. ¿Qué conformaba esta especificidad? El que la abundancia de series divergentes de síntomas impedía a la razón alcanzar el punto de saturación, ordenarse y convertirse en sí misma, hacerse igual a sí misma.

El 27 de diciembre de 1926, Benjamin escribió desde Moscú a su amigo el escultor Jule Radt: «Es de todo punto imposible predecir qué será de todas estas cosas que están ocurriendo en Rusia. Es posible que surja una verdadera sociedad socialista, pero quizá lo haga algo totalmente distinto. La batalla decisiva aún está en pleno auge.»

También hoy, casi setenta años después de escritas estas palabras, el «momento actual» aquí en Moscú está demasiado saturado de posibilidades como para poder predecir con certeza cuál de ellas será realizada. De momento, curiosamente todas ellas son puestas en marcha de forma paralela, y no es posible inclinarse por ninguna. No sé cuando terminará el tiempo de diagnóstico. *Saber* significaría poder hacer un diagnóstico definitivo y acertado. Pero eso es imposible. Así que «vivimos en la cumbre de esta contradicción» (Kafka). □

Puerto Rico



Mayra Montero

*Como el arrullo de palmas
[en la llanura,
como el trinar del sinsonte...
[así es mi amor*

(De una vieja canción cubana).

Para llegar hasta aquí, hasta el lugar sangrado y defendido con uñas y dientes que ocupamos en la literatura, las escritoras del Caribe hemos tenido que recorrer un largo camino bordeado de palmas, adornado de caracolas, convenientemente arrullado por el mar. Pero asolado, a menudo, por las ráfagas del desafío: los huracanes más fuertes siempre han tenido nombre de varón.

Nuestra voz, madura y múltiple, ocupada hoy en los más diversos géneros, es el resultado directo de otras voces y otros ámbitos; es el producto inevitable de varios siglos de literatura escrita por mujeres; literatura que se limitó, en un principio, a los epistolarios, los diarios y las autobiografías.

A nuestras abuelas, esas damas silenciosas que ocultaron, bajo los incontables vuelos de sus batas, la urgencia y voluptuosidad de las Antillas, sólo les quedó escribir en primera persona —todavía no se inventaban los boleros—; desgarrarse íntimamente en unas cartas que a lo mejor luego dejaban olvidadas en cualquier cajón; contar sólo

para sí mismas los interminables viajes por la mar oceánica, y las travesías inconclusas del amor. De noche, se volcaban en sus diarios, unos libritos con tapas de nácar que casi parecían misales, pero en los que se contaban otras misas, otros rosarios de susurrantes disimulos.

En el Caribe hispano, afortunadamente, hemos decidido viajar a la semilla, rescatar y estudiar la literatura autobiográfica, e investigar la subjetividad femenina a través de diarios, memorias, cartas, testimonios y crónicas de viaje. En otras palabras, hurgar en los escritos de las mujeres de los siglos XVIII, XIX y las primeras décadas del XX, con la ilusión de encontrarlas y encontrarnos. Con la esperanza de reconocernos. Con la maravilla de saber que finalmente hemos llegado juntas. Es lo que se llama, en nuestras tierras, empezar por el principio.

Impulsada por la ausencia en el panorama crítico de un estudio abarcador y completo de estas prácticas literarias en el Caribe, una profesora puertorriqueña, la doctora Aileen Schmidt, se ha convertido en pionera de la investigación del discurso autobiográfico femenino. Autora de varios trabajos sobre la materia, Schmidt sostiene que se puede elaborar una poética feminista de la autobiografía, a partir de la afirmación del sujeto femenino.

De acuerdo con la investigadora puertorriqueña, quien utiliza el género como una categoría de análisis, es imposible estudiar a fondo la literatura escrita por mujeres con los mismos instrumentos y enfoques de la crítica literaria tradicional, que las ha subestimado, desacreditado y negado. En su opinión, el discurso del género es un discurso de poder; y las relaciones de género también son relaciones de poder, asimétricas, definidas por la desigualdad y la dominación masculina.

