

2005

LETRA

86
6 euros

INTERNACIONAL

LITERATURA Y LÍMITES

Krzysztof Czyzewski

Jorge Ferrer

Drago Jancar

Migjen Kelmendi

Ramón Sánchez Lizarralde

ELOGIO (INNECESARIO) DE LOS LIBROS

Carlos Monsiváis

LOS BEATLES Y LA PERESTROIKA

Mijaíl Safonov

Juan Marsé • A. García Ortega • Joseph Brodsky • A. García Delgado • Ivan Klima
Daniel Centeno • Amparo S. de Haro • Javier Montes • R. Chartier • Íñigo G. Ureta
A. Barba • J. P. Escohotado • A. Martín-Aragón • Víctor Claudín • V. Andresco
J. Gutiérrez Vicén • Sergio Trigan • G. Gómez Bravo • J. A. Rivas Leone • Alan Pauls





REPÚBLICA POPULAR CHINA
PAÍS INVITADO DE HONOR

Trae consigo:

- Muestra Editorial 1000 Ejemplares en Español, Inglés y Chino •
- Escritores, Poetas y Novelistas •
- Sala de Lectura, Industria China •
- Exposición de Pinturas, Grabados, Fotografías y Objetos •
- Artesanías •
- Danza •
- Cine •
- Música •
- Gastronomía •

Es el año del Quijote

ES EL AÑO DEL LIBRO

ven a buscar libros a la Feria.

18ª FERIA  **INTERNACIONAL
DEL LIBRO
DE BOGOTÁ**



telecom

Del 20 de Abril al 2 de Mayo de 2005 en Corferias

ToroVazquezMora/Fischer

Informes y Ventas: **CORFERIAS**. Cra. 40 No. 22 C - 67 Conm.: (571) 381 0000/30 Fax: (571) 337 7964 - 344 5503

www.corferias.com • msuarez@corferias.com Bogotá, Colombia.

Cámara Colombiana del Libro. Tels.: (571) 323 0237 - 323 0238 Fax: (571) 285 1848 www.camlibro.com.co

www.feriadellibro.com

ORGANIZAN:



LETRA⁸⁶

INTERNACIONAL

DIRECTOR FUNDADOR

Antonin J. Liehm

DIRECTOR

Salvador Clotas

SUBDIRECTOR

Manuel Ortuño Armas

COORDINADORA

Rosa Pereda

SECRETARIA DE REDACCIÓN

Mercedes García Lenberg

CONSEJO DE REDACCIÓN

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

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



LETRA INTERNACIONAL

Monte Esquinza, 30, 2.º dcha.

28010 Madrid.

Teléf.: 913 104 696 - 913 104 313

Fax: 913 194 585

editorial@fpabloiglesias.es

www.fpi.es

DISEÑO Y MAQUETACIÓN

Torre de Babel, S.L.

REALIZACIÓN GRÁFICA

Egraf, S.A.

CIF n.º G-28667061

Depósito Legal: M-4655-1986

ISSN 0213-4721

PRIMAVERA 2005

ÍNDICE

• Juan Marsé Canciones de amor en «Lolita's Club»	2
• Roger Chartier Literatura e historia	4
• Carlos Monsiváis Elogio (innecesario) de los libros	10
• Adolfo García Ortega El oficio de editar en la era del no-libro	17
• Agustín García Delgado Urania y Clío. Nota preliminar a unos sonetos de Brodsky	19
• Joseph Brodsky Veinte sonetos a María Estuardo	20
• Javier Montes ¿Caduca Sontag?	27
• Amparo Serrano de Haro Susan Sontag, «in memoriam»	31
• Mijaíl Safonov Los Beatles y la «perestroika»	33
• Íñigo García Ureta Bob Dylan Revisited	37

LITERATURA Y LÍMITES. EN EL UMBRAL DEL MILENIO

• Ramón Sánchez Lizarralde Engañosas capilaridades	42
• Drago Jancar Escribir en la lengua de una literatura pequeña	45
• Krzysztof Czyzewski La frontera	48
• Jorge Ferrer La resistencia a la vulgaridad	51
• Migjen Kelmendi Love train...	55
• Ivan Klima Kafka y Borges	62
• Daniel Centeno Los cisnes de la infamia	68

LOS LIBROS

• Andrés Barba (Albert Cohen); J. P. Escohotado (Miguel S. Dalmau); Alberto Martín Aragón (Bruno Schulz); Víctor Claudín (Isaac Rosa); Víctor Andresco (Ramón S. Lizarralde); Javier Gutiérrez Vicén (J. Roís de Corella); Sergio Trigán (Ramón Irigoyen); Gutmaro G. Bravo (Julio Aróstegui) J. A. Rivas Leone (Fernando Báez)	75
--	----

CORRESPONDENCIA

• Íñigo García Ureta, Víctor Claudín, Alan Pauls	90
---	----

CANCIONES DE AMOR EN «LOLITA'S CLUB»

El comportamiento de un cadáver en el mar es imprevisible. Mummmm. Eso fue lo que declaró a la prensa el capitán del barco, Valentín lo recuerda trastornado y ahora pronuncia las misteriosas palabras en voz alta una vez más, barruntando lo mismo que entonces: Mummmm, los marinos son supersticiosos y dicen cosas raras, pero vaya, que manera tan pertinente de referirse a la pobre Desirée. Ciertamente, este viejo capitán parecía conocerla mucho mejor que los que la habían comprado y vendido, gozado y maltratado en vida.

Mecido por una familiar sinfonía de suspiros y gemidos sexuales, mientras avanza por el pasillo sosteniendo en alto la bandeja con una sola mano, tal si hubiera sido experimentado camarero toda su vida, Valentín siente agitarse bajo sus pies el mar profundo y tenebroso y el flujo caprichoso y helado de las corrientes. Qué lejos alcanza el entendimiento de la gente del mar, se dice. En cambio yo, bobo de mí, ¿cómo no supe leer en los ojos celestes de Desirée lo que iba a pasar? ¿Cómo no supe ver lo que haría una muchacha tan decidida a romperse en mil pedazos por dentro y por fuera? ¿No lo intentó ya una vez con pastillas? ¿Por qué nadie en esta casa acertó a verla en lo peor, después de que se la llevaran llorando y a la fuerza? Verla, por ejemplo, armándose las muñecas y paseando como enjaulada por la cubierta del barco con la misma desesperada crispación que se movía aquí, en la pista azul del club y en el tirabuzón de la escalera de caracol, o en su propia habitación, viendo a los hombres desnudarse o vestirse noche tras noche con sus ojos de un azul desleído, casi blancos... Hoy hace tres meses.

Los dorados cabellos de Desi ondulando entre las algas. ¿Quién dijo que todos los caminos va a dar a la mar...? ¿O no se dice así? Hoy hace tres meses, recuerda: sus braguitas azules con puntillas secándose al sol en los alambres de la azotea del club,

transparentando el mar cercano y quieto que se la llevó. La sirena del paquebote a lo lejos, reclamando el cuerpo a través de la niebla.

—Hoy hace tres meses.

Bajo una noche sin luna navega en alta mar el *Alhambra 2* cubriendo la ruta Barcelona-Palma. Desirée se acerca descalza y muy despacio a la barandilla de babor, pongamos por caso, aunque da lo mismo un sitio que otro, porque ella ya no está en ese barco ni en este mundo, ya no es consciente de nada, y se para y rinde la cabeza sobre el pecho, y se inclina sobre el abismo. Abajo rompen las olas y liberan una leve espuma, pero sus ojos azules se clavan obsesivamente en las negras aguas. Lejos, adonde ella no quiere ir, la otra espuma de los acantilados la está esperando. A ver, esa sonrisa.

Y la siguiente pregunta del periodista, que mereció la misma respuesta. ¿Cómo se explica usted que el cuerpo de la ahogada haya aparecido al día siguiente a treinta millas del punto donde se arrojó por la borda? El comportamiento de un cadáver en el mar es imprevisible, señor. A ver, esa sonrisa. Un pasajero muy locuaz, un hombre altísimo cargado de espaldas y con la cabeza pequeña, como un pájaro ensimismado, declaraba también que esa misma noche la muchacha se le acercó en cubierta para entablar conversación, y que inmediatamente él supo que era una prostituta por el modo de mirarle. A la bragueta, señor, directamente a la bragueta. Que fumaba un porro, y que seguramente era colombiana, como el hombre que embarcó con ella, y del que nunca más se supo, por cierto. Cuando el barco atracó en Palma, desapareció.

El veterano capitán de la Compañía Transmediterránea recordaba que la joven tenía los ojos azules y lucía una mariposa roja y amarilla estampada en el hombro derecho, pero añadió que cuando su cuerpo fue hallado veinticuatro horas después flotando al pie de los acantilados, tan lejos del

punto donde se tiró al agua, sus ojos eran verdes y la mariposa estaba en su pecho izquierdo y tenía las alas grises. El mar hace su trabajo, señor. El viejo marino puede simular ignorancia o puede mentir por discreción o por compasión, pero habla siempre desde la experiencia que le otorga su antigua relación personal con los vientos y las corrientes marinas y los embates salobres que erosionan la piel y la mirada de los ahogados. O algo así diría, medita Valentín, ya no sabremos nunca si el hombre lo dijo o solamente lo pensó, o quizá yo he soñado que lo decía o que lo pensaba al esforzarme tanto en descifrar en voz alta sus declaraciones a la prensa. No sin esfuerzo, hay que insistir en eso, porque las palabras largas serpentean y amagan el sentido. Palabras largas como *comportamiento* o como *imprevisible*. Nunca se portan correctamente en boca de un tartaja.

—Nu-nu-nunnnca.

Detrás de una puerta, el familiar y rítmico crujido de la cama. Un poco más allá, detrás de otra puerta, un chillido estrictamente gutural. La espalda de Valentín sigue alejándose bajo la mórbida luz verdosa, como de acuario, que inunda el pasillo, con las puertas de las habitaciones a ambos lados, todas cerradas. Lleva alto gorro de cocinero y mandil im-poluto. Se oyen sofocados jadeos y gemidos femeninos de placer claramente falsos y descreídos, un simulacro de orgasmo monótono y hueco y tan poco convincente que podría dar lugar a una reclamación por parte del cliente, no sería la primera vez, discurre ahora el cocinero distraídamente. La turbia luz cenital cae sobre su cabeza y sobre la bandeja que sostiene en alto con el brazo estirado, sobre una pizza recién cocinada, una cerveza y un cubalibre, mientras él camina sobre la alfombra roja con pasos precavidos, como si pisara huevos. Al fondo, el pasillo termina en una traslúcida cortina que agita la brisa nocturna, y que oculta un vetusto balcón.

Poco después, entregado el servicio, la misma espalda se aleja en el mismo pasillo, pero ahora en sentido inverso y entrevisto a través de la cortina que mueve la brisa: Valentín piensa que Desirée Alvarado podría ocultarse nuevamente detrás de esta cortina, en el balcón y al amparo de la noche con un porrito entre los dedos. Él le llevaría comida y café y rosquillas. Podría vivir así mil años, le diría ella, si de vez en cuando también me traes algún porrito. Desirée escapando de esta forma del hombre que vino a comprarla para llevársela a otro club, esta vez en Mallorca. Así que, ¿no podría haberse tirado al mar no para morir, sino para vivir mil años...?

Acaba de entregar el servicio en la habitación 9. La cabeza abatida por el recuerdo proyecta sombra y no deja ver su cara, solamente los oscuros mechones del pelo lacio que escapan del gorro y caen a ambos lados de la frente como las alas de un pajarraco. Hacia la mitad del pasillo se para, los brazos colgando a lo largo del cuerpo, la bandeja balanceándose en su mano, estira el cuello despacio e inclina la cabeza a un lado, como si quisiera oír mejor los gemidos que simulan placer detrás de la puerta. Los chillidos de Desi habrían resultado más creíbles, él los recordaba bien, a su garganta nunca le faltó convicción ni ganas, solamente quizá unos traguitos de cava.

Siempre acabas ronca, niña.

Es que se me seca la campanilla justo cuando los tengo a punto de caramelo, Valen.

Se para en mitad del pasillo. Las manos apretando la bandeja contra su pecho y el ánimo en suspenso, poseído por una especie de fervor, Valentín levanta la cabeza lentamente y reanuda la marcha, desapareciendo entre las sombras de la escalera que cobija ecos de risas y música caribeña. □

Fragmento de la novela del mismo título de próxima publicación en Lumen.

Literatura e historia

Roger Chartier

La relación entre literatura e historia puede entenderse de dos maneras. La primera, hace hincapié en lo que requiere una aproximación a los textos plenamente histórica. Para semejante perspectiva es menester comprender que nuestra relación contemporánea con las obras y los géneros no puede considerarse ni como invariable ni como universal. Debemos romper con la actitud espontánea que supone que todos los textos, todas las obras, todos los géneros, fueron compuestos, publicados, leídos y recibidos según los criterios que caracterizan nuestra propia relación con lo escrito. Se trata, por ende, de identificar histórica y morfológicamente las diferentes modalidades de la inscripción y de la transmisión de los discursos, y de reconocer la pluralidad de las operaciones y los actores implicados tanto en la producción como la publicación de cualquier texto, así como los efectos producidos por las formas materiales de los discursos sobre la construcción de su sentido. Se trata también de examinar el sentido de los textos como resultado de una negociación o de transacciones entre la invención literaria y los discursos o prácticas del mundo social, que procuran, al mismo tiempo, los materiales y matrices de la creación estética y las condiciones de su posible comprensión (1).

Pero hay una segunda manera, quizás menos obvia, de enfocar la relación entre literatura e historia. Procede en el sentido contrario, es decir, descubre en algunos textos literarios una representación aguda y original de los mecanismos mismos que rigen la producción y transmisión del misterio estético. Estos textos, que hacen de la escritura, del libro y de la lectura el objeto mismo de la ficción, obligan a los historiadores a pensar de otra manera las categorías más fundamentales que caracterizan a la literatura como «institución».

Tanto en la Antigüedad como en el orden moderno, el discurso sobre la literatura se fundamenta en tres nociones. En primer lugar, la identificación del texto como un escrito fijado, estabilizado, manipulable gracias a su permanencia. A continuación, la idea de que la obra se produce para un lector, y un lector que lee en silencio, para sí mismo y en soledad, aun cuando se encuentre en un espacio público. Por

último, la caracterización de la lectura como la asignación del texto a un autor y como un desciframiento del sentido.

Hay que tomar distancia con respecto a esos tres supuestos para comprender cuáles fueron las razones de la producción, las modalidades de realización y las formas de apropiación de las obras en el pasado. Y también hay que comprenderlos en cuanto a su propia historicidad y permanencia. Es allí donde se fijan las categorías fundamentales que organizan el orden del discurso literario moderno, tal como lo caracterizó Foucault en dos textos célebres, *¿Qué es un autor?* y *El orden del discurso* (2): el concepto de obra, con sus criterios de unidad, coherencia y fijeza; la categoría de autor, que hace que la obra se asigne a un nombre propio; y por último, el comentario, identificado con el trabajo de lectura e interpretación que saca a la luz la significación de un texto ya presente en él.

Retomando estas tres categorías, que definen el objeto mismo de las tres disciplinas fundamentales de la «institución» literaria (la filología, la historia literaria, la hermenéutica), quisiera mostrar cómo algunas obras literarias nos conducen a construirlas no como universales sino en su discontinuidad y movilidad.

Un encuentro inesperado entre Borges y Foucault permite reevaluar en primer lugar el concepto mismo de «autor». En su conferencia famosa, *¿Qué es un autor?*, pronunciada frente a la Société Française de Philosophie en 1969, Foucault distinguía dos problemas, a menudo confundidos por los historiadores: por un lado, el análisis sociohistórico del autor como individuo social y los diversos interrogantes que se vinculan a esta perspectiva (por ejemplo, la condición económica de los autores, sus orígenes sociales, sus posiciones y trayectorias en el mundo social o en el campo literario, etcétera), y, por otro lado, la construcción misma de lo que llama la «función-autor», es decir «la manera en la que un texto designa explícitamente esta figura [la del autor] que se sitúa fuera de él y que lo antecede» (3).

Considerando al autor como «una función del discurso», Foucault recuerda que lejos de ser universal, pertinente para todos los textos en todas las épocas, la asignación de las

(1) Para algunos ejemplos de estos enfoques, ver los ensayos recopilados en Roger Chartier, *Culture écrite et société. L'ordre des livres*, París, Albin Michel, 1996. (*El orden de los libros: lectores, autores, bibliotecas en Europa entre los siglos XIV y XVIII*, Gedisa, Barcelona, 1994, traducción de Viviana Ackerman.)

(2) Michel Foucault, «Qu'est-ce qu'un auteur?», *Bulletin de la Société française de Philosophie*, t. LXIV, julio-septiembre, 1969, págs. 73-104 (*El orden del discurso*, Tusquets, Barcelona, 1987, traducción de Alberto González Troyano).

(3) *Ibid.*, págs. 789-821.

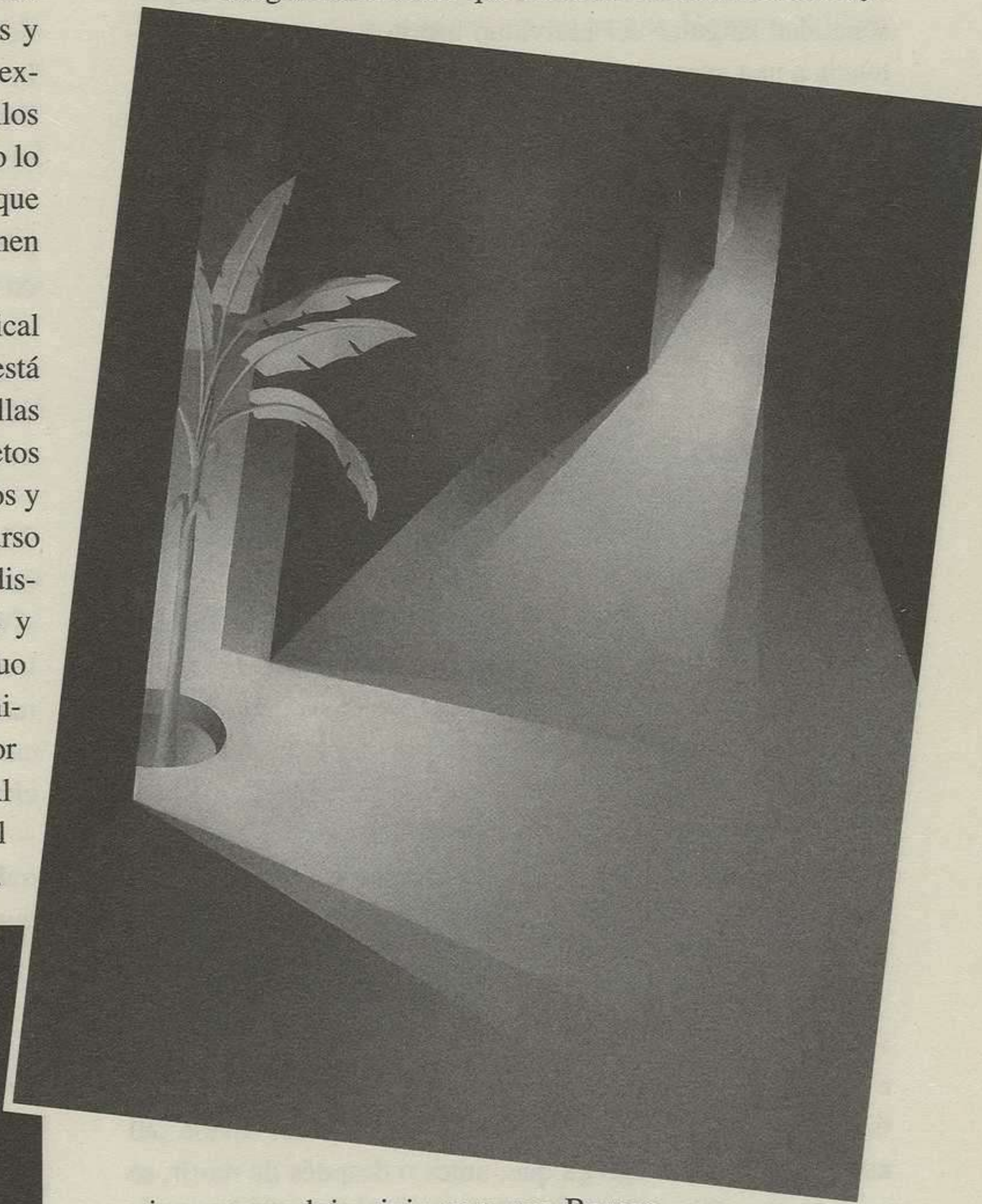
obras a un nombre propio es discriminadora: «La función-autor es característica de la forma de existencia, circulación y funcionamiento de ciertos discursos en el seno de una sociedad». Entonces, sitúa la función-autor a distancia de la evidencia empírica, según la cual todo texto ha sido escrito por alguien. Por ejemplo, una carta privada, un documento legal, un anuncio publicitario no tienen «autores». La función-autor es el resultado de operaciones específicas y complejas que refieren la unidad y la coherencia de una obra, o de una serie de obras, a la identidad de un sujeto construido. Semejante dispositivo requiere dos series de selecciones y exclusiones. La primera distingue de entre los múltiples textos escritos por un individuo en el curso de su vida aquellos que son asignables a la «función-autor» y aquellos que no lo son. La segunda retiene entre los innumerables hechos que constituyen una existencia individual aquellos que tienen pertinencia para caracterizar la posición de autor.

La función-autor implica por ende una distancia radical entre el individuo que escribió el texto y el sujeto al que está atribuido el discurso. Es una ficción semejante a aquellas construidas por el derecho, que define y manipula sujetos jurídicos que no se corresponden con individuos concretos y singulares sino que funcionan como categorías del discurso legal. De la misma manera, el autor como función del discurso está fundamentalmente separado de la realidad y experiencia fenomenológica del escritor como individuo singular. Por un lado, la función-autor que garantiza la unidad y la coherencia del discurso puede ser ocupada por diversos individuos, colaboradores o competidores. Al contrario, la pluralidad de las posiciones del autor en el mismo texto puede ser referida a un solo nombre propio.

El texto de Borges, «Borges y yo», publicado en *El hacedor* en 1960 (4), manifiesta con una particular agudeza la distancia que separa al autor como identidad construida del individuo como sujeto concreto, puesto que describe la captura, la absorción o la «vampirización» del ego subjetivo por el nombre de autor: «Al otro, a Borges, es a quien le ocurren cosas».

A la experiencia íntima del yo se opone la construcción del autor por parte de las instituciones: «Yo camino por Buenos Aires y me demoro, acaso ya mecánicamente, para mirar el arco de un zaguán y la puerta cancel; de Borges tengo noticias por el correo y veo su nombre en una terna de profesores o en un diccionario biográfico». A los gustos secretos que definen al individuo en su irreductible singularidad se opone la exageración teatral de las preferencias exhibidas por el autor, figura pública y ostentosa:

«Me gustan los relojes de arena, los mapas, la tipografía del siglo XVIII, las etimologías, el sabor del café y la prosa de Stevenson; el otro comparte esas preferencias, pero de un modo vanidoso que las convierte en atributos de un actor». El «autor» como «actor»: la comparación remite también a la antigua etimología latina, que deriva las dos palabras —actor y autor— del mismo verbo *agere*, «hacer», y a la plasmación, iniciada en el siglo XVIII, del escritor como personaje público. Sigue el texto: «Sería exagerado afirmar que nuestra relación es hostil; yo



Carmen Cologan
In terram
utopicam VI
2004

vivo, yo me dejo vivir, para que Borges pueda tramar su literatura y esa literatura me justifica. Nada me cuesta confesar que ha logrado ciertas páginas válidas, pero esas páginas no me pueden salvar, quizá porque lo bueno ya no es de nadie, ni siquiera del otro, sino del lenguaje o de la tradición. Por lo demás, yo estoy destinado a perderme, definitivamente, y sólo algún instante de mí podrá sobrevivir en el otro. Poco a poco voy cediéndole todo, aunque me consta su perversa costumbre de falsear y magnificar». Paradójicamente, irónicamente, la disociación entre el sujeto y el autor, entre el yo y el nombre propio, se vuelve un deseo de identificación, como si el individuo no pudiese, o no quisiese, escapar a la forma de existencia y supervivencia procurada, prometida por la función-autor.

(4) Jorge Luis Borges, «Borges y yo», en *El hacedor*, (1960), Madrid, Alianza, 1997, págs. 61-62.

«Yo he de quedar en Borges, no en mí (si es que alguien soy), pero me reconozco menos en sus libros que en muchos otros o que en el laborioso rasgueo de una guitarra.» La resistencia del yo íntimo y singular a la imposición de una identidad construida por los principios e instituciones que rigen el orden del discurso (la definición de una obra —«sus libros»—, su asignación a un autor —Borges, el otro—, etcétera) no borra una duda más existencial: «si es que alguien soy». En este sentido, no pensado por Foucault, la función-autor no transforma, desplaza o distorsiona la personalidad singular del individuo escritor, sino que da existencia a una ausencia, a un vacío.

Como sugiere otro texto de esta «silva de varia lección» que es *El hacedor*, «Everything and Nothing» (5) el yo del creador no es quizás nadie, o nada. Empieza así esta pieza dedicada a Shakespeare: «Nadie hubo en él; detrás de su rostro (que aun a través de las malas pinturas de la época no se parece a ningún otro) y de sus palabras, que eran copiosas, fantásticas y agitadas, no había más que un poco de frío, un sueño no soñado por alguien». La ausencia del yo se vuelve la razón misma, plenamente metafísica, de la condición de actor/autor. Actor en primer lugar: «A los veintitantos años fue a Londres. Instintivamente, ya se había adiestrado en el hábito de simular que era alguien, para que no se descubriera su condición de nadie; en Londres encontró la profesión a la que estaba predestinado, la del actor, que en un escenario juega a ser otro, ante un concurso de personas que juegan a tomarlo por aquel otro». Autor después: «Nadie fue tantos hombres como aquel hombre, que a semejanza del egipcio Proteo pudo agotar todas las apariencias del ser. A veces, dejó en algún recodo de la obra una confesión, seguro de que no la descifrarían; Ricardo afirma que en su sola persona, hace el papel de muchos, y Yago dice con curiosas palabras “no soy lo que soy”. La identidad fundamental de existir, soñar y representar le inspiró pasajes famosos». En este esfuerzo desesperado y fracasado para conquistar una identidad singular y estable reside la grandeza casi divina del autor: «La historia agrega que, antes o después de morir, se supo frente a Dios y le dijo: “Yo, que tantos hombres he sido en vano, quiero ser uno y yo”. La voz de Dios le contestó desde un torbellino: “Yo tampoco soy; yo soñé el mundo como tú soñaste tu obra, mi Shakespeare, y entre las formas de mi sueño estabas tú, que como yo eres muchos y nadie”».

El mismo Borges nos introduce con el cuento «El espejo y la máscara», publicado en *El libro de arena*, en 1975, en el entramado de razones que atribuyen a un «mismo» discurso sentidos diversos (6). En este relato Borges cuenta la historia de un rey y un poeta. Después de la victoria sobre su enemigo noruego, el rey de Irlanda pide al poeta Ollan que

escriba una oda celebrando su triunfo que fijará su gloria para siempre: «Las proezas más claras pierden su lustre si no se las amoneda en palabras. Quiero que cantes mi victoria y mi loa. Yo seré Eneas; tú serás mi Virgilio». Tres veces, siempre transcurrido un año, el poeta vuelve ante el rey con un poema cuyo objeto es idéntico: celebrar al rey triunfante. Pero cada uno es diferente: son diferentes cada vez la escritura poética, la estética que la gobierna, la forma de la publicación del texto y la figura de su destinatario.

El poeta compuso la primera oda ajustándose a las reglas del arte y movilizándolo sus conocimientos de las palabras, las imágenes, las rimas, los ejemplos, los géneros, la tradición. Declamó la oda «con lenta seguridad, sin una ojeada al manuscrito» ante el príncipe, la corte, el «Colegio de los Poetas» y la muchedumbre de los que «agolpados en las puertas, no descifraban una palabra». Este primer panegírico es un monumento: respeta las reglas y las convenciones, suma toda la literatura irlandesa, es fijado por la escritura. Inscrito en el orden de la representación, relata las hazañas del soberano. Debe ser conservado y difundido y el rey ordena que treinta escribas la transcriban dos veces cada uno.

El poeta actuó como un buen artesano que reprodujo con fidelidad las enseñanzas de los Antiguos: «Has atribuido a cada vocablo su genuina acepción y a cada nombre sustantivo el epíteto que le dieron los primeros poetas. No hay en toda la loa una sola imagen que no hayan usado los clásicos [...]. Has manejado con destreza la rima, la aliteración, la asonancia, las cantidades, los artificios de la docta retórica, la sabia alteración de los metros. Si se perdiera toda la literatura de Irlanda —*omen absit*— podría reconstruirse con tu clásica oda». El trabajo del poeta merece una recompensa: un espejo de plata que es también el resultado del trabajo de un artesano y que, como la oda misma, refleja lo que es ya presente.

Sin embargo, el rey queda insatisfecho. Aunque perfecto, el poema es inerte, no produjo efecto en las almas y los cuerpos: «Todo está bien y sin embargo nada ha pasado. En los pulsos no corre más aprisa la sangre. Las manos no han buscado los arcos. Nadie ha palidecido. Nadie profirió un grito de batalla, nadie opuso el pecho a los vikingos». Ollan tiene entonces que componer otra oda: «Dentro del término de un año aplaudiremos otra loa, poeta».

Un año más tarde, el poeta vuelve ante el rey. Su nueva oda es muy diferente del poema anterior. No respeta las reglas, sean gramaticales («Un sustantivo singular podía regir un verbo plural. Las preposiciones eran ajenas a las normas comunes»), estéticas («La aspereza alternaba con la dulzura»), o retóricas («Las metáforas eran arbitrarias o así lo parecían»). La obra no se adecua a las convenciones del arte literario; no es ya imitación sino invención. El poeta, esta vez, lee su oda. No la declama con la maestría que era suya un año antes. Lee su poema con inquietud, vacilación, incertidumbre: «Lo leyó con visible inseguridad, omitiendo ciertos pasajes, como si él mismo no los entendiera del todo

(5) Jorge Luis Borges, «Everything and Nothing», en *El hacedor*, op. cit., págs. 52-55.

(6) Jorge Luis Borges, «El espejo y la máscara», en *El libro de arena*, (1975), Alianza, Madrid, 1997, págs. 80-86.

o no quisiera profanarlos». La lectura se hace ante el rey y el cenáculo de los hombres de letras, pero el público ha desaparecido. El nuevo texto, extraño, sorprendente, no se sitúa ya en el orden de la representación sino en el de la ilusión. No describe las hazañas del rey, muestra las hazañas mismas a los oyentes. «No era una descripción de la batalla, era la batalla.» El poema hace surgir el evento mismo, con su fuerza inaudita. La *ekphrasis* ha sustituido a la representación.

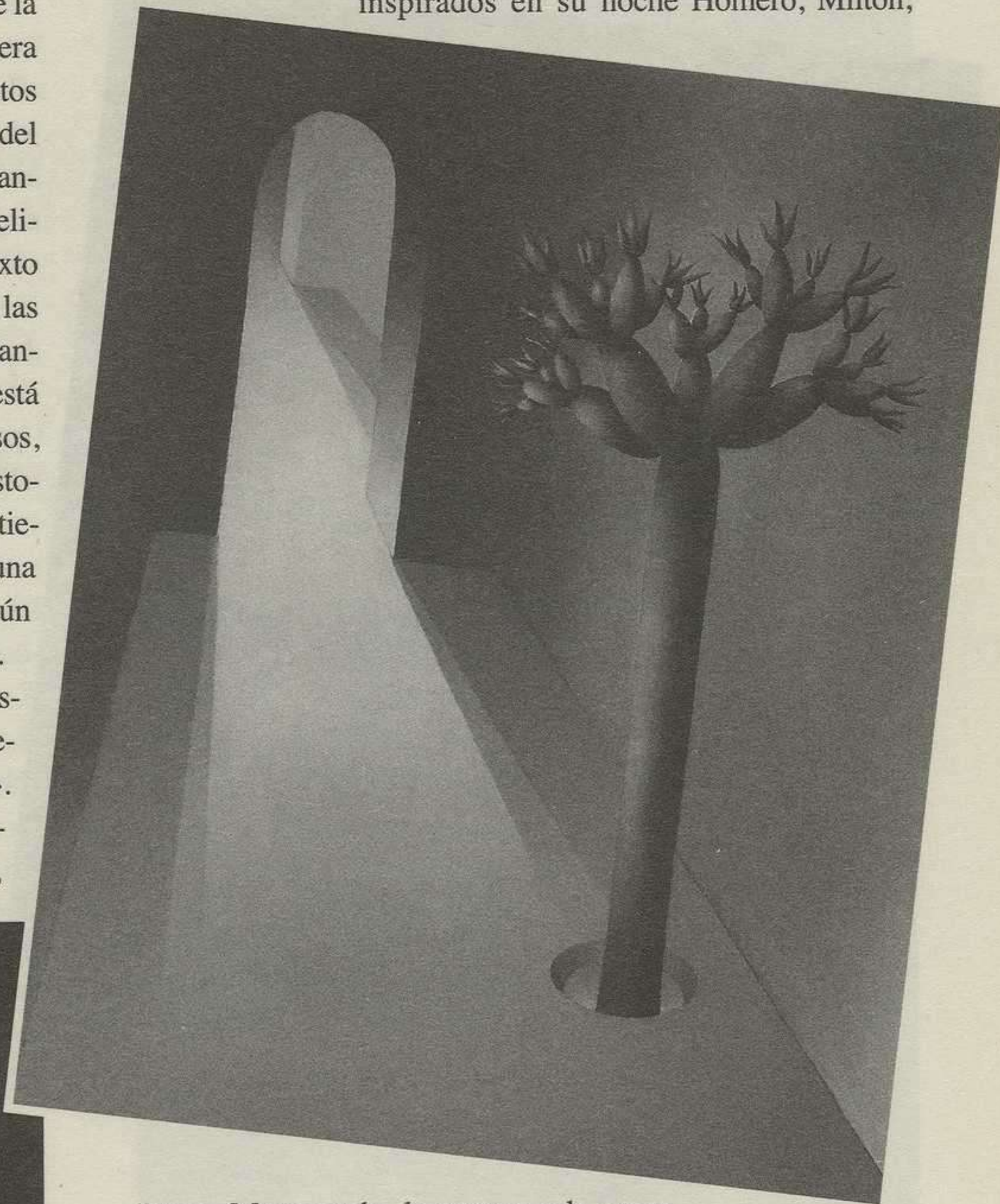
El segundo poema captura y cautiva a los oyentes: «Suspende, maravilla y deslumbra». Ejerce un efecto sobre la sensibilidad que no producía de ninguna manera la primera oda pese a su perfección formal. Para caracterizar los efectos de la nueva loa, Borges utiliza el vocabulario de las obras del Siglo de Oro («embelesar», «maravillar», «encantar»), cuando la ficción era pensada y descrita como una maravilla peligrosa, capaz de anular la diferencia entre el mundo del texto y el mundo del lector y, por ende, de someter al lector a las ilusiones arriesgadas de la imaginación. Dotada de semejante poder, la segunda oda debe ser conservada pero no está destinada a los más débiles. Sólo los doctos, poco numerosos, podrán leerla y estimarla: «Un cofre de marfil será la custodia del único ejemplar». El poeta recibe para su obra, que tiene la fuerza de la ilusión dramática, un objeto del teatro: una máscara de oro que indica el poder de su creación. Pero, aún insatisfecho, el rey espera todavía un poema más egregio.

Cuando el poeta vuelve por tercera vez, porque «es justo recordar que en las fábulas prima el número tres», su poema no estaba escrito de antemano sino «era una sola línea». El rey y el poeta están solos. El poeta recita la oda una primera vez y después «el poeta y su Rey la paladearon, como si fuera una plegaria secreta o una blasfemia». Todo ha cambiado. El poema pertenece al orden de lo sagrado —plegaria o blasfemia. El poeta no respetó las reglas, pero no las transgredió tampoco. Fue invadido, como el poeta homérico, por una inspiración que no era la suya:

«En el alba, me recordé diciendo unas palabras que al principio no comprendí. Esas palabras son un poema». Así invadido por una palabra otra, el poeta se volvió otro: «Algo, que no era el tiempo, había surcado y transformado sus rasgos. Los ojos parecían mirar muy lejos o haber quedado ciegos».

Ollan pertenece así a la familia de los poetas ciegos, caros a Borges. En una conferencia dictada en 1977, «La ceguera», recuerda que fue en el momento mismo en que fue designado director de la Biblioteca Nacional de Buenos Aires cuando tomó conciencia de su ceguera (7). Y el famoso *Poema de los dones* empieza así: «Nadie rebaje a lágrimas / Esta decla-

ración de la maestría / De Dios que con magnífica ironía / Me dio a la vez los libros y la noche» (8). Bibliotecario y ciego, Borges es doblemente heredero: de los dos bibliotecarios ciegos que le han precedido en su cargo en la Biblioteca Nacional, Paul Groussac y José Mármol. Como en el cuento del poeta y del rey, también «aquí aparece el número tres, que cierra las cosas. Dos es una mera coincidencia; tres, una confirmación. Una confirmación de orden ternario, una confirmación divina o teológica». Ciego y bibliotecario, Borges es heredero también de todos los escritores inspirados en su noche Homero, Milton,



Carmen Cologan
*In terram
utopicam VII*
2004

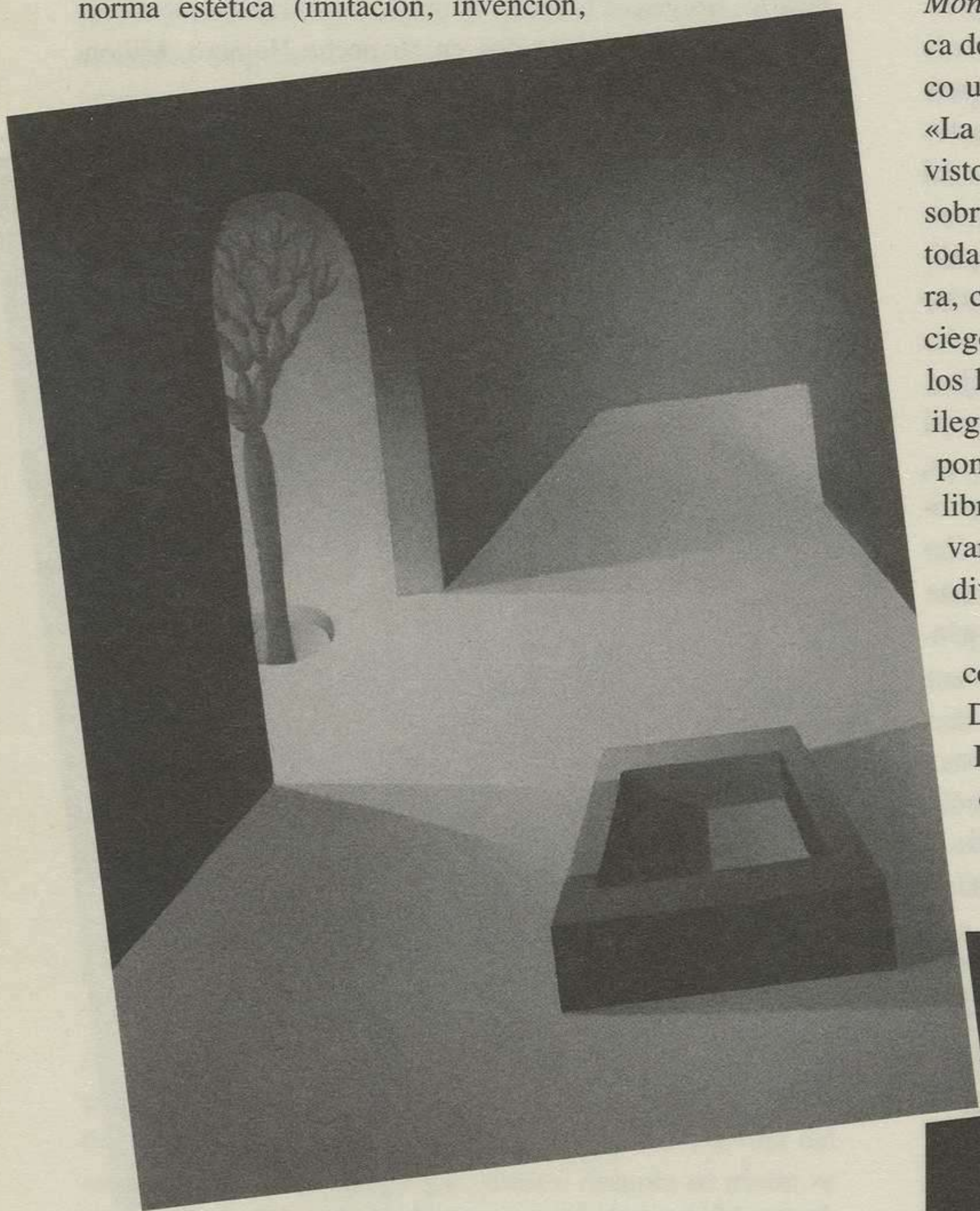
Joyce. Murmurada, la tercera oda es un evento, no un monumento. No fue escrita; no será repetida. Constituye una experiencia única y no se debe leer o copiar. Su misterio conduce a los que la dicen a una contemplación prohibida: «Sentí que había cometido un pecado, quizá el que no perdona el espíritu», dice el poeta. Y el rey replica: «El que ahora compartimos los dos. El de haber conocido la belleza, que es un don vedado a los hombres. Ahora nos toca expiarlo». El tercer regalo del rey será un instrumento de muerte: una daga con la cual el poeta se suicida. La expiación del príncipe tendrá otra forma, propia del «gran teatro del mundo», donde los papeles son efímeros y intercambiables.

(7) Jorge Luis Borges, «La ceguera», en *Siete noches*, México, Fondo de Cultura Económica, 1980, págs. 141-160.

(8) Jorge Luis Borges, «Poema de los dones», en *El hacedor*, (1960), Alianza, Madrid, 1997, págs. 63-65.

«Del Rey, sabemos que es un mendigo que recorre los caminos de Irlanda, que fue su reino, y que no ha repetido nunca el poema.»

A contrapelo de la invención de la «literatura» que suponen la fijación escrita, la reproducción del texto, la cita y el comentario, la fábula de Borges conduce del monumento al evento, de la inscripción a la *performance*, de la repetición a lo efímero. Indica con una agudeza rara las diversas oposiciones que organizan la cultura escrita y que se refieren a la norma estética (imitación, invención,



inspiración), a los modos de transmisión de los textos (recitar, leer en voz alta, decir para sí mismo), a la identidad del destinatario (el público, los letrados, el príncipe, o el mismo autor), y a las relaciones entre las palabras y las cosas (inscritas en el orden de la representación, de la ilusión o del misterio). El «cuento» del espejo y de la máscara, del poeta y del rey, indica así como debemos acercarnos a las diversas formas que rigen la producción, la circulación y la apropiación de los textos, considerando como esenciales sus variaciones según los tiempos y los lugares. Una lectura como ésta, por supuesto, no agota en absoluto la fuerza poética del texto de Borges, pero quizás sea fiel a lo que escribió en un prólogo a *MacBeth*: «*Art happens* (el arte ocurre) declaró Whistler, pero la conciencia de que no acabaremos nunca de

descifrar el misterio estético no se opone al examen de los hechos que lo hicieron posible» (9).

La lectura es uno de estos hechos. Cuando la literatura la convierte en su objeto, desborda siempre los interrogantes clásicos de los historiadores y les conduce a construir de otra manera el objeto mismo de su indagación. El texto que lo indica es también otro relato de ciego, un cuento en el que se habla de Noruega, y en el que también prima el número tres. En su «novela» publicada en 1922 y titulada *Mondo di carta* (10), Pirandello narra la existencia librería del *professore* Balicci, que tenía su biblioteca como único universo y que se había vuelto ciego a fuerza de leer: «La vida, no la había vivido: podía decir que jamás había visto nada: ni en la mesa, ni en la cama, ni en la calle, ni sobre los bancos de los jardines públicos, siempre y en todas partes, no había hecho más que leer, leer, leer. Y ahora, ciego frente a la realidad viva que jamás había visto; ciego también frente a aquella que estaba representada en los libros que ya no podía leer». Estos libros desde ahora ilegibles constituían una verdadera enciclopedia que proponía el inventario del mundo: «Se trataba en general de libros de viaje, sobre los usos y costumbres de pueblos variados, libros de ciencias naturales y de literatura de diversión, de obras de historia y de filosofía».

Para volver a encontrar las voces de sus libros, Balicci contrata una lectora que deberá leerlos en voz alta. Desgraciadamente, la delegación de lectura resulta para Balicci un sufrimiento más fuerte aún que el silencio obligado de la ceguera. En efecto, las lecturas de la señorita Pagliocchini irritan enormemente al profesor. Escuchándola comprende que «cualquier otra voz que no es la suya le hace aparecer su mundo completamente diferente».

Pide entonces a su lectora, no ya que lea en voz alta, sino que lea en su lugar, por sí misma y en silencio. Explica: «Todo esto es mi mundo, es un alivio para mí saber que no está desierto, que alguien vive en él». De nuevo, la petición no produce sino desagrado. La lectora ha viajado y conoce el mundo. A propósito de una descripción de Noruega, exclama: «Yo he ido, ¿sabe usted? Y puedo decirle que no es como aquí se cuenta». Entonces, «Balicci se levantó, vibrante de cólera, convulsionado: «Le prohíbo decir que no es como se dice aquí! — gritó, levantando los brazos — ¡Me importa un bledo que usted

Carmen Cologan
Aislario VII
2004

(9) Jorge Luis Borges, «William Shakespeare, Macbeth», en *Prólogos con un prólogo de los prólogos*, (1975), Alianza, Madrid, 1998, págs. 217-225.
(10) Luigi Pirandello, «Mondo di carta / Monde de papier», en *Novelle per un anno / Nouvelles pour una année*, Gallimard, Folio bilingüe, París 1990, págs. 131-159. (*Mundo de papel = Mondo di carta*, Caparrós, Madrid, 2003, traducción de Angelo Valastro Canale; traducción de los fragmentos citados aquí, Jorge Lébedev.)

haya estado! Es como aquí se dice, y punto! ¡Así debe ser, y basta!”».

Para Balicci, como para Don Quijote lo real no es, y no puede ser, sino lo que dicen los libros. Para ellos, la representación del mundo se ha hecho más real que el mundo mismo, la biblioteca más universal que el universo. En su noche, que no atraviesa ya ninguna voz, ni siquiera la suya, el recuerdo silencioso de las palabras impresas es el último y único consuelo del lector. Los libros quedan impresos en su memoria, los sucesos perdidos transformados en monumentos mentales.

En el discurso de la literatura sobre la literatura no está en juego solamente la colocación en su contexto histórico de las categorías que espontáneamente consideramos universales, sino también la introducción de una inquietud esencial en cuanto a la relación de lector y texto y, finalmente, la reflexión sobre identidad misma de este lector. Volvamos por última vez a Borges —a Borges y Cervantes. En el ensayo «Las magias parciales del Quijote» (11), Borges subraya «el juego de extrañas ambigüedades» desplegado en la novela. Reconoce así tres «magias» en el texto cervantino. En primer lugar, contrapone un mundo imaginario poético a un mundo real prosaico, el de «los polvorientos caminos y los sórdidos mesones de Castilla». Por otra parte, Cervantes establece una confusión permanente entre «el mundo del lector y el mundo del texto» introduciendo la historia (ficticia por supuesto) de la novela y de su publicación en la novela misma. Finalmente, el juego culmina en la Segunda Parte, publicada en 1615, ya que sus protagonistas han leído la Primera, así como y también la continuación apócrifa de Avellaneda, sacada a luz el año precedente. Los héroes del Quijote son asimismo lectores del Quijote tal como los protagonistas de *Hamlet* son espectadores de una tragedia, *The Murder of Gonzago*, que representa más o menos la historia misma de *Hamlet*.

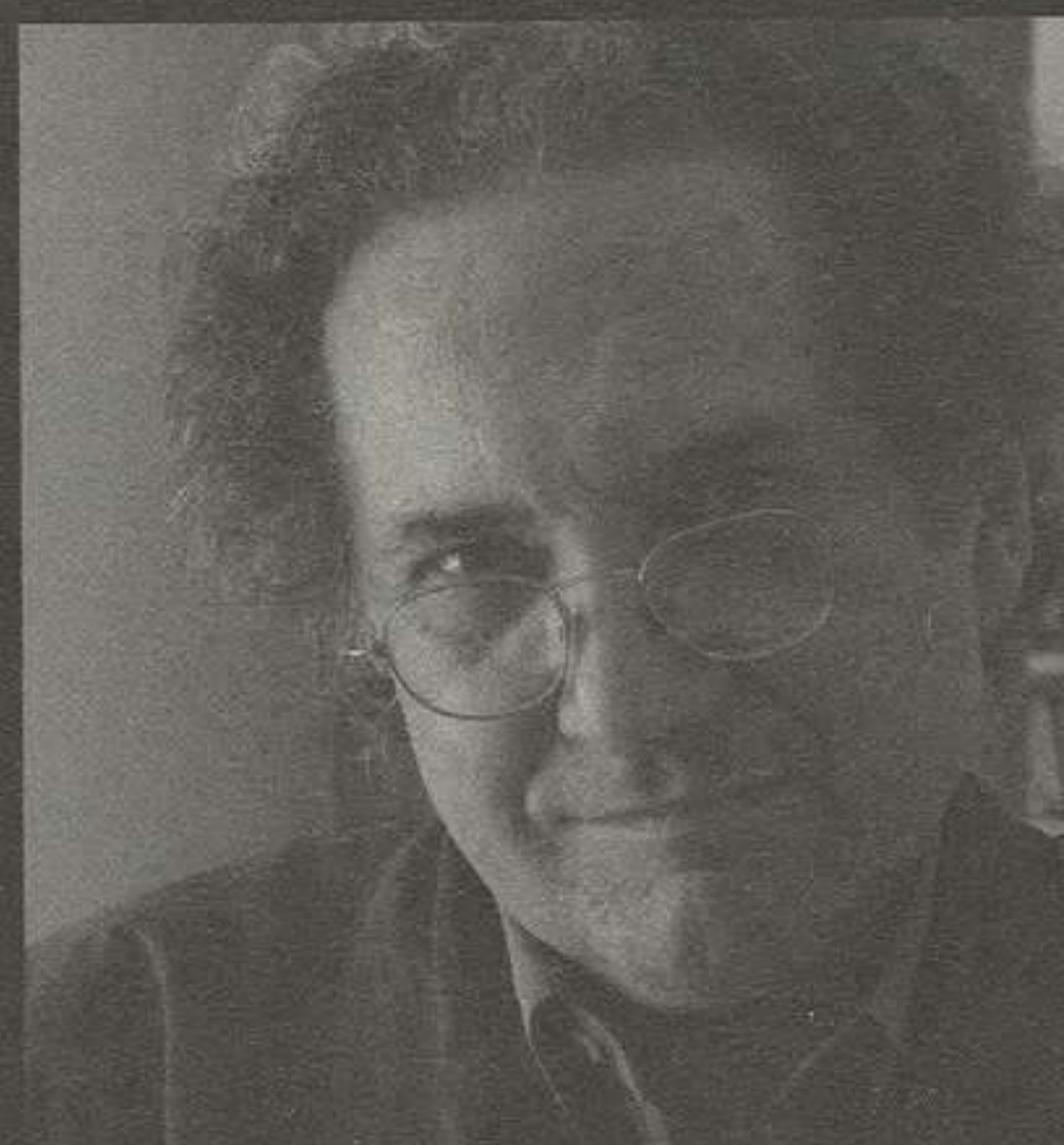
Un semejante dispositivo de ficcionalización o *mise en abîme* invita a reflexionar sobre las categorías que gobiernan, en un tiempo y un lugar dados, las normas estéticas, las formas de publicación y las expectativas de los públicos. Pero al mismo tiempo manifiesta la irreductible potencia de la obra literaria, desconcertante y desestabilizadora. Escribe Borges: «¿Por qué nos inquieta que Don Quijote sea lector de *El Quijote* y Hamlet espectador de *Hamlet*? Creo haber dado con la causa: tales inversiones sugieren que si los caracteres de una ficción pueden ser lectores o espectadores, nosotros, sus lectores o espectadores, podemos ser ficticios».