El escritor dominicano Pedro Mir afirmaba, años atrás, que el hecho de ser antillano suponía un grave obstáculo para la divulgación de una obra literaria.

«Ser antillano no es igual que ser parisiense», se quejaba Mir. «Las pequeñas islas del Caribe son islas de esclavos que han sido siempre de más baja categoría... No pueden de ninguna manera entrar en el mercado de la gran literatura, salvo que algunas circunstancias particulares lo favorezcan».

Ser antillano no es igual que ser parisiense. Pero sin duda, ser antillano siempre fue más fácil que ser antillana. La experiencia femenina ha considerado menos importante y menos representativa que la masculina. Es lo que señala la escritora norteamericana Joanna Russ, estudiosa del tema y autora de un importante libro: *How to suppress women's writing*. Revela Russ que una de las formas más usadas para suprimir la escritura de las mujeres es catalogarla como algo muy personal o confesional.

De ahí que haya surgido un renovado interés por profundizar en las estrategias que utilizaron las escritoras cubanas, puertorriqueñas y dominicanas para enfrentar esta proscripción histórica de la literatura del canon.

«Desde su asignada posición de marginalidad y subordinación», explica la doctora Schmidt, «analizo la manera en que ellas asumieron la subjetividad de su ser, camino a la emancipación personal y literaria».

Al escribir sobre sí mismas —sus pasiones, sus proyectos, sus desencantos, e incluso sus miedos—, escritoras como Gertrudis Gómez de Avellaneda, la Condesa de Merlin, Aurelia Castillo, Lola Rodríguez de Tío y René Méndez Capote, entre otras, han dado corporeidad y sustancia a unas vidas que habían estado, como quien dice, ausentes. Precisamente René Méndez Capote recoge este sentimiento, con gran sensualidad, en uno de sus principales libros:

«Está todo impregnado de olor, un olor a cuero y solarina, a monturas y bayetas, a caballo limpio, a frazadas nuevas, a heno y yerba fresca, a maloja a afrecho, a avena, a sacos de maíz. Yo hoy pienso que era un olor viril, y que ya desde entonces lo viril me era agradable».

«Ser antillano no es igual que ser parisiense», se quejaba Mir.

Mirando hacia atrás sin ira —pero con infinita gratitud—, podemos imaginarnos a estas escritoras tal como eran entonces, calladas y profundas, recogiendo las faldas para pasear sin rumbo entre las plantaciones, observando con el rabillo del ojo el trabajo frenético de los cortadores de caña, esclavos sudorosos y acezantes que también las observaban. De este modo, asomándose por aquí y por allá, reflexionando a solas en la cubierta de algún barco —el deseo de la afirmación es como un largo viaje por mar— maduró en ellas la pasión de la palabra; la certeza ingobernable de la escritura.

«Escribir», concluye la doctora Schmidt, «es una estrategia de las mujeres para validar lo que son. La apropiación del lenguaje y de la escritura es asimismo la apropiación del ser. Por eso abordo la autobiografía como una forma más en la búsqueda de la definición de la mujer caribeña, pero sobre todo, como el rescate de unos espacios que le han sido históricamente usurpados».

La voz de las mujeres caribeñas del XVIII, del XIX, y de las primeras décadas de este siglo, ausente de los currículos académicos tradicionales, empieza por fin a abrirse paso, ante la complacencia y el alivio de las escritoras que nos consideramos deudoras de sus obras.

Para las mujeres que escribimos hoy en el Caribe, es un gran aliciente escuchar del rescate de esa literatura autobiográfica, que es como el rescate de la fantasía madre de todas nuestras fantasías. En ese camino bordeado de palmas y cubierto de caracolas, las voces del pasado son como un arrullo liberador. La necesaria melodía que aún llevamos por dentro. □

Buenos Aires



Santiago Kovadloff

Mario Bunge es el más célebre de los epistemólogos argentinos. A principios del pasado mes de septiembre, volvió al país de visita. Desde hace casi treinta años reside en el Canadá, donde ganó prestigio internacional. Es uno de los tantos intelectuales que abandonó la Argentina a raíz del golpe de Estado de 1966. En esa ocasión, el general Onganía hizo desalojar a bastonazos la Universidad de Buenos Aires. Ella estaba —diagnosticó— sembrada de comunistas. Fue el paso decisivo para la decadencia intelectual de la República. Desde entonces, la inteligencia nacional dura, perdura, combate como puede. O triunfa en el extranjero. Como César Milstein. Como Mario Bunge.

De modo que, cada tanto, Bunge vuelve por aquí. Ciertamente, no lo trae de regreso el interés por la cultura argentina. En los órdenes que a él le importan —los de la ciencia y la filosofía—, la considera extinta. Estima en más de dos décadas el atraso local en esas disciplinas. Definitivo su extravío en la adversidad. Lo que lo devuelve al país, a este hombre que se acerca a los ochenta años, es la nostalgia. La de los viejos amigos y la de las calles de la infancia. Por lo demás, política, social, tecnológicamente, éste es, para él, un suelo de aguas estancadas. Saldo triste de lo que

pudo ser y no llegó a concretarse.

¿Exagera el pensador? A nadie puede escapársele la brutal disociación que padecemos entre ética y presunta eficacia. En desmedro de la ética, claro está. El país ha ordenado sus finanzas. Pero lo ha hecho a expensas de su población: desocupación creciente, subempleo, crisis educacional, precariedad indescriptible en la prestación de servicios de salud. Vivimos sin inflación... y sin perspectivas valederas. Mal diagnóstico para un porvenir cabal. La impunidad, hay que decirlo, lo gobierna casi todo. La impunidad y la rapiña, ejercidas por quienes debieran combatirla.

Las mafias enquistadas en el poder fueron denunciadas por el mismísimo ministro de Economía. Se trata de una crisis cultural profunda, global. En materia de trabajo y de educación es donde mejor se la advierte. Donde más se la padece. En términos de educación, el Estado se ha desentendido de toda responsabilidad de liderazgo. Ha dejado las cosas en manos de la iniciativa privada. Y ésta, naturalmente, no negocia con una población económicamente desvalida. *Dios proveerá*, dicen algunos. Pero no lo dice la Iglesia. La Iglesia ha puesto el grito en la tierra y resalta el derrumbe moral de un régimen que busca el equilibrio fiscal a costa de los muchos que cada vez más tienen menos. Y condena, de paso, la práctica del aborto, el ejercicio de la homosexualidad y la perversa difusión del preservativo. De modo que, con la primavera, han florecido, fortalecidos, los dilemas argentinos. No son los únicos del hemisferio pero están, quién puede negarlo, entre los que ofrecen colores más vivos. Véase sino los pétalos más recientes de nuestra literatura de ficción. Ha habido por aquí un fenomenal rebrote novelístico y biográfico de esa flor llamada Eva Perón. Los novelistas últimos que mayor afición han demostrado al cultivo de este exquisito fruto del mitológico jardín nacional son Abel