Así inspirado y penetrado por la literatura, el análisis crítico se vuelve interrogante existencial. ¿Qué es un lector? ¿Quiénes somos como lectores? □

(11) Jorge Luis Borges, «Magias parciales del Quijote», en *Otras inquisiciones*, (1952), Alianza, Madrid, 1997, págs. 74-79.

Narrativas hispánicas

RICARDO PIGLIA



© Eduardo Grossman

Un viaje apasionante, una invitación al laboratorio privado de uno de los mayores escritores contemporáneos
“Este libro es, acaso, el más personal y el más íntimo de todos los que he escrito”
(Ricardo Piglia)

RICARDO PIGLIA

El último lector



ANAGRAMA
Narrativas hispánicas



ANAGRAMA

Elogio (innecesario) de los libros

Carlos Monsiváis

En relación con la lectura en el siglo XXI latinoamericano, los agoreros podrían fallar y acertar a la vez. En conjunto se lee menos, y la lectura dista de ocupar el sitio real y mitológico de otro tiempo, donde las resonancias de los libros eran inmensas, aunque sólo la minoría leyera de modo regular. Ahora, frecuentemente el precio de los libros los aleja de los estudiantes de la enseñanza pública (en el ámbito de la enseñanza privada, lo inaccesible suele provenir del desinterés, pues allí la posesión se valora muy por encima del conocimiento). Así mismo, no se dispone de un sistema de información bibliográfica que oriente y ahorre esfuerzos (más del 90% de los libros carecen de una recepción mínimamente adecuada); disminuye, por razones de la cultura de masas, el valor atribuido a la lectura; no procede, con la rapidez debida, la actualización tecnológica, y así sucesivamente.

¿Cómo afecta la globalización los procesos de lectura? Es muy pronto para decirlo y el asunto es de tal vastedad que sólo un insensato titularía una ponencia «Lectura y globalización». Sin embargo, aventuro un bosquejo del tema.

● Se perfeccionan o, si se quiere, se vuelven casi inapelables procesos que ya se podían advertir desde hace décadas; el primero de ellos, el avasallamiento de las industrias culturales de Norteamérica, que en materia de lectura imponen (proponer sería un verbo de enorme modestia) dos grandes zonas del consumo: los *best-sellers* (a tal punto identificados con los viajes que, si uno está en casa, por si acaso se abrocha el cinturón de seguridad) y

la literatura de autoayuda o superación personal.

● Internet obliga a un ejercicio de la lectura mucho mayor, aunque sea fragmentaria y opuesta a las antiguas prácticas de concentración, y también distribuye un cúmulo informativo desconocido y abrumador. Por ejemplo, lo que los interesados en el mundo entero saben hoy sobre Leonardo da Vinci, el Opus Dei, los templarios, las sectas católicas, etcétera, se debe al éxito de *El código Da Vinci*, que remite a Internet.

● El lector se considera, cada vez más, representante de todos los lectores, debido al proceso que a todos, en algún nivel, nos vuelve emblemáticos de lo global. Falta poco para que se escuche en las reuniones: «¡Qué global parecías!» o «De veras, no tenía idea de que fueras tan local».

● Las industrias editoriales, por fuerza, tienden a integrarse a grandes *holdings*, y el gran mérito de las editoriales pequeñas es y será convertir su resistencia en una alternativa institucional.

● Se unifican de modo constante las visiones educativas y se globaliza el proceso de acceso a la enseñanza superior. Eso no elimina las distancias históricas entre metrópolis y Tercer Mundo, pero sí las aclara y, por así decirlo, quebranta las nociones deterministas. Las carencias científicas y tecnológicas no describen mentalidad alguna sino procesos del imperio, y la falta de proyectos y de posibilidades en las naciones sujetas a su hegemonía o, mejor, dependientes de sus ritos de pobreza.

● El universo de la imagen, la iconosfera, desplaza en la vida colectiva al universo del libro. Y a esta pérdida de

centralidad me refiero en las notas siguientes.

Gracias a la lectura, cada persona se multiplica a lo largo del día. El impulso del personaje de un relato, de una atmósfera literaria, de un poema, renueva y vigoriza las opiniones morales y políticas; vuelve por una hora en poeta o en narrador a quien complementa con la imaginación lo leído; ayuda a situarse ante el horizonte científico o social; vigoriza el sentido idiomático. Aun a contracorriente de algunos textos, la lectura es el ingreso en la racionalidad, la fantasía, la grandeza de los idiomas, el don de extraer universos de la combinación de las palabras. Lo afirma Borges, que ya lo dijo todo con tal de convertirnos en su sistema de ecos: «No vivo para leer, leo para vivir».

¿Ha disminuido el hábito de la lectura? Tal vez sí, y digo «tal vez» porque según mi experiencia, antes tampoco se leía mucho. Y el analfabetismo funcional se expande por razones diversas, que incluyen la falta de hábito social y familiar de la lectura, el desinterés de los Gobiernos, la ausencia en la educación básica de la recomendación de libros, la decisión (involuntaria) de considerar bibliotecas y librerías espacios hostiles y extraños (en México, en 2001, el director del Instituto Nacional de la Juventud declaró que el aumento del 15% del IVA en los libros serviría, ya reconvertido ese dinero en bibliotecas, «¡para que ningún joven tenga que entrar en una librería!»). Y la causa mayor es la competencia abrumadora de la iconosfera, del universo de imágenes. Con todo, se sigue leyendo porque sin el aprendizaje del lenguaje y de sus recursos en distintos niveles, no existe la articulación social.

Muy poco se consigue si se quiere obligar a la lectura a las personas o a las comunidades. Sí existen la vocación lectora y los estímulos, y las incitaciones a la lectura algo consiguen, pero no milagros al estilo de «Una mañana Gregorio Samsa despertó y comprobó que había leído de principio a fin la Encyclopaedia Britannica». Se pueden multiplicar las ofertas y el acceso a los libros, pero los grandes lectores, los lectores profesionales, por así decirlo, seguirán siendo minoría.

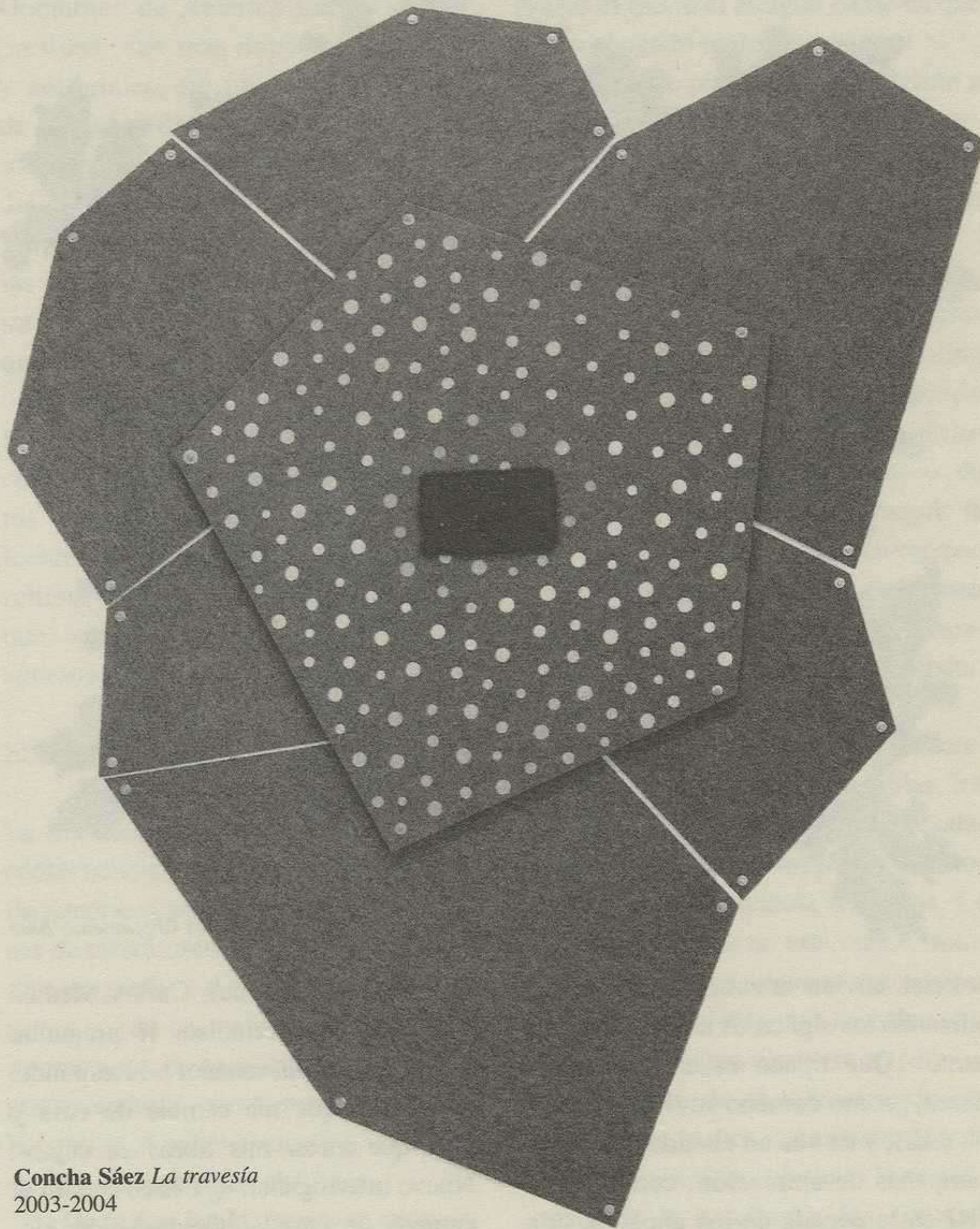
Además, se modifica el acercamiento a la lectura. El libro ya no es un signo irrestricto de autoridad, desde luego, no lo es en Latinoamérica donde, hasta hace medio siglo, si alguien quería leer la Biblia requería de «intérpretes calificados», que evitaban los «extravíos». La cultura fílmica es hoy otra ruta formativa y lo visual se propone como la vía mayoritaria. Sin embargo, nada reemplaza ni puede reemplazar a la lectura en lo tocante a la comprensión de la historia, la sociedad y los seres humanos, a la estructuración lógica del conocimiento y al simple hecho de la comunicación inteligible.

A la pregunta de qué aportan los libros a los niños y los jóvenes, la respuesta obligada debe ser: «Que cada uno responda». No conozco otra mejor. La persona que se entusiasma ante un libro está al tanto de una de las aportaciones de la lectura y no necesita más explicaciones. Por unas horas, esas páginas modificaron su vida y lo hicieron distinto. ¿Qué más se puede querer que la pérdida legítima de identidad durante un encantamiento temporal? Si uno al leer no es otro y no es otros, no es nadie.

¿Humaniza la lectura? La pregunta es una trampa heredada del tiempo de la superioridad indiscutible de los letrados y, de manera más enfática, del clasismo de las élites, que se burlan de los analfabetos porque éstos no logran, como sí lo consiguen quienes los desprecian, renunciar al placer de la lectura. Y si los que se abstienen no

se deshumanizan, los lectores tampoco se humanizan por el mero hecho de serlo, porque la ventaja de frecuentar lo impreso no consiste en la superioridad sobre los demás (imposible de obtener mediante un mero ejercicio óptico), sino en el cambio interno; en la certeza de que uno ha sido mejor que de costumbre mientras lee, y volverá a remontar algunas de sus limita-

tánea de quienes dicen leer sobre quienes manifiestamente no lo hacen. En 2001 el presidente de México, Vicente Fox, fue al Segundo Congreso de la Lengua en Valladolid, España. Al leer su discurso habló del gran escritor *José Luis Borges*. El mundo ilustrado le cayó encima y aún persiste la burla, originada en un 99% entre personas que jamás han leído a Borges, ni tal desmesura se



Concha Sáez *La travesía*
2003-2004

ciones cuando recuerde lo leído. Así por ejemplo, en materia de clásicos —de *El Quijote* a *Cien años de soledad*, de *La divina comedia* a *Residencia en la tierra*— sólo sus frequentadores están al tanto de lo que se habrían perdido de no hacerlo. Y allí radica su gran ventaja: en la celebración del tiempo ganado.

Ejemplifico de mala manera las maniobras de la superioridad instan-

proponen. Algo parecido a ser moderno a costa de la Edad Media. Y Vicente Fox coronó el episodio meses después. Al preguntársele por las críticas recibidas, comentó «bueno, me atacaron, muchísimo porque no supe decir el nombre de un escritor. Pero cualquiera puede cometer un *lapsus bilingüe*».

¿Cómo se fomenta la lectura? Desde la fundación de las repúblicas, los gobernantes de Latinoamérica

ensalzan los libros en ceremonias escolares, se olvidan de los tímidos privilegios fiscales, editan joyas o joyitas de la prosa y la poesía nativas (que se eternizan en los almacenes, esos panteones de la identidad nacional), y rinden homenaje a los grandes escritores en veladas donde los asistentes, con celo

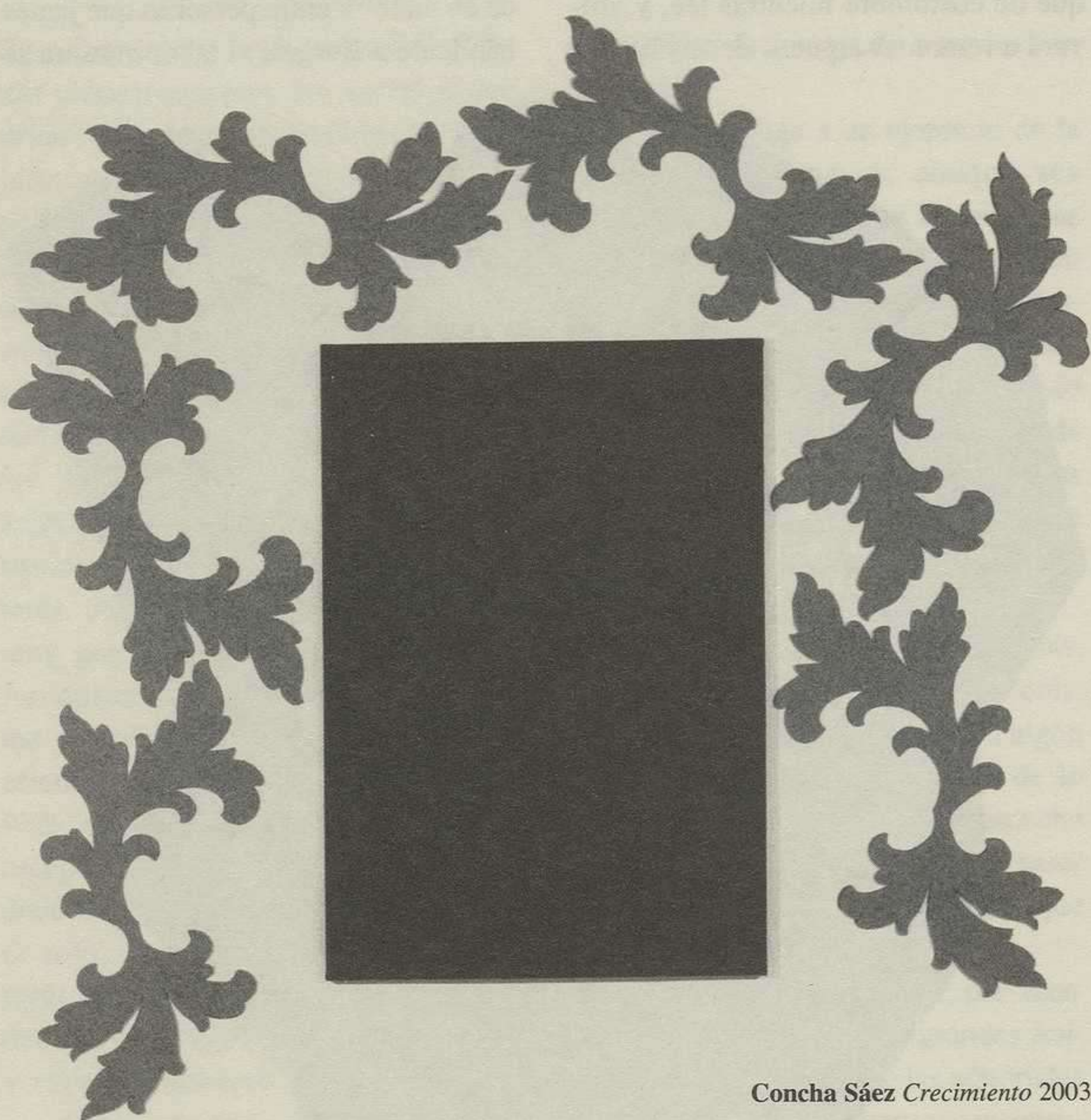
nen de tiempo. Si acaso, leyeron o ya leerán, lo que prueba la calidad de sus improvisaciones. Antes, se recordaba lo leído durante la etapa estudiantil, y eso con el fin de asombrarse a uno mismo. ¿A qué hora se lee y para qué? Doy un ejemplo, para mí, relevante. A un político del Partido Acción Nacional (de

en el aula de aquel distante y cercano sexto año de educación privada.

A los políticos, los analistas de mercados (los nuevos poderes tras el trono) y los asesores de imagen (el nuevo trono) les aconsejan: «No se alejen de su electorado, eviten las palabras domingueras, no envíen a sus oyentes al lugar más alejado del mundo, el diccionario». Y el consejo culminante: «Hablen como la gente de la calle», como si pudiesen hablar de otra manera. Sin embargo, el problema central de la capacidad tan menguante de la comprensión se halla también, y muy primordialmente, en varias cuestiones.

Afirma George Steiner que «leer bien es arriesgarse a mucho. Es hacer vulnerable nuestra identidad, nuestra posesión de nosotros mismos (...). Quien haya leído *La metamorfosis*, de Kafka, y pueda mirarse impávido al espejo será capaz, técnicamente, de leer la letra impresa, pero es un analfabeto en el único sentido que cuenta».

Escribió Alfonso Reyes: «Estamos tejidos de la sustancia de los libros mucho más de lo que a simple vista parece. Aun los rasgos más espontáneos de nuestra conducta y nuestras más humildes palabras tienen detrás, sepámoslo o no, una larga tradición literaria que viene empujándonos y gobernándonos». Lo dicho por Reyes es innegable hasta cierto momento; luego un círculo de fenómenos (la desaparición gracias a la telenovela del antiguo lenguaje del melodrama, tan armado en la retórica de las crispaciones; la preeminencia de los cómics, el gran instrumento de la alfabetización de las masas; la desaparición del lugar central que ocupaba la poesía; la erosión de la lógica en el sistema universitario y en la formación del conocimiento y, sobre todo, el culto a los fragmentos y la relegación de las visiones de conjunto), garantizan lo que en un primer momento podía calificarse de «actitud distraída» y que es, en rigor, la incapacidad de concentrarse culturalmente por el abandono o el desconocimiento del pensamiento abstracto y de los referentes culturales.



Concha Sáez *Crecimiento* 2003

policial, alivian su aburrimiento contabilizando los signos de tedio del gobernante. ¡Qué tipazo es el presidente! Usted, ¿cómo domeñó sus bostezos?

¡Ah!, y de vez en cuando se lanzan campañas de animación, como la del PRI en la década de los años 70, que mandó imprimir miles de carteles donde decía: «Hidalgo, un mexicano que aprendió a leer a tiempo/Juárez, un mexicano que aprendió a leer a tiempo/Zapata, un mexicano que aprendió a leer a tiempo»... a tiempo de entrar a la historia, se supone, para descifrar la escritura en la pared, y no mucho más.

¿Qué han leído los gobernantes? En principio, casi nada, porque no dispo-

la derecha mexicana), Carlos Medina Placencia, un periodista le pregunta: «¿Qué lee ahora, senador?». Responde: «Nada, porque me cambié de casa y tuve que meter mis libros en cajas». Nuevo interrogante: «¿Y hace cuánto se cambió de casa?». Contestación elocuente: «Hace como ocho años». Además, es notoria en todos los dirigentes de la vida pública, eclesiásticos y empresarios entre ellos, la ausencia del vocabulario proveniente de la lectura. Ludwig Wittgenstein lo definió de forma memorable: «Los límites de mi lenguaje son los límites de mi mundo». Digo la frase y visualizo a la clase dirigente latinoamericana, y no sólo a ella, encerrada, previo ángel exterminador,

El plurilingüismo no va a la par de la democracia. Si las élites latinoamericanas reciben el siglo xx hablando francés, lo despiden «en inglés», por lo común con el vocabulario mínimo, el que les permite leer a trancas y barrancas *The New York Times*, *Time Magazine*, *Newsweek*, los servicios indispensables de Internet, algún *best-seller* de Stephen King o de Tom Clancy (o quienes les relevan en la lista de *The Top Ten*) y los libros de su especialidad, nunca demasiados. Y lo usual, en todas las clases sociales, es detenerse en el inglés comercial, laboral y técnico. Y aun así, no hay manera: en el *spanglish* de la clase dirigente, el único idioma del que algo se percibe es el español.

En el ámbito cercano a los seminarios y a la erudición, la derecha latinoamericana dispuso de un pasado bibliófilo; ahora la modernidad reduce su espacio de credibilidad y, además, no les deja tiempo para leer, sólo para quedarse inmóviles ante la televisión. En la izquierda partidaria, el anti-intelectualismo se expresa en la devoción a la praxis o, lo más común, en la burocratización de la idea de la praxis. Lo que no es acción es traición, y hay que enviar la invitación a la toma de conciencia con copia para las autoridades. Y la derecha, por otra parte, se especializa en su aversión hacia las audacias artísticas, lo que la lleva a censurar exposiciones, obras de teatro y películas. Por lo común, la secularización de las sociedades la obliga a retroceder, pero jamás desiste.

Resultan un tanto desalentadoras las campañas gubernamentales «en favor de la lectura» (frase usada hasta el cansancio en México). Desde hace medio siglo, en el mundo son la excepción los dirigentes de cualquier índole formados en la lectura. Recuerdo la campaña del candidato Vicente Fox. En un encuentro con intelectuales y artistas en el Polyforum, Fox se sinceró: «A diferencia de ustedes, que se formaron leyendo libros, yo me formé viendo las nubes». ¿Cuántos altos diri-

gentes podrían decir lo mismo? El presidente Bush, tal vez no: él se formó invadiendo las nubes.

El alejamiento orgánico de la lectura por parte de la clase gobernante ha tenido un coste, entre otros: la ausencia de medidas de protección. A diferencia de los Gobiernos de España, al tanto de las ventajas de una política fiscal que aliente a las editoriales, los Gobiernos de América Latina suelen presionar con más impuestos a libros y editoriales, sin una mínima visión de conjunto del asunto. Mi chovinismo me lleva a mencionar el ejemplo del secretario de Hacienda de México, Francisco Gil Díaz, que al defender las cargas impositivas acusa a los intelectuales de no haber conseguido que el pueblo lea, y concluye heroicamente: «Lo único que se lee en México son cómics semipornográficos». Sus acciones no le acarrearán costos políticos porque en materia de lectura cada cual se conforma con reiterar sus promesas íntimas: «El año que viene sí termino de leer este soneto».

EDUCACIÓN Y LECTURA

La masificación de la enseñanza tiene consecuencias positivas en lo cultural. En América Latina hay cientos de millones de estudiantes, de educación primaria a posgrado, y si en relación con otros países es aún insuficiente, el número de inscritos en la enseñanza superior (o postsecundaria, como sugería Octavio Paz, no sé si malévolamente), las cifras en cualquier caso son altísimas.

¿De qué se habla cuando se anuncia la «catástrofe educativa»? De varios procesos simultáneos:

- La incapacidad de las escuelas públicas y privadas de actualizar los métodos de enseñanza (y la falta de recursos para implantar adecuadamente la informática en la enseñanza pública).

- La distorsión de las dificultades de la literatura: «No entiendo la poesía, se me hace muy difícil».

- La identificación entre literatura y

compromiso de adquisición del título universitario.

- La deserción sistemática de los obligados a trabajar o, seré más específico, a buscar empleo; el crecimiento de la población escolar y la disminución constante de recursos del Estado en el caso de escuelas públicas.

- El fin de la creencia en las bondades providenciales del título universitario (ya no es cierto el antiguo dicho de que «cada abogado trae su pan»).

- La falta de previsión en lo tocante a la relación entre universidades y mercado de trabajo.

- La conversión de la globalidad en religión civil, adorada en abstracto.

- La absoluta falta de planificación. Así, por ejemplo, la carrera de desarrollo más acelerado en América Latina es la de Ciencias de la Comunicación o de la Información, poblada de ansiosos de aparecer en televisión, o de «manipular a las masas» (de seguir la explosión demográfica de esta carrera, se verá el caso insólito de las masas manipulando a las masas). Y la mercadotecnia es la nueva carrera universitaria de crecimiento veloz.

En la educación pública la burocracia se expande, son lamentables los salarios de los profesores, las instalaciones son ruinosas y los planes de estudios se improvisan cada tres años. La educación privada no está mejor, instalaciones aparte en algunos casos, pero sus egresados sí disponen de más seguridades, o de alguna; por eso en México a la carrera de Administración de Empresas se le dice «administración de herencias». Así, no obstante la masificación de la enseñanza, los sistemas educativos no han variado en lo básico porque la tecnología deja muy atrás a la pedagogía y no hay suficiente dinero para la actualización tecnológica.

DE LA LECTURA COMO PRIVILEGIO ÓPTICO

El deterioro del proceso educativo mengua considerablemente la puesta al día cultural. En la década de los años 70 se creyó posible —o se quiso creer— que

en América Latina había cientos o miles de millones de estudiantes que leían habitualmente. No es así, por razones diversas, entre ellas la inexorable: en cualquier sociedad sólo una minoría lee, y su proporción jamás crece al ritmo exacto de la demografía. Lo usual es el consumo de unos cuantos libros (por lo común, entendido como cumplimiento de las tareas de clase) y abundan las copias xerox. El grado xerox de la lectura. Sí, es muy importante el volumen de ediciones del Estado y de las universidades (absolutamente desinteresadas en los asuntos de la distribución), pero tampoco son menospreciables la desidia y la hipocresía. ¡Ah, esas quejas a gritos de lo caro que es el libro por parte de quienes jamás protestarían por el precio de las bebidas!

El acercamiento a la lectura sólo por obligación desemboca en las «generaciones fechadas» de profesionales, de los que es posible saber, con exactitud pasmosa, sus años de universidad y de posgrado por las referencias bibliográficas que aparecen en su conversación. Y el fenómeno se agrava con la inexistencia de un sistema de bibliotecas digno de tal nombre. Son varias las bibliotecas de Estados Unidos y Europa que tienen más volúmenes que todas las de México juntas (lo anterior no me convierte en fetichista de las bibliotecas).

Pudo y puede ser de otro modo, pero en América Latina nunca se le ha reconocido provecho alguno al acto de leer, calificado de «obsesión de grupo»; algo semejante a la marca de Caín, el mismo que no acompaña a Abel, por estar ante un libro. Leer «está bien» si se viaja en avión, si está enfermo, se convalece o si se requieren temas de sobremesa. Hasta allí. Y con esto pierde la sociedad, al abandonar una de sus ventajas primordiales: la lectura como estructuración personal del conocimiento. El que no lee se acerca a las ideas con miedo, rechazo previo, encono o veneración parroquial; el que lee puede hacer eso mismo, pero es menor el número de probabilidades.

Desde los años 70, y el fenómeno es internacional, se renunció en la enseñanza elemental de América Latina a la memorización de fechas, poemas, procesos, y sólo se ha conseguido potenciar la amnesia de lo jamás aprendido. Y no se impulsa la lectura desde las instituciones educativas, ya que, en el fondo, no creen posible animar a los estudiantes a hacer lo que los funcionarios desdeñan. Este es el mensaje, no tan oculto: «Lee este libro en memoria de lo que nunca hojearás o vislumbrarás siquiera». La mayoría abandona su proceso educativo en el sexto año de primaria y otro porcentaje importante lo hace en el ciclo secundario; quienes prosiguen no suelen ver en la lectura un instrumento de desarrollo personal, sino un rito de tránsito. El proceso es más o menos el siguiente:

- Los profesores de primaria y secundaria leen poco porque el salario no les alcanza y, por eso, no transmiten lo que no poseen: el placer de la lectura.

- Los maestros de enseñanza media y, con frecuencia, de educación superior, no leen porque sus sueldos no se lo permiten, y muy pocas veces las bibliotecas de sus instituciones tienen el acervo conveniente.

- Ergo, los maestros transmiten su moraleja de múltiples formas: el libro es prescindible, ya que a mí, el maestro, no me impulsó en la vida, y a ustedes, los alumnos, los llevará, si no se cuidan, a ser profesores.

Sé que generalizo, sé que no generalizo. Al tema, siempre que aparece, lo acompaña la solución: formar a los lectores desde la niñez. Pero, en la práctica, la apatía es notoria y es la minoría previsible la que lee desde siempre.

«ME GUSTA LEER DE NOCHE PARA COMBATIR EL INSOMNIO»

El analfabetismo funcional es sin duda la relación dominante con la lectura. Hay una impresión dominante: leer es dejar de ver lo interesante, leer es renunciar al ejercicio de la vista. Las madres exclaman al ver al hijo o a la

hija leyendo: «¿Qué haces allí sentado? Ponte a hacer algo útil». Por lo común, se leen los textos que sólo exigen la atención distraída y fragmentaria, o el apego devoto a falsos catecismos (la literatura de «autoayuda»). En América Latina, los prestigios literarios suelen darse por fe y no por demostración. El atractivo hipnótico de la tecnología auspicia generaciones de lectores que no se reconocerían como tales.

La literatura del *self help* o de autoayuda pertenece al territorio de las generaciones ya sin el menor sentido de culpa respecto a sus deberes hacia los libros. Los libros de superación personal son el mejor ejemplo de lo que se lee contradiciendo las tradiciones de la lectura, y son también un regreso al ámbito del Catecismo del padre Ripalda en su versión triunfalista. Un ejemplo:

P.: ¿Qué es el éxito?

R.: La única meta digna de obtener en la vida.

P.: ¿Dónde está el éxito?

R.: Al alcance de la voluntad de la persona y de su capacidad para conseguirlo en diez lecciones fáciles.

P.: ¿Dónde se inicia la búsqueda del éxito?

R.: Ante el espejo, asegurando que el rostro tiene una expresión decidida.

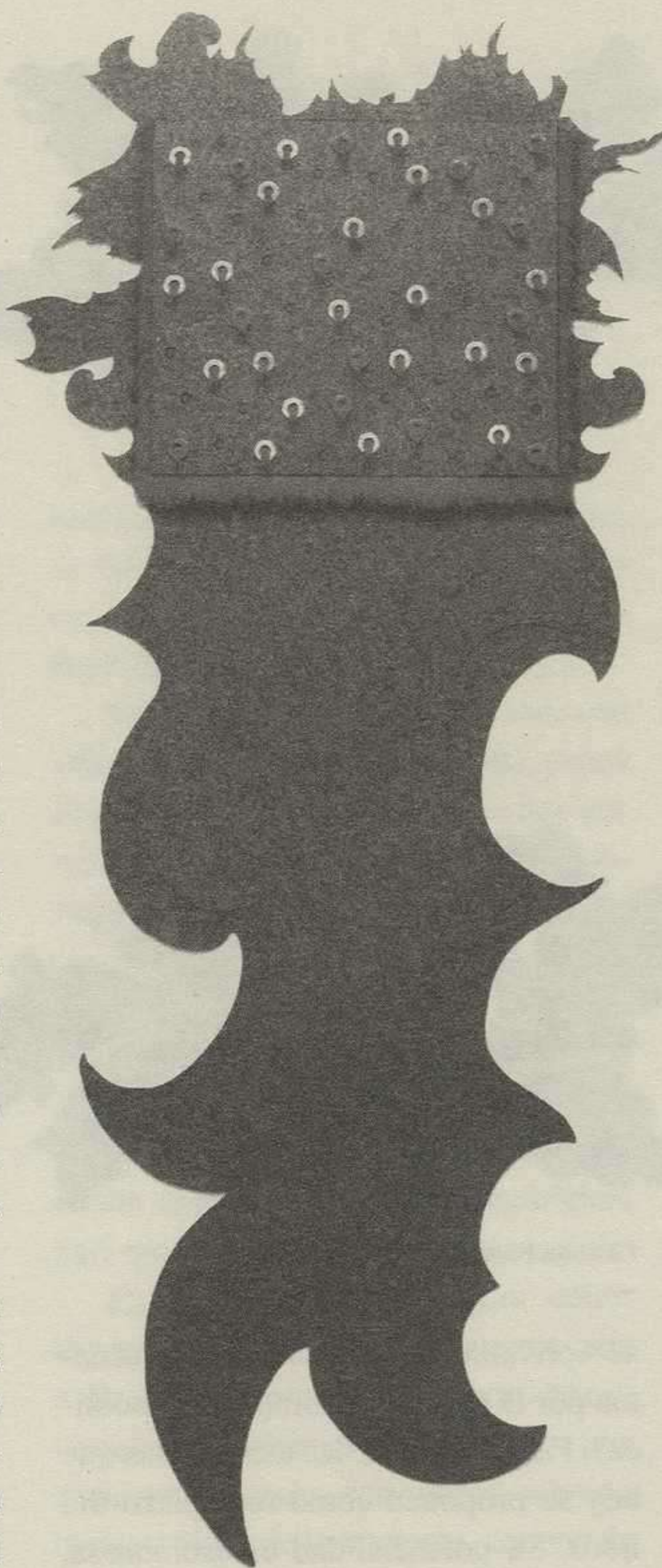
La lectura de los alejados de los libros. Pero éstos, en rigor ¿qué leen? Además de lo evidente (cómicos, periódicos deportivos, libros de autoayuda o de superación personal, textos religiosos, divulgaciones de historia nacional e internacional, manuales de la especialidad), leen a través de los diálogos del cine y la televisión (donde el sustrato literario se desvanece), de los mensajes religiosos (amenazados cada vez más por la mercadotecnia), de la publicidad, del habla de los cómicos televisivos.

DEL MERCADO DEL LIBRO

¿Cómo se forman, se amplían o, de ser el caso, se reducen las generaciones de lectores, las hoy llamadas escuetamen-

te el mercado del libro? La pregunta surge de un proceso marcado por la crisis de la industria gráfica y la industria editorial, la captura creciente de los puntos de venta por libros que sólo lo son en apariencia (esoterismo, consejos para obtener éxito instantáneo, etcétera), las inmensas dificultades de distribución y la carencia (histórica) de proyecto cultural de las instituciones gubernamentales, carencia de los programas más ostentosos no resuelven. Que el problema es grave lo exhiben las declaraciones extremistas. En 1992, Jaime Labastida, director de la editorial Siglo XXI, fue categórico: «Lo que hace falta no son campañas de promoción de la lectura, ni que los libros tengan mejores precios, ni tampoco que existan más bibliotecas y librerías. No necesitamos este tipo de estímulos porque los estímulos son mentales. Cuando hay verdadero interés, la actividad de la lectura se desarrolla por sí misma» (*El Universal*, 28 de diciembre de 1992).

En su énfasis, Labastida se acerca un tanto a la tesis macluhaniana del fin de la era Gutenberg: «La palabra escrita para efectos de diversión, como la novela y el relato, ha cedido mucho espacio a otras formas de entretenimiento, como el cine y la televisión; incluso el cine destruyó de manera completa la actividad teatral y ahora la televisión está destruyendo el cine (industria que ahora también se encuentra en crisis) y a la palabra escrita». La noción un tanto vaga de «estímulos mentales» y la síntesis del panorama, desoladora o defoliada, requieren explicación y matices. Ni el cine destruyó «de manera completa» la actividad teatral, que continúa incesante, aunque en graves dificultades económicas, ni la televisión está destruyendo (modificando, sí) al cine, ni la palabra escrita ha perdido lo esencial de su impulso extraordinario. Y en cuanto a los «estímulos mentales», de ser éstos los que imagino, surgen de factores muy variados: las tradiciones de familia y comunidad, la vida estudiantil, las redes amistosas, las modas, las tendencias místicas y paramísticas,



Concha Sáez *Advenedizos* 2004

los deseos de superación, los descubrimientos personales que, como sea, en ese azar que nunca lo es tanto, necesitan bibliotecas, precios accesibles que persuadan a los lectores de mínimos recursos, campañas permanentes de incitación a la lectura, sistemas eficaces de distribución de la vasta y nunca muy distribuida producción estatal, etcétera. Los métodos —si se quiere convencionales— de acercamiento al libro distan de haberse agotado, entre otras cosas porque nunca se han intentado de manera rigurosa y sistemática, pese a la abundancia relativa de ediciones de libros de calidad que no contrarrestan la falta de proyectos nacionales, la abundancia burocrática y la sujeción de todos los planes a los relevos de Gobierno.

Es notorio el sitio ínfimo que el Estado y la sociedad conceden a la lectura. Al respecto, Octavio Paz declaró: «Los escritores mexicanos trabajamos en condiciones particularmente desventajosas: nuestra industria editorial es raquíca, las ediciones son ridículas por lo que se refiere al número de ejemplares, y aun así penetran muy difícilmente en un público que no lee. Y no lee porque no se ha inculcado en los hogares, ni en las escuelas, el amor a la lectura. La indiferencia ante el libro, general en los pueblos hispánicos, se convierte entre nosotros en una suerte de horror. Para la mayoría de nuestros compatriotas leer un libro es una excentricidad, una curiosidad psicológica que colinda con la patología. Esto ha sido el resultado de años y años de ruidosas campañas de alfabetización» (*La Jornada*, 16 de enero de 1993).

La descripción de Paz no es justa. Las campañas de alfabetización han sido importantísimas y el desbordamiento de la enseñanza media y superior ha disminuido el anti intelectualismo en la sociedad (hoy, el libro es objeto de reconocimiento, en actitudes que van del respeto al fetichismo). La nueva generación de lectores aprovecha los resquicios de las oportunidades, y se hace presente en bibliotecas estatales, municipales y universitarias, cadenas de préstamos, fotocopias, búsquedas de saldos. El libro ha llegado errática pero significativamente a sectores que antes lo ignoraban, que si se inhiben ante los precios es por la ausencia del hábito social que considere productivo el gasto económico en un objeto de conocimiento. Los Gobiernos, en Saturno, atribuyen (si algo reconocen) a los rezagos del pasado y a la economía mundial la falta de lectura, o la ven como el pago del presente por el bienestar de las generaciones futuras: «Tus nietos gozarán, viajarán, dispondrán de ocios creativos y leerán gracias a tus sacrificios».

En materia literaria, está desapareciendo la provincia, en el sentido peyo-

rativo del término. La sigue habiendo en materia de producción y distribución de libros, pero el nivel es semejante, y el conocimiento de los escritores ya no difiere sensiblemente. El criterio de ventas no es de modo alguno sinónimo de calidad, pero tampoco, como lo han probado Rulfo y García Márquez, de falta de calidad. Y se han desvanecido las viejas oposiciones: nacionalismo/cosmopolitismo; alta cultura/cultura popular; tradición/modernidad, antinomias que se reformulan muy de otra manera.

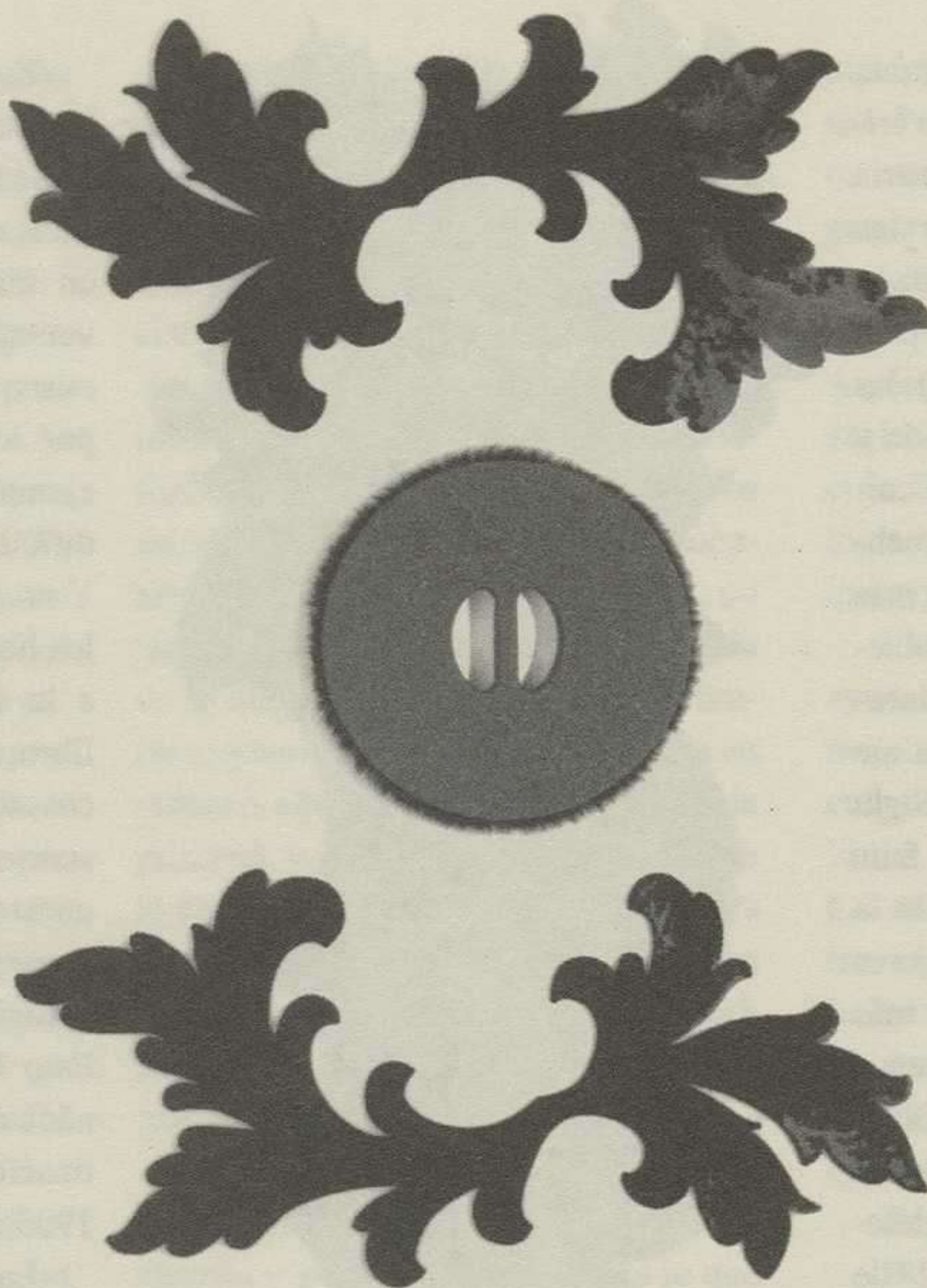
¿CUÁNTOS LECTORES QUEDAN?

¿Qué significa la escasez de lectores y cuáles son sus causas? Entre ellas están:

- El peso, tan señalado, de las rutinas televisivas. En la primera mitad del siglo, al menos en las clases medias, aunque también en sectores obreros, el periódico forma parte de los hábitos hogareños, y el civismo de los niños se inicia al oír a sus familiares discutir interpretaciones y noticias como parte de su vida cotidiana. Esto ahora sólo ocurre excepcionalmente durante los noticieros televisivos, y en lo tocante a la prensa, se confina a los escándalos. El morbo sí es pasión genuina de los lectores y los divulgadores de lo leído a medias.

- Se busca complacer de modo primordial al «lector real o posible», superficial en extremo, descuidado, atravesado por el rencor social, que satisface sus demandas noticiosas al revisar los titulares de los periódicos. Y los periódicos latinoamericanos, pese a su genuina vocación internacional, se desentienden del lector ideal, que es, en síntesis, el que de verdad lee los periódicos, y responde de manera crítica y desde posiciones comunitarias a la noticia y sus interpretaciones.

- Las dificultades adquisitivas se acrecientan. La lectura se encarece y



Concha Sáez *Sobre negro* 2004

se «privatiza», y el problema se acentúa por la escasez de bibliotecas públicas. Falta hablar de las tecnologías que hoy se proponen como reemplazo del libro. Su potencialidad es asombrosa, y muy probablemente determinarán los procesos de la enseñanza. Pero en la medida en que un niño o un joven o una persona adulta se encuentre con objetos poblados de signos descifrables, de los que extrae conocimientos sobre el ser humano, información, deleite, sentido del humor, gozo y cultivo del idioma, en esa medida se garantiza la resurrección.

La desconfianza casi instintiva ante lo afirmado en diarios y revistas, que se complementa con la credulidad casi instintiva ante los frutos del sensacionalismo. No se cree en la manipulación gubernamental, que usa las ocho columnas como cripta a perpetuidad del presidencialismo; se cree con fervor en las noticias que tienen la apariencia de rumor («¿Ya leíste eso? Parece como si te lo estuvieran diciendo»). Así, los lectores sistemá-

ticos se reducen en cada ciudad a la minoría que lee dos o tres diarios (la excepción serían aquellos dedicados al deporte y los que satisfacen una idea antigua de pueblo: «colectividad que sólo cree en el crimen, el deporte y el espectáculo»).

Según Pisa, una valoración internacional de niveles de entendimiento, la capacidad de captar lo esencial de los textos no es lo más notable de América Latina. Se lee, pero se han perdido muchísimos niveles o asideros de comprensión.

DERECHOS DE LOS LECTORES

Los derechos de los lectores distan de estar garantizados en la mayor parte de las publicaciones que, por lo demás, ni siquiera los con-

sideran. Esto se debe, entre otros motivos, a:

- El criterio cortesano, que jerarquiza las noticias (primero, lo que le interesa al Gobierno; ya después, si hay espacio, lo que le interesa a la sociedad).

- El desinterés ante el seguimiento de noticias de importancia. Al principio, son hechos excepcionales; luego, son situaciones anticlimáticas. Gracias a tal estrategia, a casi todas las publicaciones sólo les interesan las noticias que surgen porque sí y desaparecen acto seguido.

- La idea dominante, no por jamás verbalizada menos influyente, del rango secundario de lo escrito, relegado por lo televisivo.

- La lectura sigue siendo un acto profundamente personal. Y al Estado y la sociedad les corresponde crear las condiciones para que quien lo desee tenga a su alcance las facilidades o las oportunidades para ejercer como lector, rango nada menospreciable de los placeres de la subjetividad.

¿Una conclusión? Tiré mi corazón al azar y me lo ganó la lectura. □

El oficio de editar en la era del no-libro

Adolfo García Ortega

Siempre he creído que para editar hay que leer mucho, crearse un criterio, creer en él y manejar la rentabilidad del negocio. El mundo editorial de hoy es cambiante, y lo es por la realidad dictatorial del mercado. Es importante manejar información realista sobre el hecho de editar, ya que para conocer el mundo editorial de hoy hay que romper ideas románticas sobre la edición. Eso es el pasado, si es que alguna vez editar fue romántico. El lenguaje editorial no es un lenguaje literario, sino eminentemente práctico y prosaico. Y eso porque, pese a que editar es una práctica vocacional, no hay que caer en ingenuidades: son frustrantes.

No obstante, si he de ser sincero, mi experiencia en el mundo del libro no es corta ni incipiente ni primeriza. Todo lo contrario. Mucho me temo que el libro no tiene secretos para mí. Y sin embargo siempre es nuevo, y conservo la fascinación y el morbo por cada libro que veo. Mi experiencia supera ya los veinte años en esto de tener a los libros tan presentes, hasta el punto de ser lo más constante de mi vida. He tocado todos los palos que pueden tener que ver con un libro: los he escrito, los he traducido, los he criticado, los he promocionado y los he editado.

¿Qué puede significar esto? Bueno, en primer lugar un hecho bastante atípico en nuestro país, ya que, salvo casos excepcionales, no suelen coincidir al frente de una gran editorial, como es Seix Barral, las figuras de escritor y editor en una misma persona, como es mi caso. Lo primero, y lo único, que se me ocurre es un abanico de ventajas: una visión literaria más profunda y de mayor alcance, una comprensión del papel del autor más real (por eso de ser cocinero antes de fraile), una responsabilidad

hacia la obra en sí (por lo que decía antes de querer ser más libro que autor) y un conocimiento de la «clase» literaria, es decir, los otros escritores, los colegas.

Muchos piensan, y con razón, que editar es una profesión torturante, nunca llegan los presupuestos, siempre hay que luchar con los librerías, los distribuidores, la vanidad de los autores (los autores, ya se sabe, se creen todos el único contemporáneo vivo), y que hay que enfrentarse con el texto para convertirlo en algo legible como quien va a una batalla. Esta es precisamente la clave del editor: ayudar a pulir el texto original para que, en última instancia, sea legible.

En las memorias del gran editor Einaudi encontré un placer que me unía a él: el vicio, la excitación, por abrir el correo y por abrir paquetes. Él dice que abrir un paquete con libros nuevos, recién salidos de la imprenta, era uno de los momentos de éxtasis de su trabajo. A mí me sucede lo mismo: no puedo reprimirme. Si voy de visita a otro editor, y veo en su despacho paquetes sin abrir, siempre le digo: «¿No los abres? ¿Puedo yo?», y disfruto viendo las cubiertas brillantes de los libros nuevos y ajenos. Es un gusto morboso, ya lo sé, pero me define como editor. O mejor aún, me inscribe en la categoría de editor.