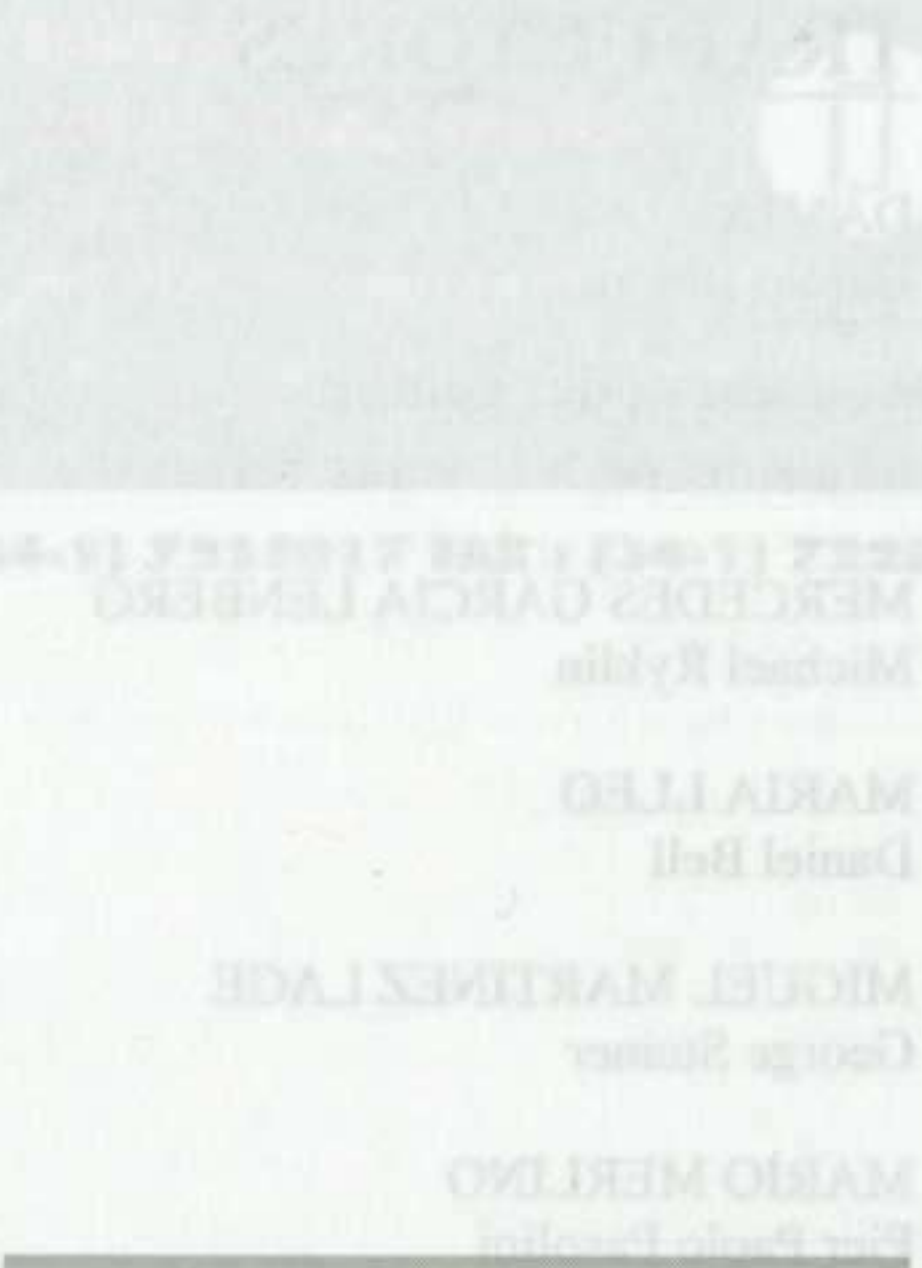
Posse, Alicia Dujovne Ortiz y Tomás Eloy Martínez. Tres prosas de fuste consagradas a explorar los misterios de esta mujer que muchos juzgaron como diosa y otros tantos como demonio. ¿Pretexto para interrogar el presente argentino? ¿Su drama, su ceguera, su destino? Seguramente. Pero también indicio inconfundible de la vitalidad con que aún cuenta en el país todo lo que implica la palabra *peronismo*. Buena prueba de ello es el éxito de difusión logrado por los tres escritores. Sobre todo, por el talentoso Tomás Eloy Martínez quien, para lanzar a la venta su *Santa Evita* contó con el respaldo contundente de la editorial Planeta. Treinta y cinco mil ejemplares, dicen, se liquidaron en un abrir y cerrar de ojos. Una alegría, sin duda, para el autor de la hazaña y ni qué decir para sus editores. Y, hay que suponerlo también, para el espíritu perenne del extinto general Perón, de quien se acaba de celebrar, a principios de octubre, el primer centenario de su natalicio. Para evocarlo, también anduvo por aquí otra figura de la prolífica *nomenklatura* justicialista: la señora Isabel Martínez, viuda de Perón y ex presidenta (fugaz) de los argentinos. En esa ocasión, el comandante en jefe del Ejército —institución que en 1976 arrebató con un solo grito el poder a la Primera Dama— hizo de tripas corazón y en el cementerio de la Recoleta trazó, junto a Isabel Martínez, una semblanza apologética y reconciliadora del General.

Así, pues, las cosas. Los muertos están aquí a la orden del día. Nadie les quita su panteón en la memoria colectiva ni en la capilla literaria. Ni a ellos ni tampoco a los muchos que sembró el terrorismo de Estado en los años del *Proceso*. Porque la lucha de las Madres de Plaza de Mayo no ha perdido vigencia ni sentido. Y otros, muchos otros, resisten también. Son los que estudian pese a todo. Los que meditan pese a todo. Y crean. En el arte, en el pensamiento, en la poesía, en la enseñanza. Ellos conforman la cultura de cata-

cumbas de este país. La que no tiene *rating* pero tiene sustancia. Y ha sido una distinguidísima militante de la Asamblea Permanente por los Derechos Humanos, Graciela Fernández Meijide, quien en las elecciones porteñas a senador dio cauce al hartazgo y arrasó en las urnas el pasado 8 de octubre. Su victoria fue aplastante en la capital. Y bajo las cenizas de la derrota, el primer sepultado fue el abnegado contador público Herman González, su rival menemista. Sí, no hay nada más alentador que los matices. Pero, por el momento, son pocos. Las provincias agonizan en su indignancia. Crece en ellas la desocupación y se ensancha mes a mes la falta de recursos para contrarrestarla. El desempleo masivo genera desesperación. La desesperación, violentas manifestaciones populares. A ellas, por supuesto, responden, palo en mano, las fuerzas de seguridad. Y a éstas, la indignación de la gente. De la gente que no escarmienta. Que insiste en reivindicar su derecho a vivir humanamente. ¡Vanidad de vanidades! ¡Como si la finalidad de la democracia local fuera promover la justicia social! Es así como una nueva clase de desaparecidos ha comenzado a florecer en la Argentina. La integran las filas cada vez más nutridas de hombres y mujeres sin ocupación. ¿Serán «los humildes» de los que solía hablar Eva Perón? *Piden pan y no les dan. Piden queso y les dan hueso y les rompen el pescuezo*. Ellos son el fruto decantado de un plan económico que se ha hecho fuerte a expensas de la mayoría. Es un plan universal, dicen los que están donde importa estar. De manera que si el Primer Mundo sobra gente, ¿cómo no va a sobrar también aquí? ¿Acaso nosotros somos menos? ¿Qué tiene ese mundo que no tenga el nuestro, tan gerundial él, en vías de desarrollo? Pero hay, en cambio algo que el Norte no tiene y nosotros sí. Nosotros tenemos a Dieguito Maradona. ¡Lo hubieran visto ustedes, europeos, volver a salir a la cancha vistiendo la inefable

camiseta de Boca Juniors! ¡Ah, qué éxtasis, señores! ¡Qué expectativa en las horas previas, en los días previos, en los meses previos! Radio, televisión, periodismo escrito. Todo, absolutamente todo —y todos— concentrados sobre lo decisivo, lo central, lo venturoso: el retorno al fútbol del ángel, del mago, del bailarín. ¿Qué aún nada se ha aclarado sobre el crimen del 18 de julio del año pasado, cuando voló la sede central de la comunidad israelí? ¿Qué siguen invictos y en libertad los responsables de los cien muertos sembrados entonces, en la fatídica calle Pasteur, por la bomba antijudía? ¿Qué andan tan libres como los generales del *Proceso* a los que una justicia hoy volatilizada condenó por asesinato, tortura y violaciones de toda índole? Bueno, bueno. Tranquilos. Ya se sabrá. Ya se sabrá todo. Tengan paciencia. Aguarden ustedes y verán que en política y en justicia los argentinos también somos capaces de hacer un gol de media cancha. Y una última cosa. Pueden estar seguros de que si bien don Mario Bunge regresó al Canadá, volverá pronto a Buenos Aires. Es que no hay como nosotros, los argentinos, para expresar calidez, darle cauce a los afectos y sentido a la amistad. □

SPONSORS:



COLABORADORES

EDUARDO ARROYO

Pintor español.