Pero, ¿cuál sería de verdad la obligación que un editor ha de marcarse? Sin duda que una sola, en mi opinión: el lector. En este sentido, hay que comprender que el futuro de la edición de libros ha de verse frente a otros productos de ocio. El libro como parte de la sociedad del ocio *versus* sociedad de la cultura. Tema éste de debate, sin duda, pues en realidad este es el gran cambio que se opera hoy al considerar al lector como eje de la edición. Hay que conocer esta nueva situa-

ción para poder delimitar sus riesgos y sus efectos, y asumir que la edición cultural ha de convivir con la edición-entanto-ocio o de entretenimiento (véanse los fenómenos de las listas de más vendidos). Hay que atender, pues, al lector. Qué es el lector, cómo cambia, cómo evoluciona, son preguntas sustanciales que hay que estudiar con lupa, en una sociedad como la actual en que predomina el no-libro, el estamento del vacío por excelencia. Hoy se ve al lector como dictador y como referente, y no hay vuelta atrás.

No es frecuente escuchar esto, pero cuando un editor no lo dice, cuando un editor no tiene presente permanentemente a los lectores, está condenado al fracaso. El lector es, en última instancia, la razón de ser de toda la cadena del libro. Uno escribe para que lo lean. Se justifica su labor, su expresión, su razón de ser, cuando un texto llega a ser leído, siquiera por una persona, por un puñado de personas, pero leído por ojos extraños a los del autor. Uno edita para eso mismo, y edita muchos libros; un editor es, en cierto modo, un padre de familia numerosa: tiene todo tipo de hijos, y a todos los quiere por igual, y debe procurar que su amor sea grande y generoso. Ha de tener un criterio amplio, un gusto amplio, y ser capaz de entender que hay libros que a él tal vez no le gusten, pero sí a los lectores. A los compradores.

Por eso el editor tiene que concebir su trabajo como lo que es: un negocio. Un negocio que tiene un mercado, y que como todo mercado está sometido a las leyes de la oferta y la demanda, y sobre el que hay que incidir con tácticas de *márketing*, y al que hay que dirigirse con estrategias de comunicación. No considerar esto es abocarse a la ruina,

al fracaso, a la disolución. ¿De qué me vale publicar un libro extraordinario pero que no llega a los lectores, si luego no soy capaz de ver un libro convencional que se dispara en ventas?

Con todo, la herramienta base de un editor bueno, de un gran editor, es eso que se conoce en el oficio por «el olfato». Se llama olfato a ese sexto sentido por el cual, a veces siendo una apuesta pura y dura, se arriesga uno a favor de un libro. Por ejemplo, Mario Lacruz, antecesor mío, tuvo en sus manos un libro alemán, acerca del cual sus lectores en la editorial habían hecho hasta tres informes negativos, no recomendando su publicación. Él, no obstante, supo ver algo en ese libro y decidió publicarlo: el libro en cuestión era *El perfume*, de Patrick Süskind, y ya se llevan bastante más de dos millones de ejemplares vendidos. Claro que el olfato a veces está reñido con la prisa o con los presupuestos. Si no, que se lo digan a

todos los editores importantes de este país que tuvieron en sus manos *Las cenizas de Ángela*, de Frank McCourt, y por todos fue rechazado, hasta llegar a Maeva, la minúscula editorial que apostó por él y se hizo de oro.

Lo más gratificante de editar sin duda es cuando se da la conjunción ideal de descubrir una buena obra, cuyo autor es un buen tipo, el libro tiene una buena cubierta y encima se vende. Pero esto ocurre muy pocas veces, y no porque la mayoría de las veces los autores no sean buenos tipos, sino porque las buenas obras escasean y en España los lectores se cuentan por decenas de miles, pero no por centenas. La crisis del libro en España no es crisis de falta de producto (se editan más de 60.000 nuevos títulos al año) sino de falta de lectores: se lee poco, se cree que el libro es caro, se opta por otra cosa antes que por comprar (o leer) un libro.

Editar es un trabajo humilde. Está a merced del autor, de la obra. Todo editor que quiera equipararse con su autor se equivoca. Lo que manda es el texto y su autor. A lo sumo, si un editor es astuto, ha de ser un buen confesor para el autor: es increíble la cantidad de confesiones, de terapias, de depresiones curadas, de inseguridades superadas, de confianzas dadas, de atenciones, de paciencia y de cariño que un editor tiene que gastar con sus autores. Pero editar también es asumir una categoría clave ante el texto: la de fijarlo para que alcance su objetivo de ser universal, esto es, para que llegue a producir en los lectores aquello para lo que está llamado a ser: significado, sentido, transformación. Editar, pues, es actuar, hacer, ejercer de mediador, vehicular, promover, sembrar, llevar a cabo la cosecha de la lectura, una de las acciones que engrandecen al hombre... si tiene criterio. Pero el criterio se pule y

repule y afina con más lectura. No hay cosa peor que la biblioteca vacía, no hay cosa peor que el integrismo, que suele ser una biblioteca con un solo libro (llámese la Biblia, el Corán o *Mein Kampf*). Creo que una de las mejores definiciones del libro, y que habla muy bien de quien la dijo, se la he leído precisamente a un editor, a Einaudi. Él escribió: «El libro — sea novela, ensayo o poesía — debe involucrar al máximo la inteligencia y la sensibilidad del lector. Cuando en un libro, de poesía o de prosa, una frase, una palabra, te traslada a otras imágenes, a otros recuerdos, provocando circuitos fantásticos, entonces, sólo entonces, resplandece el valor de un texto. Al igual que un cuadro, una escultura o un monumento, ese texto te enriquece no sólo en lo inmediato, sino que te transforma en la esencia».

Cuando leí las memorias de Einaudi, encontré en ellas un programa que el viejo Giulio quiso implantar en la editorial que heredó de su padre y que, en cierto modo, resumía lo que creo básico en el oficio de editor: «Pragmatismo, voluntad empresarial y tensión ética». Lo de pragmatismo tiene que ver con hacer un catálogo lleno de sentido común. Lo de voluntad empresarial tiene que ver con lo que ya decía de que si no se mira el mercado, si no se tiene el cuenta al lector, el fracaso llama a tu puerta. Y lo de tensión ética sólo lo concibo como un exquisito rigor a la hora de ser fiel a lo que el prestigio histórico del propio pasado de una editorial garantiza: criterios de calidad, sentido intelectual y literario muy elevados, y propuestas de novedad atrevidas. De nuevo la máxima: quién dijo miedo. Es decir, el riesgo como vida y motor de una editorial. Las inercias en el sector cultural-empresarial de la edición, incluso aquellas que se camuflan de fidelidad al propio pasado, a la propia «línea», son una clara condena al acabamiento. Dejarse llevar, pensar que ya se ha llegado a cualquier meta en el mundo del libro, es sinónimo de parálisis y de final. Y en épocas epigonales como la actual, la inercia es una gran tentación. □

epi editorial pablo iglesias



Nuestra Constitución

Prólogo de Alfonso Guerra

Luis Ortega

Pablo Santolaya

Con ilustraciones de Toño Benavides

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

Urania y Clío

Nota preliminar a unos sonetos de Brodsky

Agustín García Delgado

La poesía de Brodsky delata que está tan fascinado por el espacio como lo está por el tiempo. Ello en proyección de energía de un gran movimiento lírico, bien que los pretextos del poema sean con frecuencia fútiles, el paseo por un jardín público, por ejemplo. Motivos muchas veces banales que se le ponen delante en diversos lugares del mundo, en las diferentes ciudades, que, como compulsivo viajero después de exiliarse de la URSS, ha visitado. Espacios vividos, leídos o soñados con que ansía escapar a la esclavitud de lo perecedero. (En realidad no hay espacio, elemento, ser vivo o inanimado vedado a la inspiración del artista, no hay molde o género ajeno para él a la poesía.)

Esa ilusión del espacio interminable también está en el tratamiento del tiempo: en sus poemas el pasado se confunde con el presente e incluso con el futuro, aboliendo el tiempo imprevisible de la historia a favor de una duración sin fin. Espacio y tiempo, que se erigen en la poesía de Brodsky como ilusiones que no son sino formas vacías.

El hallazgo fortuito de la estatua de María Estuardo dando un paseo al salir del restaurante por el parisino Jardín de Luxemburgo, desata en el poeta un singular impulso lírico aguijoneado por la memoria de lo vivido, de lo leído y de lo soñado, y que, derramándolo en los moldes compresores del soneto, se constituye en poema, tal que irónico fresco mural de soberbia composición.

Desde el tiempo presente del Jardín, la galanteadora voz poética va y viene en oleadas, se remite a los años cuarenta del siglo XX, recordando que el niño Brodsky se encaprichó perdidamente de María como espectador en la película que protagonizaba Sarah Leander; regresa con la memoria a los años 60 y es que el poeta proyecta ese amor mítico utilizándolo como lenitivo del recuerdo del amor de otra mujer, perdido en el pasado de su remoto país natal, ése sí

amor carnal y dolor de la separación. En ese movimiento en oleadas, constantemente traerá a lírica instancia el siglo XVI, la época del abigarrado avatar de la reina escocesa, y constantemente regresará a su tiempo presente de cortejador de la estatua, e incluso aventurará con acidez sobre su futuro en la soledad y el exilio.

Este movimiento temporal tiene correspondencia en la variación de escenarios, el poema se yergue en espacios diversos. Del parisino Jardín de Luxemburgo se vuela con la fantasía a la Escocia y la Inglaterra renacentistas, donde sucedieron los hechos dramáticos que María Estuardo hubo de vivir. Mas la voz poética se adentra también en un rodeo por la memoria en el país natal de Brodsky, el Leningrado de los años 50 y 60, y regresa a la ciudad de París, a la que rinde homenaje de elegante devoción, e incluso alude también al país del transocéano, al país de los dentistas, que acogió su exilio. Incluso otros paisajes indefinidos, que el poeta sólo dibuja echando mano de la ambivalencia de la emoción.

La lengua poética rusa de los tres últimos siglos es el fermento con el que elabora Brodsky su poesía. Se emplea a voluntad en el arte de jugar, dentro del decoro, con las convenciones de metro y de rima, forzándolas hasta ser puros simulacros, hasta desvelar crudamente su disfraz. Rompiendo desde dentro el equilibrio expresivo del esqueleto del verso mediante el uso de léxico brotado precisamente de la confusión de los espacios léxicos, jugando con todos los tipos de lenguajes, no rehusando ni el término científico ni el soez o bastardo: «El poeta sabe que no es la lengua la que le sirve de instrumento, sino que él es el medio del que la lengua se sirve para prolongar su existencia».

El joven Brodsky se quería heredero de Mandel'shtam, deportado y desaparecido en un campo de concentración en Vladivostok en 1938, y de Ana

Ajmátova, quien le distinguió pronto con su amistad y simpatía poéticas. Ella le reveló el gusto por un cierto fulgor neoclásico (omnipresente en las formas arquitectónicas y escultóricas de los palacios y museos de Petersburgo), y le ofrecía en sus versos el aroma sutil del acmeísmo, de la Edad de Plata. Pero le atraía también la Ajmátova más contemporánea, la que enhebraba de ironía y de burla la realidad, la que la trataba de manera más desenvuelta y lúdica, como un disfraz transparente, pasado por la escuela del absurdo del Leningrado de los años veinte.

Ha escrito el crítico francés Michel Aucouturier: «En el mundo de Brodsky las cosas son polvo, el espacio y el tiempo no son más que las formas engañosas

de la nada. La poesía, y el arte en general, aparece muchas veces como la única ocasión de escapar a ese abismo en el que nos hace balancearnos la huida del tiempo. Sin duda la poesía misma está infectada por esa nada contra la que ella dirige el edificio de las palabras: el sarcasmo y la burla a cada instante la invaden, la carcomen, desmontan sus artificios y proclaman su vanidad. Pero en la resistencia que ella opone a la corrosión de un arte demasiado lúcido y demasiado seguro de sí mismo, en la permanencia de este combate siempre recomenzado con la nada, la poesía a cada instante triunfa. Y con ella la fe. Tan frágil, tan amenazada como el poema, suspendida como él de un soplo, pero que es el soplo mismo de la vida».

VEINTE SONETOS A MARÍA ESTUARDO

JOSEPH BRODSKY

1

Los escoceses, ah, zafios eran, María.¹
Ni uno sólo en sus clanes, los del tartán de cuadros,
te imaginó heroína de pantalla de cine
y que tu estatua adorno sería de jardines.

¡Hasta el de *Luxembourg*! Allí fuí a la salida
de un restaurante, ojos de envejecido buey.
Paseándome errante con paso atolondrado
ante trenes muy nuevos y estanques de agua.

Yo me encontré con Vos², y como en la romanza
que devuelve la vida a un corazón gastado,
yo recobré el aliento con doble de poder.

Servidor de los cánones clásicos del soneto,
todo lo que aún conservo del ruso, de mi lengua,
lo consagro en loor de Vuestro rostro.

2

Era al día siguiente de aquella guerra a ultranza
cuando incluso era suerte una rata hornear.
Y Sarah Leander³, yendo erguida hacia el patíbulo
se dio en espectáculo a mis ojos de infancia.

Por mano del verdugo la espada hizo caer
la tierra con el cielo en la misma balanza:
fue como si un sol salía de las aguas.
Salimos a la luz después de la sesión.

Pero una llamada, ya cayendo la noche,
nos vuelve al cine Spartak. Sus mullidas entrañas
en suavidad superan a este ocaso europeo.

Cartelera de actrices y la *vedette* morena,
sendas colas esperan para ver los dos filmes.
Y ni un traficante de entradas de reventa.

3

Nel mezzo del cammin de mi paso en la tierra
he venido a mirar, jardín de *Luxembourg*,
la cabeza canosa, las melenas de piedra
de los filósofos, de las glorias literarias.

Damas y caballeros pasean en el polvo;
mostacho de gendarme, azul en el verdor.
Los chorros de las fuentes se mezclan con los gritos
agudos de los niños. ¿A quién maldeciría?

Tú, María, persistes sin tregua ni reposo
ahí, entre las reinas, tus amigas francesas⁴
que te son fiel compañía,

en silencio, portando tu cabeza un gorrión.
El jardín se parece al *Déjeuner sur l'herbe*.⁵
Y dentro, deslizado, el *Pantéon*, soberbio.

4

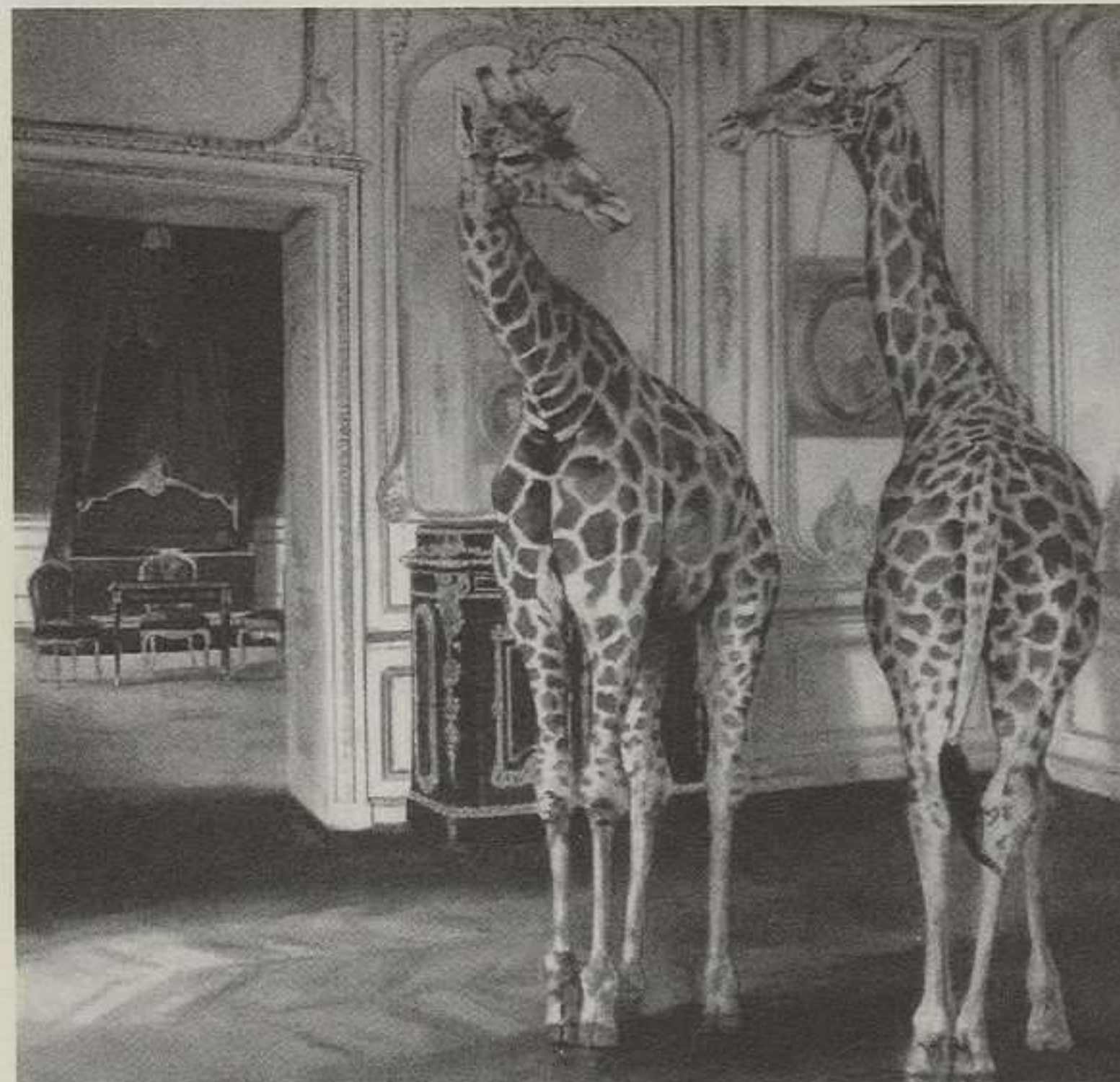
La belleza de quien después me enamoré,
Y yo creo que más que tú quisiste a Bothwell,⁶
me sedujo por rasgos que semejan a ti.
Aún sueño con ello y susurro: «Dios mío».

Mas nosotros tampoco fuimos hogar feliz.
Ella se puso el manto y tomó su distancia
para ir a algún lugar en pos de otra existencia.
Una raya fatal se abrió ante mis ojos.

Yo quise sustraerme mas la hube de saltar,
sí, la del horizonte, la que corta en lo vivo.
Mantuve la cabeza alta a cierto nivel

no para que el oxígeno llenara mis pulmones
sino que el aire todo vibrara a mi través
y por mi voz le fueran dadas gracias al hado.

Ignacio Goitia
*Bodas de plata
en Chantilly*
2004



¹La mítica María Estuardo (1542-1587), hija de Jacobo v y María de Lorena, fue reina de Escocia a los siete días de su nacimiento. Soberana autoritaria, ambiciosa, sensual, hermosa y sinceramente católica estuvo en el centro de conjuras incesantes donde probó su apasionamiento y su falta de habilidad para conducir las situaciones.

²La estatua de María Estuardo del parisino Jardín de Luxemburgo, entre otras allí de personajes históricos, fue esculpida por Jean Jacques Feuchere.

³Sarah Leander, (Karlstad, Suecia 1907-Estocolmo,1981) ha quedado como una de las actrices estelares del cine del Tercer Reich. Interpretó a María Estuardo en el film *Das Herz einer Königin*— «El corazón de una reina»—, rodado en 1940, bajo la dirección de Carl Frölich.

⁴María Estuardo fue prometida a los seis años de edad al delfín francés, y enviada a Francia, donde fue educada por sus tíos maternos, los Guisa, jefes de la facción católica. Tenía dieciséis años cuando su boda con Francisco II, en 1558, que tuvo lugar un año antes de que éste accediese al trono de Francia. Su marido reinó apenas dos años: murió en 1560. María regresó a Escocia furibundamente imbuida de catolicismo.

⁵*Le Déjeuner sur l'herbe*, célebre cuadro emblemático del impresionismo francés: óleo sobre lienzo de 208 x 264 cm, pintado hacia 1863 por E. Manet. Fue rechazado con gran escándalo en el Salón oficial (Napoleón III lo consideró indecente) y expuesto en el Salon des refusés. Actualmente está en el Museo d'Orsay, en París.

⁶James Hepburn, cuarto conde de Bothwell, (1536-1578), fue el tercer marido de María Estuardo y, protestante rabioso, el más activo de los conjurados que organizaron el asesinato de Darnley, príncipe católico escocés y segundo marido de María, por quien ella había perdido la cabeza pero que después facilitó eliminar. El escándalo de la boda con Bothwell, celebrada tres meses después del crimen, la obligó a capitular y Bothwell huyó a Noruega y a Dinamarca, donde murió en la cárcel, loco.

5

¿Acaso fueron tres, o cuatro, o fueron treinta,
o aún más todavía, o cuarenta, cincuenta?
¿Te has parado a contar, María, los amantes
que llevaste a la cama, tomados al azar?

Para cualquier corona es récord infamante
y de su perdición la razón necesaria.
(La República, empero, es monumento antiguo
y lo mismo que tal, perennemente dura.)

Un barón escocés, de ello persuádate,
mantendrá esta opinión contra viento y marea.
Tus súbditos, es cierto, se preguntaban cómo

posible era que el lecho al trono desafíe.
En el tiempo remoto tú fuiste un mirlo blanco.
Para los de tu edad, sólo una prostituta.

6

Yo os amaba a Vos. Todavía el amor
—¿es que sólo es dolor?— perfora mi cerebro.
Todo se fue al diablo deshecho en mil pedazos.
Yo me quise matar. Acto hartamente angustioso,

con un arma: las sienas son dos blancos iguales.
¿Sobre cuál disparar? Mucho no es que temblara.
Fui soñador. Peor: no todo es como debe.
Sin después os amaba. Con amor invencible.

Que os dé Dios otro amor. Nunca será otro así.
Él, que tan sabio es tocante a lo futuro,
nunca dos veces —Parménides lo dice—

hará que este fuego en la sangre (crujir de huesos
como funden de sed en la boca los plomos)
roce Vuestra cabeza. (Yo tacho: «vuestras tetas».)

7

Te informo, París no ha cambiado. La plaza
de los Vosgos ahí sigue, cuadrada perfección.
El Sena río arriba no se ha desbordado.
El Boulevard Raspail conserva el mismo encanto.

¿Novedades? Conciertos gratuitos, y pensar
bajo *tour* Montparnasse que eres una pulga.
Mucha gente circula encantada de hablarte
si tú dices primero: «¡Salud, invito yo!».

París, la nuit, au restaurant; tan chic
pronunciar esta frase. ¡Festín para mi boca!
¿Pero quién entra aquí? Un pequeño *mujic*

de noche. Su rostro emerge de una rara camisa.
Café y bulevar. Y una amiga del hombro.
La luna: tu tirano asido de parálisis.

8

En mi declive en un país de trans-océano,
(que descubrióse, creo, en época de Vos)
con imágenes mías que ajaron los años,
entre la chimenea y el muy viejo diván

pienso en nuestra unión, si hubiera habido suerte,
con muy pocas palabras de decirnos los dos,
tú me hubieras llamado sencillamente «Iván»,
y yo un «ay» de tristeza, en inglés, suspirando.

Escocia hubiera sido nuestro lecho de amantes,
con orgullo te hubiera mostrado a los esclavos.
En el puerto de Glasgow, comerciantes, tenderos,

hubieran aportado el caviar, el astracán.
La muerte nos hubiera tomado en mismo instante
con el golpe suave de un hacha de madera.

9

La planicie. El clarín. Dos hombres. El estruendo
Del combate. —¿Quién eres?—¿Y tú, quién eres tú?
—¿Quién soy?— Quién eres, sí.—Protestante, chaval.
—Yo católico.—¡Plaf! Trágate tu bautismo.

Después se ven los cuerpos que yacen aquí, allá,
y cuervos que chillan en multitud extrema.
Y ya ¡es el invierno! Trineos con emblemas,
y el probarse un chal. ¿Dónde queda Damasco?

—Donde el pavo real más bello es que su dama.
—Pero aún en ese caso no la partida gana.
Jugador de palabras. Reposo *après l'amour*

en palacio a lo Hollywood, en el *après le jour*.
La planicie de nuevo. Medianoche. Dos hombres.
En sus largos aullidos de lobos todo se consuma.

10

Una tarde de otoño. La Musa está cerca, diríase.
Y ay, jamás levanta su mirada hacia mí.
Situación conocida. Tarde sin interés,
que cualquier nada alegre: incluso un coro

del Ejército Rojo. El hoy pasa y renace en ayer
sin hacer un esfuerzo para cambiar también
la pluma o el papel y la sopa de nabos
ni esa cosa que para mí forjó

un tonelero cojo, en Hamburgo. Porque el tiempo
tuviera, parece, confianza más segura
en los objetos viejos, sucios, desvencijados,

que una verdura fresca, aún apetecible.
Chirriar de la puerta; de visita la Muerte
se presentará en hábito asaz apolillado.

Ignacio Goitia
Couple of queens
2004



11

Siseo de tijeras cortan escalofrío.
El destino, que arrancaría la piel a los corderos,
retira la corona a la casada y al Rey.
Y también sus cabezas a los dos. Jovencitos,

adiós. Vuestros padres altivos. Los divorcios brutales.

Y vuestros juramentos de amor hasta la muerte.
El cerebro se siente como un gran edificio,
que nadie se saluda con lo que le rodea.

Así es como, siameses, se embriagan los gemelos.
Los dos están borrachos cuando bebe uno solo.
Nadie gritó: ¡cuidado!, María, en tu socorro.

Tú, que refunfuñabas hacia el cielo en latín,
ignorando que no se puede a la vez estar en misa;
(no hubieras sabido seguir) y repicando.

12

Los cuerpos, es con cuerpos que se hace la historia.
El arte, con un cuerpo con la cabeza cortada.
Schiller⁷: a la historia le ha dado una lección
el tal Schiller. Y tú, pues, ¿hubieras augurado

que este hombre alemán se empeñara a tal punto
en desvelar pasado perdido en las mazmorras?
¿Qué le importaría que se sepa o que no
con quién tú te habías sí o no acostado?

Puede ser que él mismo, como buen teutón,
temiera que el hacha cortárale la chola.
María, escúchame, te lo diré muy claro:

en la tierra, aquí abajo, sin el arte, no hay nadie
que comprenda tu encanto y que a él se abandone.
La historia, por lo tanto, déjasela a Isabel⁸.

13

Respirando perfumes del prado, sus bucles
(yo diría el vellón) tiembla él, el cordero.
Los Douglas, los Glencorn, alrededor cloquean.
Del palique, ese día, tal debió ser el tono:

- Y ay, y que ay, cortado han su cabeza.
- Cólera de París mucho es de temer.
- Pero a quién en París una cabeza inquieta.
- Altísimo es cortar debajo del mentón.
- Es que no era un hombre. Iba poco vestida.
- De acuerdo, pero ese fundamento no fué...
- Qué vergüenza, su culo bajo la transparencia.
- Puede que no tuviera más que esa tela vil.
- Pero en ruso es mejor: mira sino Ivanova:
por el son se conoce la mujer que es.

14

El amor es más fuerte que la separación,
mas la separación, más que el amor, durable.
Más la piedra esculpida ofrece seducción,
más la ausencia de carne se siente con los dedos.

Elevar hasta el cielo los pies no eres capaz,
pues eres de granito, sin alivio, oh tormento.
Aunque tenga seis brazos cual Shiva, la pasión
no puede levantar tu falda. Es lamentable.

Tanta agua, tanta sangre que ha podido correr,
(¡si fuera sangre azul!) qué importa a este momento:
la angustia me oprime de lo que nos aleja,

yo te hubiera esculpido en cristal transparente
y no en este granito, para que reflejaras
la mirada que te traspasa en adiós desgarrador.

15

La razón que te hizo tener destino trágico
no es que tus amantes, María, guerreando,
no hubieran construido un techo de almacén.
Ni que «tú» con «usted» hayan dado un *you* único.

No es para cualquiera leer tinta simpática
y tampoco es el hecho, que ni uno comprende,
de que Isabel amó en verdad a Inglaterra,
oh patética reina, más que tú a tu Escocia.

(Sin embargo así fue, lo digo de pasada.)
No es ésta la canción que en prisión tristemente
al ruiseñor de España en vano tú has cantado.

Mas si se te ha jugado acto tan criminal
era por lo que entonces se creía eternal:
por la tan ponderada belleza de tu rostro.

16

En la sombra, se dice, los ángulos se ocultan.
así es que parecer puede un cuadrado esfera.
Venida noche apaga el brasero solar.
Sin ruido el bosque púrpura escucha el picoteo

de un invisible pájaro, por los poros ocultos
de la corteza. Ladrido de setter exaspera
la hoja, que el viento gira a tierra en espiral;
sube hacia la colina, donde el trigo tardío.

Poco de lo que al ojo sabe ser agradable
ha podido quedar intacto si salido
de la sombra del humus. Inevitable

que una pluma, entre todo lo por doquier visible,
se confine a seguir las estaciones, el tiempo,
y cante a plena voz *El Otoño* de Pushkin.⁹

17

Lo que hizo brotar un grito de sorpresa
de gznates ingleses, y lo que me subleva,
(siendo que en general mi palabra es serena),
a decir juramentos; lo que, por un momento

desvió la mirada de Felipe (ardiente
fijada en tu retrato) para equipar, oh reina,
a la Invencible Armada¹⁰, —oh qué pena me da
acabar la tirada—, y bien, es justamente

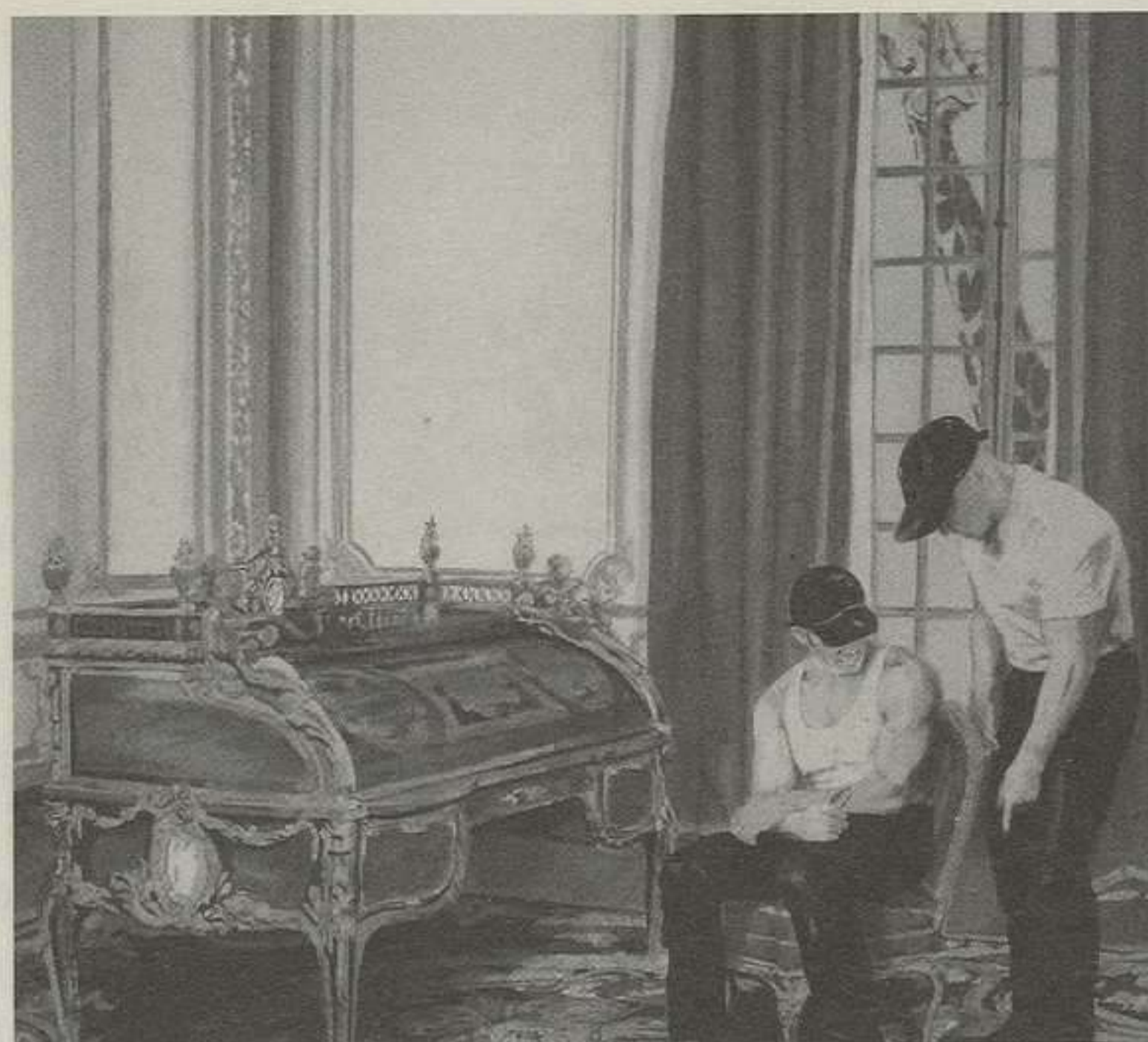
que cayó tu peluca por caer tu cabeza
(¡un círculo vicioso!); pero Felipe ha sido
la sola inclinación que no ha excitado

que, cuerpo a cuerpo, luchando se maltraten
espectadores alrededor de ti. En pie de guerra empero
ha puesto un número de enemigos severo.

Ignacio Goitia

Días de corte

2001



⁷*María Estuardo* se titula el drama histórico en verso del alemán Friedrich von Schiller (1800). La acción, simple como en una tragedia clásica, tiene como centro la muerte de María Estuardo, cuya actitud resignada ante un destino innecesario contrasta con la de Isabel, calculadora e hipócrita.

⁸Isabel I de Inglaterra (1533-1603). Hija de Enrique VIII y de Ana Bolena, y llamada «La Bastarda» por los aliados de la oposición católica. Fue en su reinado cuando floreció el Renacimiento inglés, encabezado por Shakespeare. Ejerció el poder con extremada prudencia y desconfianza. Restauró el anglicanismo y reprimió a católicos y calvinistas. En política europea apoyó, frente a la Escocia católica, a los protestantes. Cuando éstos triunfaron en 1568, María Estuardo pidió refugio a su prima Isabel, que la aceptó con miramientos y desconfianza en Inglaterra y finalmente la encarceló durante diecinueve años. Al ver que era tan peligrosa en prisión como antes había sido en el trono, una vez probada su participación en la conjura de Babington, la entregó al verdugo el ocho de febrero de 1587.

⁹Alexandr Pushkin (Moscú 1799-San Petersburgo 1837). Fundador de la literatura moderna rusa, el Siglo de Oro, dirigida hacia el romanticismo tanto como hacia el realismo. Escribió, entre abundante obra, poemas recogidos con el título de *Días de otoño* y *El habitante del otoño*.

¹⁰María Estuardo, en su obsesión por aspirar al trono de Inglaterra en beneficio de la dinastía Estuardo, llegó a acariciar la idea de buscar el favor y llegar a casarse con el monarca español Felipe II, antes de que apareciera en su vida el apuesto Lord Darnley. Hubo asimismo negociaciones hacia 1563 para un posible matrimonio entre ella y el príncipe don Carlos de Austria, el hijo de Felipe II. La decapitación de María fue disculpa que Felipe II aprovechó para enviar la Armada Invencible.

Ignacio Goitia
En la place Gambetta
2003



18

A la boca que a ti dice el último adiós
(a ti, a ninguna otra,) puede ser de importancia
saber qué innoble y sosaina pitanza
habrá de masticar después. Mas tú, mi Dios,

tú nunca oíste que sones melódicos.
Excusa pues que esto carezca de armonía.
La lengua, como rata, sin repugnancia escarba
en la basura, y busca dádiva del azar.

Mi ídolo adorable, preciso tu perdón.
Sí, la separación resuelve los problemas
mas semeja a menudo agujero sin fondo.

Entre los dos la eternidad, el océano incluso
que la censura rusa, a la letra, ha emplazado.
¡Del hacha bien se hubiera podido prescindir!

19

Hay ahora, María, tanta lana en Escocia;
todo parece estar como nuevo y lavado.
Son las seis, el instante en que la vida para,
sin por eso pararse la esfera solar.

En los lagos, (su número permanece sin cambio),
hay monstruos ocultos, de mirada que hiela.
Y muy pronto petróleo se encontrará aquí
en galones en serie, idéntico que el whisky.

Escocia, tú la ves, ha sabido olvidar...
e Inglaterra también, yo creo comprenderlo.
En el jardín francés, ¿quién puede pretender

ver en ti la que hizo perder tantas cabezas?.
Para algunos hay mujeres preferibles,
pero no parecidas ni a una ni a otra.

20

Con palabras sencillas, no subversivas, he
cantado mi reencuentro en parque sin misterio,
contigo, que en el año cuarenta y ocho, ayer,
me enseñaste en el cine el tierno sentimiento.

Dejo, en fin, aquí, a vuestra evaluación:
si he sido un alumno centrado en la tarea
si el ruso ha encontrado así asunto nuevo
si no he abusado de rimas harto fáciles.

Katmandú del Nepal es, sí, la capital.
Lo fortuito aparece de manera fatal:
para bien de la obra bien se muestra fecundo.

Viviendo así la vida, que todo día abrevia,
doy gracias al papel, que blanco fue de nieve,
y se ha enrollado para hacer una flauta.

(1977)

Traducción del francés en verso libre por Agustín García Delgado y Emmanuel Larraz.

¿Caduca Sontag?

Javier Montes

Puede que la muerte de Susan Sontag no sea un estímulo para leerla. A lo mejor el personaje y la obra sólo pueden ahora, en todo caso, *releerse*. Sin haber abierto jamás un libro suyo, muchos tienen la curiosa sensación de haberlo hecho en algún momento del pasado. Para un escritor nada resulta más desolador que ser parado por la calle para escuchar alguna variante de la frase temible: «No te he leído, pero te admiro». Según sus amigos, esto le pasaba mucho a Sontag. En calles de ciudades anglosajonas, desde luego. Pero la escena era posible también en las nuestras, dentro de la esfera modesta de la publicidad hispanoparlante. (*)

Persisten en la memoria sus estudiadísimos retratos en las solapas de sus libros, que tan bien cimentaron su mito; las entrevistas y perfiles de revistas de gran tirada como *Vogue* o, por qué no, *Telva*; sus dosificadas apariciones televisivas, a menudo como presencia ennoblecedora en los últimos minutos culturales de los telediarios; sus muy visibles —y no por eso, *a priori*, insinceros— testimonios como intelectual comprometida; sus aforismos brillantes convertidos en moneda de uso frecuente para columnistas y tertulianos de todo signo, incorporados con todas las de la ley a la cadena trófica de ideas que alimenta la opinión de masas sobre temas de élite. El uso de términos tan antipáticos hoy en día —*masa*, *élite*— es muy consciente, y se volverá

sobre ellos sin remedio: hablamos de alguien que fue emblema como nadie de la tensión entre los conceptos de «alta» y «baja» cultura. También su perpetuación obstinada, a pesar de sus esfuerzos por acelerar su desaparición. O precisamente, en parte, gracias a ellos.

Hay algo en el carácter icónico de Susan Sontag a lo largo de décadas que se asocia, como pasa con todos los iconos, al pasado personal de cada uno. Ese mismo carácter ha dispensado a muchos de sentarse un buen día a leer sus libros y favorece la impresión falsa y trivial de que no merece la pena hacerlo a estas alturas. Nos deja a otros con la sensación —tal vez también trivial, pero desde luego muy verdadera— de que releerla ahora es, en gran medida, *releerse* a uno mismo en su *época Sontag*.

Se recuerda a Susan Sontag sobre todo como autora de *no-ficción* (según la cursilería de las listas de ventas), pero hay que recordar que se estrenó a los veintiocho en la literatura con una novela, *El benefactor* (1963). Su editorial, la prestigiosa Farrar, Strauss y Giroux, comprendió inmediatamente que una figura así se hacía necesaria en los Estados Unidos de la época: sofisticada, *sexy* y ambigua, recién llegada del París efervescente del *nouveau roman*, la *nouvelle vague* y otras tantas buenas nuevas. Del mismo modo que el expresionismo abstracto quedaba obsoleto ante las nuevas formas de producción y consumo artístico, la literatura norteamericana no podía seguir contando con la generación *beat* para interpretar los cambios culturales que asomaban las orejas en Occidente. Lo había percibido ya tres años antes otro europeo, un joven Italo Calvino de viaje por el país. En su estuendo *Diario americano 1959-1960*

describe el clásico *party* intelectual neoyorquino altoburgués donde los *beatniks*, caídos ya en la autoparodia, daban sus últimos estertores:

«Asiste Ginsberg, con unas barbas negras asquerosas, una camiseta blanca bajo un traje oscuro cruzado y zapatillas de tenis. Con él, todo un séquito de *beatniks* aún más barbudos y sucios. Casi todos han venido desde San Francisco hasta Nueva York, incluso Kerouac, que sin embargo esta noche no está. [...] En sus casas los *beatniks* son muy limpios, tienen una bonita casa con frigorífico y televisor, viven como en un tranquilo *ménage* burgués y se visten con ropas sucias sólo para salir».

Así las cosas, si Susan Sontag no hubiese aparecido, habría habido que inventarla. En realidad *hubo* que inventarla mediante sucesivos tanteos previos, porque *El benefactor* tuvo una acogida tibia. No acabó de cuajar el trasplante a Nueva York de la subjetividad anti-narrativa de Nathalie Sarraute, Robbe-Grillet y tantos epígonos hoy olvidados. La novela, como sus modelos de ultramar, ha envejecido mal. Un crítico perspicaz de la época puso el dedo en la llaga al reconocer a qué le sonaba aquella prosa: «¡Claro! Es un inglés de traductor: esa clase de lengua híbrida que uno encuentra en las grandes novelas europeas que se leen por primera vez traducidas durante la adolescencia». Tampoco *Death Kit*, publicada cuatro años más tarde, tuvo el gran éxito de crítica y lectores que mientras tanto había sabido ganarse con sus ensayos. Sería interesante considerar hasta qué punto Sontag, realmente deseosa de reconocimiento en tanto que escritora *pura*, acabó proyectando en sus textos críticos el espíritu narrador y el talante

* En lo que hace a fechas de publicación, recepción crítica en la época de las obras de Susan Sontag y cronología de sus intervenciones en el debate cultural, este artículo ha seguido la biografía de Carl Rollyson y Lisa Paddock *Susan Sontag*, Circe, Barcelona, 2002, traducción de Gian Castelli.

creativo que en principio se asocia a la ficción. Tardó veinticinco años en publicar otra novela, en cualquier caso, y todos sus ensayos de envergadura caben entre esos dos paréntesis.

El mismo año de la edición de *El benefactor*, *The New York Review of Books* sacó su primer número a la calle. Supo olfatear el aire de cambios que traían los años 60, que dejaba anticuado el estilo estricto y anti-glamuroso de la *Partisan Review*, con la severidad de los artículos de Hannah Arendt o Clement Greenberg como marca de la casa. La *NYRB* tenía un espíritu distinto: es ya célebre el talento comercial con que supo atraerse el dinero de publicidad cultural que quedó huérfano durante la huelga de prensa que paró las rotativas del mismísimo *The New York Times*. Su primer número anunciaba entre sus colaboradores a pesos pesados como W. H. Auden, Mary McCarthy o Gore Vidal, y el éxito fue inmediato. La consolidación de la revista y de Susan Sontag como buques insignia de la intelectualidad

estadounidense van unidas y se explican en parte mutuamente. Publicó en ella, por ejemplo, los capítulos de su libro más apreciado entre los académicos —que no aprecian mucho su obra, en general—: *Sobre la fotografía*. Pero por anticuada que se fuese quedando la *Partisan Review*, fue en ella donde apareció en 1964 un texto suyo relativamente breve de enormísima repercusión, casi unas Tesis de Wittenberg de la posmodernidad: *Notas sobre lo camp*. De acuerdo con el espíritu que glosaba su texto, creyó adecuado darlas a alguna revista popular. El magazine *Show* coqueteó con la posibilidad de aceptarlas, pero muy significativamente acabaron viendo la luz en un publicación sesuda de cinco mil lectores.

No podía ser de otra forma, en el fondo. *Notas sobre lo camp* flirteaba de un modo novedoso entonces con la baja cultura. Creía —o quería creer— posible romper con las barreras que la separaban de la alta, administrada por las élites urbanas en salones literarios y cenáculos académicos. Pero cuarenta



Susan Sontag

años más tarde resulta patente que aquella pretensión ecléctica era en sí misma un alarde *camp* (sí, cuarenta ya: que la cifra choque ya dice mucho de la capacidad de atracción que siguen ejerciendo). Sontag citaba como mentores y estudiosos previos del fenómeno a Isherwood y, claro, a Oscar Wilde, a quien dedicaba el texto. En un ensayo que proponía lo *camp* como solución al problema de «cómo ser un dandi en la época de la cultura de masas», sorprende sin embargo la ausencia del análisis crítico más obvio en tanto que precedente: *Del dandismo* (1887) de Barbey d'Aurevilly, con su clarividente intuición de lo que acabaría siendo la moderna sociedad de la imagen y su relato del ascenso y caída del Bello Brummel —ese proto-Warhol— en términos que

uno está tentado de llamar posmodernos: «Estamos atrapados entre dos puertas. Sobre una está escrito: *Demasiado tarde*; sobre otra, *Demasiado pronto...*»

Notas sobre lo camp es brillantísimo y seductor. Es también, en el fondo, alta cultura travestida, retrato del aristócrata intelectual *à la bergère* —de majo, por decirlo castizamente—. Su espíritu, en realidad, no está tan alejado del *Petit Hameau* de María Antonieta en Versalles, con su molinito y su vaquería de juguete: uno de los lugares más fascinantes y *camp* de Europa. Puede argüirse, con razón, que era precisamente ese espíritu el que defendía el ensayo. Pero es dudoso que su autora hubiese aceptado definir su obra —y no digamos a sí misma— como puro *camp*. Por mucho que tomase posiciones en contra de los análisis paternalistas y algo desdeñosos del crítico Clement Greenberg acerca del *kitsch* (1). Una cosa es ejercitarse en el manejo de los códigos que se analizan, usarlos como instrumentos de su propio análisis y dar así en una aporía deliciosamente escalofriante.

Otra muy distinta es verse apasionado por ellos. Puede apasionarnos la entomología, pero a nadie le gusta levantarse una mañana convertido en cucaracha. Y algo de todo esto lo sugería John Updike cuando se refirió a Sontag como «nuestra espléndida seguidora *camp* de la vanguardia francesa».

El ensayo reapareció en 1966 como parte de *Contra la interpretación*, su más famosa recopilación de textos críticos. El libro nacía como reacción a los excesos plúmbeos de cierta cultura que

(1) En realidad, obras como la de Susan Sontag y el cambio de paradigmas artísticos experimentado en los años 60 pronto iban a convertir en verdaderas reliquias andantes a críticos como Greenberg o Dore Ashton. En apenas diez años, el lenguaje y las referencias formales de aquellos adalides de la pintura moderna se volvieron imprecidentes y casi incomprensibles.

podríamos llamar de cine-forum, empeñada en desmenuzar hasta el absurdo el *mensaje* de las obras de arte a las que se aplicaba. Pero rechazaba tan fieramente cualquier posibilidad metafórica que, caído en malas manos, corría el riesgo de empujar a un sensualismo artístico huero y cansino —y vaya que si cayó en malas manos—. Irónicamente, *Contra la interpretación* —como más adelante *Bajo el signo de Saturno*— se compone sobre todo de interpretaciones de obras y autores: de Bresson, de Benjamin, de Beckett, de Godard. Glosas de programa, apropiaciones incorporadas como *líneas* o metáforas con las que armar un discurso o, más bien, delimitar un gusto. Es difícil no sentirse fascinado por él en una primera lectura juvenil, digamos antes de los veintitrés. Es fácil sonreírse un poco si se relee más adelante. Ya se ha dicho: la estima hacia Susan Sontag tiene un componente sentimental y narcisista. Será también la estima que sentimos por la época que encarna: la histórica, desde luego; pero también la de nosotros mismos que parece representar.

Por otra parte, la Sontag literata y la Sontag árbitro del gusto no apuran su retrato. Queda, por supuesto, la Sontag comprometida en los debates públicos más candentes de los últimos cuarenta años. Ya un artículo suyo en la revista del colegio había conseguido que las autoridades cambiasen de lugar un semáforo peligroso para los estudiantes.

En 1966 la *NYRB* publicó sus respuestas al cuestionario *Qué está pasando en América*. Era el primer paso de una toma de posiciones que la acercaría a la postura crítica de un Mailer o un Malamud, lejos de la pose esteticista y algo frívola que hasta entonces la había caracterizado a ojos del público. Se mostraba amarga, y a ratos atrabiliaria, frente a la situación política de unos Estados Unidos en las horas más bajas de la guerra de Vietnam. Su tono, despectivo hasta la estridencia, la convirtió en bestia negra de los conservadores. Y en una musa para el antiamericanismo europeo más visceral y los liberales

intelectuales «que reservan su fidelidad más profunda para la hermandad internacional de los razonables», según su frase vistosa. Quedaban allí plasmadas su muy citada y maniquea noción de Estados Unidos como nación «fundada sobre los despojos de un genocidio» y de la raza blanca como «cáncer de la humanidad». A su lado, fragmentos que no desafinan cuarenta años después:

«La política exterior de nuestra Administración llevará probablemente



a más guerras y más ambiciosas. Nuestra mayor esperanza, y la principal restricción a la paranoia y la belicoidad estadounidenses, reside en la fatiga y la despolitización de Europa Occidental [...] y en la corrupción y la poca fiabilidad de nuestros Estados adictos en el Tercer Mundo. Es difícil liderar una guerra santa sin aliados. Pero América está lo bastante loca como para intentarlo».

Susan Sontag viajó a un Hanoi en guerra en 1967; rodó en Israel el documental político *Tierras prometidas* en plena guerra del Yom Kippur; fue de las primeras en defender enérgicamente a Salman Rushdie en 1989, rechazando la *fatwa* dictada por el régimen iraní a título personal y en tanto que presidenta del Pen Club estadounidense; y sí, claro, dirigió en 1993 *Esperando a Godot* en un Sarajevo bajo las bombas, durante una de sus nueve visitas a la ciudad sitiada. Pruebas de su capacidad a lo largo de décadas y décadas para encontrarse en el ojo del huracán político, social o cultural del momento.

El resultado literario más sustancioso de todo ello quizá sea su *Trip to Hanoi* (1967), un relato de viajes que trae a la mente el espléndido *América día a día* de Simone de Beauvoir: ambos fueron escritos por mujeres que

se aventuran fuera del capullo protector de los cenáculos intelectuales donde reinan, ambos traslucen su incomodidad ante la nueva sensación de desprotección cultural, la inquietud que les produce no dominar por completo la situación. Sontag se muestra alerta para demostrar a todos, y a sí misma, que no se la desarma tan fácilmente. Y en verdad es así: el resultado es brillante, colorido, sensible, interesante en todas sus observaciones y juicios, a pesar del recurso ocasional al cliché más manido. Así de sumariamente, por ejemplo, habla de los participantes en la Revolución Cubana: «Los cubanos, lo recuerdo bien, son informales e impulsivos, propensos a la intimidad rápida y conversadores

compulsivos, casi maratonianos». Ni siquiera está del todo claro que una generalización así sea una caída momentánea en la banalidad. Ése «lo recuerdo bien» del inicio está ahí para recordarnos que entre sus prerrogativas como faro de tendencias intelectuales está la de decidir cuándo procede y cuándo no procede ejercitarse en el lugar común: cuándo el recurso al tópico es un rasgo reaccionario inaceptable y cuándo es por el contrario un higiénico giro argumental que corta por lo sano disquisiciones bizantinas previas.

Esta arbitrariedad —tan evidente, con el paso del tiempo, en muchos de sus juicios— es irritante si leemos sus ensayos como tales. Pero de alguna manera sus textos exigen —exigen no es la palabra, en realidad: posibilitan, o inducen, o presentan como deseable— la misma suspensión de la incredulidad que las obras de ficción. En ese sentido, es muy significativa su admiración por Barthes, Canetti y Walter Benjamin, a quienes dedicó muchas páginas. Los tres la preceden por el fascinante —y arriesgado— sendero del texto reflexivo abordado como narración y ficcionalización: el ensayo como novela. Ya en 1982 el crítico Walter Kendrick dijo que su obra formaba parte sólo de la mera «tradición

del discurso literario más refinado». Tal vez sea cierto. Pero precisamente por ello es hasta cierto punto banal señalar sus faltas de rigor: no es la cuestión del rigor la que más interesa plantearse ante sus libros.

Se dirá que esta capacidad —esta necesidad— de leer sus ensayos como narraciones no durará mucho tiempo. Cierto. Cambiará el estilo, cambiará el gusto, y es muy posible que su *ensayo-ficción*, simplemente, deje de interesar: precisamente porque es el uso de un cierto estilo conforme a un cierto gusto lo que los hace ficción. Hay casos previos. Se nos anima a leer a Sainte-Beuve, por ejemplo, no por la validez de sus juicios literarios, que el tiempo demostró poco atinados, sino por su *estilo*: es decir, como autor. Y no lo leemos con verdadero interés. Puestos a buscar voces «autorales» —según el feo neologismo de moda— preferimos algunas de las que él no apreciaba demasiado: Baudelaire, Balzac.

En la biografía de Rollins y Paddock queda recogido el testimonio dudoso del escritor Edmund White, discípulo tardío de una Susan Sontag ya convertida en *victoriana eminente* de la posmodernidad. Ésta le habría dicho: «Habrás notado que mis ensayos son mucho más inteligentes que yo. ¿Y sabes por qué? Por la cantidad de veces que los rescribo. De ese modo, lentamente, poco a poco, voy impulsándolos desde mi estado normal de inteligencia media hasta un estado de inteligencia elevada». Unas palabras que tanto se ajustan a nuestras sospechas no pueden ser verdaderas, pero resulta muy interesante el modo en que subrayan las cualidades aún vigentes de la prosa de Sontag: su agudeza, el encadenamiento impecable de su argumentación, el modo soberbio en que ideas y estilo fraguan en un todo deslumbrante y directo. Hay un hechizo en su lenguaje que sólo funciona *en el momento*. Que tiene poco poder de permanencia y se ve perjudicado, precisamente, por la

sensación de que ya no hace falta releerla: si se ocupó de la rabiosa actualidad, pensamos, habrá perdido el mordiente cuando esa actualidad dejó de rabiar. No es así. Puede que su obra lleve incorporada una fecha de caducidad, pero ni la etiqueta estará donde la sitúan sus detractores, ni llevará inscrito el día y el año que piensan.

Por ahora, quien abra al azar cualquiera de sus ensayos encontrará difícil interrumpir la lectura. Se acodará en el estante de la librería, dejará caer el peso sobre la esquina de una mesa, se encontrará sin saber cómo buscando una silla cómoda y enfrascado en la lectura. O en la conversación, más bien: discutiendo con la autora. Irritado tal vez porque no está de acuerdo con nada de lo que dice, o más bien, porque intuye que no estaba de acuerdo pero ha olvidado ya cuál era exactamente la razón para discrepar. El *efecto Sontag* habrá hecho su labor. Podrán pretender, los más quisquillosos, que están —simplemente, por encima— *releyéndola*. Pero no será verdad. □

Novedades

Joan B. Culla
La tierra más disputada
El sionismo, Israel y el conflicto de Palestina



Anthony D. Smith
Nacionalismo



Antonio M. Díaz Fernández
Los servicios de inteligencia españoles
Desde la guerra civil hasta el 11-M
Historia de una transición



Fredéric Lenoir
Las metamorfosis de Dios
La nueva espiritualidad occidental

David Crystal
Prólogo de Enrique Bernárdez

LA REVOLUCIÓN DEL LENGUAJE



David Crystal
La revolución del lenguaje
Prólogo de Enrique Bernárdez

José Luis Molinuevo
Humanismo y nuevas tecnologías



Chris Ealham
La lucha por Barcelona
Clase, cultura y conflicto 1898-1937



Isaiah Berlin
Sobre la libertad
Edición de Henry Hardy

Alianza Editorial

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

Susan Sontag, «in memoriam»

Amparo Serrano de Haro

No era mi madre, ni mi hermana, ni mi amante, pero es algo personal. No era ni siquiera mi amiga. Aunque quizás sí fuese mi amiga, después de todo: simplemente no llegué nunca a hablar con ella, a estar con ella. Pero lo había soñado, lo había imaginado. Era fácil.

Sé que sus ojos castaños tenían capacidad para la ternura, para enternecerse (que es en definitiva el primer paso para entender), y que requiere poder despojarse de la capa, de su capacidad para la ironía; el distanciamiento tan necesario para el análisis y tan lejano de lo perrunamente humano. Hace falta saber caer del caballo de la inteligencia, que nos lleva tan veloz, tan lejos... que a veces parece suficiente. Sé también cómo brillaban sus ojos negros en una discusión, azabache y ónix, y entonces era realmente bella, como una princesa bohemia, como una nigromante egipcia, como una gitana que ensarta el destino en una frase de presagios brillantemente brillantes.

—Palabras, palabras.

Nos sentaríamos en un sofá de terciopelo marrón y malva (hay gente que usa colores distintos de los que usan los demás), yo ya estaba preparada para su punta de mordacidad, su humor, su gusto por las metáforas sorprendentes.

Sabía que podía seguir el hilo de sus pensamientos y en algún momento hasta anticiparlo, otras muchas veces caer deslumbrada.

—No debes esperar nada.

No espero nada, mentiría yo. Precipitada como si fuese todavía alguien muy joven. Incómoda por sus consejos

como si yo fuese una principiante. Precipitada como una principiante.

Y su voz. Cálida y profunda. Me daría algo de beber, algo cálido y profundo que no sé lo que es (hay veces que se beben cosas distintas de las que beben los demás).



—Los errores, aférrate a los errores, los errores son muy importantes, nos definen y nos conforman más que ninguna virtud, son la revelación de quienes realmente somos.

Mis errores. Tus errores. Sus errores ahora desaparecerán tragados por ese homenaje póstumo de frases elogiosas que confirman la muerte. Dirán que todo es excelente, incluso tus novelas. ¡Qué pena no poder criticarte!

—He pensado, he amado, he viajado, he intentado comprender... he escrito libros.

Sí lo sé. Es tan fácil decir que no vas a desaparecer.

Recuerdo el primer deslumbramiento, el de los ensayos, qué sensación de riqueza y precisión. Subrayaba sin cesar intentado apresar las ideas que volaban, rozando trayectorias más allá de la mera curiosidad intelectual,

algo vital. Y la foto de la contraportada. Eras muy bella. Eso que se llama la belleza de la inteligencia. Zebra metafísica. Otra forma de ser una mujer.

Y luego y casi a la vez esa forma de ser un caballero andante, de bajar al Hades, de oponerte, incluso desde la ridícula honestidad, de decidir hablar de lo intocable, sea ésta la latente hipocresía de las imágenes, la palabra perdida de las enfermedades o las guerras ocultamente consensuadas.

Para ella, Vietnam, Sarajevo, Irak, fueron algo personal. Vivió en Sarajevo —tres años— montando una obra de teatro en que se espera —únicamente— cuando esperar es una forma de esperanza.

La fusión de la palabra y la acción.

Otra forma de ser un intelectual.

Ahora vendrán las reediciones y los homenajes y ese exceso que ahoga lo auténtico.

No dejas libros gordos en letras de oro, tus libros son delgados, llenos de interrogantes, en que se distingue el medio del mensaje.

Frágiles naves, con nombre de barco chino, que es la china de todos nuestros zapatos —la verdadera causa, la razón ocultada— navegando en un proceloso mar de tinta y de intereses creados.

En el silencio emergerán las obras.

Sus leves embarcaciones flotarán sobre las aguas de la noche.

Pero el gesto, el gesto se perderá, y es tan hermoso.

No era mi madre, ni mi hermana, ni mi amante. No era ni siquiera mi amiga. Aunque quizás sí fuese mi amiga, después de todo. □

FERIA ^{del} LIBRO

2 0 0 5

SEVILLA

PLAZA NUEVA
del 29 de abril
al 8 de mayo

US 2005

500 Aniversario
Universidad de Sevilla

PATROCINADOR GENERAL

NO8DO
AYUNTAMIENTO DE SEVILLA

PATROCINADORES



AREA DE CULTURA Y DEPORTES



ORGANIZA

FERIA & LIBRO
ASOCIACIÓN SEVILLA

COLABORADORES



renfe



CAJA SAN FERNANDO
OBRA SOCIAL

f)L Fundación
José Manuel Lara

ANAYA



UNIVERSIDAD INTERNACIONAL DE ANDALUCÍA

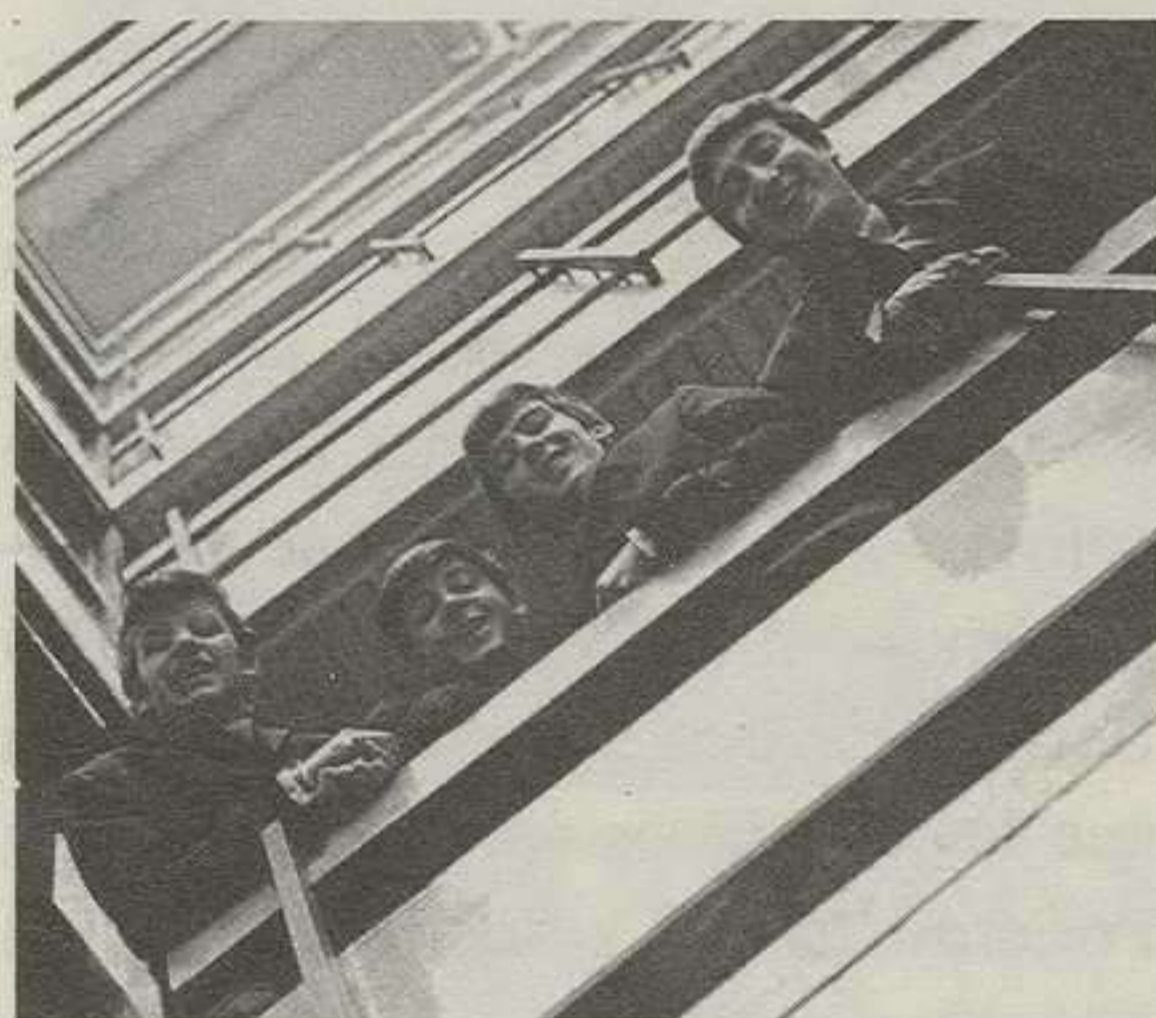
Los Beatles y la «perestroika»

Mijaíl Safonov

Durante el torneo de ajedrez que enfrentó en los años 80 a Anatoli Karpov con Gari Kasparov, se preguntó a los dos grandes maestros por su compositor preferido. Karpov, comunista ortodoxo, contestó: «Alexander Pajmutov, laureado por el Komsomol con el premio Lenin». La respuesta de Kasparov, georgiano y librepensador, fue «John Lennon».

Aunque Kasparov no se proclamó vencedor del torneo mundial por ser un entusiasta de los Beatles, lo cierto es que conquistó la simpatía del público, mucho más allá del ámbito del ajedrez, y que sus preferencias musicales reflejaban el carácter de un hombre sin miedo a pronunciar en voz alta el nombre de una persona que jamás habría obtenido el premio Lenin.

Hace unos años, la televisión rusa proyectó un reportaje sobre Mark Chapman, el hombre que asesinó a John Lennon en 1980. En el avance publicitario se insinuaba la semejanza de aquella historia con la de Mozart y Salieri, pero la película ponía de relieve algo muy distinto. Al abandonar la habitación que ocupaba en un hotel neoyorquino para perpetrar su hazaña, el asesino dejó una Biblia abierta por la página de «El Evangelio según San Juan», enmendada por él mismo para que se leyera «El Evangelio según John Lennon». Después del asesinato no hizo nada por ocultarse y la policía le halló tan tranquilo, leyendo *El guardián en el centeno*, de Jerome D. Salinger, cuyo héroe, el joven Holden Caulfield, se escandaliza por la falsedad del mundo de los adultos. Chapman, que se identificaba con Caulfield, estaba convencido de que Lennon vivía según unos mandamientos completamente distintos al



mensaje que predicaba. Era, pues, un embustero, un embaucador, y tenía que morir.

El nombre de Chapman se asocia al de Lennon como el de otros muchos asesinos a su víctima: Bruto y César, Carlota Corday y Jean-Paul Marat, Lee Harvey Oswald y John Kennedy. Paradójicamente, también el nombre de Lennon puede asociarse a la Unión Soviética por algo semejante, porque él fue el asesino de la URSS.

Como Lennon no vivió para ver el desplome de la Unión Soviética no habría podido predecir que los Beatles formarían a una generación de amantes de la libertad en un país que ocupa la sexta parte de la superficie terrestre. Sin aquel amor por la libertad habría resultado del todo imposible la desaparición del totalitarismo, a pesar de la bancarrota del régimen comunista. Es probable que, si pudiera leer esto, el primer sorprendido fuera el propio Lennon. Sin embargo, ocurrió así. Comenzaré por mis recuerdos personales, tratando de imprimir un cierto orden a lo que vi y oí; a los hechos que yo mismo presencié.

Mi primera noticia del grupo se remonta a 1965, cuando el periódico *Krokodil* publicó un artículo sobre unos Beatles hasta entonces desconocidos.

El nombre acariciaba los oídos, quizá por su contenido fonético, que yo identificaba con el batido de crema (*uzbeetiye slivki*) y las galletas (*beeskvit*).

Según aquel artículo, el locutor de la BBC, al anunciar al mundo la operación de amígdalas de Ringo Starr, había pronunciado tan confusamente el término (*tonsils*) que los oyentes, entendiendo que lo que el batería se había extirpado era las uñas de los pies (*toenails*), obligaron a hacer horas extraordinarias a los empleados del servicio postal de Liverpool con un aluvión de cartas que solicitaban las uñas en cuestión.

Oí su primera canción en Radio Leningrado. Se trataba de «A Hard Day's Night», que, según el comentario del presentador, habían pasado «buscando dinero». Lejos de gustarme, me pareció monótona y no comprendí a que venía todo aquel lío de las uñas de los pies. Luego, en la República Democrática Alemana apareció una recopilación de canciones de su primer disco. Las escuché no porque me atrajeran especialmente, sino porque no podía negarme a oírlas cuando todo el mundo hablaba de los Beatles. Más tarde, alguien me dio unas grabaciones de «A Hard Day's Night» y de «Help» que le habían traído de Francia, en cuya cubierta se podía leer: «Quatre garçons chantent et dansent». La bea-tlemanía comenzó para muchos rusos en aquel momento.

Convendrá explicar primero cómo oíamos entonces la música. El magnetófono con radio, marca Minia-2, que teníamos en casa era una enorme caja de madera que dominaba nuestro exiguo pisito. Como aún no existían las *cassettes*, el sistema era de dos bobinas,



de modo que para avanzar o rebobinar se necesitaba ayuda, pues cuando la cinta se rompía había que recomponerla con un pegamento de fabricación casera que despedía un olor acre; en cuanto al rebobinado, muchas veces no quedaba otro remedio que hacerlo a mano. El sonido, una especie de «mono» chirriante, no impidió que aquella música llegada de un mundo desconocido e incomprensible nos cautivara. En su novela de los años 80, *El maestro y Margarita*, Mijaíl Bulgakov dice que el amor asalta a los héroes como el atracador que surge, navaja en mano, de una oscura calleja. Algo parecido ocurrió con el espíritu de nuestros *teenagers*, un término que aprendimos gracias a los Beatles.

La beatlemania adoptó múltiples formas en Rusia. No podía ser la histeria de los seguidores que vimos años más tarde en la pantalla del televisor. Los gobiernos occidentales la estimulaban e incluso intentaban atraerla para sus fines. En cambio, en la URSS estaba prohibida, y los jóvenes a la moda que soñaban con el éxito se veían obligados a ocultar su adoración por el grupo.

Al principio, el amor por todo lo relacionado con el grupo comportaba una especie de oposición inconsciente, más curiosa que seria, aún incapaz de minar los cimientos de la sociedad socialista.

Valgan los siguientes ejemplos. Clase de astronomía durante nuestro décimo curso; uno de mis compañeros tiene que dar una charla sobre un pla-

neta del sistema solar. Tras recitar todo lo que ha copiado religiosamente de un periódico, añade de su cosecha: «Y ahora, con el descubrimiento de cuatro astrónomos ingleses, George Harrison, Ringo Starr (y los otros dos), la órbita de tal y tal planeta se acerca a la Tierra, y dentro de poco se producirá una colisión».

Como la enseñanza de la astronomía era una rutina más y los conocimientos sobre los planetas de nuestra profesora de física apenas superaban los nuestros, no receló de la «posible colisión». Ni conocía a aquellos «astrónomos» ni había oído hablar de los Beatles. En otra ocasión, nos contaba que los científicos soviéticos Basov y Projorov habían obtenido el premio Nobel y uno de la clase gritó: «¡A los Beatles sí que les dan dado un premio» (les acababan de conceder la Orden del Imperio Británico). La profesora replicó: «Sin gritos. Yo no digo que los científicos extranjeros no hayan obtenido un premio, sino que a los soviéticos también se lo han concedido». En nuestra adoración de adolescentes por las estrellas del *pop*, la sola mención de su nombre era ya una pequeña victoria.

Mis condiscípulos expresaban su amor por los Beatles del siguiente modo: «Me gustaría haber aprendido el inglés única y exclusivamente a través de las palabras de John Lennon». Era una paráfrasis de las palabras de Maiakovski grabadas en el estrado del aula de literatura: «Me gustaría haber aprendido el ruso única y exclusivamente a través de las palabras de Lenin». En los años 60 ya no te metían en la cárcel por sustituir el nombre de Lenin por



el de Lennon, pero todo aquel que se atrevía a blasfemar contra el líder inmortal padecía las iras del Komsomol (la Unión Comunista de la Juventud), capaces de hundir una carrera. Y así, poco a poco, los seguidores de Lennon comenzaron a poner en tela de juicio los valores que el sistema trataba de inculcar en ellos.

Convertir en realidad el lema del aprendizaje del inglés habría resultado imposible porque éramos una clase de cuarenta alumnos con dos horas de lengua extranjera a la semana, que escribían los textos de las canciones inglesas en el alfabeto ruso. La mayoría ni siquiera los comprendía, pero los cantábamos igual. Uno de los chicos hizo una versión de «Can't Buy Me Love» con su guitarra, que sonaba más o menos como «*Ken pomyelov, oo*».

Se puso de moda el peinado a lo *Beatle*. A los jóvenes «melenudos», como decían los adultos, se los detenía en la calle para cortarles el pelo en comisaría.

Yo acabé mis estudios con unas calificaciones merecedoras de una medalla de plata que jamás se me concedió por culpa de mis pelos a lo *Beatle*. Tendría que haber llevado un corte «estatal», cepillado hacia atrás y humedecido con una solución de azúcar. Al acabar la fiesta de fin de curso, en la que me habían entregado el flamante certificado de estudios (aunque no la medalla, que quedó para otra ocasión), salía yo del Palacio de la Cultura cuando me agarraron unos policías y, por culpa de mis pelos, me metieron en el coche celular. Yo pregunté por qué me estropeaban el día más feliz de mi vida y les dije que acababa de ganar una medalla. El policía se rió de mí: «¿Una medalla? ¿Un hippy melenudo como tú? ¡Venga ya!». Como no podía mostrarle la medalla, le enseñé el título. Me dejaron ir por lo mucho que se habían divertido a mi costa...

En un colegio de Leningrado se representó un proceso-espectáculo contra los Beatles. Nombraron un fiscal público de pega y el juicio fue transmitido por la radio. Los alumnos manifesta-

ban su indignación ante los actos perversos de los Beatles. El tribunal acabó condenando al grupo por conducta antisocial. Aquello despedía un tufillo a 1937, pero ni siquiera en la época de los procesos manipulados de Stalin se había enjuiciado a unos extranjeros famosos que, como aquellos, formaban ya parte de la vida del pueblo ruso.

Cuanto más luchaban las autoridades contra la influencia corruptora de los Beatles —o contra los «aficionados», como apodaban a los «fans» los medios de comunicación (en Rusia la palabra tiene una connotación negativa)— más se devaluaba aquella autoridad y más se cuestionaba la ideología oficial que se nos pretendía inculcar desde la infancia. Recuerdo un programa de radio de finales de los años 60, en el que transmitían algún gran acontecimiento del Komsomol, que si no era un Congreso del Partido o el aniversario de la fundación de la Unión de la Juventud Leninistas de la Unión Soviética, se le parecía mucho. Dos artistas con unas pelucas alucinantes y sendas guitarras se movían por el escenario espalda con espalda, dándose golpes y produciendo una espantosa cacofonía con los instrumentos, mientras cantaban, parodiando una melodía de los Beatles: «We have been surrounded by women saying you are our idols, saying even from behind I look like a Beatle! Shake, shake! Here we don't play to the end, there we sing too much. Shake, shake!».

Los miembros del Komsomol acogían la caricatura con gritos aún más delirantes que los de los auténticos seguidores ingleses en los conciertos de los Beatles, pero no porque les gustara aquella parodia absurda, sino porque necesitaban demostrar a sus colegas —y, mucho más importante, a sus jefes— hasta qué punto aprobaban la campaña de desprestigio contra los Beatles. Pero todos sabíamos que los funcionarios del Komsomol escuchaban sus canciones a diario, porque a través de ellos (y de los marineros que cruzaban los océanos) nos enteramos de lo que hacían las nuevas bandas de *rock*. Aquellos espectácu-

los hipócritas de adhesión entusiasta por parte de los trabajadores del Komsomol componen uno de los recuerdos más negativos de mi adolescencia.

De modo parecido, durante la transmisión de un congreso del Komsomol,



en el que Bréznnev pronunciaba un discurso, les calentaron las orejas a los miembros del Komsomol por interrumpir continuamente al Secretario General con ovaciones delirantes. Resultó que Bréznnev hablaba con dificultad, pues se le atascaban en la garganta ciertas palabras y tenía que descansar después de cada frase corta. El espectáculo de aquella juventud haciendo lo imposible por mostrar su entusiasmo al grito de «¡Lenin está con nosotros! ¡Lenin está con nosotros!» resultaba vomitivo. Acabaron por aburrir al mismísimo Secretario General.

El sistema intentó perseguir al grupo y crucificar a sus seguidores en el muro de la vergüenza, pero la historia del hostigamiento de los Beatles en la Unión Soviética es la mayor prueba de la imbecilidad del gobierno que encabezaba Bréznnev. Cuanto más perseguían algo a lo que el mundo ya se había entregado, más demostraban la falsedad y la hipocresía de la ideología soviética. A pesar

de los siniestros presagios de la radio, el inminente fracaso de los «aficionados» no se veía por ninguna parte. Al contrario, los Beatles se convirtieron en un fenómeno cultural de alcance planetario imposible de soslayar. Así pues, las condenas que pretendían acallarlos comenzaron a esfumarse a medida que desaparecían las prohibiciones. La recuperación se produjo de un modo fantástico. La primera canción que se editó en la URSS fue «Girl», incluida en una recopilación de música popular extranjera. Nunca olvidaré la primera vez que tuve en mis manos el disco. Miraba los títulos sin llegar a creer que se hubiera editado en mi país una canción de los Beatles. Naturalmente, su nombre no aparecía por ningún sitio. Busqué el título de «Girl». Tampoco estaba. Al final de la lista figuraba la palabra *Dyevushka* («chica» en ruso) como título de una canción folclórica inglesa.

Bien pensado, era música popular —y en ese sentido, folclórica—, igual que la letra, pero después de la porquería que habían arrojado sobre ellos no podían imprimir los nombres de Lennon y McCartney en la portada. En los años 70, tras la disolución del grupo, apareció en la URSS un disco con cuatro canciones suyas. Todas figuraban con su título verdadero pero se atribuían a un «conjunto músico-vocal», como si, pongamos por caso, en Inglaterra hubieran publicado *Un héroe de nuestro tiempo* atribuyéndoselo a «un escritor», sin mencionar el nombre de Mijaíl Y. Lermontov.

¿Qué razón tenía Maquiavelo cuando afirmaba que el pueblo olvida los agravios grandes con mayor facilidad que los pequeños! Las autoridades soviéticas cometieron tantos desmanes contra su pueblo que aquel «error» musical era poco menos que una niñería, pero los errores de aquel tipo resultaron los más ofensivos, y el público acabó por experimentar en los pequeños detalles toda la inhumanidad del régimen.

¿Por qué persiguieron las autoridades comunistas a los Beatles con tanto ahínco? Sería una simpleza de tamaño

descomunal decir que vieron en la industria pop un reflejo de la cultura corrupta de la burguesía capitalista, aunque ésa era la acusación oficial. En el fondo, los comunistas comprendían (aunque nunca llegaron a confesarlo) que los Beatles representaban una amenaza seria contra su régimen. Tenían razón.

El espejo, una película rodada por Andréi Tarkovski en 1974, comienza con la exploración médica de un joven. Cuando la habilidad del médico consigue que baje sus defensas, se produce una cascada de confesiones. Algo semejante pasó con la creatividad de los Beatles, que fue un torrente capaz de abatir todas las barreras. Existía una profunda afinidad entre Tarkovski y Lennon (no es casual que los comunistas menospreciaran al director que había intentado llevar a la pantalla *El maestro* y *Margarita*, de Bulgakov, con la música de Lennon en la banda sonora). El torrente irrumpió en la conciencia colectiva. Literalmente arrasados por él, los ciudadanos soviéticos se dieron cuenta del enorme valor del individuo y de que la individualidad es, en sí misma, uno de los principales valores de la vida. Era tan contradictorio con el mensaje socialista de la primacía de lo colectivo que una persona educada en la cultura de los Beatles ya no podía vivir más tiempo inmersa en la mentira y la hipocresía.

La beatlemania socavó los cimientos de la sociedad soviética porque una persona crecida en el mundo de los Beatles, de sus imágenes y su mensaje de amor y no violencia, era ya un individuo interiormente libre.



Aunque los Beatles no hablaban de política en sus canciones (sólo una vez mencionaron directamente a nuestro país, en su repertorio «Regreso a la URSS»), se podría argumentar que hicieron más por la destrucción del totalitarismo soviético que los dos premios Nobel Alexander Solzhenitsin y Andréi Sájarov juntos. Es probable que esta opinión parezca una blasfemia a las víctimas del régimen comunista, pero ni el novelista ni el físico alcanzaron jamás en la URSS la audiencia que tuvieron los Beatles. Solzhenitsin contó la verdad del *gulag*, pero, en general, la población rusa temía sus escritos *samizdat*. Por su parte, la trayectoria intelectual de Sájarov era inaccesible para la mayoría, y de no haber sido porque el destierro en Gorki (la actual Nizni Nóvgorod) lo convirtió en un mártir, sus construcciones analíticas nunca habrían rebasado los límites de su círculo intelectual.

Sin embargo, aquel grupo apolítico se coló en las casas soviéticas empaquetado en cintas y con la misma facilidad con que conquistaba el espacio escénico de los grandes estadios y las

salas de conciertos del mundo. Logró algo que escapaba a las posibilidades de Solzhenitsin y de Sájarov: contribuir a formar una generación de gente libre en Rusia. Una generación no soviética.

En los años 70 y 80, la generación de los Beatles comenzó a ocupar los puestos que antes habían sido de los breznevitas. Muchos de ellos eran los mismos que en su día «aplaudieron calurosamente» las parodias del Komsomol, de modo que habían estado expuestos al influjo de los Beatles aun sin admitirlos. Sería interesante estudiar la función que desempeñaron los Beatles en la vida de los que han influido en el destino de Rusia durante los diez años últimos.

En 1993 me invitaron a Nueva York para que diera una conferencia ante la delegación rusa en la Naciones Unidas sobre mis investigaciones de la muerte de Rasputín. Tras la conferencia, hubo una pequeña fiesta con pisco-labis ruso. Durante toda la velada oímos música de George Harrison, prueba de que la generación de los Beatles había reemplazado a la de Bréznnev. Se me pasó por la cabeza que probablemente Harrison tenía más que decir a nuestros políticos que a los estadounidenses. El caso es que al día siguiente entré en una enorme tienda de discos de Broadway y al preguntar al dependiente dónde podía encontrar los discos de George Harrison, él me respondió: «¿Qué tipo de música hace?».

Los escépticos se preguntarán si la generación de los Beatles es también responsable del actual desorden que vemos en Rusia. Naturalmente. La libertad interior no es cosa sencilla. Se trata de un terreno abonado para que crezcan todos los males, y todo lo que hoy nos rodea procede de ella. Es una consecuencia inevitable de la emancipación de la esclavitud del totalitarismo. Resulta imposible resignarse a este hecho, pero al menos podemos entender los porqués. ¿Dónde se encuentra la paz del corazón? Como dijo Apollinaire: «La felicidad llega siempre después de la tristeza». Y los «poetas malditos» siempre tienen razón. □

Bob Dylan Revisited

Íñigo García Ureta

Sea para bien, sea para mal, lo cierto es que el advenimiento de Bob Dylan ha terminado por resultar un suceso tan generacional como la minifalda y, a vista de los resultados, igualmente prolífico. Sin embargo, quienes no vivimos la década de los años 60 no hemos podido desligar al cantante de sus confesos seguidores *de siempre*, gente que por lo general se nos antojaba nostálgica, pedante, paradójicamente partidaria del dogma y del criterio de autoridad y un pelín aburrída; lo bastante arrebatada como para pergeñar páginas incendiarias sobre si *Blonde on Blonde* era mejor que *Blood on the Tracks* o por qué alguien le había llamado «¡Judas!» (ya puestos, ¿es que no había un insulto más inspirado?) y, a un tiempo, lo sobradamente majadera como para creer que pueda existir alguien en el mundo a quien le interese lo mucho o poco que ligaron escuchándole cuando se dejaron la primera barba... Abuelos adolescentes, por decirlo en dos palabras. (Intuyo que en cierto modo teníamos toda la razón, a la vista de que los más entendidos esgrimían vocablos como «dylanólogo» y cuando escribían hablaban en mayúsculas y se cuidaban muy mucho de ensalzarlo como poeta, como si eso pudiera significar *algo* para las generaciones posteriores, para quienes «Poesía» equivale a «bostezo», o «Espronceda» a «Envía un SMS al 666», o cualquier otra zarandaja similar.)

Claro que, por fortuna, la producción del cantante distaba y dista mucho de ser como sus seguidores, y continúa sonando en casi cualquier oído curioso como una mezcla arrastrada de provocación, cinismo suave, mala leche, ternura, *name-dropping* y elocuencia capaz de poner tierno hasta a un bakala-

dero con resaca, si es que algo así es posible: lo mismo presenta a Einstein, Shakespeare o Cenicienta en una esquina que arremete contra la pija venida a menos, nos cuenta la historia de un boxeador negro falsamente involucrado en un asesinato, predica el consumo de drogas o la segunda venida del Señor, invita a una chica a tumbarse en su gran cama de latón, rememora a una aldeana del norte a quien jamás deseará un resfriado, nos advierte que hasta el presidente de los Estados Unidos tiene que ponerse en pelotas de vez en cuando, etcétera. No obstante, y hasta ahora, la historia del genio de Minnesota ha esta-



do indisolublemente ligada a sus escoliastas, y tal vez sea éste el primer punto a reseñar sobre Bob Dylan: el que todo dios ha tenido algo que decir sobre él. No me cabe la menor duda de que dentro de poco se descubrirá que hasta la Mula Fancis habló de Bob Dylan.

Esto, el que hablen de él, no lo convierte en un genio, a pesar que somos demasiados quienes opinamos que sus canciones poseen todos los atributos de la genialidad, y más. Si bien resulta tremendamente efectivo como músico, jamás ha sido un gran instrumentista (el más fino en advertírselo fue Sonny Boy Williamson quien, tras oírle, le

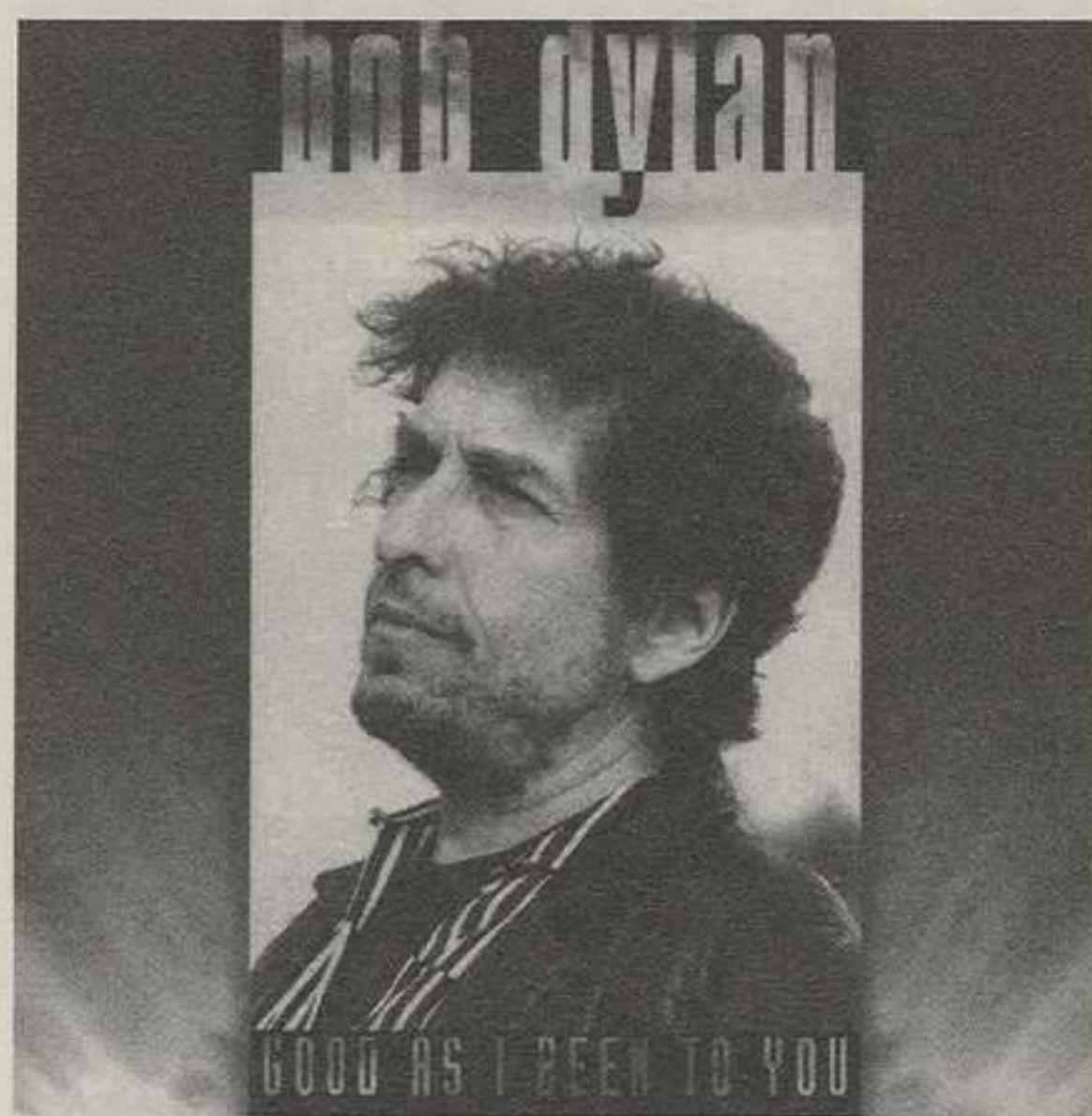
dijo que tocaba la armónica «demasiado rápido»), ni mucho menos un gran cantante, como comprobará cualquier noctámbulo asiduo al *karaoke*. Sus intentos de convertirse en cineasta fueron risibles, y como actor tiene tendencia a interpretar una de sus múltiples caras, o dos, aunque ambas parecidas. Sus anteriores pinitos como escritor demostraron que, cuando quiere, puede llegar a escribir tan bien como una máquina de tabaco borracha. A pesar de que sus cuadros provocan simpatía, tampoco ha puesto demasiado empeño en forjarse una carrera como pintor iluminado, profesional o suicida, que es lo que se espera de un americano. Como pensador no supera a Paulo Coelho y como crítico es la monda: las palabras más memorables sobre un actor en el primer tomo de sus memorias son para... ¡Mickey Rourke!, y las seis líneas que emplea para despachar a Balzac le dejan a uno pensando si no estará hablando de *El código Da Vinci*. Claro que un segundo antes nos ha confesado lo siguiente de su encuentro londinense con Robert Graves: «Quería preguntarle algo sobre su libro, pero ya no me acordaba muy bien de lo que había leído». Aunque nada de esto importa: a fin de cuentas, nadie en su sano juicio exige a Bill Clinton que toque el saxofón. Nadie en su sano juicio exige a Isabel Allende que cocine. De hecho, nadie le exige a Ana Botella que escriba libros. Segundo punto, pues: acercarse a las memorias de Bob Dylan para atisbar la importancia de sus canciones es como medir los goles de Beckham usando sus tatuajes como rasero. Él ya ha hecho bastante. Ya lo dijo Henry Rollins: «La música la hacen aquellos a quienes la música salva.

¿Qué iban a hacer, si no? ¿Trabajar en un McDonalds?».

En cuanto a sus canciones, y aun a riesgo de parecer pesado. A mediados de los años 80, Miles Davis se encontró en la Casa Blanca, vestido como se vestía entonces, en una comida, rodeado de blancos vestidos como si vivieran en un capítulo de *Embrujada* y en medio de una conversación paternalista. Como también tenía mala leche (y esto no es lo único que comparte con Dylan) y estaba molesto, en un momento dado le dijo a una vecina de mesa: «Veamos, yo he cambiado el curso de la música unas cinco o seis veces. ¿Qué has hecho tú?». Dylan podría decirnos tres cuartas partes de lo mismo. Sin él, toda la música de estos últimos cuarenta años no existiría *as we know it*: hasta que llegó, todos los cantantes de la radio sonaban enamorados, desenamorados y nada más. (Daba igual que lo estuvieran o no: su papel se reducía al de actores en un anuncio de detergente.) Abrió una puerta que nadie recordaba que estaba allí. En el fondo no inventó nada, pero fue el único que pareció robar con atención de la tradición de su país de emigrantes y esclavos y mezclar el resultado con lo que leía del Viejo Continente. Hay algo más. A partir de él, no deseamos la sonrisa o las coristas del intérprete, sino que queremos ser *él* en esa canción. Hizo de cada canción una historia, en cuya verosimilitud creemos dependiendo de la capacidad de su intérprete para convencernos de lo real de sus sentimientos y, al hacerlo, nos recordó que son las letras, más que su



soporte musical o la pericia de sus intérpretes, las que convierten una canción en algo inmune al paso del tiempo y a las fronteras. El que para ello tuviera que empezar como cantante *folk* —una de cuyas acepciones en español, si traducimos el término del inglés, es «gente»— no es sino sintomático de aquello que Taj Mahal expuso así, «la



música no pertenece a un tiempo o lugar. Pertenece a la gente», y Big Bill Broonzy dijo de forma más ruda: «I guess all songs is folk songs —I never heard no horse sing 'em». Por ende, es el causante de que exista algo parecido a una tradición en la música popular contemporánea: si algo tienen en común Kiko Veneno y cualquier monjita es que ambos han cantado alguna de sus canciones.

Claro, el estruendo fue espectacular y la historia sigue de forma predecible: le acosan. Todo el mundo le escucha y, aunque la mitad de sus oyentes se queda sin palabras, la otra mitad se dedica a hacer estampitas con su retrato, hagiografías indignadas y, ya pasado el tiempo, libros de autoayuda, pues involuntariamente su develamiento desoculta una revelación aún mayor: la de que no se puede abrazar el cambio sin meterse debajo de la falda de algún gurú. Dado que él jamás se había privado de ofrecer información deturpada sobre su persona (en el fondo es un buscavidas) o de no ofrecerla en absoluto, sus seguidores se sienten engañados, como si de pronto descubrieran que Sean Connery *no era* Bond, James Bond. Él sigue cantando, y pasan los

años y ahora hace más de lo mismo: nos cuenta lo que quiere. A día de hoy, que haya escrito el primer volumen de sus memorias es algo que obsesiona a los cinco locos que seguimos creyendo que la música viste una vida, a los cuatro periodistas de turno y a los tres curiosos que les leen. Ciertamente es que sabemos que las ha escrito *él solo*, lo que no es poco: nadie en su sano juicio se espera eso de Clinton, de Beckham, de Isabel Allende ni, seamos serios, de Ana Botella. Tercer punto: Dylan, como cualquier bicho viviente, tiene todo el derecho del mundo de ofrecer una versión oficial de sus días, en los volúmenes que acaben siendo (se rumorea que tres) y para colmo en bodoni.

El resultado es agradable, previsible y no falta de interés. Dylan tiene oído para el diálogo y sabe crear escenarios: con él, nada más abrir *Crónicas*, nos adentramos en una ciudad de Nueva York helada y llena de personajes como los que pueblan sus canciones. Antes, ha tenido el placer de presentarse en un estudio de grabación ante el hombre que le ha reclutado, John Hammond: un comienzo clavado de cualquier biografía de cualquier músico ambulante en una tierra donde buscatalentos como Alan Lomax recorrían el país para grabar a los bardos del pueblo y así inmortalizarlos para los archivos de la Biblioteca del Congreso.

Es muy ágil con las frases breves y sus palabras nos llevan de un sitio a otro, casi sin juzgar, pero dirigiendo la operación de forma invariable con un estilo en apariencia despreocupado pero que tiene su aquél. Por ejemplo, crea símiles sobre frases hechas: si «cuchitril» es en inglés «a hole in the wall» [literalmente «un agujero en la pared»], de la cocina de un restaurante dice que parecía «a cave bored into the side of a cliff», una cueva esculpida en la pared de un precipicio. Lo cierto es que su prosa funciona a todo volumen cuando no habla de sí, que es la inmensa mayoría del tiempo, como si pretendiera apuntarnos que es en su mirada donde reside su mente. Las anécdotas

que relata poseen ese punto entre cándido y malintencionado del labriego que se las sabe todas, aunque tengan como testigo a Kris Kristofferson y cite a Malcolm X. Invariablemente, a lo largo del libro, aludirá a su «mujer», aun cuando el lector sabe que no siempre es la misma. Las digresiones sobre el carácter de la música *folk*, de los distintos colegas o del sistema que le enseñó Lonnie Johnson para acentuar distintamente los fraseos en las canciones están redactadas en el mismo tono que cualquier otro asunto, y parecen demostrar que lo que le importa es casi siempre lo mismo, y que en la repetición se halla cierto encanto. Cuando alude a alguna gira (con Tom Petty, con los Grateful Dead), uno tiene la sensación de encontrarse presenciando la charla de un viajante de negocios meditando y ocurriendo en una situación estrictamente laboral. Uno de los momentos más calurosos se deben a su encuentro con un desconocido llamado

Sun Pie, un ex presidiario que le advierte sobre la próxima primacía china, en una tienda perdida en un pueblo de Louisiana, en un día libre durante la grabación de *Oh Mercy*: es como si insistiera en decirnos que los acontecimientos relevantes, los que salen en la prensa, son vividos por otro, y que él sólo aparece cuando quienes le rodean se olvidan de quién es. No se mete en líos. No habla de drogas. No pide aplausos. Incluso cuando alude a los abucheos parece hablar de que pasa la aspiradora. Es en todo momento auto-suficiente, y tan aséptico como una maquinilla de afeitar nueva. Ante Daniel Lanois hace una apología de IceT y del *rap* casi indignado porque la gente no vea lo que tiene enfrente de sus narices: como si la música, o lo que será la música del futuro, fuese algo tan elemental como saber abrir un libro. Parece una cámara subjetiva en un documental de viajes. Sin embargo, hay algo humano en todo ello, que tal vez se

aclare si afirmamos que el Bob Dylan que escribe jamás *posa* para nadie. Este párrafo se resume diciendo que en sus páginas nos encontramos ante un extraño locuaz, cuyo verbo resulta atractivo precisamente porque, cuanto más parece contar, más parece ocultar, y menos parece importarle. Eso sí, si alguien nos dijera que es la primera entrega de una novela, leeríamos *Crónicas* con cierta suspicacia, pero sin dejarlo a medias.

A diferencia de sus biógrafos, en sus memorias nada merece mucha explicación porque nada parece entrañar misterio para quien tiene la voz. En *La letra e*, Augusto Monterroso afirmó que en la disputa entre Kafka y el padre de Kafka, se quedaba con el padre. Cuarto punto: entre Dylan y sus comentaristas uno también se queda con Dylan, aunque su relato sea mucho menos interesante que el de los otros. Simplemente, aunque no invente nada, parece más atractivo, como si fuera algo inmune al paso del tiempo y a las fronteras. □

DELIBROS E INFOLIBRO,

Toda la información del sector del libro

DELIBROS e **INFOLIBRO** aúnan esfuerzos para ofrecer la mejor y más completa información para el sector del libro, unificando sus sistemas de información y edición.

Los suscriptores a **DELIBROS** recibirán diariamente las noticias más relevantes del sector publicadas en **INFOLIBRO** a través de un boletín en su propio correo electrónico. Asimismo, los suscriptores a **INFOLIBRO** recibirán mensualmente la revista.

El nuevo sistema de envío de noticias de **INFOLIBRO** a través de un boletín que se recibe en el correo electrónico de los suscriptores mejora sustancialmente el acceso a la información, evitando que el usuario deba entrar en la web de **INFOLIBRO** y teclear su clave. Este nuevo sistema es mucho más ágil y ahorra tiempo a los suscriptores. Los suscriptores tendrán derecho de acceso en forma gratuita al resto de informaciones que se publican en la web de **INFOLIBRO**.