MARCOS-RICARDO BARNATAN

Poeta y narrador hispanoargentino.

DANIEL BELL

Profesor de Ciencias Sociales en la Universidad de Harvard.

HAROLD BLOOM

Crítico literario norteamericano.

UMBERTO ECO

Semiólogo y novelista italiano.

ERNEST LLUCH

Catedrático de Historia del Pensamiento Económico de la Universidad de Barcelona.

PIER PAOLO PASOLINI (1922-1975)

Poeta, ensayista y cineasta italiano.

AGUSTIN SANCHEZ VIDAL

Escritor español.

GEORGE STEINER

Catedrático de Literatura Comparada en la Universidad de Cambridge.

EDUARDO SUBIRATS

Filósofo español.

HORACIO VAZQUEZ RIAL

Escritor español.

ANTONIO TABUCCHI

Escritor italiano.

TRADUCTORES

DAMIA ALOU

Harold Bloom

ESTHER BENITEZ

Umberto Eco

MERCEDES GARCIA LENBERG

Michael Ryklin

MARIA LLEO

Daniel Bell

MIGUEL MARTINEZ LAGE

George Steiner

MARIO MERLINO

Pier Paolo Pasolini

LETRA INTERNACIONAL no se identifica necesariamente con los contenidos vertidos en los textos por sus autores. LETRA INTERNACIONAL no se compromete a devolver los artículos que no hayan sido solicitados, ni a mantener correspondencia sobre los mismos.

Urfascismo © 1995 Umberto Eco; Harold Bloom extracto de *El canon occidental*, cortesía de Editorial Anagrama; la traducción de los textos de Freud es de Luis López-Ballesteros y de Torres; George Steiner, texto inaugural de la cátedra Lord Weidenfeld de Literatura Comparada en Oxford (1994). Todos los demás derechos son de sus autores. Rosa Pereda coordinó el dossier *La España Negra*; © de las reproducciones autorizadas VEGAP, Madrid, 1995.

DISTRIBUCION

ESPAÑA	Librerías: Siglo XXI de España; Quioscos: COEDIS
ARGENTINA	Prometeo Libros - Avda. Corrientes, 1915 - 1045 Buenos Aires Teléf. y Fax: 953 11 65
CHILE	Editorial Contrapunto - Avda. Eliodoro Yáñez, 2541 - Santiago de Chile Teléf.: 223 30 08 - Fax: 231 06 94
COLOMBIA	Siglo del Hombre Editoriales Ltda. - Avda. CRA 3, 17-73 - A.A. 24692 Santa Fé de Bogotá D. C. Teléf.: 281 39 05 - Fax: 281 38 76
ECUADOR	Libri Mundi - Juan León Mera, 851 - Quito Teléf.: 544 185 - Fax: 504 209
MEXICO	DIMSIA - Mariano Escobedo, 218 - Colonia Anahuac - 11320 México D. F. Teléf.: 545 66 45 - Fax: 545 47 36
PUERTO RICO	Grand Papyrus - 357 Tetuán St. - Old San Juan - Puerto Rico 00901 Teléf.: 724 61 05 - Fax: 722 33 62
URUGUAY	Ediciones Trecho - Maldonado, 1092 - Montevideo Teléf.: 983 606 - Fax: 905 983
VENEZUELA	Grupo Editorial Alfa - Los Mangos, Edificio Alfa Las Delicias - 1050 Caracas Teléf.: 715 676 - Fax: 762 02 10

REDACCIONES

BELGRADO:

LETTRE INTERNATIONALE

Dirección: Iovan Hristic.