Los suscriptores recibirán a partir de ahora una sola factura en la que se indicará "Por la suscripción a Delibros", si bien el coste de dicha suscripción incluye la recepción gratuita vía correo electrónico de las noticias de **INFOLIBRO**. El precio de la suscripción se ha fijado en 130€, IVA incluido, para las suscripciones de España y de 140€ por las suscripciones del extranjero.

www.delibros.com

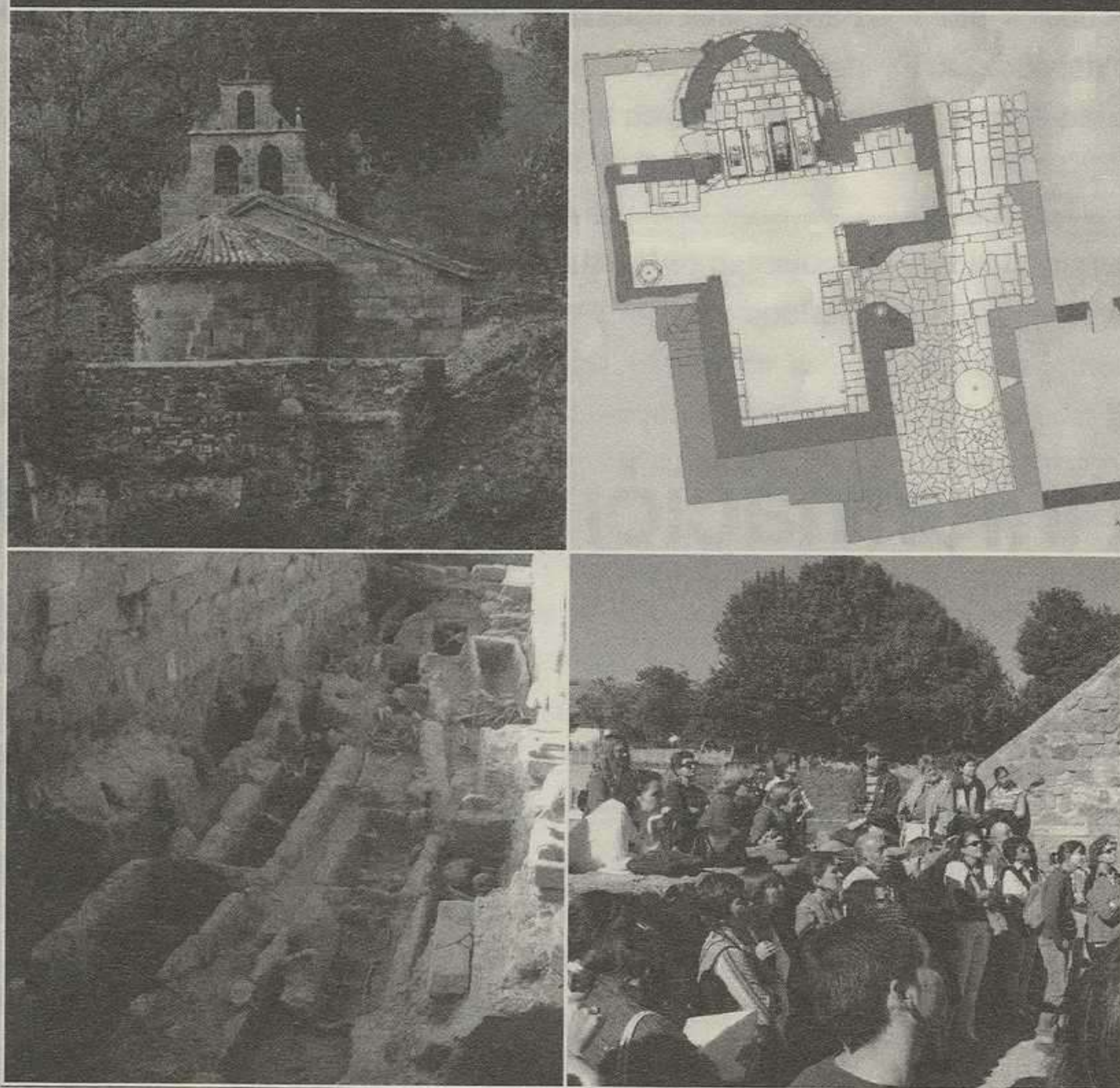


Programa de Conservación del Patrimonio Histórico Español

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

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

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



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



Literatura y límites

En el umbral del milenio

Los acontecimientos y las transformaciones de las dos últimas décadas, que tanto han cambiado la superficie del mundo (particularmente una parte de él, en la que nosotros habitamos), en lugar de solventar (o descartar) de una vez para siempre ciertos dilemas —como hubo quien imaginó—, vuelven a situarlos sobre la mesa y resultan aún más acuciantes por el hecho mismo de que se pretendieron saldados. ¿Cómo viajan, sobreviven y fermentan los valores y las obras literarias de uno a otro lado del mundo y de Europa? ¿Cuáles son hoy las específicas relaciones entre la literatura y la política, más concretamente entre las obras literarias y la llamada globalización o, en un ámbito geográficamente más reducido, entre aquellas y los lectores de los distintos países de la Europa recientemente ampliada, antes situados en territorios y sistemas diferentes y enfrentados? Pese a haber sido declaradas muchas veces obsoletas, improcedentes o impertinentes, parecen continuar teniendo vigencia algunas cuestiones esenciales, la primera procedente al parecer de los albores mismos de la creación artística y del Estado: ¿poseen la modalidad del régimen y los poderes políticos la capacidad o la cualidad de ejercer un influjo destacable en la producción artística en general y en la literaria en particular, en lo que se refiere a su nivel y su contenido? Por otra parte ¿en qué contribuye la literatura a la buena o mala marcha de las cosas públicas, si es que es capaz de influir en ellas? Y, ¿debe hacerlo? Por fin, el proceso europeo de integración económica y política (la globalización a escala mundial), ¿ha abierto alguna nueva perspectiva sustancial a las aspiraciones de universalidad de las obras literarias? ¿Somos más capaces de aprender unos a otros? ¿Nos entendemos algo?

RSL



Ramón S. Lizarralde

Engañosas capilaridades

El fenómeno de la transmisión y extensión de los productos de la mente humana de unos territorios a otros del planeta, la forma en la que se establecen los flujos culturales y literarios entre los distintos países y espacios idiomáticos o culturales en momentos históricos concretos, el nuestro en particular, es algo que suscita algún interés y controversia indagatoria, aunque últimamente, con no poca frecuencia, se instala al respecto una suerte de determinismo optimista, de optimismo oficialista, que pretende ver en el final de la guerra fría y la división del mundo en bloques o sistemas económico-sociales la llegada de una era de entendimiento universal en la que todo ha de fluir sin más obstáculos que los deseos de las personas, las barreras idiomáticas o tal vez los factores que adjudican a unas culturas la condición de periféricas y otras de centrales... Desde que me topé recientemente con la analogía con los «vasos comunicantes» para dar cuenta del fenómeno —pese a haber sido yo mismo director de *Vasos Comunicantes*, la revista de los traductores literarios—, creía haber encontrado alguna respuesta justo oponiéndome a tal imagen, pero luego, a medida que meditaba acerca de la forma de abordar el asunto, los interrogantes se fueron sumando, encabalgándose unos sobre los otros, sin que alcance a encontrar apenas un par de respuestas satisfactorias.

Parece claro que la imagen de los vasos comunicantes no sirve. En primer lugar, porque reducir la cultura o la literatura a la condición de un fluido que obedezca a las leyes mecánicas de la gravedad u otras conduce necesariamente a una simplificación arriesgada. No porque la literatura sea más importante que los fluidos para los seres humanos, sino porque parece estar constituida y comportarse de modo diferente en su movimiento. Por otro lado, en realidad, si lo pensamos, lo atractivo en la metáfora de los vasos es la segunda parte del sintagma, el calificativo de comunicantes, que evoca un proceso de movimiento más o menos uniforme por debajo de la superficie que conduce a la igualación indefectible de los niveles en localizaciones diferentes del sistema. Todo muy tranquilizador. Pero aquí las objeciones se me antojan todavía más serias. La primera consiste en la constatación de que no existe ni puede existir, ni quisiéramos que exista, creo yo, tal nivelación, tal igualación de los niveles. Pero además, y aquí es donde me

parece a mí que fracasa definitivamente, la metáfora presupone la existencia de una estructurada red de tubos, canales o cloacas horizontales, subterráneos o no, que deberían comunicar entre sí los otros tubos o cilindros verticales y emergentes donde se alcanzaría el feliz logro del intercambio. Y esa red no existe.

Ya cuando discutía con los directores de *Café Europa* a este propósito, se me ocurrió que las tentativas de respuesta debían aludir a procesos más complejos, con mayor cantidad de variables y factores, en realidad a algo parecido a un caos en el que pudiéramos rastrear algunas trayectorias, corrientes, fuerzas centrífugas y centrípetas... Y ya que tratábamos con metáforas relativas a los fluidos, se me vino enseguida a la mente la capilaridad, ese fenómeno físico por el cual «un líquido asciende espontáneamente por conductos capilares (es decir, muy estrechos); por ejemplo por un terrón de azúcar...». Pero muy pronto, a poco que explico la metáfora, se me agota igualmente entre las manos, le brotan contradicciones, insuficiencias, incapacidades. A fin de cuentas, la vida humana (el objeto de la literatura) es algo ciertamente complejo, y parece que variado, resistente a la clasificación, a la interpretación que no sea... literaria.

Como consecuencia, me seduce a menudo la tentación, seguro que un tanto enfermiza, de convertir mi indagación en un relato, una narración, por ejemplo, de mi propia vida, o de una parte de ella: un individuo español, temprano resistente al franquismo, viaja a Albania por solidaridad militante, donde vive durante unos años y colabora con el régimen en asuntos de propaganda. La experiencia lo transforma a él en diversos aspectos pero, además, al regreso y desaparecido el sistema al que creyó ayudar, poco a poco lo aprendido le permite o le empuja a convertirse en un puente, en un instrumento de enlace entre dos territorios culturales que hasta entonces prácticamente se ignoraban (sobre todo de allá para acá), traduciendo literatura albanesa al castellano. Aparte de la paradoja vital misma (discúlpeleme la osadía de la irrupción personal), creo que interesa en esta oportunidad el procedimiento, nada paradójico me parece, el mecanismo de comunicación: la casualidad, el caos. Es verdad que el caso es singular, pero cabría aducir aquí también el de Jusuf Brioni, quien durante años fue el principal traductor literario (no sólo) del albanés al francés: encarcelado

Sergio Sanz
Se preguntan cómo
2003



por el régimen de Enver Hoxha, se libró de la prisión por decisión del dictador para que tradujera al francés sus propios textos... y más tarde se convirtió en la voz francesa de Ismail Kadaré para contribuir a su conocimiento y éxito en toda Europa occidental... Conozco casos, con diferentes grados de semejanza, que tratan de Rusia, Hungría, Serbia, Rumania... Los caminos inescrutables de los viejos textos...

Se presenta para mí como una certeza el hecho de que los productos de la mente humana poseen una marcada e intrínseca tendencia a difundirse, a expandirse, para acumularse después unos sobre otros, sustituirse, mezclarse o fertilizarse. Desde siempre. Y puede que esa sea una de las características esenciales y definitivas de nuestra especie, de las sociedades que constituimos (tal vez por eso, también, todo intento programado de impedirlo, desde dentro o desde fuera, en este periodo histórico o en otro, por parte del Estado o sus gobernantes, conduce tarde o temprano al debilitamiento de éstos, incluso a su quiebra y su fracaso). En lo que al tema que nos interesa se refiere, eso significa que toda cultura, cada cultura, es ni más ni menos que la suma (o la integración, o la amalgama) de los influjos culturales (exteriores en principio a ella misma) que la van constituyendo en un proceso interminable; que no existe cultura ni literatura alguna constituida *ex nihilo* en ningún país ni en ninguna lengua.

En la indagación, ciertamente caótica, nos ha surgido además otro elemento que podemos identificar como constitutivo de la cultura y al tiempo como parte imprescindible de su mecanismo de expansión y comunicación: la traducción. Toda cultura y toda literatura son, también, desde siempre, traducción. Bastará, aquí, con que tomemos buena nota.

Pero estamos hablando de literatura a comienzos del tercer milenio, es decir, después del fin de la división del mundo en bloques (por derrumbamiento de uno de ellos) y en el comienzo de algo que se ha dado en llamar globalización. Fenómenos ambos que determinan en no poca medida la difusión de la cultura (y hasta su gestación misma). Además tratábamos de referirnos a territorios geográficos y humanos concretos: Supuestos centros (Europa occidental: ¿son tan «centrales» todos sus países?), pretendidas

periferias (Europa oriental-Cuba: ¿Hungría, periferia de quién? ¿En qué sentido periféricas?).

A propósito de lo primero, el momento en que nos situamos, prescindiré de discutir en torno al término globalización, aunque sí diré que, en lo relativo a la literatura, sugiere (que no designa) engañosamente algo así como una «intercomunicabilidad» universal, casi cósmica, propensión a la uniformidad, ausencia de fronteras, tendencia a la supresión de las diferencias. Encuentro aquí demasiada confusión y alguna falacia. El concepto se ha originado en el ámbito de la economía y las finanzas, y luego ha invadido, con su tremendo poder, otros territorios en los que ya no parece necesitar concreción ni definición, sencillamente impone, evoca despóticamente, con lo que acaba resultando a nuestros efectos más insidioso y perverso que las metáforas extraídas de la mecánica de los fluidos.

Aceptemos por obvia la existencia y desarrollo creciente de unos medios técnicos de reproducción y difusión de los productos de la mente humana que permiten su llegada a cualquier punto y persona del planeta que los posea en poco más de un instante. Por otra parte, esa globalización económica y política nos ha tornado, por primera vez, conscientes a muchos millones de personas en la Tierra del alto grado de interdependencia de nuestros respectivos destinos. La literatura y la creación cultural en general están decisiva y definitivamente marcadas por ese hecho.

Ahora bien, eso no significa ni mucho menos, como bien sabemos, que nada se oponga al venturoso entendimiento general. Existen infinidad de factores que actúan, en diferentes sentidos, sobre el proceso. En primer lugar, la respectiva realidad política y social misma de cada país o región, la historia remota y reciente, que determinan las concepciones y percepciones de los integrantes

de cada sociedad los mediadores culturales (editores, medios de comunicación, gobiernos); el diferente grado de extensión de la libertad (de creación y de expresión, lejos de constituir un bien generalizado en el planeta); la diferente estratificación de los influjos culturales que en ámbitos diferentes determina actitudes y predisposiciones asimismo diferentes... En el hecho de que determinados flujos culturales se impongan sobre otros influye, sin duda, la potencia (cultural, pero también económica y política) de ciertos países, de manera perversa muchas veces y sobrados problemas suscita tal tendencia, a la que es preciso prestar atención; pero ese factor no basta, ni mucho menos, para explicar el proceso...

A mí me interesa destacar aquí un factor que, me parece, ejerce un influjo notable en el momento y espacios a los que queremos aludir. Me refiero a las mentalidades específicas. Para ir directamente al grano, porque ya me voy extendiendo demasiado: las dos mitades de Europa, la del Este y la del Oeste, sus poblaciones, han tenido experiencias radicalmente diferentes durante el último medio siglo. Libertad y opresión, derechos democráticos y dictadura, igualdad y explotación poseen significaciones y valores en cierto grado diferentes en un territorio y en otro, y sobre todo están en alguna medida vinculados a concepciones políticas diferentes dependiendo desde donde se consideren. Los niveles de sufrimiento de los seres humanos de ambos lados han sido diversos a lo largo de ese periodo y lo son todavía, de igual modo que las fuerzas que lo han causado; y todavía más importante a nuestros efectos: la percepción de todo ello por parte de las ciudadanías es todavía más diversa. Eso alimenta recelos, incomprensiones, pervivencia de viejos mitos, rechazos y adhesiones diferentes en cada caso. Barreras para la comprensión y el intercambio, para que se acepte como propia, como humana, la vida que la literatura trata de re-crear.

Luego está la necesidad de olvido que parece afectar-nos a todos en distintos momentos. Pero son cosas diferentes las que cada uno queremos olvidar (sin acabar de conseguirlo); cada cual experimenta sus propias heridas como diferentes, o se lame las cicatrices como si fueran exclusivas e irrepitibles. Además, nos encontramos en fases diferentes del olvido: por ejemplo, sin salir del supuesto Centro (en todo caso bien reciente, en lo democrático como en lo económico), buena parte de la

sociedad española vive aún necesitando olvidar la existencia de diferentes lenguas y pueblos (y expresiones literarias, por tanto) en el Estado español, con el grave lastre de incomprensión que eso lleva aparejado.

Percibo que en la zona oriental de Europa se expande la percepción, en términos de reclamación incluso, de que la otra parte está obligada a hacer un esfuerzo de comprensión, de incorporación a su conciencia de las experiencias propias. Y viceversa, no son pocos los de por acá que piensan, o sienten, que los otros tienen todavía mucho que aprender y que «no tienen ni idea» de lo que nos ha costado alcanzar la feliz prosperidad que poseemos.

Por debajo de los sinuosos procesos de integración económica y política continúa, como era de esperar, campando la vida, a veces a contracorriente de aquellos. Y me temo que, por el momento, no podemos ser demasiado optimistas. Aquí, en el fondo, todavía, da lo mismo lo que pase allí si no perjudica en exceso nuestro sosiego; y al revés, allí da lo mismo lo que pase aquí, si no desmiente demasiado brutalmente sus certezas y esperanzas. Asumo consciente el riesgo de abordar el fenómeno sin el análisis previo de la evolución histórica concreta en cada lado y en Europa y el mundo en general. Pero se trata, aquí, de salir al paso de proclamas y anuncios de un inminente entendimiento general merced al triunfo global del capitalismo, semejantes a aquella buena nueva felizmente cadáver del fin de la historia.

Habremos de traducirnos mucho más, reunirnos mucho más, viajar las personas (a ser posible sin «paquete turístico»), intercambiar delegaciones, trabajadores, escritores, cineastas, pintores y cantantes de un lado para el otro (los ministros y los funcionarios ya lo harán por su cuenta, y a los efectos que tratamos, poco cuentan). Hasta que alcancemos a nombrar con claridad, los unos en la presencia de los otros, las cosas que nos importan y nos perturban, muchas de las cuales tampoco yo he llegado a nombrar aquí aunque, algunas, las conozco. Tal vez en ese cometido les esté reservado un papel especial a los extrañados, los desarraigados, los traductores, los exiliados. Porque tienen, como nadie, conocimiento a propósito de las dos orillas. Y porque, desde siempre, tienen más necesidad del recuerdo. Aunque también corren mayor riesgo que nadie de confundir su memoria con la realidad. □

Escribir en la lengua de una literatura pequeña

A menudo, después de las lecturas poéticas de mis textos en el extranjero, los lectores me preguntan: ¿Qué significa escribir en la lengua de una nación pequeña? ¿Cómo se siente un autor que escribe en una lengua que utilizan para la comunicación oral y escrita en el mejor de los casos dos millones y medio de personas? En los últimos años, desde que ha quedado claro que entrarían en la Unión Europea —y cada vez más también en la cultura europea— unas cuantas de esas lenguas desconocidas y «pequeñas», tengo que responder, además de esa pregunta cordial, otra pregunta que les gusta especialmente a los periodistas: ¿No teme que la cultura eslovena desaparezca, especialmente la literatura? Hasta en Eslovenia he tenido ocasión de oír, y no en boca de cualquiera, sino de un escritor esloveno: ¿Qué sentido tiene escribir en esloveno? Como mucho esas obras se conservarán en las bibliotecas, donde las estudiarán aquella rara clase

de sabios que hoy estudia los dinosaurios. A ese colega le respondí, bastante malhumorado, que todos mis libros están traducidos a las lenguas que se llaman «grandes», de manera que por lo que se refiere a mis obras, no hay que preocuparse. Claro está que esa no es la respuesta definitiva.

Los bibliotecarios saben que el papel que hoy se utiliza para la impresión de libros tiene una duración muy limitada, se degrada rápidamente, hay libros que en unos pocos años se convierten en polvo. De la misma manera que sólo podemos imaginar la belleza de las obras dramáticas y filosóficas griegas que desaparecieron en las llamas de la biblioteca de Alejandría, existe la posibilidad que de aquí a cien años sólo podamos intuir cómo era la literatura eslovena, por mucho que se traduzca a las lenguas de las grandes naciones. No sólo porque los libros corran el peligro de quedar sepultados por el polvo, sino porque fácilmente puede pasar que se conviertan directamente en polvo, que acaben convirti-



Sergio Sanz *Prueba de fe* 2004

dos en polvo no sólo las obras eslovenas, los originales y sus traducciones, sino también la literatura de las grandes lenguas publicada en los libros.

Es verdad que los libros más importantes —por miedo a que se conviertan en polvo— ya han empezado a registrarse en microfilmes y en archivos informáticos, pero ¿qué experiencia tenemos con la duración de esos soportes? Todo fluye sin retorno, eres polvo y en el polvo te convertirás, tú y tus libros. ¿Por qué, pues, debería ser diferente la pregunta sobre el sentido de escribir en la lengua de una nación pequeña de la pregunta sobre el sentido de la escritura en general, o de la pregunta sobre qué sentido tiene dedicarse a una actividad tan poco útil, como diría Oscar Wilde, como es el arte?

Naturalmente, soy consciente de que el lector alemán o ruso, por no mencionar el americano, no aceptaría esa respuesta. Ellos ya lo saben todo sobre la fugacidad de las cosas y sobre la eternidad, lo saben

Sergio Sanz
In the bottle blues
 2004



desde hace mucho tiempo. Pero lo que no saben es cómo se siente quien vive en una lengua pequeña y hasta la utiliza para escribir, eso no lo saben, no han vivido esa experiencia tan curiosa, puesto que ¿cómo habrían podido hacerlo? Evidentemente, no es una ventaja escribir en una lengua que no comprende mucha gente. Evidentemente, habrá muchas personas, y no sólo escritores, que alguna vez hayan pensado que esa lengua un día desaparecerá o se utilizará sólo en la vida privada, o bien sólo como una lengua literaria, de manera parecida a lo sucedido con muchas otras lenguas importantísimas para el ámbito de la literatura, tanto en Europa como en el resto del mundo. ¿Qué sabemos en realidad sobre esos procesos? ¿Cómo nos imaginamos el futuro de un mundo globalizado?

En Austria vive una minoría de habla eslovena, pero el número de personas que utilizan el esloveno ha disminuido drásticamente en el último decenio a causa de la presión para germanizarlas. A pesar de ello, en

esa región hay escritores que escriben en esloveno una literatura magnífica. También allí sucedió la siguiente anécdota. Durante el congreso de una organización para la protección de las minorías, un reconocido sociolingüista comunicó al representante de la minoría eslovena —de esa isla rodeada por la mayoría, rodeada por los hablantes de alemán— una mala noticia. En los próximos cien años, dijo, desaparecerán muchas lenguas, entre ellas el esloveno. Nuestro hombre se amargó. «Pero tengo también una buena noticia que darle —añadió el experto— entre las lenguas que van a desaparecer está también la lengua alemana».

Si ahora pienso en los lectores de mis obras que hablan una de las grandes lenguas y me preguntan con amabilidad cómo se siente el escritor que escribe en la lengua de una nación pequeña, me doy cuenta de

que a pesar de admirar mi obra ven, de hecho, en mí un individuo de una especie en peligro de extinción. ¡En una lengua tan pequeña escribe cosas tan bellas! Es extraño, yo nunca me sentí parte de una especie en peligro de extinción. Exceptuando algunas situaciones debidas a los problemas con la policía política y la censura en el régimen anterior, mi retrato de artista en los años de juventud es bastante parecido al de aquellos nacidos en otros ámbitos lingüísticos o culturales: Por una pequeña ciudad cerca de la frontera entre Eslovenia y Austria, paseaba un joven poeta que sabía de memoria y en francés páginas y páginas de versos de Baudelaire; a ese amigo mío le gustaba en aquel entonces también el dadaísmo, su alma artística quedó inundada de poetas eslovenos, por no hablar de la importancia de Eliot, Pound, Kafka y Dostoievsky. Entonces no sólo a él sino a nadie se le hubiera pasado nunca por la cabeza que la ausencia de palabras eslovenas en los periódicos de las cafeterías representase un impedimento para la creación.

QUIEN EMPRENDE EL CAMINO DE LA CREACIÓN ARTÍSTICA

NO PIENSA EN LENGUAS GRANDES O PEQUEÑAS.

Quien haya decidido emprender el camino incierto de la creación artística, quien se haya dejado llevar por la corriente de aire transparente que susurran las lenguas, quien se haya aventurado a descender al mundo subterráneo tras Orfeo, no piensa en lenguas grandes y pequeñas: simplemente recoge el material de la lengua de aquella vida que está cerca de su cabeza o de su corazón, y crea una historia o un poema.

Existe una vieja historia sobre dos escritores jóvenes. El primero decidió dedicarse a la literatura porque soñaba conseguir así fama, dinero y la admiración de las mujeres bellas. Envejeció amargado por una serie de fracasos y enemistado con la literatura, consigo mismo y con todo el mundo. El segundo, se dedicó con pasión al estudio de la lengua y escribió sus historias, sin importarle nada más, pero sus libros le trajeron todo lo que el primero soñaba. Hoy muchos de mis colegas en vez de pensar en las frases que van a escribir se esfuerzan por encontrar traductores y editores en el extranjero, algunos de ellos dedican a esa clase de faenas mucho más tiempo que a la reflexión, a la lectura o a la escritura. Y no pocos de ellos están convencidos de que la culpa de que el gran mundo todavía no los conozca la tiene el hecho de escribir en la lengua de una nación pequeña. ¿Alguien conocería hoy a Joyce, dicen, si hubiera escrito en irlandés? Olvidan, sin embargo, no sólo la historia específica de Irlanda sino también que la literatura de Joyce, por muy universal que sea, es también irlandesa, de la primera a la última asociación o metáfora.

Hoy, escribir en una lengua pequeña ya no es un impedimento para que, con las traducciones, un autor pueda traspasar las fronteras lingüísticas. El mundo es hoy más pequeño, más transparente, de más fácil acceso que nunca. En el lejano 1982, cuando viajé a América gracias a una beca Fulbright para artistas, el primer día, desde Nueva Orleans, escribí a mi profesora, filóloga eslovena: «Dicen que con esloveno no se llega a ninguna parte. Ve Usted que sí: a América». No soy uno de esos escritores famosos que consiguen un número de ventas de vértigo y son retratados al lado de las estrellas de cine. Tampoco me reconozco del todo en aquella anécdota de los dos escritores jóvenes. Mentiría si digo que no me importa para nada el reconocimiento

público, por supuesto que me alegra saber que tengo lectores en ciudades cuyos nombres no conozco, y que mis libros existen en lenguas que no soy capaz de comprender. Me alegra saber que, de cierta forma, tengo un hogar en paisajes y culturas lejanas. Pero con la escritura en sí, y con la pregunta de cómo es quien escribe en la lengua de una nación pequeña, todo esto no tiene nada que ver.

¿Por qué existen naciones pequeñas?, se pregunta el poeta croata Vlado Gotovac en su ensayo *Enigma del mundo*, puesto que los defectos —y las naciones pequeñas representan un defecto— no gustan a nadie. Es como si se tratara de un fenómeno antinatural, misterioso. El enigma de las pequeñas naciones, responde, es el mismo que el de la diversidad de la vida en la Tierra. En él, por muy misterioso que sea, no hay nada de irracional, nada que no se pueda comprender con facilidad. La respuesta es la misma que para la diversidad misteriosa de la naturaleza y de la vida en sí. Todos observamos el mismo cielo, dice Gotovac, no hay un cielo más provinciano que otro, no hay un paisaje provinciano. Lo que es provinciano, añadido, es el miedo de uno mismo y de las propias capacidades.

Si en una de mis próximas lecturas en Alemania o en alguna otra parte alguien me vuelve a preguntar cómo se siente un escritor que escribe en la lengua de una nación pequeña, tendré preparada alguna respuesta. Pero otra vez no podré responderle de una vez por todas ni de manera exhaustiva, porque no conozco la respuesta definitiva. La respuesta definitiva está disuelta en el misterio de la diversidad de la Tierra, de las diferencias que hacen la vida interesante, bella y excitante. La escritura tiene la misteriosa capacidad de permitir que veinticinco letras del alfabeto esloveno, o no importa qué número de letras de otro alfabeto, sirvan para escribir poemas y historias que despiertan paisajes mágicos de la imaginación. En esta era de Internet globalizado, el arte literario sigue creando, tanto en las lenguas pequeñas como en las grandes, sus universos, sus mundos que contienen la más diversa de las posibles diversidades. Un invento tan simple como es el alfabeto nos permite viajar por un internet mucho más interesante que el creado con cristales de silicio. El internet de la imaginación y la creación humanas. □

Krzysztof Czyzewski

La frontera

Una marca fronteriza existe desde el momento mismo en que se abre un camino sobre la tierra.

Un hombre que traza una marca fronteriza está marcando dónde termina su propiedad, el espacio de su patria. No sólo está estableciendo que es suya, y que a su vez él es de allí, sino también su propia separación. Así es como se da a sí mismo un nombre.

Las fronteras están en nuestro interior, apoyando nuestras imaginaciones y ubicándonos en nuestro lugar bajo el sol. No deben ser violadas.

Una marca fronteriza suele tener una finalidad defensiva.

Fortifica. Nos encierra con nosotros mismos, en un círculo introvertido.

Define el *limes*, la frontera de nuestra civilización, más allá de la cual acechan los bárbaros; o una barrera a lo largo de la frontera, más allá de la cual hay una nación distinta (porque vivimos en Estados-naciones), o el límite de nuestra granja, o la puerta de nuestra casa, o el umbral de nuestro apartamento, demarcando el punto más allá del cual nos encontraremos con nuestro vecino: el Otro.

Un hombre que carece de instinto de autodefensa, fallece.

Un hombre que tiene mentalidad de fortaleza sitiada mata, y si él muere, una plaga asola a los que están intramuros.

A veces ocurre que un hombre hace uso de la marca fronteriza sólo en su vertiente defensiva. Así es como crea su propia cultura, que se transmite de generación a generación. Se siente bien entre los suyos. No le gusta demasiado viajar, y olvida el código que acompaña a una cultura de diálogo. El Otro se convierte en una amenaza. Para él, es una tortura recibir a invitados y tener que mostrar su familiaridad con los principios del *savoir vivre* frente a sus vecinos. Empieza a desarrollar complejos. Refuerza sus fronteras. Permanece haciendo guardia junto a la puerta.

La cultura de un Estado-nación es la del guardián.

Cerrar. No se produce mediante un repentino cierre de la puerta. El cierre dura generaciones. Cuenta con sus imponderables, sus triunfos y sus elogios, así como sus héroes y genios. Con el tiempo, engendra costumbres, enfoques diversos, tradiciones y una determinada

mentalidad... Y borra todos los rastros del Otro, oponiéndose a él y olvidándolo.

Un hombre crecido en esa cultura borra los nombres que suenan extranjeros y los viejos monumentos sin tener la sensación de estar perdiéndose nada en particular.

No sabe nada de la polifonía, y es sordo a la armonía de una voz a la que se suman otras.

Para él, la disonancia siempre suena desafinada.

Se esfuerza por ser autosuficiente y abarcar el *universum* en su interior. El *limes* que él define, por lo tanto, ya no comprende toda la civilización, sino su propia nación —convirtiendo a los que están más allá de sus fronteras en «extranjeros» y, con más frecuencia, en enemigos.

Una cultura cerrada se crea casi imperceptiblemente.

Los que creen que las puertas de su mundo están abiertas mientras no oigan un portazo, no están haciendo más que engañarse a sí mismos.

La cultura de la propiedad privada es la del guardián.

Todo el espacio del mundo occidental está delineado por la propiedad privada, con rótulos que anuncian: «Prohibido pasar», «No entrar», «Acceso prohibido». Los guardianes están sentados cerca de estos rótulos, con los nervios a flor de piel. Están preocupados por la paz y el silencio, y por su propia seguridad.

El Otro aparece de nuevo como amenaza, aunque mantenerlo simplemente a raya no cambia el hecho de que intramuros, sin duda, haya más inquietud que paz y seguridad.

En esta cultura ya no hay un criado que hace las veces de portero. Era un esclavo anhelando su libertad.

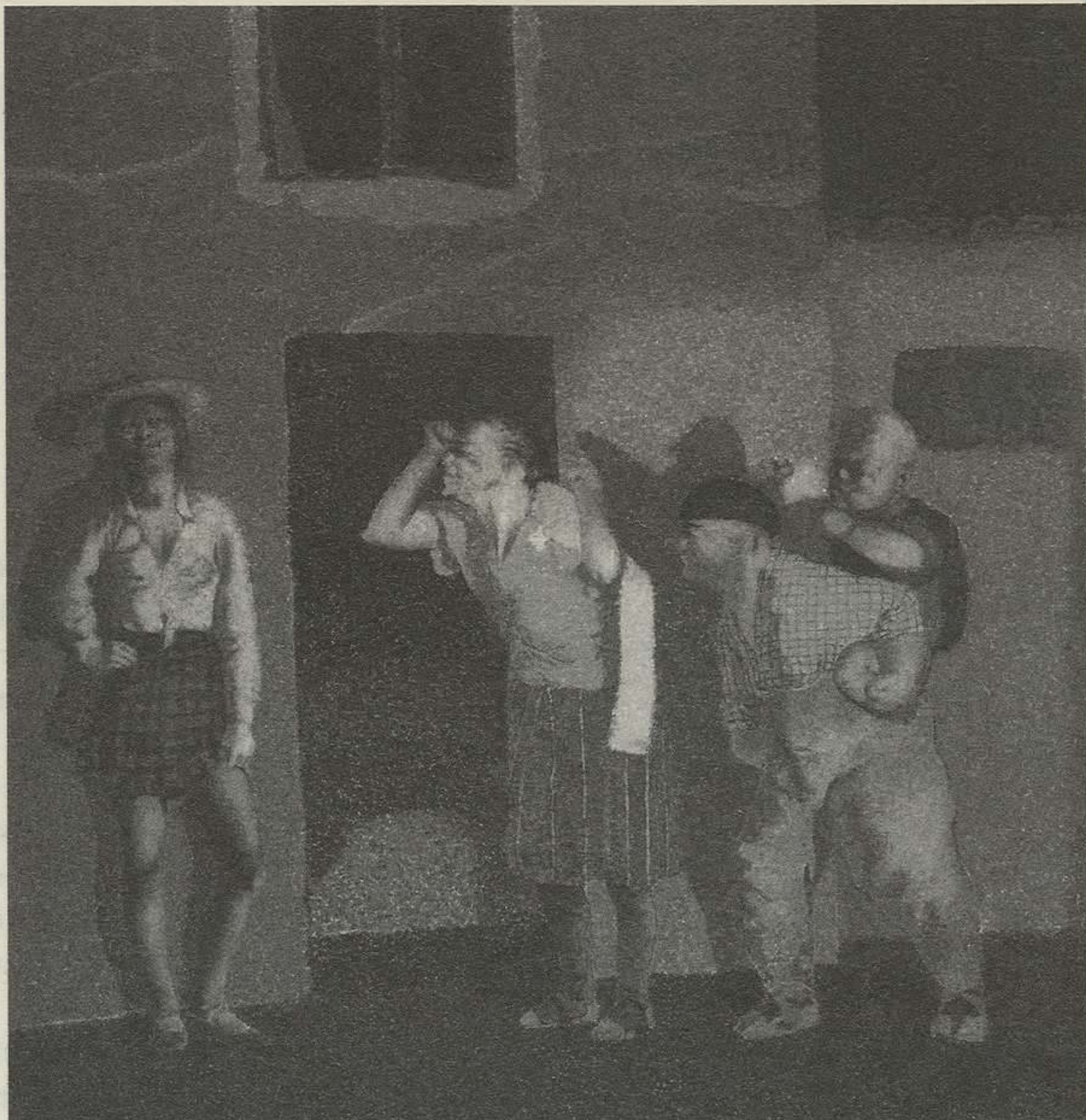
En esta cultura, ahora hay un señor en su propiedad, con un capital que crece, y ahora el guardián es él. No anhela su libertad porque ni siquiera sabe que es un esclavo.

La cultura occidental no anhela su libertad.

Ésta, también, se ha estado cerrando durante generaciones. Ésta, también, tiene sus valores, sus mártires y sus grandes victorias. Y también se ha estado cerrando imperceptiblemente, sin grandes portazos.

Es natural que un hombre posea algo, que aumente sus posesiones, y que las proteja como si fueran sus

Sergio Sanz
Los Duncan nos dejan
2004



hijos. Esto no tiene nada de inmoral. Lo peor, en cualquier caso, es si el ágora desaparece con ello: el lugar en el que la gente se encuentra con otros, donde se pueden intercambiar puntos de vista, donde hay movimiento, un lugar de confrontación y polémica.

Si lo hace, entonces los lugares en los que vive la gente se convierten en calles rectas y largas con cada vez menos intersecciones, meras extensiones de las propiedades privadas, con sus propias puertas vigiladas. Las pequeñas calles sinuosas desaparecen; cuanto más se estrechan, más cerca están del centro de la ciudad, reuniendo más a la gente cuanto más estrechas son, tentándola con cafés y clubes, sacándola de sus casas, al menos de noche, y haciéndole señas para que se acerque a la plaza del mercado, que todo el mundo puede compartir.

El ágora —el espacio de reunión que dio lugar a la democracia— ha dejado de ser el centro de ese espacio.

La cultura de la propiedad privada ha transportado el centro de allí a las posesiones privadas de la gente, que son autosuficientes y están armadas con una tecnología cada vez más perfecta que les permite comunicarse con el mundo exterior. Con la salvedad de que están en el interior de un grueso muro, con su guardián siempre vigilante, con los nervios siempre a flor de piel.

Una persona que ha perdido su ágora no es capaz de dar o recibir regalos.

Un regalo a otro puede tener la forma de una celebración que una a la comunidad, creando una base para su propia existencia.

En el idioma de los indios de la costa noroccidental del Pacífico, el *potlatch* era esta clase de regalo, una palabra que Marcel Mauss ha traducido como «nutrir». En su cultura material, una representación del regalo era «comida» durante el acto de entrega, y el regalo sólo se consumía en ese momento —me estoy basando en el trabajo de Lewis Hyde, autor de *The Gift*— «cuando circula de mano en mano sin la garantía de recibir nada a cambio».

Los indios, en cualquier caso, en sus ceremonias tardías, no hicieron nada para evitar la erosión del significado original de *potlatch*.

En nuestra cultura, el regalo se ha convertido en un obsequio, desvaído y multiplicado hasta el punto de que ha sido completamente borrado por la riqueza, convertido en algo de naturaleza puramente material, algo condicional, algo que se da sin prestar atención a las necesidades de los destinatarios del regalo.

Un obsequio nos hace dependientes, un regalo nos hace libres.

Un obsequio nos atrapa a través de la posesión. Un regalo existe gracias a la posesión, pero va más allá de eso, dando sentido de la posesión a través de la cuidadosa entrega del regalo a otra persona. Quizá sea esto lo que los indios Haida llaman su *potlatch*, «matar la riqueza». Y quizá por eso un regalo presta atención al Otro.

Un obsequio se siente como en casa en una cultura de la recepción, pasiva, de intercambio condicional.

Un regalo sólo se siente en casa en una cultura activa, en una cultura de participación.

Te pone en camino.

Un hombre que gira la cabeza y observa cómo puede avanzar con la esperanza de obtener alguna recompensa, no está en camino.

El regalo es el camino que nos lleva al ágora.

El camino no vuelve tras sus pasos, y el regalo no espera ser correspondido.

El camino aprende a regresar siguiendo adelante, y un regalo enriquece sin condiciones.

Una marca fronteriza abunda en ambigüedades.

Influye a los que están cerca de distintas formas.

Y la gente y las fronteras siempre están cerca, como los animales y el bosque.

El hombre establece una marca fronteriza a causa de su miedo al infinito, al espacio ilimitado.

La establece porque estar en todas partes es no estar en ninguna parte.

Y «ninguna parte» no es un concepto realmente humano.

Así que busca su lugar.

El espacio sin marcas fronterizas es un espacio de desarraigo.

El camino sigue adelante, en busca de un lugar.

El fin del camino es encontrar su lugar: ningún otro puede encontrar.

El camino y la marca fronteriza nos arraigaron en un espacio que es infinito, innominado y demasiado grande.

Marcan nuestras costumbres en el mundo, como el Sol y las estrellas.

Adoptamos nuestras costumbres de ellos; nosotros, los que hemos sobrevivido a los cataclismos del siglo XX, los que habitamos el paisaje después del fin del mundo, donde los «exiliados y los perdidos se sentían en casa» (Celan).

Un habitante de estas áreas en las que los huertos se han asilvestrado, donde la memoria yace abandonada y los puentes han sido derruidos —un recién llegado de cualquier otro lugar, porque quedan pocos nativos— debe establecer su marca fronteriza de nuevo; en otras palabras, debe definirse. Y debe hacerlo de una forma nueva, elaborando desde cero una técnica, encontrándose con el camino cortando la maleza.

Estableciendo una marca fronteriza, un hombre identifica una nueva u-topía.

El poeta Paul Celan —un poeta-superviviente que yuxtaponía una nueva palabra con el silencio— escribía la palabra u-topía de este modo para referirse al lugar que no existe, pero al que en cualquier caso aspiramos: es decir, que en realidad existe, «lejano y ocupable». Yuxtaponía u-topía a otra palabra griega, *me-topía*, que describe un lugar que no existe como «no-lugar».

Una marca fronteriza es también un esforzado y trascendental inicio de la búsqueda.

Un hombre que está en todas partes y en ninguna parte, no emprende un viaje.

Un no-lugar carece de caminos, de memoria, de frontera y de nombre.

Todo lo que forma el camino, la memoria, la frontera y el nombre crea el lugar en sí.

El hombre suele establecer una marca fronteriza donde hay cruces de caminos.

Así es como establece un lugar de encuentro.

Marcando su separación y dándose un nombre, el hombre adopta una conducta con respecto al Otro, siente mayor inclinación a entablar conversación, vigila si alguien se acerca.

No siempre para cerrar las puertas y protegerse de los intrusos.

A veces lo hace para conseguir noticias del mundo exterior, para establecer un diálogo y para examinar su capacidad de debate.

Junto a la marca fronteriza no sólo está el guardián, sino también un *pontifex*, el constructor del puente.

Necesita una orilla despejada para el arco sobre el que se erigirá la delicada construcción de vínculos, una frontera que será cruzada. Por esta razón el *pontifex* elige ubicar su arco en la misma marca que el guardián utiliza para señalar su propiedad.

La construcción del arco es al principio como la de una torre.

El guardián puede creer que conoce bien su terreno.

Pero los puentes no se construyen en paralelo a los ríos.

Un *pontifex* convierte la torre en el arco del puente, algo que ha sido cerrado en una apertura. Trasciende la orilla que le sirvió como fundamento. Une lo que había estado dividido.

Tampoco esto puede lograrse de la noche a la mañana.

La cultura preserva tanto al constructor de puentes como al guardián de las puertas. Le provee de herramientas, que han sido desarrolladas a lo largo de generaciones.

Ha crecido entre personas para las cuales su propio cielo no es suficiente.

Una cultura que trasciende la orilla que le sirvió de fundamento es una cultura fronteriza. □

Jorge Ferrer

La resistencia a la vulgaridad

Estoy caminando por Washington Heights, este espolón de Manhattan hacia el norte, que se cierra en el Inwood Hill Park, con sus ardillas domesticadas, sus patinadores gays, sus abuelos extenuados, sus dos o tres *clochards* negros, su *chateau* dizque trasplantado desde Francia, y los turistas que, como yo esta mañana, hemos escapado del bullicio para ver en The Cloisters un ejemplar magnífico del *Libro de Horas* del Duque de Berry.

No es la primera vez que paso unos días en este barrio, que, al menos en las manzanas en las que me muevo para comer y comprar los periódicos y ciertos dulces que ningún dietista recomendaría, parece un mal sitio para pasar el invierno, con sus largas noches y su inquietante banda sonora, convocadora de ánimos más temerarios que el mío. En verano, en cambio, en los veranos en que he venido desde Barcelona o Miami, este último rincón de la isla, amalgamado alrededor de una calle Broadway ya liminar y que se dirige hacia el Washington Bridge con trazas de camino real, me recuerda algo que no consigo visualizar con precisión en su primer asalto, algo que, no obstante el desasosiego, me produce una plácida sensación de bienestar con mis lenguas, mis pasados, mis marcas.

Los recuerdos, ya se sabe, son astutos y hermosos como zorras. Apenas asoman entre la maleza, casi siempre —los míos, al menos— están coloreados de rojo y cuesta acertar con el disparo que nos los devuelva o la estrategia de persuasión que los domestique. Hay una razón sincrónica de los recuerdos, que sobreviene y, de alguna manera, diríase que viciosa, que imposible, los preexiste. Como hay una mecánica de la memoria, de la que no ha dejado de abusar la literatura;



Sergio Sanz
Cachivaches
2003

ésa de que recordamos en realidad los recuerdos, de que la evocación es a su objeto, lo que el último al momento de la Creación.

Si Washington Heights —o al menos la ruta que mis pasos han trazado dentro de lo que seguramente es un sector administrativo o censal de términos precisos y amojonados por funcionarios de distrito, bomberos y empleados del servicio postal—, es para mí un falaz triángulo cuyos vértices van de la Yeshivah University a The Cloisters, y desde ambos hasta un parquecito al que cada noche de verano uno puede subir a escuchar música, a pie o dejándose llevar por el ascensorista de la estación de metro de la calle 181, también mi memoria de Rusia, mi dependencia de una *Bildung* adolescente en Rusia, ha padecido, de similares, naturales territorializaciones.

Washington Heights reproduce con cierta fidelidad estas mañas de la asimilación de mis pasados. Hay algo en este rincón último de Manhattan, donde la maldición



y los azares del exilio han reunido a cubanos, rusos y ucranianos, buena parte de los últimos, pero también no pocos de los primeros, judíos, en una suerte de Babel decibélica y metastática. Los esteuropeos y los cubanos que han venido a parar aquí son meras mónadas de la constelación del exilio de ambas naciones en Nueva York. Aquí no hay ni las ostentosas identidades que rusos y cubanos sacan a pasear a las calles de Brighton Beach o New Jersey, respectivamente, ni ese poso de tristeza y desazón mal resueltas con las que asocio siempre a La Habana y a Moscú, dos ciudades que me son extrañas, que cada vez me son más ajenas, ciudades que recuerdo cada vez peor y que ya en ocasiones me he descubierto, y sé que les costará creerme a quienes las conocen, confundiendo. Intercambio unas palabras en ruso con el ascensorista de la estación de metro —se llama Vasili y nació en Jabarovsk— y me veo en otro ascensor, el del hotel Ukraína, en Moscú, quince años atrás, contándole a otra ascensorista que venía de pasar

Sergio Sanz
El vino
2003

veinte horas encerrado en una sala del aeropuerto de ¡precisamente! Jabarovsk y que lo único que deseaba era dormir un día entero. Salgo del ascensor de Vasili, llego al parque justo cuando comienza el concierto. Me quedo dormido de inmediato.

Me detengo en una tienda que es, al menos eso anuncia el rótulo, mitad herboristería, mitad *health food*... y mitad rusa. Me atiende la Sra. Sytkina —cuando se gira hacia mí su nariz me recuerda inmediatamente a Ana Ajmátova—. Hablamos primero y poco en inglés, para saltar inmediatamente al ruso, que es la única lengua en la que podemos entender lo que he venido a comprar: *beriozovye pochky*, brotes de abedul. La Sra. Sytkina me dice que vaya a una herboristería de Brighton Beach, me anota la dirección, me asegura que todo el mundo va a buscar allá esos remedios, que se ha convertido en un lugar

de peregrinaje a la diosa Diuresis. Me pregunta si vivo en el barrio, qué hago en Nueva York, cuántos días me voy a quedar, si conozco el restaurante *Du côte chez Ivan*, me habla de la dueña, amiga suya, los mejores *pelmeny*, afirma, las mejores sopas, que nombra una a una...

Le agradezco sus consejos y me dispongo a marchar, pero antes, mientras busca el cambio al billete que le he extendido —me llevo tres periódicos rusos, porque me resulta incómodo haberla molestado e irme con las manos vacías—, me pregunta: «¿De dónde es ese acento tan elegante con que usted habla?». «De Cuba», respondo. «Ah, Cuba», dice muy despacio. «¿Le dice algo el nombre de Iosif Brodsky?». No me da tiempo a contestarle y añade: «¿Sabe que Iosif tradujo a unos poetas cubanos antes de ir a la cárcel? ¡Qué cosas, ¿no?! Sólo nos une la desgracia: la cárcel, el destierro». «Poco más que eso», apenas atino a replicar y salgo a la calle.

QUIZÁ REÚNA A ESCRITORES CUBANOS Y ESTEUROPEOS

LA VULGARIDAD ESENCIAL DEL COMUNISMO.

No sé qué cosas reúnan todavía hoy a escritores esteuropeos y cubanos más allá de cuestiones de elemental índole genética, ciencia que nos reúne también con las ratas. Bueno, y eso que llaman humanidad, una entelequia que lleva aparejada su correspondiente memoria negativa, o de la inhumanidad. Qué nos reúne precisamente «en tanto» esteuropeos y «en tanto» cubanos. A mí, si es que todavía alguien confía en mis intuiciones tras haberme confesado capaz de confundir dos capitales tan antinómicas como La Habana y Moscú, me gustaría afirmar que lo que nos une, no por accidental menos decisivamente, es la vulgaridad esencial del comunismo, que se perpetúa en esa Rusia esperpéntica que atisbo desde aquí, y que pervive en Cuba potenciada allá por las vulgaridades adyacentes del barracón y el sobrino gallego: una vulgaridad bufa y casi literaria, pues. Y si alguna misión nos sigue convocando es nuestra experiencia del dolor y de la sangre que ha costado —¡y continúa costando!— enfrentarse a la vulgaridad que compartimos antes y a la no menos vulgar existencia que padeceremos en el futuro espantoso que oteo desde mi mesa.

La experiencia común y la memoria de tanta vulgaridad —el GULAG y las UMAP, el Canal del Mar Blanco y el estrecho de la Florida— no deben, sin embargo, tapiar otras puertas, entorpecer otras lecturas, cegar otras vías de acceso. De hecho, me consta que las potencian. Además de vindicar los vínculos espirituales, que debemos al común padecimiento de la represión, nos quedan aquellos momentos literarios que asociamos con esos dos mundos, debido a sus conexiones obvias, menos obvias, e incluso, secretas, si es que conseguimos desentrañar alguna con esa mezcla, y digámoslo precisamente con Brodsky, de «dolor y razón» que ostentó la herborista que ahora vive en Washington Heights, pero que quizás correteó antes por el barrio judío odesita que visitó en los años treinta Joseph Roth... el mismo barrio donde nació Isaac Bábel, asesinado a finales de esa misma década, cincuenta años antes de que yo lo leyera en Moscú, durante una larga noche que no olvidaré jamás.

Las traducciones de Brodsky que me recordó la Sra. Sytkina están en el capítulo de esas vías secretas, esos vasos comunicantes. No las he leído. Los libros de Brodsky fueron purgados de las bibliotecas soviéti-

cas y él mismo apenas se refiere a ellas de pasada en una entrevista. Todas mis pesquisas para establecer los poetas y los versos que tradujo han sido estériles. Releo la transcripción estenográfica del interrogatorio a que lo sometieron aquel 18 de febrero de 1964 en un tribunal de San Petersburgo, entonces Leningrado. Seguramente todos los que hemos sido convocados a este encuentro recordamos ese monumento a la ignominia. El poeta, precisamente por su condición de poeta, estaba ya condenado. Pero su abogado, con una tozudez que en aquella sala tenía mucho de heroico pero también de clownesco, busca atenuantes, eximentes, disculpas. Le pregunta al poeta si no era cierto que permaneció ingresado en el hospital psiquiátrico Kashenko durante un breve periodo de tiempo. Brodsky da las fechas. Inmediatamente después le pregunta si no era verdad que acababa de traducir unos poemas destinados a una antología de poetas cubanos. El poeta responde con un lacónico sí. La inmediata vecindad de esas dos preguntas, la que inquiere por su desequilibrio psíquico y la que alude a los poetas de una Cuba entonces recién sumada al bloque soviético, siempre me ha producido un estremecimiento. Traté, con mediano éxito, de transmitirlo hacia el final de mi novela *Minimal Bildung*, donde narro el protocolo de ingreso al hospital Kashenko, que yo mismo padecí hace por estos días 20 años.

Hay aun otro trasvase entre nuestras literaturas, que quizás no se conozca suficientemente más allá de un ámbito, digamos, especializado. Me refiero a la creación de lo que Ricardo Piglia ha llamado «una lengua futura», un idioma español «forzado hasta la ruptura, crispado y artificial», en la traducción de la novela *Ferdydurke* de Witold Gombrowicz. El propio Gombrowicz da cuenta en el prólogo a la primera edición en español de la novela de su deuda con Virgilio Piñera, «distinguido representante de las letras de la lejana Cuba», lo llama, quien fuera el impulsor de la aparición de ese libro en Argentina y flamante presidente del Comité de traducción en el que también figuraba otro escritor cubano residente entonces en Buenos Aires, Humberto Rodríguez Tomeu. La detallada historia de esa fecundidad literaria está aún por escribirse y ojalá que también por repetir una y otra vez.

QUIZA REDNA A ESCRITORES CUBANOS Y ESTEUROPAS
LA VULGARIDAD ESENCIAL DEL COMUNISMO

Sergio Sanz
Noticias de celticaca
2003



Y habrá que seguir también el rumbo de las propias lecturas, la intromisión topo y tropológica de los avatares nacionales o postnacionales que han conducido a cada uno de nosotros hacia la literatura que leemos y escribimos hoy. Son senderos que se bifurcan, como aquellos de Borges, y que a veces van también soterrados.

Me permito sólo un ejemplo: un día de la primavera de 1986, provisto de cien papeles con sus cien membretes y sus doscientos cuños, accedí al *sancta sanctorum* de la Biblioteca de Literatura Extranjera en Moscú y leí, en ruso, traducido por Louis Aragon y Elsa Triolet, el *Viaje al fin de la noche* de Céline, mucho antes de leer su maravilloso panfleto antisoviético, que se publicó, por cierto, en la bonaerense editorial Sur, en la atenta vecindad del propio Piñera. Dicen que Stalin adoraba ese libro que consideró un testimonio de la incontestable victoria del comunismo en todo el planeta. Las circunstancias de aquella primera lec-

tura que hice de Céline abortada, de Stalin, me han conducido a considerar desde entonces a Louis-Ferdinand Céline, un escritor ruso y a leerlo siempre como tal. Soy capaz de aportar pruebas, aunque apenas indiciarias, de esa filiación. Revítese, por ejemplo, la manera en que Céline evoca constantemente y con horror a las francotiradoras soviéticas que estaba seguro lo acechaban por doquier, incluso en Meudon, donde su loro Toto miraba de reojo las sopas de la gran Lucette, cuya evocación me hace ahora lamentar no haber atendido a la recomendación de la Sra. Sytkina de visitar aquel proustiano Du côte chez Ivan. ¿Qué otras pruebas me podrían haber esperado allí?

Así son los recuerdos y las conexiones, de las que seguramente podremos hablar hoy aquí: van más allá de las lecturas de unos a otros, de las influencias, del embe-

leso de algún poeta ruso ante el verso de Lezama «Как твердо старый мул стремится в пропасть» («Con qué seguro paso el mulo en el abismo») o de la lectura habanera del Nevski Prospekt gogoliano.

Son también lobos, además de zorras, los recuerdos, las evocaciones, las vías de acceso. Cuando, el 8 de abril de 1963, Gombrowicz deja Argentina para volver a Europa, tras veinticuatro años de exilio periférico, cuentan que reunió en los muelles a un buen grupo de sus amigos y discípulos, les pidió que se alinearán, como en una rueda de reconocimiento policial, y alejándose un poco les dijo: «Con permiso, los voy a mirar como si fuesen una fotografía». Y así los entretuvo, mirándolos fijamente mientras subía al barco a punto de zarpar. ¡Agitemos también nosotros aquí, con *pathos* de pionero estealemán, las manos y los pañuelos a ese barco que se aleja! La literatura camina sólo a trompicones sobre alfombras rojas. Otra es su artificialidad. □

Migjen Kelmendi

Love train...

Siempre me ha sorprendido la idea de la extraterritorialidad del barco. El barco es portador de soberanía, una parte móvil de ella, y si te atreves a tocarlo estás tocando al Estado, estás en guerra con el Estado. Pero si tocas al hombre, no. El marinero muerto en el café del muelle no sitúa al Estado en guerra. Únicamente el marinero muerto dentro el barco es motivo de alarma. Lo sé, es cuestión de jurisdicciones y todo lo demás, pero pretendo expresar lo maravillosa que es la idea de que el hombre sea portador de esa soberanía, lo mismo que el barco. Que el hombre, por fin, constituya esa extraterritorialidad, ese territorio biológico que, si se lo toca, obligue a que estemos todos alarmados. Debe de haber sucedido algo profundamente sombrío y errado en la historia del hombre que le haya colocado en tal situación que ¡debe sentir envidia del barco!

El hecho se puso de manifiesto en el caso de Kosovo de forma extraña y desproporcionada. Se dijo que, por primera vez en la historia de la humanidad, se estaba librando una guerra en nombre del hombre y de sus derechos, y por tercera vez, tras la guerra del golfo Pérsico y la de Bosnia, se dio promoción a la teoría de la denominada *war with zero deaths*. En verdad la guerra en Kosovo no fue más que una promoción espectacular de ese principio y de esa teoría. Por fin un soldado, un hombre valía más que un barco, más que un avión. Los americanos estaban dispuestos a sacrificar tanto barcos como aviones, pero no al soldado americano.

Hoy, cuanto ya todo es cosa del pasado, ha quedado en evidencia de forma definitiva que el hombre vale más que un barco, aunque esta hermosa idea termina allí donde termina la soberanía americana, en el hombre americano. Allí donde termina la Europa pensada y diseñada

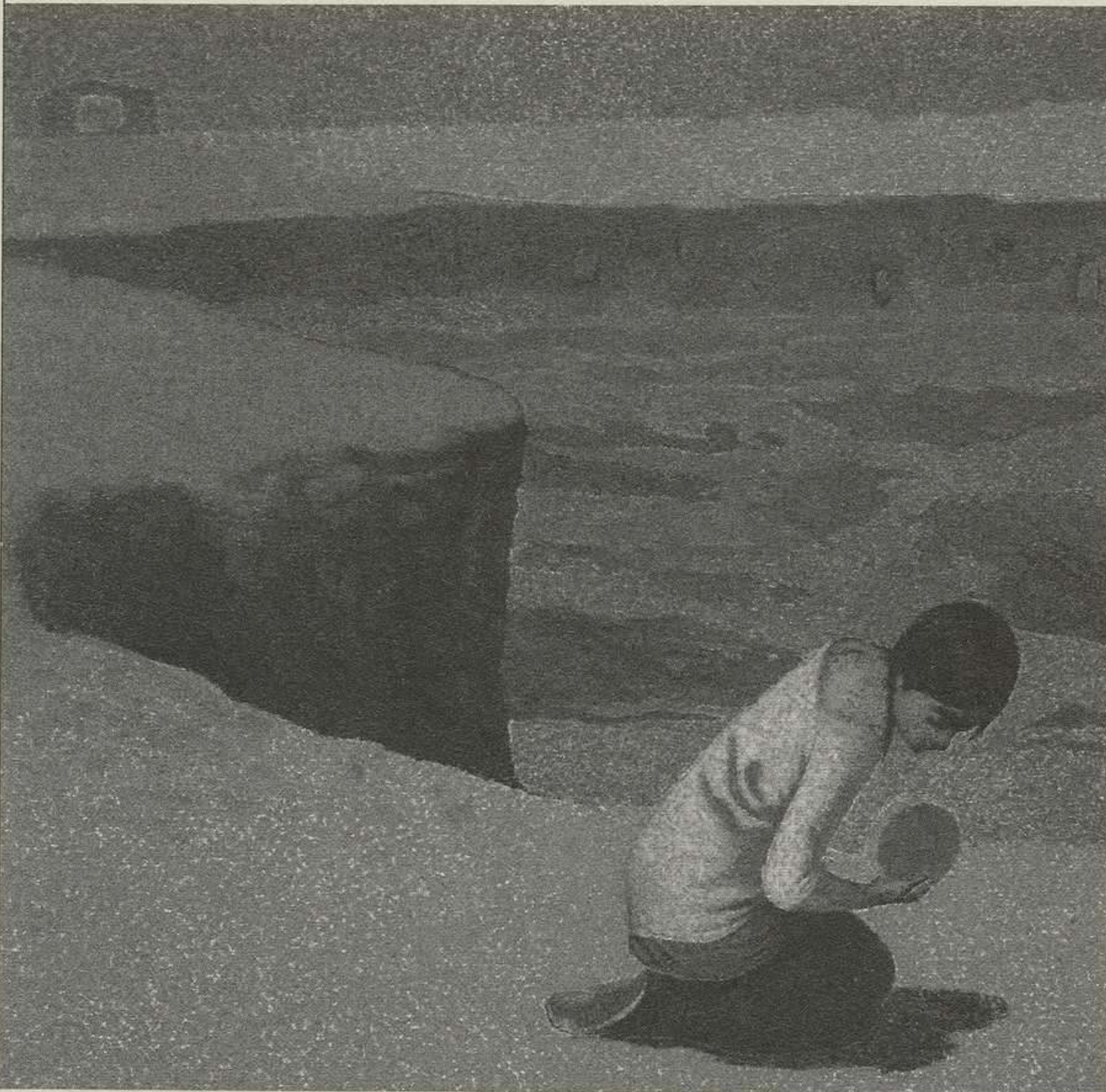


Sergio Sanz
Sol-Opi
2004

como fortaleza. Es verdad, mediante esa guerra se proclamó por vez primera que los seres humanos son más importantes que el Estado y su soberanía. Que el principio de los derechos del hombre debe situarse por encima del principio de la soberanía del Estado. Porque, como dijo el presidente Havel, el Estado es creación del hombre, ¡pero los hombres son criaturas de Dios! Ahora bien, desde el punto de vista de los pueblos victimizados de los Balcanes, donde se dio muerte a centenares de miles de personas, no parecía que estuviera sucediendo nada nuevo en el «frente occidental». Porque, en aras del hermoso y humano concepto de los derechos del hombre, lo que sacrificamos eran hombres. ¡Otra vez! Lo que a mí me preocupa, hoy por hoy, es que aún no hemos descubierto un sucedáneo del hombre que pueda ser inmolado para extender y llevar aún más lejos la idea de lo humanitario.

De cualquier modo, se puede acoger como una buena noticia, lo mismo que la de que hay vida en Marte, el he-

Sergio Sanz
Sota de oros
2004



cho de que en algún lugar del mundo, fuera de Kosovo, fuera de los Balcanes, finalmente el hombre sea más importante que el Estado, de que el hombre es soberano. Goza de extraterritorialidad. Esto me mantiene en la esperanza de que tal vez un día también a mi ciudad, Prishtina, mi Macondo extraviado y marqueziano, acabe por llegar ese principio lo mismo que un buen día llegó allí la Coca-cola. Lo mismo que se presentó la OTAN.

Pero permítanme que empiece por el principio.

Fue un miércoles, 31 de marzo, el que creí que acabaría por ser el último día de mi vida. La policía especial serbia nos congregó por la fuerza a los tres mil ciudadanos de Prishtina que habitábamos en aquel barrio, penetrando casa por casa, y nos puso en marcha hacia alguna parte. Nadie sabía adónde. Luego de media hora de caminar bajo los gritos y las órdenes de la policía, «Brze, brze!» («¡Más deprisa, más deprisa!»), llegamos a la pequeña estación de tren de la periferia de Prishtina donde habían concentrado ya a unos 25.000 o 30.000 ciudadanos. Les pregunté qué estaban esperando. Me dijeron:

¡El tren! Sólo entonces comprendí su demente propósito: ¡la deportación de una ciudad entera! Eran las tres de la tarde cuando me encontré en medio de toda una ciudad que esperaba el tren, que esperaba ser deportada. Me sentía el hombre más desgraciado y más olvidado de este mundo. Y no solamente yo.

Comenzamos a estar cansados de permanecer allí de pie, esperando el tren, conteniendo y amortizando el dolor merced a las conversaciones que circulaban entre todo aquel gran número de gente. No había donde sentarse. Una pradera. Rematada por una colina allá hacia el fondo, que la gente comenzó a llamar Loma del Sol, como el célebre barrio de Prishtina. Comenzó además a oscurecer. La ciudad, así repartida por la pradera con arreglo a sus correspondientes barrios, se sentó. Estaba cansada. Cada cual tendió en el suelo lo

que encontró a mano para acomodar a sus hijos y a sí mismo y... todos se sentaron. La noche envolvió por completo el lugar. Tenían por manta las tinieblas, pero la ciudad no tenía nada que echar sobre el suelo.

Del tren, ni el menor rastro. Los jóvenes habían improvisado entretanto un paseo por el *hinterland* de aquella pradera: la parte situada entre las vías. La ciudad comenzó a organizarse. Dos puntos se convirtieron en lugar de encuentro de los jóvenes: la fuente y ese paseo entre los raíles, fresco y esponjoso con los orines de la gente. Los más mayores, por su parte, comenzaron a visitarse los unos a los otros y a contarse sus penas. Al parecer, deambulando y rebuscando, alguien encontró algo muy importante para aquella noche: poliestireno. Un material aislante con el que se cubren las paredes. Sacaron balas de espuma de poliestireno de un depósito y comenzaron a cortarlas en pedazos. Las familias utilizaban las porciones de poliestireno para tenderlas sobre el suelo a modo de aislante. Había poliestireno de sobra, de modo que muy pronto las tiras

ME ENCONTRÉ EN MEDIO DE TODA

UNA CIUDAD QUE ESPERABA SER DEPORTADA.

de poliestireno aparecían repartidas por la ciudad establecida sobre la pradera.

El poliestireno y aquella noche de luna, cuya luz se refractaba en el color blanco del poliestireno, producían la imagen de un inmenso mar agitado por el oleaje. No se veía a la gente. Solamente el poliestireno. Las olas eran los pedazos de poliestireno que, hasta el momento en que acabaron de tenderlos sobre el suelo a guisa de aislante, compusieron brevemente una suerte de colosal *performance* que sólo la vida conoce y sabe organizar. Aquella pradera ocupada por una ciudad, cuyos contornos se perdían en la oscuridad y no llegaban a verse, los pedazos de poliestireno que la noche de luna lavaba con una luz brillante, engendrando y dejando al desnudo la angustia y la conmoción de una ciudad entera, no hacían sino fortalecer mi convencimiento de que no existe nada más fantástico que la vida.

No tardó mucho y el poliestireno se esfumó. Se perdió de vista. Estaba colocado bajo la ciudad. La aislaba.

Alrededor de las once, por algún rincón del cielo con luna, se oyó el estruendo de los aviones de la OTAN. De inmediato, mi ciudad reunida en la estación de tren se puso en pie y comenzó a aplaudir y a corear: ¡NATO, NATO, NATO...! Aquello era la esperanza, el fragor de los aviones nos demostraba que no habíamos sido olvidados, que el mundo pensaba en nosotros. Inesperadamente, en torno a todo aquel prado se oyeron las ráfagas de metrallera de la policía serbia. Todo calló de inmediato. Mi ciudad se echó al suelo y se acurrucó ante la inclemencia de la noche y del destino. La OTAN quedó arriba, muy arriba. Mi ciudad y yo quedamos abajo, muy abajo. A merced de la policía serbia armada y en el desamparo de la noche. Allí, en aquel lugar, en aquella pequeña estación de tren de algún paraje de la periferia de Prishtina, donde tenía lugar la tragedia de la deportación de toda una ciudad, esa noche murieron sólo dos viejos. Murieron por la angustia y la conmoción, persuadidos de la fatalidad de la existencia y en el día de la hecatombe. Allí mismo, esa misma noche, tres veces se oyeron gritos: ¡Un ginecólogo! Y, más tarde, el llanto de los niños que venían a este mundo en el momento más grave de la historia de la ciudad. Yo, encogido de frío y tratando de atrapar el poco calor que dejaba escapar el cuerpo de mi ciudad, me esforzaba por captar en la radio

portátil que llevaba conmigo las últimas noticias... la esperanza. Hacía girar el botón, pasaba por distintas frecuencias, les volvía la espalda a las mujeres que me pedían disculpas porque estaban haciendo sus necesidades. Habitualmente, cada familia encomendaba a las muchachas jóvenes que, con alguna manta, montaran algo parecido a un WC potemkiano, con cabinas hechas de mantas, en el interior del cual las mujeres hacían sus necesidades. Allá, entre las vías que mi ciudad había establecido como *hinterland*. El terreno entre las vías se mantenía despejado, como una calle, como un espacio libre. La otra parte del territorio estaba dividida en barrios. Habían recreado allí nuestra ciudad, su maqueta, reproduciendo sus barrios más famosos: en una altura frente al edificio de la estación se encontraba la Loma del Sol, más allá Tophana, Dragodani, Taslixhja... Ulpiana la habían situado hacia el extremo del erial ...

Contemplando como extraviado el chorro de orina que se derramaba justo a mi lado, y que yo podía ver por debajo de la manta que no alcanzaba a cubrir por completo a las mujeres, sintonicé en la radio una antigua canción que conocía de los años 70 y que había conservado en la memoria por su letra de una esperanza infantil y por su tono cándido. Me acordé de los años 70, de la inmovible confianza en el progreso de aquella década, del avance histórico hacia un mundo mejor, más feliz... donde todos viviríamos en paz y armonía...

*People all over the world, join hands
Start a love train, love train
People all over the world, join hands
Join a love train, love train...*

Cantaba junto con The O'Jays esta canción, para mis adentros, y les hacía gestos con la cabeza a las mujeres que me pedían disculpas, como diciendo: «No tiene importancia... claro, lo comprendo...». Decidí marcharme de aquel lugar en que el hedor de la orina te arrasaba las narices, el lugar escogido de común y silencioso acuerdo como *rest room* público.

Caminaba por aquel *hinterland* entre vías y con la radio en la oreja como un *hip-hopper* extraviado, y me puse a cantar en voz alta: «...Don't you know that it's

LAS PEQUEÑAS VIBRACIONES DE LA CIUDAD

ANUNCIARON LA LLEGADA DEL TREN.

time to get on board / And let this train keep on riding, riding on through... Love train... love train...».

Comencé a adaptar el texto: «... O God... let it be the love train... make it a love train...».

Nadie sabía a ciencia cierta adónde conducía el tren a la gente. Se decía que la deportaba a la frontera con Macedonia, pero nadie regresaba para confirmárnoslo. La gente decía que el tren cambiaba de dirección en alguna parte y terminaba en una gran fábrica antigua donde separaban a los hombres de las mujeres y los niños y, después de identificarlos, los liquidaban. Esto hacía que todos quedáramos paralizados de miedo.

«...Love train, O God let it be the love train...»

Hacia la una de la madrugada, inesperadamente, todo aquel mar de personas se onduló y se agitó... Despejad el camino, despejad las vías... ¿Qué sucede?, les pregunté todavía con la radio en la oreja. El tren, viene el tren, gritaron... Y así, antes de que llegaran a despejarse los raíles para el tren que llegaba, dio comienzo una risotada general, acompañada de insultos y maldiciones. Se supo entonces que un grupo de muchachos de mi ciudad, aburridos con aquella espera e inquietos con aquella angustia, habían encontrado en alguna parte una gran lámpara de mano y, allá en el fondo de la estación, habían organizado un tren compuesto de personas, sobre la cabeza de la primera de las cuales habían colocado una potente lámpara cegadora...

La gente, como ante un espejismo, creyó al instante que el tren había llegado por fin... Fue preciso no poco rato para que aquel mar humano se enterara de que todo aquello no era más que una broma de chavales. El jolgorio espontáneo que se desencadenó, las maldiciones de los mayores que reprendían a los bromistas por haber aprovechado los instantes más graves de la ciudad para burlarse, nos ayudaron a pasar un buen rato con rapidez, unos riendo y otros maldiciendo.

Parece que la risa le abrió el apetito a mi ciudad estremecida de frío. Comenzaron pues a abrir las cestas con algo de comida que llevaban, y primero dieron de comer a los niños, para luego tomar algo también los demás.

Con la radio en la oreja como un *hip-hopper* insultante, no había reparado al principio en un ciudadano que no apartaba los ojos de mí. Ávido. En sus ojos abiertos podía ver un gran pedazo de la noche de luna y a mí mismo.

—¿Has pensado alguna vez que el cielo puede estar lleno de vida? —, miraba hacia allí, hacia lo alto.

Sorprendido por el despropósito carlsaganiano de un ciudadano traumatizado, le repliqué con un poco de humor:

—¿No sé si estará lleno de vida, pero le ruego a Dios que lo esté de aviones de la OTAN!

Me aparté la radio de la oreja para continuar aquella conversación que yo no había buscado pero que me imponía la forzada proximidad física, que el proceso de deportación había reducido a centímetros.

—¿Tú crees que nos van ayudar y que no se olvidarán de nosotros? —, preguntó.

—Tú los has oído —le dije—. Están arriba... no nos han olvidado... el mundo no nos ha olvidado.

—¿Y si el tren termina en una matanza?

—No sé qué decirte. Pero confío en que no sea el tren de la muerte sino el de la vida.

Al parecer, esto le gustó. Calló un momento y me dijo:

—Por favor, ¿querrás ayudarme a subir a la familia cuando venga el tren?

Sólo entonces vi a su familia detrás. Estaban agazapados y apiñados. La mujer y cinco niños, todos pequeños.

—No conseguí subir al primer tren.

—Pero, ¿cuándo has visto tú ese primer tren?— pregunté, pues a mí y a todo mi barrio nos habían traído a la fuerza más tarde.

—Un horror. Ya lo verás... Pero yo te estaba pidiendo que te quedaras por aquí para ayudarme cuando venga el tren. ¿No me ves? Me he instalado al lado de las vías y estoy aquí junto a los meados sólo para estar más cerca cuando llegue el tren.

Le prometí que le ayudaría. Él se incorporó un poco, acomodó un poco mejor el poliestireno por debajo y volvió a tenderse, con la mirada siempre alzada hacia el cielo.

Las pequeñas vibraciones de la ciudad, que se acrecentaban por momentos transformándose en desbandadas y alaridos, anunciaron la llegada del tren.

Desde el momento en que la palabra «tren» invadió todo aquel territorio, dio comienzo una marea, un movimiento forzado procedente de algún lugar situado tras el

Sergio Sanz
Las hijas de Lot
 2004

campo, de barrios desconocidos que empujaban a la multitud situada junto a las vías. El de que permaneciera junto a las vías fue un consejo importante. La llegada del tren se convirtió en el *crescendo* dramático de aquella noche, el momento en que mi ciudad olvidó la bondad, olvidó la solidaridad que allí imperaba, y comenzaron a pisarse unos a otros para subir al tren. En cuanto a mí, no es que no tuviera oportunidad de ayudar a aquella familia que había conocido sino que, al igual que los demás, peleé con uñas y dientes para subirme al tren. Sólo encontré ocasión de volver la cabeza para comprobar que ya no se veía a aquella familia, arrollada sin duda por la estampida de mi ciudad, poseída por el instinto de supervivencia.

Las puertas del tren eran pequeñas para dar entrada a toda la ciudad. La gente montaba también por las ventanillas. Quienes habían salido victoriosos de los codazos y empujones, y habían logrado ocupar alguna cabina, aupaban a las mujeres y a los niños a través de ellas.

Algunas mujeres pesadas quedaron atascadas en las ventanillas del tren durante largo rato y, así colgadas de ellas, parecían sacos olvidados y vociferantes, hasta que las familias se organizaron e hicieron venir a los maridos y a los primos para que les dieran unos empujones por detrás.

El tren permaneció allí hasta que la propia gente lo llenó por la fuerza y a empujones, lo mismo que se llenan las latas de sardinas.

Las cabinas y los pasillos estaban atestados de carne mezclada. Por todo el tren se oían los gritos de la gente llamándose. Las familias habían quedado separadas durante el ascenso. El padre y el hijo pequeño estaban en un vagón mientras que la multitud había arrastrado a la madre que llevaba al otro niño y éstos se encontraban ahora en algún lugar entre el resto de los vagones. Durante dos horas mi ciudad estuvo pasando lista, las fa-



milias se buscaban entre sí. Las que se encontraban enteras en el interior del tren, aunque fuera en vagones distintos, permanecían allí. Las que comprobaban que alguno de sus integrantes se había quedado abajo, decidían, con gran pesar y decepción, descender del tren.

En el vagón donde yo me encontraba comenzó a hacer calor debido al número, la proximidad y el drama de las personas. Desde el interior de los vagones la gente comenzó a rogar a los que se encontraban fuera que les llenaran de agua las botellas de plástico. Pero éstos no querían. Estaban resentidos con los que habían sido tan fuertes y tan astutos como para subir al tren. No os lo damos, bajad y llenadlas vosotros, respondía un grupo de ciudadanos que se habían congregado cerca de la única fuente de aquel paraje. Pero es que tenemos niños y ancianos, os lo rogamus...

Manos numerosas con botellas de plástico emergían del interior del tren y se tendían en dirección a la otra gente de mi ciudad.

Sergio Sanz
Cainita
2004



Las manos permanecieron tendidas durante largo rato, hasta que uno de los ciudadanos, sin pensárselo más, se acercó a recogerle la botella a una mujer. Entonces comenzaron todos a ayudarles... La solidaridad retornó, después de haberse ausentado durante un tiempo por efecto de los instintos.

Tenía cerca a un hombre, de allá por el barrio de Tophana, que me ponía nervioso. «Eh amigos, sabéis una cosa, me parece que me he dejado la puerta de casa abierta.» No habían pasado más que unos minutos y de nuevo: «Ay, me he dejado la puerta de casa abierta...».

Convertido en parte de aquella masa de carne que atestaba el pasillo del tren, yo le rogaba al Señor que aquel no fuera el Tren de la Muerte, que la desazón de un ciudadano traumatizado lamentándose por haber dejado abierta la puerta de su casa tuviera sentido y ese no fuera más que un detalle risueño en mitad de aquel drama, y comencé a cantar para mis adentros: «Love Train... God let it be a Love Train...Love Train...»

Algunos años más tarde, un amigo mío de Barcelona me trajo un CD con una canción que me retrotrajo a esa experiencia mía del tren y la deportación. Una canción que me recordaba la solidaridad y el sufrimiento compartido de otras personas con las víctimas...

Si la recuerdo bien, dice así (se canta acompañada de guitarra):

Los trenes de Kosovo

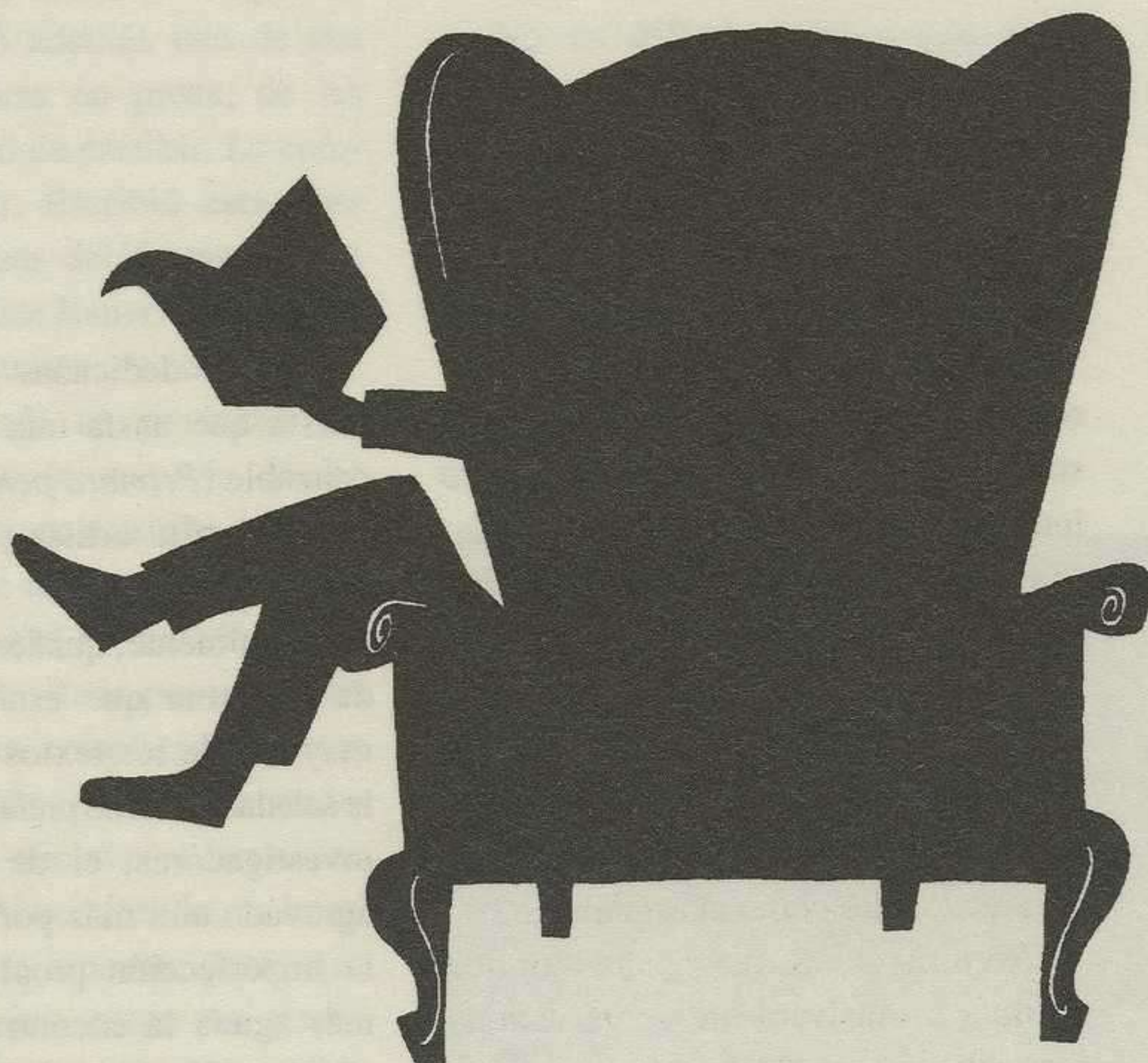
Reaparecen los trenes, cargados
[de pobre gente pobre
Ojos que a ninguna parte miran
[porque vienen de ninguna parte
Y en parte alguna ven su destino.
Regresan los trenes de un mundo
[que imaginábamos muy lejos
Pero nos despierta el traqueteo de
[ruedas y de lobos,
La tiniebla de un mundo demasiado
[cercano,
La tristeza por no haber sabido
[decir basta.

Lloran los trenes, vacíos de la pobre gente pobre
Y sin un nombre ni una casa ni un fuego donde
[quemar tanto desespero.

Cuando el dolor no tiene carnet, no tiene nombre,
Se hace dolor de todos y todos participamos de él,
todos nos dirigimos hacia el viejo exilio,
Si es que el exilio no lo llevamos en el corazón.

Chirrían los trenes.
¿Cuál es el odio que los empuja?
¿Cuál es la rabia que emponzoña tanto amor?
Tal vez nosotros en el andén contemplando cómo
[pasan...
Tal vez nosotros a la máquina desde hace tiempo,
Mientras vamos contando los vagones... □

La cultura pasa por aquí



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



**Asociación de
Revistas Culturales
de España**

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

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

Kafka y Borges

Ivan Klima

En Praga, en el mes de agosto, se celebró una conferencia dedicada a comparar la obra de dos extraordinarios autores del siglo pasado que vivieron en dos partes del mundo muy distantes entre sí, como son Franz Kafka y Jorge Luis Borges. La obra de ambos autores tiene, en efecto, algunos rasgos peculiares que incitan a esa comparación: no es precisamente sencilla y es tan metafórica que induce a diversas interpretaciones. A los dos, por ejemplo, el sueño les parece una componente relevante de la realidad. Para Borges el sueño es incluso parte de la realidad, con frecuencia más importante que el acontecimiento real.

Dado que no soy hispanista, conozco mejor la vida y la obra de Kafka, pero no obstante la comparación entre ambos autores me interesa.

Comparar siempre es interesante, pero se puede comparar a cualquiera con cualquiera, y los resultados de una comparación semejante dependen entre otras cosas de las convicciones y las simpatías de quien compara —y además, el comparador con frecuencia cae en la tentación de buscar imágenes o escenas coincidentes— con lo cual la comparación se vuelve con frecuencia engañosa, porque escenas similares pueden proceder de motivaciones diferentes, por no hacer referencia a que el número de escenas y argumentos posibles es siempre limitado. Recientemente, cuando volví a leer la prosa de Borges, me percaté de que el autor argentino, en algunos de los rasgos de su prosa, ya que hablamos de compararlo con autores checos, está más cerca de Karel Capek que de Kafka. Me gustaría llamar más tarde la atención sobre algunas de esas semejanzas.

La obra de Franz Kafka es, a diferencia de la de Borges, muy reducida y si restamos las obras que jamás tuvo intención de publicar y las que quedaron incompletas, sólo nos quedan varias colecciones de cuentos. La vida de Kafka también fue más corta que la de Borges, exactamente la mitad, lo cual explica sin duda que su obra sea algo más homogénea, tanto en lo que se refiere al estilo como al argumento.

Yo diría que Kafka es un autor que escribía exclusivamente sobre sí mismo, sobre sus problemas personales y que la amplitud de su temática, la distancia que va desde *La condena* hasta *El castillo*, desde *La colonia penitenciaria* hasta *Un artista del hambre*, desde *El proceso* hasta *La cantante Josefina* o *La cueva*, es más bien aparente, es una distancia entre metáforas, no entre temas. Si ambos autores, tanto Borges como Kafka, dejaban admirados y con frecuencia confusos a sus lectores con la riqueza de sus metáforas, la inspiración de ambos, los motivos que los llevaban a buscar una expresión figurada eran, en cambio, distintos.

La totalidad de las obras en prosa significativas de Kafka puede dividirse en tres o, como máximo, cuatro sectores temáticos:

La relación con la familia, sobre todo con el padre (*La metamorfosis*, *La condena*).

La relación con las mujeres y al mismo tiempo el sentimiento de culpa por no ser capaz de establecer con ellas la relación humana normal que consideraba la culminación de la misión del hombre (*La colonia penitenciaria*, *El proceso*, *El castillo*, *La pequeña señora*).

Prosas dedicadas a la misión del artista que ansía una perfección inalcanzable (*Primera pena*, *Un artista del hambre*) o al artista y su público (*La cantante Josefina*).

Finalmente, quisiera hacer mención de un tema que está presente en la mayoría de los textos de Kafka, el de la soledad o, como preferían decir algunos investigadores, el de la enajenación, agravado aún más por la sensación de la imperfección propia. Su expresión más aguda la encontramos en una de sus magníficas miniaturas metafóricas: *Ante la Ley*.

Por enormemente diversas que parezcan las obras de Kafka (una vez penetramos en la cueva de un topo, otra vez nos habla con sabiduría un mono o un ratón, o un perro que se dedica a la ciencia, una vez el protagonista se convierte en cucaracha, otra vez se defiende de un misterioso proceso o presencia una ejecución insólitamente cruel), siempre se trata de la expresión poética de alguna de las experiencias vitales básicas o los traumas del autor.

Ciertamente existen sobre la mayoría de las obras de Kafka innumerables interpretaciones, algunas de ellas tan habilidosas e insensatas que dejan pasmado. Sólo tras la publicación de la correspondencia íntegra de Kafka, sobre todo de los cientos de cartas que le escribió a Felice Bauer, pudo llegarse a saber con pleno conocimiento de causa que muchas de sus obras en prosa no son más que una expresión metafórica de su desesperada lucha por lograr una relación aceptable con una mujer, de su angustia ante las ataduras que implica una boda, de su sensación de que al aceptar un compromiso de matrimonio acepta una especie de condena irrever-

sible, se convierte en un condenado a muerte. Esta imagen aparece en su diario, cuando habla de su noviazgo. La sensación inspiró además una de sus más curiosas obras en prosa, de las pocas que terminó de escribir: *La colonia penitenciaria*. Escribió esta obra pocos días después del fracaso de su noviazgo con Felice Bauer. Me limitaré a recordar, en resumen, su contenido.

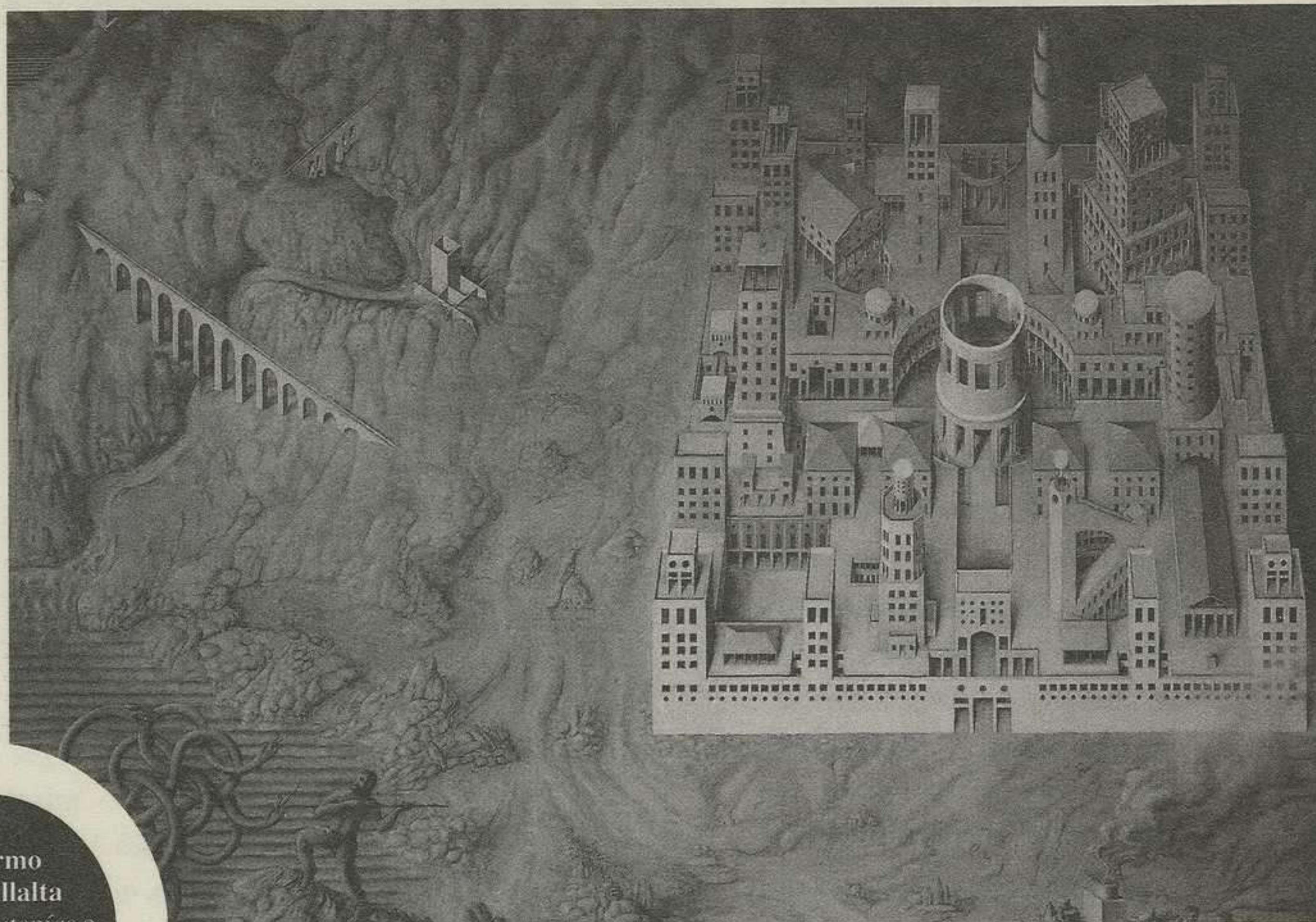
El lugar donde se producen los hechos, como en la mayoría de las obras de Kafka, no se describe con precisión, se trata de una especie de colonia penitenciaria que es visitada por un viajero. Ha sido invitado por un oficial que le muestra un complicado aparato destinado a la ejecución de los condenados. El propio oficial es el acusador, juez y verdugo. Al condenado, un hombre evidentemente inocente pero «que parecía tan sumiso como un perro, hasta el punto de que hubieran podido dejarlo correr libremente por el monte y antes de la ejecución hubiera bastado con silbar para que volviese», se lo coloca sobre una cama, se lo ata y luego, con un ingenioso sistema de agujas que se van clavando en su cuerpo una tras otra durante dieciséis horas, se le da muerte. El oficial es partidario acérrimo de la máquina de matar y Kafka, que casi nunca había prestado la menor atención a ninguna máquina, dedica buena parte del texto precisamente a la descripción de la máquina de ajusticiar y del procedimiento de la ejecución.

Este texto ha sido objeto de las más exóticas interpretaciones, incluso fue entendido como una genial profecía de las bestialidades cometidas por Hitler. Mientras reflexionaba sobre su sentido metafórico me llamó la atención un pasaje de sus cartas a Milena en el que describe su visión del matrimonio: «Sabes, cuando pretendo escribir algo como lo que sigue, se aproximan ya las espadas cuyas puntas me rodean como una guirnalda. Lentamente se acercan al cuerpo, es la tortura más perfecta;

en cuanto me rozan apenas (...) es algo tan horrendo que con el primer grito lo traiciono todo, a ti, a mí, a todo».

No es difícil deducir que todo aquel instrumento de tortura no era más que la expresión metafórica del terror de Kafka ante el matrimonio, ante el lecho matrimonial. El oficial que ha inventado la máquina y la hace funcionar está convencido de su utilidad y la defiende completamente seguro de su razón y su derecho. Esta convic-

situaciones. Incluso el tipo de metáforas —la frecuente elección de animales como protagonistas, que se inicia con la transformación del protagonista en un bicho horrendo— parte de la específica vivencia de Kafka de que el mundo le es ajeno, de la sensación de inferioridad y de repugnancia por su propio cuerpo, por su indecisión, por su incapacidad para hacer algo de verdad. También en los cuentos en los que el protagonista principal es un artista y



Guillermo
Pérez-Villalta
*Las nuevas utopías o
la ciudad ideal*
1992

ción aparentemente absurda deja de serlo si aceptamos que el instrumento de tortura no es más que una metáfora del matrimonio y que el oficial representa a la mujer que está plenamente convencida de sus derechos.

No disponemos por desgracia de tiempo suficiente para hablar en detalle de las obras más extensas de Kafka, *El proceso* y *El castillo*, pero ambas novelas están también directamente inspiradas en sus vanos intentos de huir de la soledad y unirse a una mujer, en el primer caso a Felice Bauer, en el segundo a Milena Jesenska.

Por artificiosas que parezcan sus obras, lo cierto es que parten siempre de las situaciones vitales del autor, de los sentimientos que en él producen estas

que sin duda expresan sus propias dudas y sus aspiraciones, elige a los artistas más marginales, más dudosos: a un trapezista, a un artista del hambre o incluso a un ratón que canta.

El carácter autobiográfico resulta evidente cuando comparamos la necesidad del acróbata de «permanecer en el trapecio de día y de noche. Todas sus necesidades, por lo demás del todo innecesarias, eran satisfechas por los sirvientes que se turnaban debajo y que subían y bajaban todo lo que hacía falta en recipientes especialmente contruidos para ese propósito...», con la famosa idea de Kafka acerca de la forma ideal en la que le gustaría pasar el tiempo: «Con frecuencia he pensado que lo mejor para mí sería vivir, con un escritorio y una lámpara, en la parte

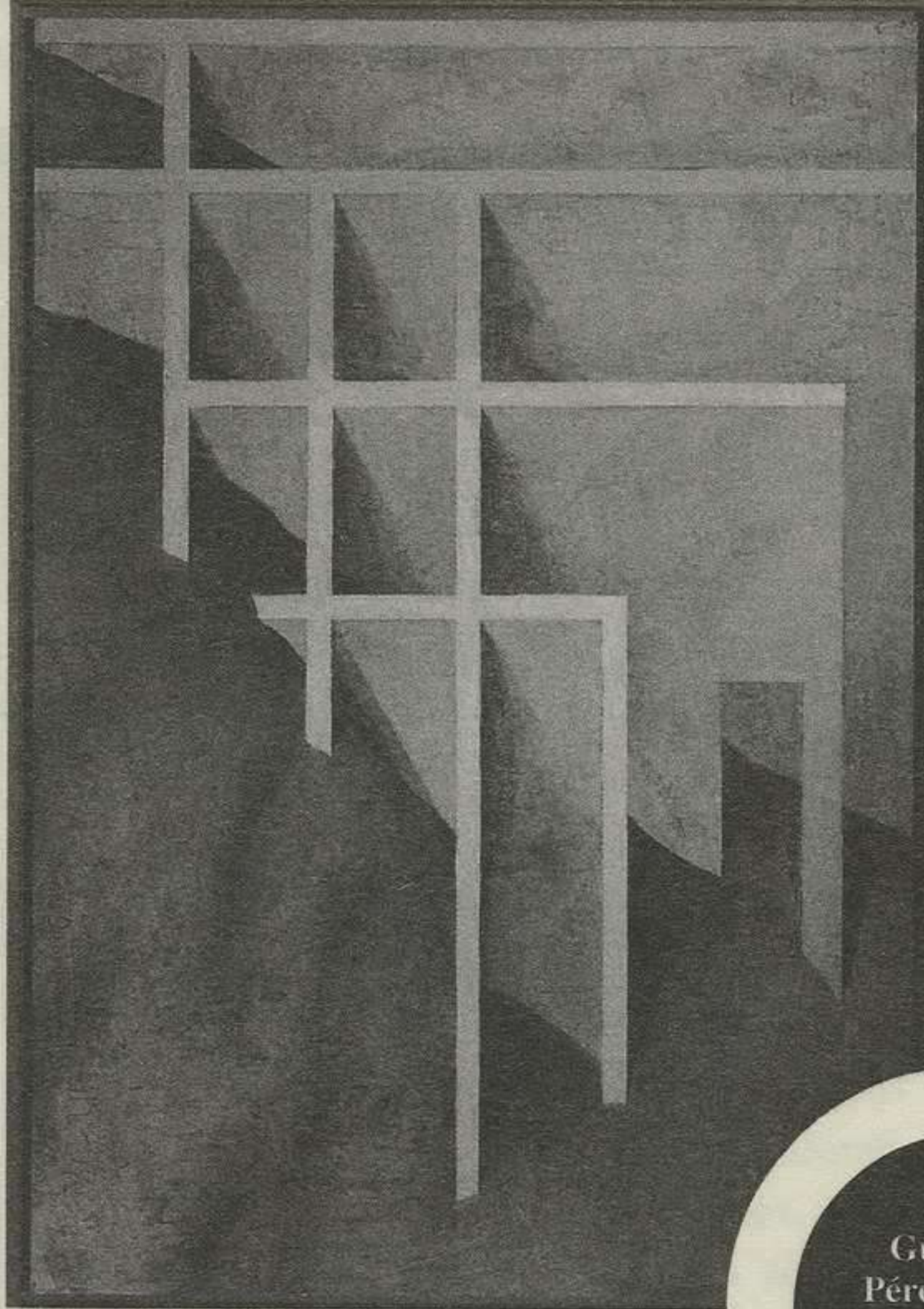
más escondida de un amplio sótano cerrado. La comida me la traerían y la dejarían siempre lejos de mi sitio, tras la más alejada de las puertas del sótano...», escribe en una carta a Felice del 14 de enero del año 1913.

Hablo de este rasgo de la obra de Kafka para subrayar que su inspiración creativa no parte, como muchos de sus intérpretes afirman, del ámbito de la literatura, de la filosofía o incluso de la cábala, sino fundamentalmente de sus propios sentimientos y sensaciones vitales, en tanto que de aquellas, quizá, pueden provenir sus metáforas. Kafka, y en eso se diferencia esencialmente de Borges, no fue un autor que se basara en tesis. Él mismo afirmaba, por lo demás, que sus pensamientos eran oscuros, brumosos, decididamente nada filosóficos: «No sé pensar, mi pensamiento se topa constantemente con límites, hay cosas que puedo entender de repente, pero un pensamiento lógico sistemáticamente desarrollado es algo que está por completo fuera de mi alcance», escribe en una de sus cartas a Felice. Es sabido que Kafka tenía conocimientos sistemáticos sólo de Derecho. Los conocimientos de Borges —desde los idiomas y la literatura hasta la filosofía— eran incomparablemente más extensos. Como ya dijimos, dispuso para ello del doble de tiempo y aún a sus setenta años ampliaba sus conocimientos de idiomas: «Que otros se jacten de la cantidad de páginas que han escrito —así resume su credo— yo me jacto de las que he leído».

En las vidas de ambos autores encontramos rasgos comunes: los dos pasaron casi toda su vida sin compañía, fueron inválidos durante muchos años, y aunque la ceguera de Borges no era mortal, debió ser frustrante para un escritor. Ambos tuvieron madres cariñosas y comprensivas, pero Borges tuvo además un padre cariñoso y com-

prensivo que apoyó plenamente a su hijo en su actividad creativa.

Por su manera de escribir, por sus fuentes de inspiración, Borges, como ya apunté, se aproxima más, de los autores checos, a Capek; con frecuencia partía de una tesis filosófica y sus textos estaban orientados a confirmar o ilustrar algunas de sus ideas fundamentales. «Las invenciones filosóficas —escri-



Guillermo
Pérez-Villalta
Sin título
1992-1993

bió— son igual de fantásticas que las invenciones artísticas.»

Podemos encontrar sin duda muchas tesis, sobre todo del ámbito de la noética, que Borges parece ilustrar con sus textos. Una de estas tesis es la idea de que el hombre en realidad sólo sueña su propia vida y que puede soñar la vida de otro hombre hasta el punto de hacer vivir a ese hombre de alguna manera. En *Las ruinas circulares* se describe este proceso. El protagonista sueña hasta el último detalle a su hijo y lo envía a recorrer el mundo mientras sufre pensando en lo que ocurrirá, que no es más que el producto de un sueño. Finalmente, el propio protagonista, cuando se acerca el momento de su muerte, comprende que él tampoco es más que el resultado del sueño de otro.

En dos textos Borges se encuentra, como protagonista, consigo mismo. En el primero, *El otro*, se encuentra a los setenta años con el joven Borges. «Mi sueño dura ya setenta años», afirma. Al reflexionar sobre aquel extraño acontecimiento, concluye con una absurda afirmación: «El otro hablaba conmigo en sueños, mientras que yo hablaba con él despierto». En *El 25 de agosto de 1983*, el joven Borges se encuentra en cambio con un Borges de 84 años que acaba de decidirse a poner fin a su vida mediante el suicidio. Las últimas palabras del relato, mientras el joven Borges escapa de su otro yo muerto, son: «Fuera me esperan otros sueños».