Redacción: Cika Liubina 1/V, 1100 Belgrado.

BERLIN:

LETTRE INTERNATIONAL

Dirección: Frank Berberich, Antonin J. Liehm.

Redacción: Rosenthaler Str. 13, 10119 Berlín.

BUCAREST:

LETTRE INTERNATIONALE

Dirección: B. Elvin, Antonin J. Liehm.

Redacción: Aleea Alexandru, 38, sectorul 1, Bucaresti.

BUDAPEST:

LETTRE INTERNATIONALE

Dirección: Gábor Mihályi, Antonin J. Liehm.

Redacción: Iskola u. 37-39, 1011 Budapest.

PARIS:

LETTRE INTERNATIONALE

Dirección: Antonin J. Liehm.

Redacción: 41 rue Bobillot, 75013 París.

PRAGA:

LETTRE INTERNATIONALE

Dirección: Tomás Vrba, Antonin J. Liehm.

Redacción: Hellichova 5, 11800 Praga 1.

ROMA:

LETTRE INTERNATIONALE

Dirección: Federico Coen, Antonin J. Liehm

Redacción: Fondazione Lelio Basso. Via della Dogana Vecchia 5, 66086 Roma.

SAN PETERSBURGO:

LETTRE INTERNATIONALE

Dirección: Alexandre Ninov, Antonin J. Liehm

Redacción: Vsermirnoe Slovo, c/o J. B. Karakol, 19304 Leningrado.

SOFIA:

LETTRE INTERNATIONALE

Dirección: Svetla Ivanova, Antonin J. Liehm.

Redacción: Open Society Fund, Serdika Str. 1, 1000 Sofia.

VARSOVIA:

LETTRE INTERNATIONALE

Dirección: Jacek Kurczewski, Antonin J. Liehm.

Redacción: ul. Hipoteczna 2, P. O. Box 133, 00950 Varsovia.

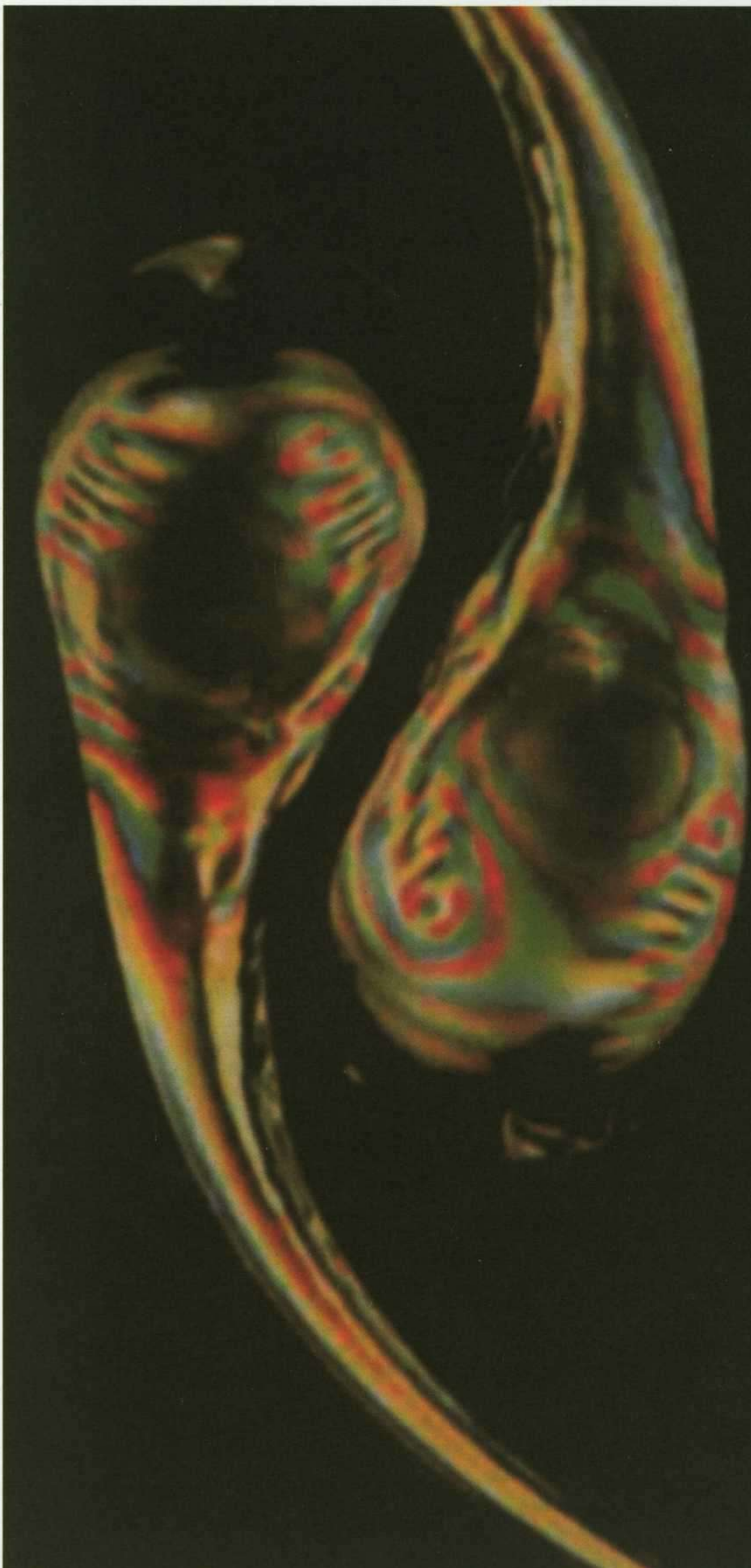
ZAGREB:

LETTRE INTERNATIONALE

Dirección: Slobodan P. Novak, Antonin Liehm.

Redacción: Trg Bana J. Jelacica 7, 41000 Zagreb.

IMAGEN DE JOSE DRUMMOND SELECCIONADA PARA ARCO POR JOAO FERNANDES



A R

C O

96

**FERIA INTERNACIONAL
DE ARTE
CONTEMPORANEO.**

8 / 13 FEBRERO.

**INTERNATIONAL
CONTEMPORARY
ART FAIR.**

8 / 13 FEBRUARY.

**PARQUE FERIAL JUAN
CARLOS I, MADRID**

PROGRAMAS ESPECIALES:

ALEMANIA EN ARCO,

VIII ENCUENTROS

INTERNACIONALES DE

ARTE CONTEMPORANEO,

**"MAJOR COLLECTORS AT
ARCO".**

SPECIAL PROGRAMMES:

GERMANY AT ARCO,

8TH INTERNATIONAL

CONTEMPORARY ART

FORUM, MAJOR

COLLECTORS AT ARCO.

SPONSORS:

MINISTERIO DE CULTURA,

FUNDACION

COCA-COLA ESPAÑA,

ICEX,

IBERIA (TRANSPORTISTA OFICIAL).



IFEMA
Feria de
Madrid

PARQUE FERIAL JUAN CARLOS I. APDO. DE CORREOS 67.067. MADRID 28067, SPAIN. TEL.: (34-1) 7225017 FAX : (34-1) 7225798



MADRID SEVILLA. SEVILLA MADRID. MADRID SEVILLA. SEVILLA MADRID. MADRID SEVILLA. SEVILLA MADRID. MADRID SEVILLA. SEVILLA MADRID. ... AHORA TIENE 26 AVES AL DÍA PARA QUE VAYA Y VUELVA RAPIDAMENTE, A 300 KM/H. Y SI LLEGAMOS CON MAS DE 5. MINUTOS DE RETRASO. LE DEVOLVEMOS SU DINERO. SIEMPRE QUE EL RETRASO SEA IMPUTABLE A AVE-RENFE.