A pesar de las numerosas interpretaciones que tratan de tomarse estas variaciones sobre un mismo tema filosófico completamente en serio, yo estoy convencido de que se trata más bien de un juego, de la culminación de sus ideas y sus fantasías, del placer estético de elaborar variaciones sobre los problemas más relevantes de la metafísica.

Muchos expertos en Borges han intentado reconstruir su filosofía y el mensaje de su obra. Estos intentos de reconstruir el mensaje de una obra literaria y reducirlo a una tesis comprensible es con frecuencia producto de que el científico especializado en la literatura piensa en términos orientados hacia la

abstracción, en tanto que el escritor, si es de verdad un buen escritor, se expresa en imágenes, metáforas o parábolas, cuya interpretación puede o incluso debe seguir siendo ambigua.

Borges, además, se expresó con frecuencia en imágenes provistas de valor simbólico. En sus textos aparece, por ejemplo, con frecuencia el laberinto —que naturalmente se interpreta como un símbolo de la complejidad del mundo en el que el individuo está perdido (aquí también, en cuanto a las sensaciones, su mundo es cercano al de Kafka), le gusta utilizar el símbolo de los espejos, de los que dice que «hay en ellos algo monstruoso— los espejos

y las relaciones sexuales son horrendos porque multiplican la cantidad de gente».

Pero tampoco convendría interpretar unívocamente estos símbolos —el propio Borges consideraba al lector una especie de coautor de la obra y esa autoría compartida sólo podía consistir en la interpretación, que siempre depende de la individualidad del lector. Pero cualesquiera que sean las imágenes o las conclusiones hacia las que nos conducen las especulaciones de Borges —la vida es un sueño, nuestra vida es un recuerdo o por el contrario una representación de otro, la vida de uno es en realidad la vida de todos y viceversa— hay algo que está más allá de cualquier especulación: la vida es inevitablemente pasajera y la muerte es lo más corriente de la vida porque es lo único que se repite constantemente como final de todas las vidas y por lo tanto de todas las historias. «La muerte (o su alusión) —reflexiona en uno de sus textos más extensos, *El inmortal*— hace preciosos y patéticos a los hombres. Éstos se conmueven por su condición de fantasmas; cada acto que ejecutan puede ser el último; no hay rostro que no esté por desdibujarse como el rostro de un sueño. Todo, entre los mortales, tiene el valor de lo irrecuperable y de lo azaroso».

Lo único que podemos elegir es el modo de morir o al menos el modo de vivir la muerte. Borges pone fin a casi todos sus relatos, consecuentemente, con la muerte: así acaba *Las ruinas circulares* (el protagonista muere entre las llamas), *El jardín de los senderos que se bifurcan* (con el crimen y la ejecución), *Funes, el memorioso* (hemorragia pulmonar), *La muerte y la brújula* (asesinato), *El milagro secreto* (el judío checo Hladik muere fusilado), *Tres versiones de Judas* (el autor muere por la rotura de un aneurisma de la aorta), *El fin* (asesinato), *El sur* (un duelo a cuchillo que evidentemente termina con la muerte) en el que el protagonista, milagrosamente salvado por los médicos, acepta una pelea insensata

y siente «que si él, entonces, hubiera podido elegir o soñar su muerte, ésta es la muerte que hubiera elegido o soñado», *El muerto* (con el asesinato de la mujer), *Los teólogos* (muerte en la hoguera), *Emma Zunz* (asesinato), *La casa de Asterión* (la muerte del minotauro), *La otra muerte* (muerte en batalla), *Deutsches Requiem* (asesinato, muerte en la guerra, suicidio y ejecución del protagonista), *Abenjacán el Bojarí*, muerto en su laberinto (asesinato), *Los dos reyes y los dos laberintos* (frase final: «Luego le desató las ligaduras y lo abandonó en la mitad del desierto, donde murió de hambre y de sed. La gloria sea con aquel que no muere»), *La espera* (relato sobre un hombre que espera la llegada de su asesino, que termina con un disparo mortal), *El hombre en el umbral* (termina con un asesinato), *La intrusa* (asesinato), *Avelino Arredondo* (el asesinato de un presidente y la previsible ejecución del asesino). En *El informe de Brodie*, en el cuento *El otro duelo*, la muerte se convierte en algo tan profano como una competición deportiva y en *El Evangelio según Marcos* el asesinato adquiere un valor casi estético o mitológico. Aún mayor función mitológica tiene el asesinato en el relato *El disco* o el suicidio del poeta en *El espejo y la máscara*, o la partida del amigo futuro hacia «otra parte» donde la gente, seguramente por voluntad propia, terminaba su vida en una cámara letal «que inventó un filántropo cuyo nombre, creo, era Adolfo Hitler», en el relato *Utopía*, de un hombre que está cansado.

Aunque los textos de Borges suelen centrarse en algunos de los momentos existenciales fundamentales de la vida humana, no es posible pasar por alto que casi nunca escribe sobre otros momentos esenciales o cruciales de la vida humana: sobre el nacimiento, el amor, el matrimonio o la infidelidad. Borges estaba evidentemente fascinado por la muerte. «El hombre olvida que es un muerto que conversa con muertos», dice en su relato *There are more things*. La muerte está unida al tiempo

y el tiempo es la sustancia de la que estamos hechos, «el tiempo es un río que me arrebatara —escribió en uno de sus ensayos— Nuestro destino no es espantoso por irreal: es espantoso porque es irreversible y de hierro... El mundo desgraciadamente es real; yo, desgraciadamente, soy Borges».

La muerte es con frecuencia, en la obra de Borges, una salvación, es el final irreversible y por lo tanto, de algún modo, el objetivo de la vida humana. La irreversibilidad es un hecho, sólo se puede elegir voluntariamente y a veces el modo de morir. La muerte en un duelo es mejor que una muerte tranquila en la cama de un hospital. Borges no es patético en sus relatos y el modo en que refleja la muerte de sus protagonistas, la ausencia de patetismo, puede parecer cínica. Esto puede aplicarse al cuento *El otro duelo*, que siempre me ha fascinado por la concisa crueldad con la que relata el horrendo asesinato de dos soldados prisioneros, o al texto *Deutsches Requiem*, en el que hace filosofar sobre el asesinato y la muerte al segundo jefe de un campo de concentración alemán.

La concreción, concisa y nada patética, es precisamente uno de los rasgos comunes de la obra de Borges y la de Kafka.

Recordemos el final genialmente escueto de *El proceso*: «Pero sobre la garganta de K. se apoyaron las manos de uno de aquellos señores, mientras el otro le clavaba un cuchillo en el corazón y le daba dos vueltas. Mientras sus ojos se apagaban, K. aún pudo ver como los hombres, a escasa distancia de su cara, apoyados el uno en el otro, mejilla contra mejilla, lo observaban con decisión. “Como un perro”, dijo, fue como si aquella vergüenza hubiera de sobrevivirle». O en *La condena* o *La metamorfosis*, y la concreción con que se describe la máquina de ejecutar en *La colonia penitenciaria* es casi perversa.

En lo que más coinciden ambos autores es en su afición por los acontecimientos inexplicables. Borges en algunos textos no duda en elevar los

acontecimientos inexplicables sencillamente a la categoría de milagros (*El libro de arena*, *La rosa de Paracelso*, *Undr*), el milagro que el protagonista busca durante toda su vida. El milagro puede hacerse parte de la vida o, para ser más preciso, es el instante en el que la vida adquiere todo su contenido. En el mundo de Kafka no hay milagros, pero en cambio existen instituciones misteriosas y fantásticas, un castillo al que no se puede entrar, un hombre que se convierte en insecto, monos que hablan, las relaciones entre las personas parecen difícilmente comprensibles y están plagadas de vicisitudes inexplicables.

En la obra de Borges se hacen frecuentes referencias a los sueños y al soñar. Los textos de Kafka son muchas veces transcripciones de sus sueños. La escena inicial de *El proceso* está descrita en su diario, con leves variaciones, precisamente como un sueño.

En el cuento de Borges *El hombre en el umbral* encontramos una escena que recuerda llamativamente a las escenas de *El proceso*. Pero el sentido de ambos textos es diferente.

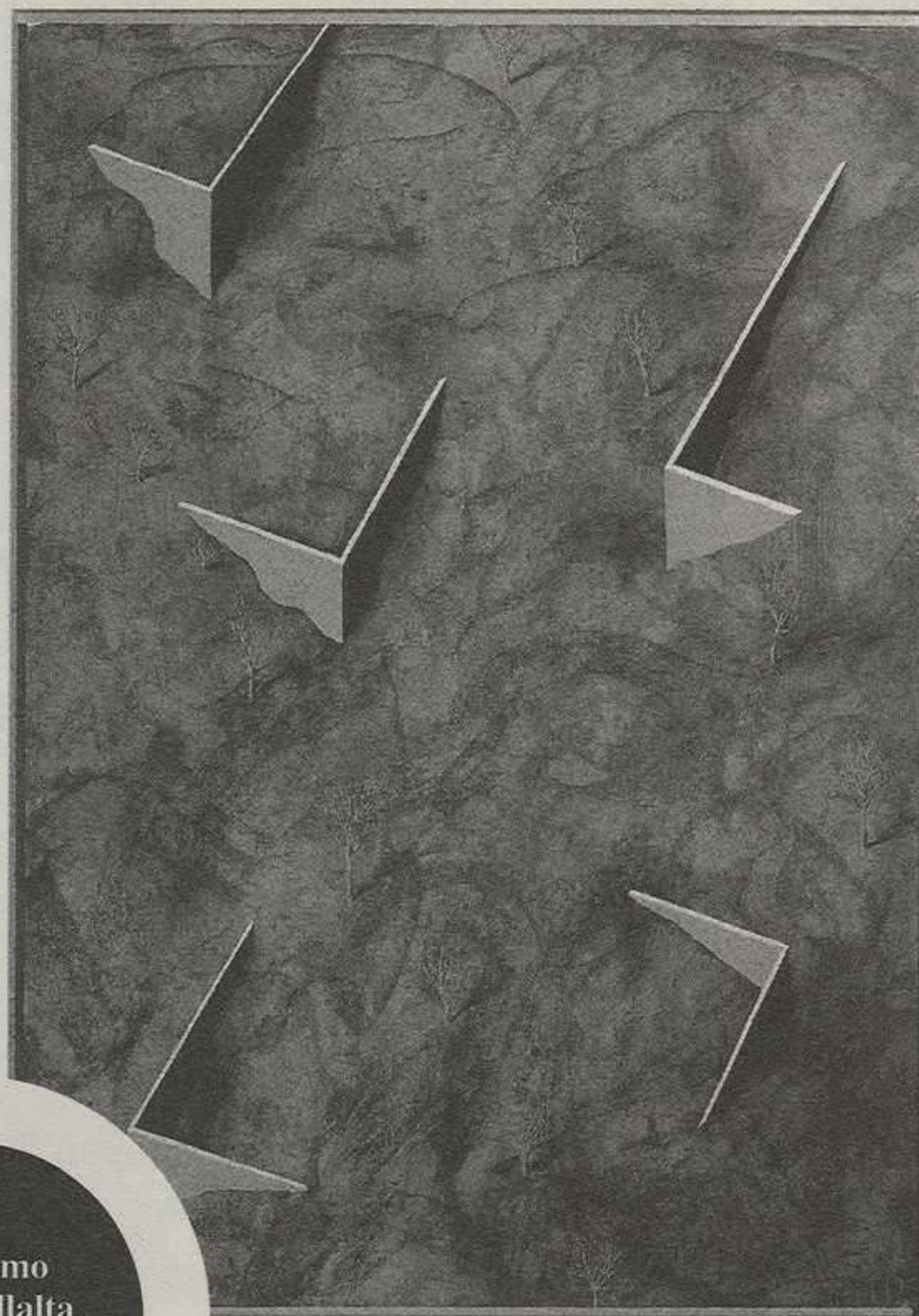
Kafka habla de la incapacidad del individuo de huir de su destino. Borges demuestra que una misma historia se repite en tiempos distintos, que cada uno puede ser quien quiera y compartir por lo tanto los destinos de los demás.

En su relato *El espejo y la máscara*, Borges demuestra que al artista que logra su objetivo, un verso perfecto, no le queda otra posibilidad que la de morir. También es así como muere el *Artista del hambre*, sólo que su muerte es aún más absurda: se produce en una jaula arrinconada, completamente inútil, olvidada, que ya no le interesa a nadie. Podría decirse que Kafka, que murió como autor casi desconocido, percibía con mayor intensidad el pasajero del interés del público y la soledad del artista.

Como dije al comienzo, podemos encontrar similitudes en las metáforas

que ambos autores emplean más no en sus puntos de partida. Por emplear un aforismo, Kafka escribía sobre sus sufrimientos, Borges sobre sus sueños.

Ya he mencionado a Capek. Entre las vidas de Borges y Capek también podemos encontrar coincidencias como aquellas que señalé al hablar de Kafka. También Capek pasó la mayor parte de su vida sin compañera, también él fue,



Guillermo
Pérez-Villalta
Sin título
1992-1993

incluso antes que Borges, un enfermo incurable, y además ambos sabían de filosofía y con mucha frecuencia se inspiraban en tesis filosóficas. La filosofía de Capek se inspiraba en el pragmatismo, con su correspondiente relativismo. También en los textos de Borges, sobre todo en los filosóficos, se percibe con claridad su relativismo. (Quizás por eso, muchos analistas literarios lo consideran un precursor del posmodernismo). En el ya citado *El inmortal*, dice: «Sé de quienes obraban el mal para que en los siglos futuros resultara el bien, o hubiera resultado en los ya pretéritos (...). Encarados así, todos nuestros actos son justos, pero también son indiferentes. No hay méritos morales o intelectuales (...). Nadie es alguien, un solo hombre

inmortal es todos los hombres. Como Cornelio Agrippa, soy dios, soy héroe, soy filósofo, soy demonio y soy mundo, lo cual es una fatigosa manera de decir que no soy».

Y ya que hago referencia a *El inmortal*, quiero recordar que Borges conocía la obra de Capek *El caso Makropulos*. Su idea de la fatigosa existencia del inmortal se parece bastante a lo que una de las protagonistas de esta obra, Emilia Martí, dice sobre su experiencia de la ancianidad: «No hay nada que sea valioso e inseguro. Entre los inmortales no existe lo elegíaco, lo serio, lo ceremonial».

Y finalmente, Borges también escribía a veces textos como aquellos a que Capek llamaba apócrifos, en los que pretendía dar una nueva versión de una historia bíblica o mitológica; unas veces sobre el personaje de Judas, otras sobre el minotauro. Hay un toque relativista muy propio de Capek en el cuento de Borges *Los teólogos*, sobre dos expertos en la interpretación de la Biblia, Aureliano y Juan de Panonia; enfrentados,

el primero de ellos lleva al segundo a la hoguera. Aparte de que sus diferencias eran insignificantes y de que prácticamente defendían lo mismo, se trata sobre todo de una historia de odio mortal. «El final de la historia sólo es referible en metáfora —escribe Borges— ya que pasa en el reino de los cielos, donde no hay tiempo. Tal vez cabría decir que Aureliano conversó con Dios y que Éste se interesa tan poco en diferencias religiosas que lo tomó por Juan de Panonia. Ello, sin embargo, insinuaría una confusión de la mente divina. Más correcto es decir que en el Paraíso, Aureliano supo que para la insondable divinidad, él y Juan de Panonia (el ortodoxo y el hereje, el aborrecedor y el aborrecido, el acusador y la víctima) formaban una sola persona.»

También me alegró encontrar cierta similitud entre el cuento de Capek *La muerte del barón Gandara* y el de Borges *La muerte y la brújula*. En ambos aparecen dos criminalistas: uno de ellos carece de fantasía y actúa de manera rutinaria mientras que el otro busca en el crimen algo insólito e interesante. «Sabes, Mensik —le dice el aburrido Pitr a su colega joven que busca una solución novedosa— sabes, yo soy igual de primitivo que el asesino, y las ideas que se me ocurren a mí son igual de corrientes, igual de vulgares y de estúpidas que su plan y su forma de actuar; y ya verás que precisamente por eso lo voy a descubrir».

Una situación similar es la que se plantea en el cuento de Borges. En un hotel, cerca del asesinato rabino Yarmolinsky, vivía un rico Tetrarca, Treviranus, que es partidario de la rutina, y que afirma: «No hay que buscarle tres pies al gato —decía Treviranus,

blandiendo un imperioso cigarro—. Todos sabemos que el Tetrarca de Galilea posee los mejores zafiros del mundo. Alguien, para robarlos, habrá penetrado aquí por error. Yarmolinsky se ha levantado; el ladrón ha tenido que matarlo. ¿Qué le parece?»

»Posible, pero no interesante —respondió su colega—. Usted replicará que la realidad no tiene la menor obligación de ser interesante. Yo le replicaré que la realidad puede prescindir de esa obligación, pero no las hipótesis. En la que usted ha improvisado interviene copiosamente el azar. He aquí un rabino muerto; yo preferiría una explicación puramente rabínica, no los imaginarios percances de un imaginario ladrón.

»Treviranus repuso con mal humor:

»—No me interesan las explicaciones rabínicas; me interesa la captura del hombre que apuñaló a este desconocido».

Tanto en el cuento de Capek como en el de Borges, la razón la tenían los

que carecían de fantasía, y en el cuento de Borges el detective que busca soluciones interesantes paga sus especulaciones con la vida.

Como dije al comienzo, la comparación entre autores puede ser interesante, incluso puede descubrir la existencia de influencias mutuas, pero cuando se trata de los grandes de la literatura si hay algo cierto es que parten sobre todo de sí mismos, que crean a partir de las fuentes en las que se ha formado su personalidad. Podemos encontrar rasgos comunes entre la obra de Kafka y la de Borges. También podemos encontrar coincidencias interesantes con la obra de Capek. Pero la conclusión a la que llegamos es que son incomparables: Kafka no hubiera podido escribir *El Evangelio según Marcos* o *La muerte y la brújula*, igual que Borges no hubiera podido escribir *La metamorfosis*, *El proceso* o *R.U.R.* □

epi editorial pablo iglesias



EL ESTATUTO
Y SUS LÍMITES
Juan José Solozábal

SIETE MIRADAS SOBRE
LA HISTORIA VASCA
Juan José Larrea
José Ramón Díaz de Durana
Juan José Laborda
Luis María Bilbao
Antonio Rivera
José María Ortiz de Orruño
Javier Ugarte

ANÁLISIS
Santiago González
Emilio Guevara y Emilio Alfaro

Ilustraciones de Juan Pérez Agirregoikoa

Los cisnes de la infamia

Daniel Centeno

Escribir sobre la obra de Jorge Luis Borges es resignarse a ser el eco de algún comentarista escandinavo o el de un profesor norteamericano, tesonero, erudito, entusiasta; es resignarse, quizá, a redactar nuevamente la página cientoventicuatro de una tesis doctoral cuyo autor a lo mejor la está defendiendo en este preciso momento.

ALEJANDRO ROSSI

Lo que sigue no es un cuento fantástico. El 24 de agosto del año 1934, Jorge Luis Borges compró un revólver, una novela que ya había leído (*El misterio de la cruz egipcia*, de Ellery Queen), una botella de ginebra y, con todas estas cosas, se fue a una habitación de un hotelucho de Adrogué. Como él mismo refirió en su momento, apenas entró al cuarto se tiró en la cama, vestido como estaba, se colocó el arma en la sien y lloró. Lo hizo casi como un niño, con el corazón desgarrado y con las pataletas de rigor, porque si bien no tenía coraje para vivir, mucho menos lo tenía para matarse.

Así pasaron las horas hasta que, en la madrugada, reventó un torrencial aguacero que, con su rumor característico, adormeció al infeliz. A la mañana siguiente, el joven Borges se despertó con un infame dolor de cabeza y un sabor amargo en la boca, según sus biógrafos provocado por las altas dosis de ginebra y de derrota de la víspera. Lo cierto fue que, desandando el camino, el hombre aprovechó para deshacerse en un charco del libro y del inútil revólver. Ese día Jorge Luis Borges había cumplido 35 años.

Aunque el incidente, como ya se vio, no dio contenido a ninguna necrológica literaria antes de tiempo; sí acabó con una de las más brillantes pasantías periódicas que se conocen en Argentina: al mes del capítulo en la pieza alquilada, el mismo desdichado ser dejó el periódico *Crítica* y nadie supo nunca «si fue él quien dijo adiós» (1).

Aunque parezca mentira, y muy en sintonía con el universo borgeano que se desarrollaría posteriormente, todo está relacionado con el periodismo. El destino, que el mismo autor porteño calificó como la infinita operación incesante de millares de causas entreveradas, lo había puesto a prueba desde el principio. Borges, o Georgie como le llamaban sus más íntimos, había escrito para diversos medios. De hecho, su primera experiencia fue a los nueve años, cuando tradujo *El príncipe feliz* de Oscar Wilde y lo pudo publicar en *El País*, uno de los diarios de Buenos Aires (2). Sin embargo, con poco más de veinte años y en pleno viaje familiar a Sevilla, vio su primer poema, *Himno del mar*, publicado en la revista *Grecia* del 31 de diciembre de 1919. Al muchacho se le había asentado el gusto lo suficiente, porque apenas estuvo de regreso en Buenos Aires, se le metió en la cabeza la idea de fundar una publicación literaria. El dinero era un problema bastante grave para el joven poeta ultraísta que era en ese entonces, pero las ideas le estaban rondando en la cabeza de una manera más

que insistente. Quizás esto fue lo que nos descubrió a un Borges promotor y estratega cultural: desde hacía tiempo, Georgie había notado cómo se colocaban los anuncios en las paredes de su ciudad con el fin de dar una publicidad que estuviera al alcance de todos de los más diversos productos y cosas imaginables. Si como publicidad funcionaba, entonces, se preguntó no sin poca visión, ¿por qué no hacer una revista mural pegada por sus mismos redactores en las paredes de los edificios de las calles más céntricas de Buenos Aires? (3)

Así nació *Prisma* (1921). La revista, que en cada edición constaba de una única hoja, contenía un manifiesto, unos pocos poemas breves y un grabado de su hermana Norah como ilustración (4). Aunque sólo duró dos números; su presencia fue suficiente para arrojar dos resultados importantísimos. El primero, la enorme novedad que se advertía en el primer manifiesto que firmó Borges en el que resaltaba la búsqueda de «la brevedad como excelencia; mejor lograr un único verso válido que un soneto o un largo poema; mejor dos líneas que una extensa novela» (5), una declaración de principios con la que el futuro clásico dejaba ya de joven sentadas las bases

(3) La experta María Esther Vázquez habla con mucha precisión de la aventura, la logística y del olfato editorial de Borges en la página 75 de la biografía que redactó sobre el autor de *Ficciones*: «Los jóvenes poetas salían por la noche con su revista, brochas y tarros de engrudo (...). Pegaban una revista cada diez metros, a lo largo de cinco kilómetros, más o menos. La maratón solía terminar en una lechería, compartiendo el desayuno con los obreros».

(4) Todo esto sin contar la primera de una serie de dedicatorias públicas de un autor enamorado. En *Prisma* fue donde inicialmente apareció el poema *Sábado*, para Concepción Guerrero.

(5) María Esther Vázquez, *Borges, esplendor y derrota*, Tusquets, Barcelona, 1996, pág. 75.

(1) VV.AA., *Un mundo muy raro y otras crónicas de Gatopardo*, Grupo de publicaciones latinoamericanas, Bogotá, 2001, pág. 138.

(2) En la página 30 de su *Autobiografía*, el autor bromea sobre la anécdota y comenta: «Como la traducción estaba firmada simplemente "Jorge Borges", la gente supuso que era obra de mi padre».

para su obra posterior. El segundo hecho trascendental fue que esta publicación, que en palabras de Borges «ni las paredes leían», sí fue tomada en cuenta por Alfredo Bianchi, director de la revista *Nosotros*. No perdió el tiempo y pidió un artículo sobre el ultraísmo a su homólogo de *Prisma* y, además, sugirió a los poetas que confeccionaran una antología sobre la corriente literaria que abanderaban.

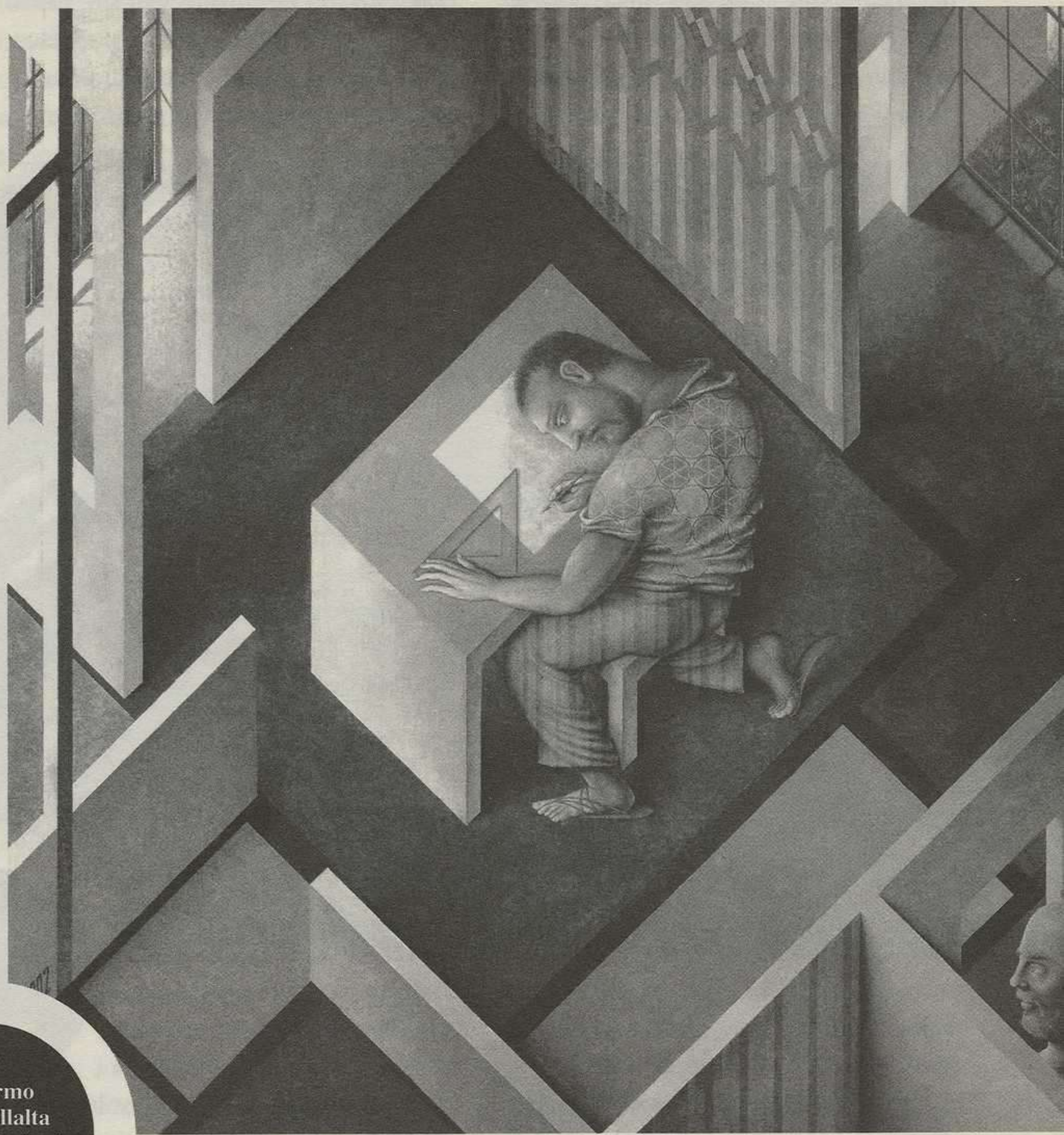
Borges lo hizo y eso favoreció aún más su incursión en los medios. En esa época de *revistas secretas*, cuya circulación comenzaba y terminaba en sus colaboradores, su pluma también brilló con regularidad en una docena de publicaciones periódicas; entre ellas, *La Prensa*, *Inicial*, *Criterio*, *Síntesis*, *Martín Fierro*, el suplemento cultural de *La Nación* y *Sur* (6). Gracias a esta última, Borges conocería el periodismo desde el epicentro mismo del oficio.

Volviendo a las causas que entretujan el destino, hay que decir que el magnate Natalio Félix Botana dio con un artículo en *Sur* que le llamó mucho la atención. Se trataba de un escrito sobre Joyce donde el autor demostraba, además de su extrema erudición, un estilo elegante y preciso. Hay que decir que Botana, dueño de un periódico sensacionalista de gran tirada (*Crítica*), fue un hombre muy contradictorio. Quería que sus periodistas fueran versados —él mismo lo era—, y siempre acarició la idea de publicar un suplemento cultural que compitiera con el del prestigioso diario *La Nación*, en ese momento dirigido por el ilustre escritor Eduardo Mallea. Por esos motivos, Botana siempre pensó que si aprovechaba su liderato en el mercado y creaba su revista, también podría brindarle al vulgo lo más elevado de las letras y del conocimiento universal, por lo menos una vez a la semana.

(6) Eso sin contar sus dos tentativas cristalizadas de fundar otra revista, con el nombre *Proa*, que su mismo equipo de redacción tuvo que financiar, para verla naufragar al año y medio por falta de anuncios y suscriptores.

Como ya se dijo, el artículo sobre Joyce lo había subyugado al punto de buscar a su autor (7). Cuando se enteró de su nombre, lo hizo llamar y así fue como tuvo a Jorge Luis Borges sentado frente al él al otro lado de su escritorio. Sin titubear otorgó la dirección de la *Revista Multicolor* al sorprendido escritor, quien no tardó en poner manos a la

la redacción de *Crítica*. Allí, pese al sueldo miserable que recibía, probó por primera vez la cocaína, que se vendía con total libertad en las farmacias porteñas de la época. Para rematar el panorama, Borges nunca dejó de referirse a los actos viles del dueño del periódico, quien, siempre con el puro en la boca, se paseaba por las oficinas con un fajo



Guillermo Pérez-Villalta
Hombre dibujando
2002

obra para que el primer número saliera sin dilación, el 12 de septiembre de 1933.

La historia chismosa, que también existe y no deja de ser interesante, habla de un sinfín de incidentes sórdidos que conoció el cándido Georgie en

(7) Los expertos afirman que Botana pensó publicar el *Ulises* con la traducción del mismo periodista que había escrito el artículo sobre Joyce. Sin embargo, al pedir los derechos se enteró de que ya habían sido otorgados para el mundo hispanohablante a Salas Subirat.

de billetes que tiraba al aire para desesperación de los periodistas, que se lanzaban al suelo con el fin de reunir la mayor cantidad posible.

Pero, prescindiendo de las turbulencias, hay que decir también que en la *Revista Multicolor* Borges encontró su estilo y su voz propios. Mientras colaboraba con la maquetación del suplemento, e incluso escribía epígrafes para las ilustraciones, aprovechaba la ocasión y publicaba a colegas de la talla de Roberto Arlt, Xul Solar, Juan Carlos

Onetti u Horacio Quiroga. Asimismo, redactaba críticas a escritores argentinos y traducciones de sus autores favoritos: Chesterton, Wells, Kipling o Meyrink. Botana, por su parte, le había exigido una colaboración cada quince días. La norma, aplicada a Borges por su condición de director del suplemento, además de empujarlo a la creación del seudónimo Francisco Bustos (8), lo obligó a redactar una serie de deliciosos trabajos que con el tiempo se volvieron clásicos indispensables para

llo y jugador profesional del viejo Barrio Norte, Nicolás Paredes. Borges, que lo había conocido en vida, quiso perpetuar algo de su voz, de sus anécdotas y de su manera peculiar de contarlas. El relato consiguió reunir todos los requisitos indispensables que siempre había buscado su autor: la economía y una formulación nítida del comienzo, el desarrollo y el fin. En su estilo se mezclaban la intriga policíaca, los múltiples ángulos y, en su conclusión, el narrador se dirige a Borges

debía meterse en terrenos prohibidos. Sin embargo, quizás por la exigencia quincenal antes mencionada, Borges tuvo la acertada idea de escribir sobre malandrines archiconocidos con una gravedad tal, que incluso sus invenciones eran tomadas como verdades por el lector. Él mismo lo reconoció en su *Autobiografía* con estas palabras: «El verdadero comienzo de mi carrera de cuentista se produjo con la serie de ejercicios titulada *Historia universal de la infamia*, que publiqué en las columnas de *Crítica* entre 1933 y 1934 (...) esos ejercicios, y algunas de las ficciones que siguieron y me llevaron poco a poco a la escritura de cuentos legítimos, asumían la forma de falsificaciones y pseudo-ensayos. En *Historia universal de la infamia* no quería repetir lo que hizo Marcel Schwob en sus *Vidas imaginarias*. Schwob inventó biografías de hombres reales sobre los que hay escasa o ninguna información. Yo, en cambio, leí sobre la vida de personas conocidas, y cambié y deformé deliberadamente todo a mi antojo. Por ejemplo, después de leer *Gangs en Nueva York*, de Herbert Asbury, escribí mi versión libre de Monk Eastman, el pistolero judío, en flagrante contradicción con la autoridad de referen-

cia. Lo mismo hice con Billy "El Niño", John Muriel (a quien rebauticé Lazarus Morell), con el Profeta Velado del Khorassán, con el Demandante Tichborne y con varios más. Nunca pensé publicarlos en un libro. Esos relatos estaban destinados al consumo popular en las páginas de *Crítica*, y eran deliberadamente pintorescos (...). Ya que los argumentos o las circunstancias generales me habían sido dados, sólo tenía que tramar vívidas variaciones» (10).

Las variaciones dieron resultados. Eso que dio en llamar, en su prólogo de 1954, «el irresponsable juego de un tímido que no se animó a escribir cuentos y



entender su mundo. O, como diría María Esther Vázquez, su mejor biógrafa: «A partir de 1933, Borges encontró, casi sin darse cuenta, su verdadero destino dentro de la literatura: el cuento, género que le daría fama mundial. (...) el comienzo real de su carrera como cuentista arranca del momento en el que empezó a dirigir la *Revista Multicolor* del diario *Crítica*» (9).

La afirmación no es en absoluto descabellada. En ese suplemento Georgie publicó su cuento *Hombres de las orillas*, típica historia de compadritos y navajeros basada en el antiguo caudi-

llamándolo por su propio apellido. Aunque en su momento el autor pensó que el cuento no era digno de él y lo firmó con el seudónimo antes mencionado, con el tiempo cambió su título por el de *El hombre de la esquina rosada* y nunca dejó de mencionarlo en sus conversaciones y entrevistas.

Pero el mejor Borges de la *Revista Multicolor* no está en ese cuento. Por el contrario, se halla en lo que su compañero Adolfo Bioy Casares dio en llamar sus *intermedios*: relatos a medio camino entre el cuento y el ensayo. El autor había tardado más de lo debido en afrontar ese destino, porque siempre se había considerado un poeta que no

Guillermo
Pérez-Villalta
Las palabras
2001

(8) El nombre de uno de sus tatarabuelos.

(9) María Esther Vázquez, *op.cit.*, pág. 139.

(10) Jorge Luis Borges, *Autobiografía*, El Ateneo, Buenos Aires, 1999, págs. 101-102.

que se distrajo en falsear y tergiversar (sin justificación estética alguna vez) ajenas historias» (11); quizás muestre gran parte de lo mejor del escritor. Allí aparecen por primera vez el Borges enciclopedista (12), el Borges bibliófilo impenitente y el Borges hacedor de ficciones con costuras de realidades probables.

La *Historia universal de la infamia* es la prueba irrefutable de la creación a partir del supuesto rechazo a ésta. Como ya señaló Umberto Eco, el padre de *El libro de arena* entendía las historias o las noticias de segunda mano, mejor incluso que los autores que las habían escrito. Sus páginas son fruto del trabajo creativo de muchos escritores. En un arrebatado de fabulación, el también italiano Francesco Varanini no nos quita razón cuando añade que «Borges renunció a crear porque está seguro de que en algún lugar remoto, en algún tiempo remoto, en algún idioma remoto, aquello que ahora el autor se hace la ilusión de estar escribiendo por vez primera ya ha sido escrito, plagiado, refutado. Por eso Borges se limita a citar, explícitamente. Cada frase, cada palabra suya, remiten a la Biblioteca Universal que todo lo abarca. Borges se

dirige al lector diciendo: “Yo no lo digo todo, yo no digo nada nuevo; pero tengo conciencia de este límite”» (13).

En aquel momento, sus lectores no tenían la misma conciencia del límite borgeano. Sus técnicas y procedimientos, a todas luces novedosos, llevaban el sello de la innovación, y él mismo lo recalcó en el prólogo cuando confesó haber reducido la vida entera de un hombre a dos o tres escenas. Para lograr ese cometido, Borges sabía que necesitaba algún recurso que le diera fuerza al efecto que buscaba. Así fue cómo creó muchas fuentes falsas y con ellas toda una escuela. Borges no sólo hablaba de autores, sino incluso de editores y prologuistas impostores, como hacían Victor Gollancz o Dorothy L. Sayers. El lector, salvo contadas excepciones, no reparó en ello (14). Al contrario, podía llegarse a creer que todo lo que decía era rigurosamente cierto, porque las técnicas utilizadas eran propias de un cronista que jugaba a ser periodista. Ya en el inicio del primer relato, el de Lazarus Morell, se manifestaba el apego a las fechas y al recuento de los acontecimientos históricos: «En 1517 el Padre Bartolomé de las Casas tuvo mucha lástima de los indios que se extenuaban en los laboriosos infiernos de las minas de oro antillanas, y le propuso al emperador Carlos V la importación de negros que se extenuaran en los laboriosos infiernos de las minas de oro antillanas. A esa curiosa variación de un filántropo debemos infinitos hechos: los blues de Handy, el tamaño mitológico de Abraham Lincoln, los quinientos mil muertos de la guerra de Secesión, los tres mil trescientos millo-

nes gastados en pensiones militares, (...) la admisión del verbo linchar en la decimotercera edición del Diccionario de la Academia (...). Además: la culpable y magnífica existencia del atroz redentor Lazarus Morell» (15).

El encadenamiento de hechos y datos, casi en forma de letanía, dota de una enorme carga de veracidad a todo el párrafo. Es muy probable que algunos o todos sean falsos, o bien, variaciones de la realidad. Sin embargo, antes de que el lector más voraz haga alguna comprobación al momento, Borges vuelve a la carga y habla de los cuatrocientos millones de toneladas de fango dejadas al año en el golfo de México por el río Misisipí, del precio de un esclavo de la época y de la fecha, lugar, enfermedad y alias exacto que utilizó su personaje al momento de expirar.

Su segunda historia infame, *El impostor inverosímil Tom Castro*, proviene de la undécima edición de la Enciclopedia Británica (1911). Para su paisano Tomás Eloy Martínez, quien no deja de referir el caso en sus clases del Estudios Latinoamericanos de la Rutgers University, este capítulo refleja como pocos la irreverencia con la que Borges rescribía un texto ajeno y le confería otra vida. El original llevaba por título *The Tichborne Claimant (El demandante Tichborne)* y estaba firmado por Thomas Secombe (T. Se.), un profesor asistente del East London and Birkbeck College. En él, se relataba la estafa que Arthur Orton, un personaje casi iletrado, hizo a la baronesa Tichborne, haciéndose pasar por su hijo del que no se tenían noticias tras un naufragio. «Lo que suscitó el interés de Borges en la historia (...) no fue el esfuerzo de alguien por ser otro, sino dos elementos más sutiles: por un lado, el hecho de que Castro no se parecía en nada al desaparecido (...) por otro, la astucia con que un sirviente negro, Bogle, trama la sustitución» (16).

(11) Jorge Luis Borges, *Historia universal de la infamia*, Alianza, Madrid, 2001, pág. 10.

(12) La entrevista de 1966 que le hizo Ronald Christ a Borges es más que esclarecedora. En la página 53 del libro *Confesiones de escritores. (Escritores latinoamericanos). Los reportajes de The Paris Review*, publicado por El Ateneo, de Buenos Aires, el autor de *El Aleph* deja muy bien sentado el origen de su pasión por la enciclopedia, que solía devorar en la biblioteca: «Era muy joven, y demasiado tímido para pedir un libro (...) así que solía venir cada noche y sacar un volumen de la Encyclopaedia Britannica, la vieja edición (...) La undécima o duodécima, porque esas ediciones son mucho mejores que las más nuevas. Ésas eran para ser leídas. Ahora son simplemente libros de referencia. En la undécima o duodécima edición de la Encyclopaedia Britannica había artículos de Macaulay, de Coleridge, no, no de Coleridge, sino (...) de De Quincey. Así que yo solía sacar cualquier volumen de los anaqueles (...) y lo abría y buscaba hasta que encontraba un artículo que me interesara, por ejemplo sobre los mormones, o sobre algún escritor en particular (...) esos artículos eran verdaderas monografías, verdaderos libros, libros breves. Lo mismo vale para las enciclopedias alemanas (...) Brockhaus o Meyers».

(13) Francesco Varanini, *Viaje literario por América Latina*, El Acanalado, Barcelona, 2000. pág. 100.

(14) Augusto Monterroso, en las páginas 57 y 58 de su libro *Movimiento perpetuo*, advierte el guiño borgeano y lo justifica en la utilización «de obras menos al alcance de la mano pero cuya existencia no es del todo improbable, como la Encyclopaedia Britannica, a la que se puede atribuir cualquier cosa; el estilo reposado y periodístico a la manera de Defoe; la constante firmeza en la adjetivación, ya que son incontables las personas a quienes nada convence más que un buen adjetivo en el lugar preciso».

(15) Jorge Luis Borges, *Historia universal de la infamia, op.cit.*, págs. 17-18.

(16) Tomás Eloy Martínez, *Ficciones verdaderas*, Planeta, Buenos Aires, 2000, pág. 234.

El artículo original se detiene en los antecedentes nobiliarios y en el juicio contra Castro; en cambio, la figura de Bogle es casi de relleno. Para Borges, este personaje lo representaba todo. Por eso lo noveló, le cambió el nombre —en realidad se llamaba Ebenezer—, y hasta hizo que le rondara un presentimiento sobre su futura muerte. Martínez enumera las modificaciones a las que, sin explicación aparente, Borges somete el artículo de la *Britannica*. El autor de *Santa Evita* asegura que casi toda la cronología está desplazada, desde el nacimiento del impostor, el año en que aparece en Australia y la fecha de la muerte de la baronesa. Tampoco el proceso duró los ciento noventa días que inventa Borges, ni el barco del naufragio se llamaba *Mermaid* sino *Bella*. Para Martínez, el único sentido de estas modificaciones acaso «haya sido el de insinuar al lector que, como toda escritura de la realidad, la versión borgiana de Tom Castro era una fábula» (17).

(17) *Ibid.*

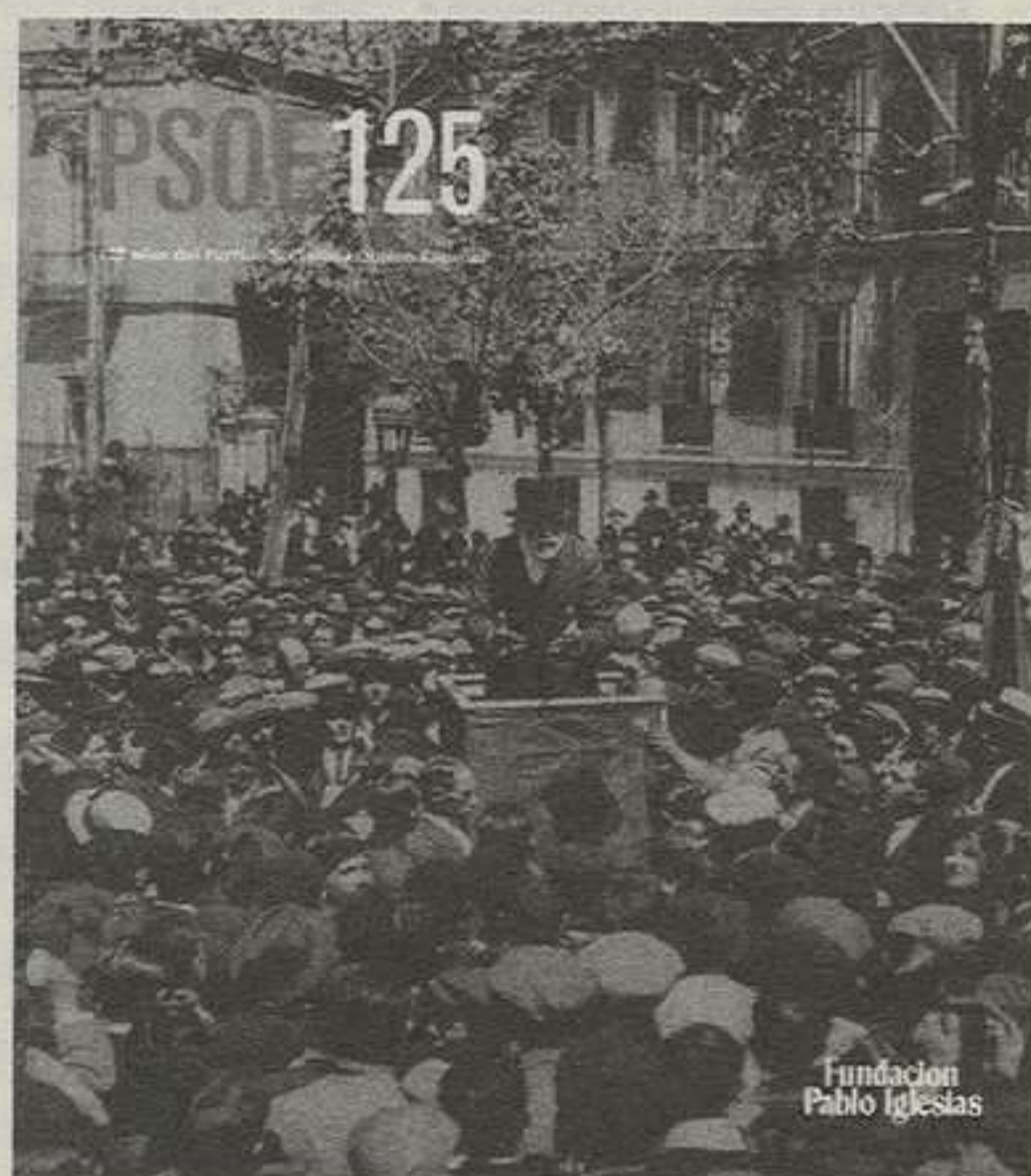
Lo bueno de estos ejercicios con aroma de verdad era la capacidad que tenían para impulsar a los lectores más inquietos a buscar más información en sus fuentes principales, y de esta forma hacerlos partícipes y socios del vicio libresco de su autor. Aunque no todo era de fiar, también era cierto que muchos textos existían, como sucede con el libro *Gangs de Nueva York* o bien con los datos sobre la vida del forajido Billy «El Niño». Quizás de esta forma los más acuciosos podían comprobar si Monk Eastman se llamaba en realidad Edward Delaney, y utilizaba los alias de William Delaney, Joseph Marvin o Joseph Morris. Un ejercicio que también se prestaba para cotejar los diferentes honorarios del perdonavidas, las fechas exactas de la vida del proscrito vaquero y la correspondencia de los años de la Hégira y de la Cruz en los que se inicia la historia del Velado. ¿Así, quién podía dejar de creer en tan universales historias?

Aún resulta asombrosa la maestría de Borges para lograr las muchas lectu-

ras y pasiones suscitadas por sus infames relatos mediante avatares en los que se desdoblaba alguna idea central que era a la vez totalmente arbitraria y perfectamente metódica. Aunque la técnica periodística de las enumeraciones, la introducción profusa de datos históricos y el manejo de personajes reales colindan con las herramientas de un cronista consumado, también es cierto que la voz del escritor es tan personal que no puede ubicarse en ningún nicho específico. Su autor la definía como de naturaleza barroca, desde el mismo título incluso que puso al volumen que reúne estas piezas: *Historia universal de la infamia*. En una sintonía más afín a la del cubano Guillermo Cabrera Infante nos inclinamos por afirmar que Borges escribía «en Borges, un dialecto privado compuesto de un inglés precioso y formal que condesciende al empleo de palabras españolas con sintaxis anglosajona...» (18).

(18) VV.AA., *Confesiones de escritores, op.cit.*, El Ateneo, Buenos Aires, 1996, pág. 84.

epi editorial pablo iglesias



ISBN: 84-95886-10-3
208 páginas

PSOE 125

125 años del Partido Socialista Obrero Español

Prefacio de José Luis Rodríguez Zapatero

José Felix Tezanos
Luis Gómez Llorente
Manuel Contreras
Abdón Mateos
Aurelio Martín Nájera

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

O bien, se puede compartir la opinión que sobre el particular siempre mantuvo Augusto Monterroso: «Ahora resultaba (...) que alguien nuestro podía contar nuevamente e interesarnos nuevamente por una aporía de Zenón, y que también alguien nuestro podía elevar (no sé si también nuevamente) un relato policial a categoría artística. Súbditos de resignadas colonias, escépticos ante la utilidad de nuestra exprimida lengua, debemos a Borges el habernos devuelto, a través de sus viajes por el inglés y el alemán, la fe en las posibilidades del ineludible español» (19).

Pero no todo era de color de rosa en aquel tiempo, Borges también tuvo sus críticos. Hubo quienes consideraron que el libro despedía un fuerte elemento de virtuosismo gratuito, y que el autor cometía una especie de fraude al hurtar y falsear relatos ajenos, antes de crear sus propias ficciones. Pero Borges se defendió de estas y de muchas otras acusaciones aduciendo que se trataba de sus balbuceos como narrador. El autor de *El Aleph* tenía claro que el «escritor joven tiene la íntima conciencia de que las ideas que tiene no son muy interesantes, y entonces trata de disfrazarlas usando, según el caso, neologismos, arcaísmos, peculiaridades sintácticas, construcciones raras; el joven tiende a la extravagancia. Por timidez y desconfianza íntima» (20).

Cuesta estar de acuerdo con estos argumentos, y más viniendo de quien vienen. Cuando Borges publicó el libro que nos ocupa contaba 36 años, y había sacado a la luz tres poemarios y seis ensayos (21). En su favor hemos de admitir que sus errores pueden perdonarse sólo si consideramos la *Historia universal de la infamia* el nuevo horizonte

del proyecto borgeano. Sí, el mismo que descubrió, según el escritor español Eduardo Mendoza, «que muchos de los conocimientos de Borges eran en realidad apócrifos, versículos de la Biblia que no existen, ediciones de antiguas enciclopedias que nunca vieron la luz, etcétera» (22).

Sus bromas en la *Historia universal de la infamia*, como ya se dijo, se hicieron célebres y trascendían el simple guiño privado (23). Sin embargo, más allá de la chanza, Borges nos demostró que en la vida los textos siempre remitían a otros textos, que el mundo era un libro infinito de obras que aún estaban en el aire esperando ser escritas o reinterpretadas por un nuevo lector. Lo fundamental en todo lo que creó, a partir de estos ejercicios, fue la «capacidad de usar los más variados detritos de la enciclopedia para hacer música de ideas» (24) sobre la que asentaba toda una actividad parabólica premeditada punto por punto, línea por línea y adjetivo por adjetivo. Para otros, «la principal lección que podemos extraer de *Historia universal de la infamia* es su relativismo (...). Inspirándose en personajes de distinto relieve, practicará aquí el ejercicio de la invención frente a una literatura fruto de la imaginación. Con ello vendrá a cuestionar también la tesis romántica de la originalidad» (25).

Cuando se preguntaba a Borges por la cantidad de reseñas y artículos periodísticos que escribió en sus comienzos, parecía tomarle el pelo a su interlocutor

(22) Jorge Luis Borges, *Historia universal de la infamia*, Círculo de Lectores, Barcelona, 1995, págs. 7-8.

(23) La gran amiga y colaboradora de Borges, María Esther Vázquez, comenta una de las más famosas picardías borgeanas en la página 142 de la biografía que sobre él escribió: «Al final del libro hay un índice más o menos apócrifo, recurso que repitió a menudo en obras futuras. Por ejemplo, señala un texto, *Die Vernichtung der Rose* («La aniquilación de la rosa»), como tomado de un libro de Alexander Schulz publicado en Leipzig en 1927. Obviamente se trataba de una broma dirigida a Xul Solar, cuyo nombre era Alejandro Schulz».

(24) Humberto Eco, *Sobre literatura*. RqueR, Barcelona, 2002, pág. 145.

(25) Jorge Luis Borges, *Historia universal de la infamia*, op.cit., págs. 22-23.

al responder en actitud casi de mártir: «Bueno, tuve que hacerlo» (26). El 14 de diciembre de 1974, durante aquel histórico encuentro con Ernesto Sábato, Borges se complacía en recordar las antiguas veladas intelectuales del grupo *Sur* en la casa de su íntimo amigo Adolfo Bioy Casares. Se jactaba de afirmar que en esas reuniones se hablaba de todo, menos de las noticias cotidianas. A su entender, nadie en el mundo era capaz de acordarse de lo que publicaba un diario, porque allí «se escribe para el olvido, deliberadamente para el olvido» (27).

En el prólogo de la primera edición de la *Historia universal de la infamia* (Buenos Aires, 27 de mayo de 1935), Borges se detenía en los buenos lectores, a quienes consideraba «cisnes aún más tenebrosos y singulares que los buenos autores» (28). La imagen es válida, y exquisita si se quiere, pero también contrasta con sus opiniones sobre la prensa y el olvido al que están destinados sus artículos. Contrasta porque todo el libro, como hemos visto, fue publicado por entregas en la *Revista Multicolor* del diario *Crítica*; contrasta porque un buen número de los recursos empleados en su elaboración están emparentados con el periodismo, contrasta porque Borges nunca dejó de escribir en prensa (29) y contrasta por el dolor que sintió en su etapa final como director de la *Revista Multicolor*. Todo eso hace pensar que se preocupaba por los cisnes periodísticos del mismo modo que por los literarios.

La reportera argentina y premio Rey de España, Claudia Acuña, en su crónica *Emperador Botana* tiende un velo de misterio sobre la desdicha que padeció

(26) VV.AA., *Confesiones de escritores...*, op.cit., pág. 56.

(27) Orlando Barone, *Diálogos de Borges y Sábato*, Emecé, Barcelona, 2002, pág. 18.

(28) Jorge Luis Borges, *Historia universal de la infamia*, op.cit., pág. 37.

(29) Casi al mismo tiempo que en *Crítica*, Borges colaboró en *El Hogar*, un semanario donde escribía páginas sobre libros y autores extranjeros; coordinó una revista llamada *Urbe*; redactó textos para noticieros; e incluso, en el crepúsculo de su vida publicó su *Autobiografía* en inglés (*Autobiographical Notes*) en el prestigioso *New Yorker* (19-09-70).

(19) Augusto Monterroso, *Movimiento perpetuo*, Suma de Letras, 2000, pág. 54.

(20) Luis Harss, *Los nuestros*, Sudamericana, Buenos Aires, 1973, pág. 145.

(21) Poemarios: *Fervor de Buenos Aires* (1923), *Luna de enfrente* (1925) y *Cuaderno de San Martín* (1929); ensayos: *Inquisiciones* (1925), *El tamaño de mi esperanza* (1926), *El idioma de los argentinos* (1928), *Evaristo Carriego* (1930), *Discusión* (1932) y *Las kenningar* (1933).

Borges en su época de más ajetreo periodístico. Habla de la emoción que experimentó el autor de *Ficciones* al estar en contacto con una redacción de carne y hueso. Allí pasaba largas horas y se dedicaba a su suplemento como si de uno de sus poemarios se tratase. En la *Revista Multicolor* conoció un mundo nuevo de enorme alcance, que ponía a su disposición miles de lectores, y dentro de ese microcosmos adquirió conocimientos de primera mano sobre las rotativas, sus trabajadores y, lo más importante, los periodistas de calle que hablaban con ese lenguaje barriobajero y falaz de aquellos compadritos que siempre le interesaron. Estar allí, dentro del periódico, fue una de sus mejores experiencias, incluso, encontró «el impulso necesario para vivir un amor clandestino, al que le dedicó, en secreto, sus poemas...» (30).

La noche del 24 de agosto de 1934, Georgie debió sufrir como un condenado en aquel hotelucho de Adrogué. Sus

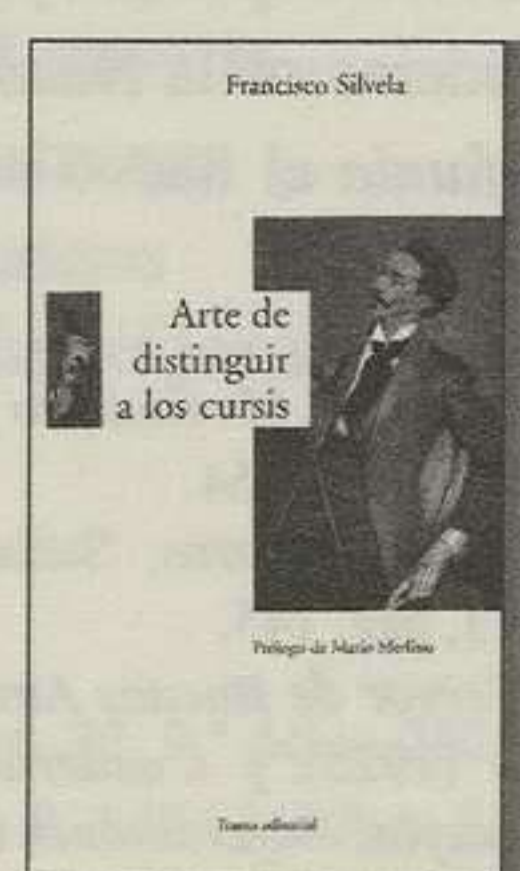
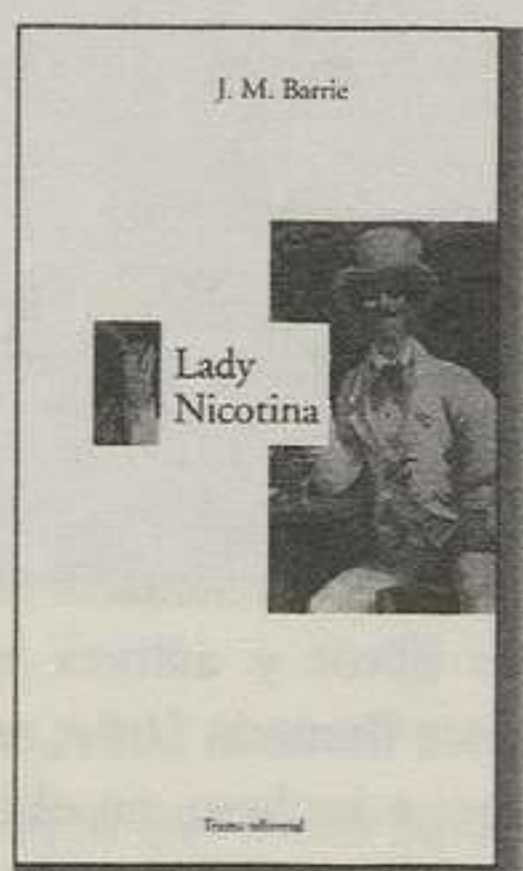
(30) VV.AA., *Un mundo muy raro*, op.cit., pág. 138.

biógrafos dicen que ni siquiera entonces, a pesar de los abundantes tragos de ginebra, a Borges se le olvidó hacer lo más importante que sabía hacer: escribir. Sobre su ejemplar de *El misterio de la cruz egipcia* el desdichado apoyó un papel y redactó unos versos sobre la paradoja de aquella escena: la misma mano que crea, que escribe, puede coger un revólver y destruir, negar la existencia de algo. «La idea del suicidio lo persiguió por años. Idea que aparece en sus cuentos transformada en muertes ajenas, asesinatos que son casi suicidios, como el del detective Lönnrot, que se dirige a la quinta de Triste-le-Roy, sabiendo sin decirlo que el asesino Scharlan va a matarlo en *El jardín de los senderos que se bifurcan*. La quinta de Triste-le-Roy es el hotel Las Delicias de Adrogué» (31).

Por suerte, el suicidio, al igual que sus relatos de la *Historia universal de la infamia*, fue apócrifo, inacabado, a

(31) María Esther Vázquez, op.cit., pág. 147

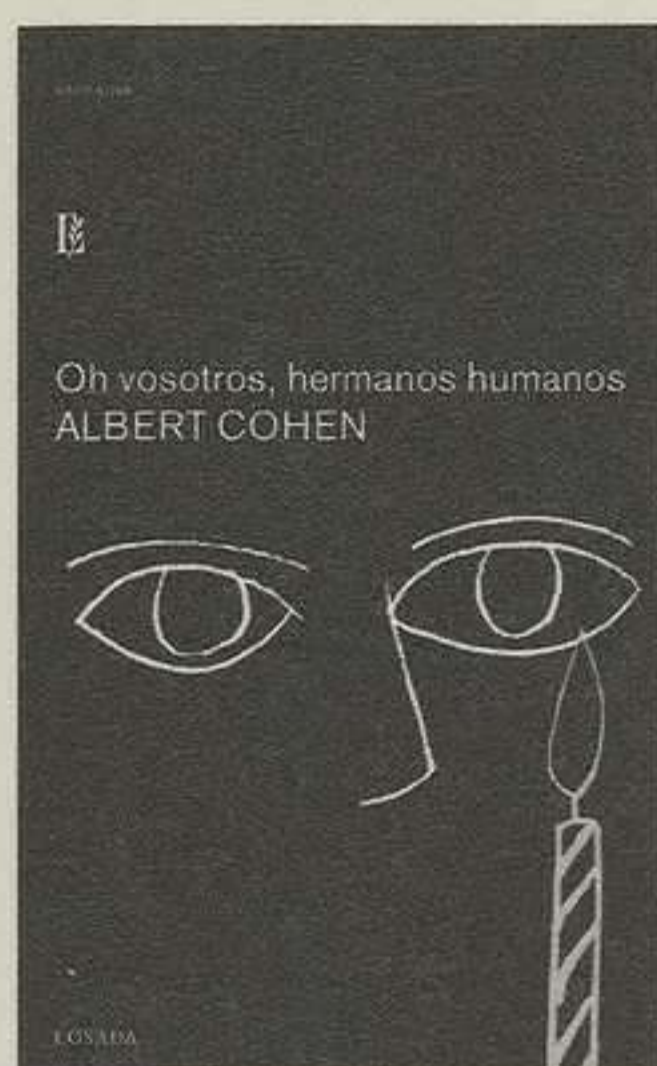
medio camino entre la realidad y la ficción. Muchas han sido las teorías acerca de esta acción que se entretajan. Unos la consideran producto de uno de sus tantos despechos; otros, de su visión pesimista de la vida, y aun otros aseguran que todo fue resultado del inminente e inexorable fin de sus días en el agobiante mundo del periodismo de Natalio Félix Botana. Quizás, como también sucede con las mejores narraciones borgeanas, fuera una mezcla de todas las causas mencionadas y de muchas otras aún no pensadas, con sus múltiples variantes. De momento, no sería descabellado pensar que Borges tenía más que presente a sus cisnes lectores de prensa, singulares, siniestros, devotos, que no se quería desprender de ellos con facilidad; luego, para cicatrizar heridas, siempre manifestó una visión irónica y desencantada del periodismo. De seguro, algún volumen sin escribir, aéreo, vaporoso, contenga una verdad alternativa sobre este oportuno fracaso. □



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

Del hombre como hermandad

Andrés Barba



OH, VOSOTROS HERMANOS HUMANOS

Albert Cohen

Traducción de Julia Moreno
Escobar

Losada
Madrid, 2004

Oh, vosotros hermanos humanos es la historia de una humillación, la demostración narrativa de que no hay verdad del mal tan implacable como la de un ser perfecto que sufre. De la misma manera que Kant utilizó en la razón práctica la idea del justo sacrificado injustamente para mostrar la necesidad de un ser castigador o premiador como sostén necesario de lo moral, Cohen utiliza al niño como ser puesto (expuesto) a la humillación gratuita. Niño Cohen, niño paria, el ser de diez años se esclafa en la esencia misma de su daño; en un corro organizado alrededor de un buhonero charlatán que vende un quitamanchas supuestamente prodigioso, el niño Cohen se detiene fascinado por el verbo, es todo mirada, desea ansiosamente gustar y ser querido. El buhonero le observa de pronto («¿Eres judío, verdad?») y le expulsa. El niño envejece. El niño se hace judío. La complejidad del texto está basada en la recreación circular y lírica de esa humillación y sus consecuencias, narrada desde la vejez y apoyada en el convencimiento de que no hay nada tan efectivo como la exposición de lo que se ha convertido en simbólico.

La injusticia se define así, más que desde la carencia, desde la afirmación; es el acto positivo en el que niño Cohen es encarnado por el otro en lo humillante; antes era un niño amable, ahora es cosa, cosa judía. La humillación, la desdicha, no anula la esencia de la alegría, sino que la pone en evidencia fuera de sí mismo. Cuanto más infeliz es un desdichado más sensible es a la vez a la dicha de los otros, más perspicaz también en su apreciación.

De entre los muchos hallazgos de esta pequeña joya de Cohen habría que citar como uno de los más complejos el de la materialización del ser humillado, el proceso a través del cual el humillado toma la humillación como cualidad constitutiva de su ser. «Me llamáis ladrón, seré ladrón» decía Genet para explicar la raíz de su ser en el mundo, el príncipe Mischkin de Dostoievsky no actuaría como lo

hace si no supiese positivamente que le consideran un idiota, y de igual manera el niño Cohen hace de sí mismo lo que los demás le han dicho que es. Es el proceso circular y delirante de quien se hace desde fuera hacia dentro, de quien toma la desdicha y se golpea a sí mismo hasta parecerse a ella. «¿Eres un asqueroso judío, verdad? Me repetía yo en el retrete de pago de la estación, ¿un asqueroso judío, verdad? Y meditaba sobre esas palabras del buhonero, esa sentencia inesperada que me había convertido de repente en un leproso, esa increíble condena que me había fulminado. Desde aquel día no he podido coger un periódico sin localizar la palabra que dice lo que soy. E incluso localizo las palabras que se parecen a la terrible palabra, dolorosa y bella, *juin, suif*, y en inglés, *few, dew, jewel*, judío, judío, judío. Ya basta.»

Una de las características fundamentales de la desdicha es que, como el pasado, se vuelve absolutamente necesaria. Una vez ejecutada la humillación ya no puede no haber sucedido. No pertenece, como el resto de los acontecimientos, a la casualidad, a lo que podía haber sido de otra manera. *Es* de manera necesaria y concreta, su irreversibilidad está marcada de antemano; esto debía suceder, todo en mí lo invocaba y era necesario. No es que me haya sucedido la fatalidad, es que yo mismo era la fatalidad, incluso antes de que me sucediera, la fatalidad era la lengua necesaria que precisaba para leer mi propia vida. Ahora que ha sucedido he sido por fin encarnado en ella. Ahora soy.

Algo reiterativo en toda la narrativa testimonial judía es la idea de la restauración en la hermandad. Cohen, al igual que Primo Levi, Imre Kertész, Herman Broch y tantos otros toma el sendero de lo emocional como la única vía de salvación. En el momento en que el lector se conmueva con la historia de un niño de diez años humillado en público ese niño quedará restituido de alguna manera, no tanto en su humillación como en su humanidad, cerrando el ciclo de lo

humano cosificado por la desdicha a lo humano restituido por la emoción. «Oh, vosotros, hermanos humanos, vosotros que os movéis por tan poco tiempo, pronto inmóviles y para siempre envarados y mudos en vuestros rígidos decesos, tened piedad de vuestros hermanos en la muerte.» Piedad y miedo; el niño envejecido prematuramente por el odio se invierte en el anciano añorado por la emoción de la memoria, y el anciano desea bailar, desea cantar y sobre todo y por encima de cualquier intención, desea perdonar.

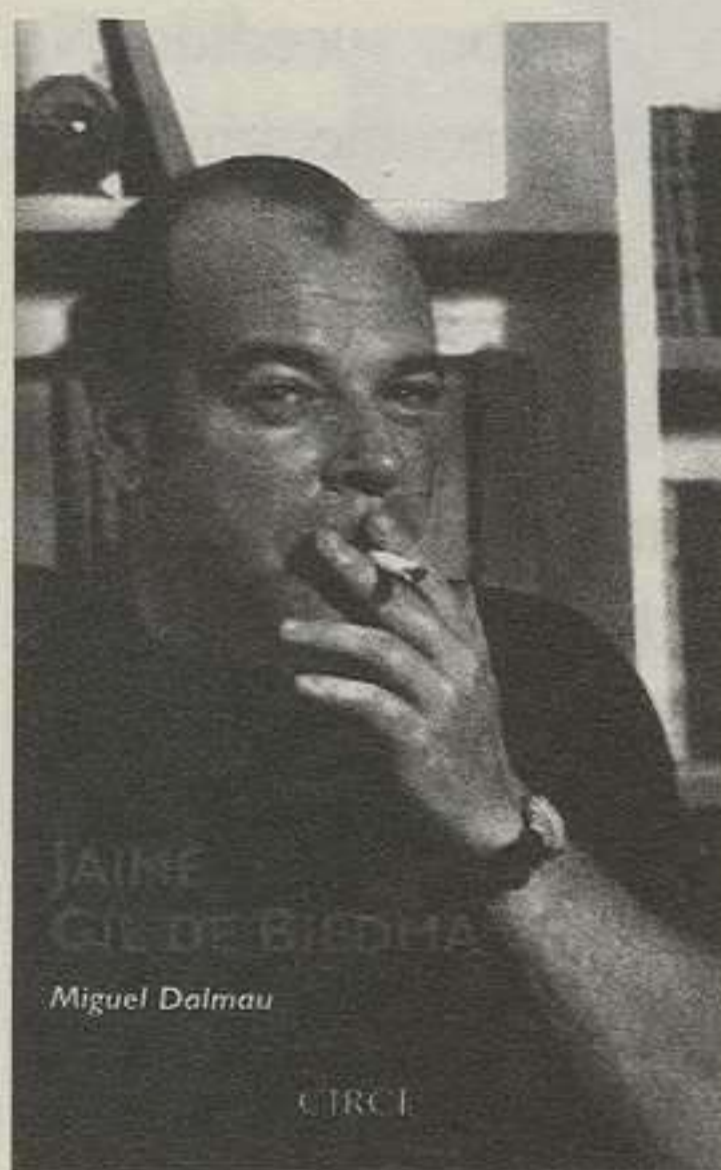
La restitución de ese perdón que nace como emoción pura tiene como objeto, no tanto el personaje concreto que propició la humillación (esto es sintomático también en Primo Levi) como el colectivo mismo de lo humano. El perdón es el verdadero acto moral, su principio y resumen, porque en el perdón el hombre tiene la

oportunidad de levantarse por encima de sí mismo. Paria pero bendecidor, maldito pero amante, el perdón es la ceremonia de la conmoción y la restauración: «Yo bendecía a los malvados y les anunciaba en mi alma, con toda suerte de gestos mágicos y embozados, les anunciaba en nombre de Israel salvador y proscrito, del Israel que yo era, les anunciaba que algún día me amarían y que ese día sería el día del beso sin fin de todos los hombres por mí convertidos en humanos».

Pocas veces se tiene el privilegio de leer textos en que lo literario empuja de manera tan definitiva una idea que nace del deseo de restauración. Querríamos que todo lo que tiene valor fuera eterno, pero todo lo que tiene valor es fruto de un encuentro, dura lo que un encuentro. Yo les deseo a ustedes, hermanos humanos, el encuentro de este libro. □

Jaime Gil de Biedma, «ya fábula de fuentes»

Javier Pérez Escohotado



JAIME GIL DE BIEDMA.
RETRATO DE UN POETA
Miguel Soler Dalmau
Circe
Barcelona, 2004

La crítica es un actividad que necesita el reposo y que pase el tiempo; por eso, disipado ya el humo comercial que implica todo lanzamiento, llega el momento, más tranquilo, de quienes han comprado este «retrato» del poeta Gil de Biedma, lo han leído y pueden opinar sobre él sin la presión de la noticia. Varios críticos han alabado en este libro el intento de «no ocultar la basura bajo la alfombra», pero le han puesto un reparo, que, al parecer, es un hábito de su autor: «¿Por qué Dalmau mantiene ocultas las referencias a sus materiales de trabajo?» (1). Avanzaré sólo dos explicaciones. La primera es que las oculta para que esas referencias no puedan ser contrastadas; la segunda se basa en que el autor ha recurrido a un género híbrido, el «retrato», en el que se confunden la biografía, la crónica y la novela. La falta de fuentes contrastables y la confusión de géneros justifi-

can la desconfianza intelectual de esta obra, que ha sido remendada a base de declaraciones ajenas y en la que no se acaba de ver la aportación del autor.

Esta falta de elaboración propia es tan evidente que ya el «Tríptico, 1978» con que se abre este «retrato» está directamente succionado del prólogo de las *Conversaciones* de Gil de Biedma (2). En esta obra, su editor comentaba que, en la exposición de Bacon organizada por la Fundación Miró de Barcelona en 1978, se había encontrado a Gil de Biedma mientras contemplaba el *Tríptico. Mayo-Junio, 1973*. Ese arranque, sin citar su fuente, se lo apropia Dalmau bajo la máscara narrativa del «cuentan que». ¿Quién cuenta? ¿Nos quiere contar un cuento? Por este método del «cuentan», Dalmau extrae de su chistera un Gil de Biedma que también contempla un fantástico tríptico, con el que

(1) Por ejemplo, Anna Caballé, «Vida secreta de un gran poeta», *Cultural ABC*, 4-12-2004.

(2) *Jaime Gil de Biedma. Conversaciones*, Javier Pérez Escohotado ed., Barcelona, El Aleph, 2002.

se intentará poner algún orden en la obra. A todo esto ya se le puede llamar, en lenguaje políticamente correcto, impostación de la voz ajena, intertextualidad o apropiación indebida (3).

El «Tríptico, 1978» de Dalmau, remite a alguna obra de Bacon, pero se trata de una manipulación anacrónica de varios cuadros. En el panel izquierdo del tríptico Dalmau, aparece un «caballero burgués» que, en el original de Bacon, no es otro que el Presidente de los EE UU Woodrow Wilson, captado por la prensa cuando sale del Quai d'Orsay parisino tras haber firmado el Tratado de Versalles en 1919. Bacon tituló este cuadro *Triptych, 1986-87*. En el panel central, Dalmau coloca «una sábana agujereada y manchada», que Bacon pintó teniendo a la vista una fotografía del estudio de Trotski tras ser asesinado en México. En el panel derecho, Dalmau coloca «dos cuerpos irreconocibles que copulan febrilmente sobre un camastro». Este panel derecho, que no está en el *Triptych* de 1987, evoca *Dos figuras en una cama con testigos*, pintado en 1968, diez años antes del tríptico Dalmau (4). Las parejas que pinta Bacon, y que en el tríptico Dalmau copulan con desenfreno, están inspiradas en los luchadores del fotógrafo Muybridge que el pintor irlandés copiaba o interpretaba como un combate, también erótico. Por tanto, no hay ninguna invención literaria en este «Tríptico, 1978»: el Presidente de los EEUU no es ningún «caballero burgués»; el estudio de Trotski acaso tenga que ver, añadido yo, con la no admisión de Gil de Biedma en el PC y los cuerpos que copulan remiten a unas fotografías de luchadores publicadas un siglo antes, en 1887. De haber investigado algo en fuentes escritas, este tríptico hubiera dado mucho más de sí, pero a

(3) En su particular uso de la intertextualidad, y por poner sólo un ejemplo, dice Dalmau: «Eliot procede [...] restaurando en su significado justo la aportación de los autores clásicos» (pág. 120). Gil de Biedma en el prólogo a *Función de la poesía y función de la crítica*, Barcelona, Seix Barral, 1955, pág. 6: «... restaurando en su significado justo la aportación de los primeros dramaturgos isabelinos».

(4) Por cierto, este cuadro de Bacon remite a una idea muy creativa y generalizada en el grupo de amigos de Gil de Biedma que Àlex Susanna aporta al reproducir un comentario de Jaime Salinas a Gabriel Ferrater: «Cuando dos personas hablan entre sí, en un party, lo hacen de manera que siempre tienen en cuenta a un posible tercero que escucha». Ver el homenaje *Jaime Gil de Biedma. El juego de hacer versos*, Litoral, 1986, «Inter pócula. (Diálogos informales con Jaime Gil de Biedma)», págs. 159-169.

Dalmau le falla a menudo la cronología y no aporta referentes sociales e históricos que ayuden a la reconstrucción de buena parte del libro, sobre todo aquella en la que aparece una galería de personas notables, entre ellas el ministro Santiago Alba Bonifaz (1872-1949), de quien se publicaron noticias sobre su proceso y persecución, y que tampoco cita Dalmau.

Que «Gil de Biedma desconocía la historia que inspiraba aquellos cuadros» es otra afirmación gratuita, y no es la única vez que el autor se refugia en la evocación literaria o en lo novelesco para hablar así. Gil de Biedma manejaba muy bien el inglés y en alguno de sus viajes a Londres a partir de que, en 1953, estuviera en Oxford para visitar a Jiménez Fraud, conoció sin duda la obra de Bacon, que firmó contrato en 1954 con la galería londinense Marlborough Fine Art. Gabriel Ferrater, autor de una serie de colaboraciones sobre pintura en la revista *Laye* estudiadas por Laureano Bonet (5), sugiere «una serie de relaciones triangulares entre la obra artística, el autor y el contemplador». No hay que olvidar tampoco que Jaime Gil de Biedma, en la Fundación Miró, en julio de 1978, no está viendo el fabulado tríptico Dalmau, sino el *Tríptico. Mayo-Junio, 1973*, en el que Bacon plasma los momentos anteriores al suicidio de su amante George Dyer. Gil de Biedma, en 1978, tampoco era el personaje tumefacto que retrata Dalmau, quien, para recrear un tríptico más verosímil y más productivo, podría haber consultado algún tomo de la extensa bibliografía que existe sobre Bacon, por ejemplo, la biografía de Andrew Sinclair (6), que incluye un exhaustivo comentario bibliográfico de las fuentes empleadas. Aquí podría haberse informado de que, en los cuadros de Bacon, con frecuencia, aparece un testigo que mira la escena, perspectiva que muy inteligentemente hubiera podido ser ocupada por el propio biógrafo de Gil de Biedma; pero este «retrato» no adopta el prestigioso punto de vista literario del *voyeur*, sino que parece más bien estar situado en una perspectiva degradada, la del *tafaner*,

(5) Laureano Bonet, *Gabriel Ferrater, entre el arte y la literatura*, Publicaciones de la Universidad de Barcelona, 1983. Tampoco esta referencia parece conocerla Dalmau.

(6) Andrew Sinclair, *Francis Bacon. Su vida en una época de violencia*, Barcelona, Circe, 1995.

palabra que significa entrometido y, en un castellano más coloquial, metete (7).

Cuando, más adelante (pág. 398), se insiste en la exposición de Bacon de 1978, se cita por su nombre al editor de las citadas *Conversaciones*, pero, en el eco de esa mención, el lector no logra saber quién es el responsable narrativo, por ejemplo, de esta frase: Gil de Biedma «ha creído reconocer su propio drama en algún cuadro», que, además, es una evidente contradicción con lo escrito unas líneas atrás: «El diario inédito del 78 refleja las emociones de un poeta enamorado». ¿De qué cuadro se habla? ¿Le ha traicionado a Dalmau el abuso de la polifonía textual? Este feo vicio de no citar la fuente resulta delictuoso, por ejemplo, cuando se apropia de la cronología preparada por Shirley Mangini de González (8), a la que no incluye en la bibliografía; en cambio, menciona obras y autores fundamentales en la formación de Gil de Biedma, pero que no han sido manejadas por el autor de este «retrato». Una elemental honradez intelectual exige que cuando se mencione a alguien o se usen sus textos, se localice el lugar de referencia y se cite con claridad al responsable, que es también el propietario.

La bibliografía «básica» que se añade al final de este fabuloso «retrato» es un camelo, que, según el Diccionario de la Real Academia Española, significa chanza o burla. No repetiremos aquí los estudios sobre Gil de Biedma que no se mencionan en el libro, porque el mismo Dalmau, con pereza intelectual, confiesa que «son bastante numerosos». Por esta elemental bibliografía, el autor parece conocer la obra completa de Freud, pero se limita a usar sólo el nombre del padre del psicoanálisis sin aplicar en ningún caso su método de análisis. Por tanto, intentar valorar el uso que el autor haya podido hacer de las fuentes escritas para analizar las actitudes, las experiencias y su relación con la obra literaria o crítica de Gil de Biedma, resulta intelectualmente muy engorroso. Como muestra de la capacidad interpretativa de Dalmau, valga esta frase extraída del

capítulo «La rebelión de la carne»: «Desde la distancia analítica, Gil de Biedma se aterra ante la potencia desbocada de su segundo *chakra*. Y trata de comprender. Si en *Pandémica y celeste* su personaje poético se debatía entre el *chakra* genital y el *chakra* del corazón, ahora el combate se produce entre el segundo *chakra* y el sexto».

Desde el punto de vista de los géneros, es cierto que la confusión, intencionada o no, entre biografía, crónica y novela está muy generalizada en la actualidad y merecería un comentario más amplio que el que podemos hacer aquí. Alguien podría pensar que la originalidad de este «retrato» reside en ser un guiño intelectual de aquel *Retrato crítico de Auden*, de John G. Blair, un autor esencial en la formación de Gil de Biedma. Pero no, este «retrato» ha perdido incluso la ocasión de seguir alguno de los modelos literarios todavía «vivos» en el mercado español; ninguno de ellos, además, somete al autor de una biografía a la mutilación completa de las notas. Ahí están la biografía de Bruce Chatwin (1940-1989), que murió de sida, escrita por Nicholas Shakespeare; o *Secretos de la carne*, que Judith Thurman escribió sobre Colette, quien dijo: «Los biógrafos creen que es fácil *ser un monstruo*. Es incluso más difícil que ser un santo».

Cuando, además, la cronología vacila, en seguida se advierte confusión en los tiempos verbales; y cuando se traspasan impunemente los límites de la biografía, la crónica y la novela, se suelen equivocar los recursos narrativos, sobre todo, el uso de las personas verbales, el estilo directo y el indirecto, el estilo indirecto encubierto, las citas en eco y las técnicas del monólogo interior. Así mismo, al ambicionar un público masivo, el autor se precipita en una sintaxis que parece pensada para lectores que no leen. La prosa de este «retrato» está plagada de adjetivos saturados, cuando no cursis, y de expresiones antiguas —a las que yo no osaría llamar *camp* (descanse en paz Susan Sontag, que tampoco aparece en la bibliografía). Este «retrato», en fin, parece escrito en una lengua, el castellano, cuyos registros Dalmau no domina: «robusto brazo», «joven jurisconsulto», «bonito», «grandísimo glotón», «al avanzar el curso de la guerra», «existía presencia militar», «un joven de apellido español»... Destaquemos el

(7) A. Benet Correa aporta este punto de vista del *voyeur* y del *tafaner* en el catálogo de la exposición de Bacon en la Fundación Joan Miró de Barcelona (2 junio a 16 de julio de 1978).

(8) *Gil de Biedma*, Shirley Mangini de González ed., Madrid, Júcar, 1980. A veces copia al pie de la letra, a veces altera el orden de los poemas.

momento en que se narra el primer encuentro de los progenitores del poeta: «aquel apuesto joven se le acercaba ahora con *paso alegre* [...]. Y el corazón de Luisa empezó a latir, arrebatado por una extraña forma de vals». A cualquier oído con alguna memoria le acuden de inmediato dos referencias: *el troteillo alegre* de Platero, el burro de Juan Ramón Jiménez, y, lo que es peor, la estrofa del *Cara al sol*: «Volverán banderas victoriosas/al *paso alegre* de la paz».

Para aportar algo positivo a la biografía del poeta, el autor podría haber reproducido y valorado un pequeño documento de indudable valor histórico. Es un díptico; el panel izquierdo dice: «Jaime Gil de Biedma Alba murió cristianamente el día 8 de enero de 1990 a la edad de 60 años»; y el panel derecho reproduce una frase de San Agustín: «Yo muero pero mi cariño no muere; os amaré en el cielo como os he amado en la tierra». Pero, ¡ay!, tampoco indica, ¡oh fábula!, la fuente. □

El privilegio de ser dioses

Alberto Martín-Aragón



LAS TIENDAS DE CANELA FINA

Bruno Schulz

Traducción de Jorge Segovia

y Violetta Beck

Maldoror

Vigo, 2003

Una obsesión por dar formulación a la irrealidad de lo real guió siempre el arte del polaco Bruno Schulz, figura clave de la modernidad literaria europea y notabilísimo dibujante. Sustentada en un entramado de fastuosas metáforas, su escritura fue investigación y celebración de la materia como fuente de interrogantes y depositaria de la voluntad del tiempo. Pero, por encima de todo, su empresa creadora puede definirse como un rastreo por las eternidades ocultas en los repliegues de la vida.

Al igual que Proust y Kafka, este autor de sangre judía comprendió que la ciencia había herido de muerte las diferentes expresiones del absoluto acuñadas durante siglos de omnipresente monoteísmo. De este modo, en una civilización desprovista de certezas y de un dios relojero, el artista debía ofrecer al mito un nuevo ámbito en el que éste pudiera manifestarse con vigor, sin las presiones de un relativismo en ocasiones reduccionista. Tal espacio no fue otro que el microcosmos de lo doméstico, reducto de esa afectividad capaz de seguir suministrando valores extemporáneos. Ceñido a este contexto, Schulz pudo elaborar una particular cosmogonía en la que se parodian —y por tanto se homenajean— elementos del misticismo hebreo y la Cábala.

Estructurada en quince relatos narrados en primera persona, *Las tiendas de canela fina*

(1934) componen sustancialmente la crónica de una familia que se precipita en la decadencia en medio del tedio, roto por las excentricidades puntuales de Jakub, el padre, un ser fatigado de su propia fascinación ante el espectáculo de la existencia. Enigmático, hiperbólico, dueño de una inteligencia demasiado sensible como para mantener a raya su equilibrio psíquico, este personaje es la encarnación del viejo orden a la par que su propio detractor. Su locura, de una gran fertilidad cognitiva, le convierte en recipiendario de varias epifanías que él mismo codifica en el *Tratado de los maniqués o Segundo Libro del Génesis*. En este conjunto de reflexiones, el anciano Jakub no duda en restar méritos al Demiurgo del Sinaí, «pues no tuvo la Gracia de la creación; la creación es una potestad de todos los espíritus». Tampoco vacila en hacer pedazos la Ley talmúdica: «No hay nada pecaminoso en limitar la vida a formas nuevas y diferentes. La destrucción no es pecado. Muchas veces es una violencia necesaria respecto a las formas rebeldes y osificadas que han perdido interés». Erigido así en heresiarca de todo aquello que venera, sus audaces exordios y dementes comportamientos quiebran el aburrimiento del hogar a costa de desbaratar su aparente armonía.

Testigo y notario de este derrumbamiento, la figura del hijo, inequívoco trasunto de Schulz,

completa este retablo de agonía espiritual interpretando el lenguaje de los espacios, bien las estancias de una casa cada día más sumergida en el olvido, bien las calles de una ciudad que avanza hacia una suerte de vacío y difuso limbo a través de unos escenarios en perpetua metamorfosis. Hasta los objetos y criaturas animales más insignificantes cobran entonces un predicamento antropomórfico. Lo inerte saca de sí propiedades desconocidas y coopera con lo móvil en la construcción del tiempo. Inversamente, las personas parecen estar sometidas a una sutil cosificación en virtud de la cual quedan difuminadas en el plasma de un paisaje onírico. Asistimos, pues, a una supeditación recíproca. Muerte y vida se neutralizan para dar lugar a una forma nueva de ser. «No hay materia muerta —dirá el padre durante una de sus alocuciones—, la muerte solamente es una apariencia bajo la que se ocultan formas de vida aún desconocidas».

Para descubrir y exponer con claridad semejantes formas de vida, Schulz recurre al poder de la metáfora y del símil, intensificadores de la expresión y, por tanto, expositores de unas relaciones entre los entes caracterizadas por lo inusual y lo extraordinario. La aplicación de la analogía a cualquier elemento provoca la ilusión de movimiento. El *omnia transit* del Barroco

gravita en este *modus operandi*. Nada está detenido, lo que convierte a la muerte, entendida como reposo total, en una entidad inoperante. Se mire adonde se mire todo es susceptible de ser informado y todo atesora la capacidad de informar lo ajeno.

Sin embargo, este estado de vida permanente descrito por Schulz se halla lejos de ser una beatífica Arcadia. La amenaza de una tragedia pende sobre cada instante; el sosiego se amplifica y dilata hasta el extremo de generar inquietud, y nada se revela como duradero ni estable, pues todo no cesa de adoptar nuevas formas. En esta eternidad tediosa, la única moral posible es la que impone el goce y el horror de contemplar el paso del tiempo. Es decir, una moral de sesgo estético que obliga al sujeto a aceptar cualquier regla de juego que insufla un nuevo hálito a una cansada pero imperecedera materia. No obstante, en esta atmósfera presidida por un pesimismo telúrico que amenaza con reducir al ser humano a una criatura pasiva, el escritor judío exhibe una tabla de salvación: el esfuerzo demiúrgico, la voluntad de conferir otro aspecto a la realidad, de añadir belleza a la imperfección, porque «queremos ser creadores en nuestra propia y baja esfera, y deseamos el privilegio de la creación...». □

Juego brechtiano

Víctor Claudín

Siguen apareciendo algunos nombres de escritores nuevos en el panorama contemporáneo español (mal que le pese a alguno de ellos que se consideran ciudadanos de otra nación, tan sólo por pertenecer a una de las Comunidades que componen España o por escribir inicialmente en una de las lenguas co-oficiales) que demuestran una calidad indudable. Son pocos, una mínima muestra dentro de la abrumadora cantidad de autores publicados semanalmente por las editoriales de nuestro país, pero una minoría muy valiosa que cada lector puede

confeccionar según su criterio. Según el mío, añadido otro: Isaac Rosa.

Como en algunas otras ocasiones, la difusión de su novela *El vano ayer* se ha debido, primordialmente, al efecto del boca a boca. Y ello por varias razones: por ejemplo por su calidad, por su interés documental o informativo y por su original manera de contar.

Se puede decir que *El vano ayer* es una novela sobre la militancia durante el franquismo en los años sesenta. Se puede decir porque así es, porque cuenta un episodio de esa resistencia y todo

**EL VANO AYER****Isaac Rosa**

Seix-Barral

Barcelona, 2004

aquello que la rodea, incluidas las historias de los distintos personajes implicados. Las maneras de la lucha clandestina en la Universidad. El comportamiento policial, el discurso de los policías ya en democracia para explicar aquella manera de actuar. Las torturas. El origen de ese presente turbulento y algo confuso. Las distintas verdades de unos y de los otros, y las muchas mentiras. Y lo que hay que ponerse serio para decir. Y lo que nunca estará claro.

Es curioso resaltar que quien a ello se dedica es un escritor que no ha vivido nada de ese periodo. Cuando nacía, en la Sevilla del año 74, ya estaba a punto de ser enterrado el dictador y cuando llegaba a la mayoría de edad, se celebraban dos acontecimientos épicos en una democracia ya plenamente consolidada: la Expo Universal en su tierra natal y las Olimpiadas de Barcelona. Pero, sin duda, es un joven que ha querido saber de dónde venía, cuál era la historia reciente de su tierra y de sus gentes, qué era eso del franquismo, de lo que no hay más remedio que seguir hablando y teniendo como referencia obligada. Y desde luego un joven que demuestra ser un escritor bien maduro. Un escritor que nos advierte que palabras, conceptos y hasta situaciones se han convertido en pura retórica, perdiendo su sentido primigenio. Puede que de ahí venga la conversión en fetiche de la memoria, algo que tanto daño hace a los que buscan mirar al futuro sabiendo de donde vienen, una memoria más sentimental que ideológica, una memoria de tarareo, una memoria de anécdotas.

Pero también se puede decir, porque es igualmente verdad, que *El vano ayer* es una novela sobre el proceso de construcción de una novela. Hace una especie de juego brechtiano, es decir, usa la técnica del distanciamiento para contarnos una historia que en realidad es un ejemplo elegido al azar para describirnos un tiempo de un país. Y esa distancia la provoca porque nos va contando las distintas elecciones que surgen en cada momento y de donde él escoge una para ir construyendo la novela. Incluso nos advierte de los engaños o trampas que provoca porque también hace un inteligente juego literario donde maneja una buena cantidad de recursos, desde la oposición de espejos hasta devastadores guiños al lector para que se convierta en su cómplice. Incluso, como el propio autor reivindica, ha hecho de la novela un híbrido sin escatimar recursos ajenos a la ficción, amén de aprovecharse de todas las posibilidades del género.

Precisamente esa distancia tan buscada y tan bien lograda, sin dejar de hacer literatura que llega al corazón y a las fibras más sensibles, es la que permite al autor no caer en el resentimiento aunque sí participe del sentido que tuvo el famoso *J'accuse*, ganándole en originalidad, ingenio y nueva textura literaria, también por ser el uno un puro alegato y esta, una novela en el sentido más extenso del término. Por no ser resentida no pide cuentas, pero pide conocimiento para todos, pide memoria, exige respeto.

Y se debe decir, porque es de un valor que merece ser subrayado, que Isaac Rosa no hace una pirueta en el aire sin estar seguro de que vaya tener un final que merezca un aplauso. Él va facilitando pistas, dando información, el resto le toca al lector, que es en realidad quien, de verdad, completará la novela si es que está interesado en ella. Isaac Rosa busca un lector activo y lo busca con enorme empeño. Un lector que cuente con las informaciones y los silencios necesarios para hacerse su propio criterio. Incluso con dos versiones paralelas de una biografía, seguro que cada lector preferirá la que más se adecue a su sentimiento y experiencia.

Detrás de su espléndido ejercicio de estilo hay un buceador en aquella realidad, hay una persona comprometida con acercarse lo más posible a la verdad, hay un escritor que usa la literatura para explicarse y para contar la sociedad en la que vive. Pero sobre todo, Isaac Rosa demuestra su dominio de la buena literatura, como por ejemplo en esa curiosa historia de amor entre la joven estudiante Marta y el profesor Julio Denis, o el mantenimiento de la incógnita sobre André Sánchez que es una de las tensiones sin final que se mantiene a lo largo de todas las páginas, aunque nos termine dando alguna que otra alternativa.

«Renqueante, acaso falta de ritmo, la novela ha avanzado a brazadas desiguales, arrojado a los pies del lector materiales enfermos, explicitado mecanismos que normalmente son encubiertos por la habilidad manufacturera del novelista, el andamiaje siempre se disimula tras hermosas cortinas.»

Su ingeniosa manera de tenernos al tanto del proceso de construcción novelística no impide que Isaac Rosa haya escrito una buena novela sobre el franquismo, que ya tocaba. Puede que haya escrito la mejor novela que se puede hacer sin caer en errores, obteniendo los valiosos resultados que relucen en *El vano ayer*. □

Ganar la libertad con el ingenio

Víctor Andresco



EL AGRADECIMIENTO DEL MUERTO
Ramón Sánchez Lizarralde
 (Edición y traducción)
 Alberdania
 Irún, 2004

Que la supervivencia de nuestra especie pasa por una comprensión cabal y solidaria de *los otros* es una evidencia que no siempre se acompaña de argumentos reales con los que consolidar esa meta de unidad en diversidad. Sin embargo son muchos, afortunadamente, los que trabajan para construir con hechos lo que el discurso políticamente correcto defien- de con palabras y la aparición de esta antología de cuentos populares albaneses es una magnífica ocasión para reflexionar sobre tan llamati- va situación. En este caso, además, son también las palabras la herramienta elegida por Ramón Sánchez Lizarralde, traductor y crítico literario de amplia y sólida trayectoria, para contribuir de una manera bella y eficaz a que la globalización sea más que un amuleto semióti- co. Con esta obra, cuidadosamente preparada y editada, el lector en español tiene ante sí un infrecuente elemento de conocimiento no ya de la cultura popular y de la historia de Albania sino de lo que la diversidad étnica y lingüísti- ca ha supuesto en la formación de Europa.

La tradición oral en lengua albanesa es un filón para indagar en la complejidad cultural del corazón del continente y Sánchez Lizarralde ha tenido el acierto de reunir diez textos inéditos — no sólo en castellano sino en cualquier idioma distinto al original— que dibujan un fresco abarcador en el que los relatos épicos y las bala- das legendarias muestran su poderosa influencia sobre los cuentos puramente populares. Anticipada en el prólogo, la idea de que éste es un género dinámico y pragmático que incorpora argumentos, personajes y procedimientos narra- tivos de otros pueblos y géneros se manifiesta en cada una de las páginas del volumen, desde *El agradecimiento del muerto* —una singular revisión de conceptos como la culpa o el Paraíso llena de guiños a otras tradiciones— hasta *El cazador y la bella de la tierra* —en el que asun- tos como la caza, el comercio o el vasallaje inducen a la reflexión sobre los grandes motores literarios como el amor, la justicia o la liber-

tad—. Todas las piezas traducidas aportan, ade- más de su propio valor narrativo y su añadido interés documental, una perspectiva nueva en lo referente al acto de contar como tal; así sucede con *El arapi y el hijo de la mujer pobre*, donde aparte del humor y la magia el gran descubri- miento son los mecanismos de acumulación que concurren en el texto a fin de ampliar el espec- tro de su función primigenia. El autor introduce a cada cuento con una breve y utilísima nota que, por ejemplo, en este caso explica cómo funde y confunde historias bien diversas, tal vez en su afán de completarse, de abarcar más y decir más.

Advierte Sánchez Lizarralde sobre la escasa sofisticación de la narrativa popular albanesa: no son estos cuentos un ejemplo de elaboración narrativa y léxica: su factura es sobria y ele- mental, su desarrollo a veces tosco e incluso abrupto; más sólo por la inclusión de *La luna a la derecha y el sol a la izquierda* ya sería imprescindible su lectura. Es difícil imaginar mejor *fusión* de la vieja cultura cuentística euro- pea con la más vieja todavía tradición oriental para exaltar la virtud del hombre frente a las atá- vicas convenciones sociales y a sus diabólicas perversiones políticas. Un joven descubre en un sueño que llegará el día en que tendrá el sol en la mano izquierda y la luna en la mano derecha y parte en busca de comprensión hasta dar con la hija de un rey condenado, como todo su pue- blo, por la falta de ingenio; su inteligencia está glosada con una fascinante combinación de ingenuidad y *programa* didáctico que abre las puertas al sueño (como en *Nueve puntas de len- gua*, otra referencia esencial) y a la valentía como palancas para mover el mundo.

Sin caer en ningún momento en la tenta- ción didáctica o academicista, la obra se con- vierte desde el principio en una eficaz guía por la sinuosa riqueza de la tradición popular de Albania, con el aliciente que supone des- cubrir en cada relato —a veces en cada fra- se— la interminable secuencia de mestizajes

y mutaciones que es, a la postre, toda creación artística. De modo que con la lectura de este original libro no sólo se pone de manifiesto que los albaneses tienen un riquísimo acervo que trasciende lo estrictamente literario —y al

que no es ajena su larga lucha por la supervivencia frente a las potencias dominantes— sino que los lectores nos sentimos, gracias a la magnífica labor de Sánchez Lizarralde, un poco más libres. □

No te espante besar mi boca fría

Javier Gutiérrez Vicén



EL AMOR ES LA DESGRACIA
Joan Roís de Corella
Trama
Madrid, 2005

Martí de Riquer nos da noticia de la vida y obra de Joan Roís de Corella y lo califica, ni más ni menos, como el mejor poeta valenciano de la segunda mitad del siglo xv.

Bajo el título *El amor es la desgracia*, la editorial Trama nos descubre a este autor en una cuidada elaboración editorial. El libro reproduce la noticia biográfica de Martí de Riquer, publicada en Enciclopedia Catalana, junto con tres historias de amores desgraciados: «El jardín del amor», «La historia de Leandro y Hero», y la magnífica «Tragedia de Caldesa». Todas ellas traducidas de forma exquisita y florida por Martí Soler Vinyes.

La gozosa lectura de este libro nos desplaza a una época en la que la aventura de vivir estaba, todavía, impulsada por un hálito trágico. Roís de Corella es un escritor culto y elegante que ejerce su derecho de abordar cualquier tema, por muy escabroso que éste pueda resultar para la moral imperante en el momento, siempre que acierte a presentarlo con ingenio y arte.

El amor es la desgracia... ¿existe algún amor que pueda llevar ese nombre que no contenga en su seno una desgracia? Si el ir evitando el morir no es, en sí mismo, vivir, ¿puede existir dignidad y sentido alguno en una vida entendida como una comedia?

Los bienpensantes de hoy en día y sus portavoces, también llamados eufemísticamente «líderes de opinión», se enfrentan al irresoluble dilema de propiciar una forma de vivir sin grandeza de espíritu, y al mismo tiempo que ello no genere neurosis individuales y colectivas.

El amor no es, evidentemente, lo mismo que el deseo, al igual que el placer no puede confundirse con la felicidad. Pero no puede existir un verdadero amor en el que no haya deseo, ni cabe una felicidad plena que excluya el placer, mal que le pese a Platón y a la Patrística.

Joan Roís de Corella fue un escritor que escapó de la ortodoxia de su tiempo. Encontró la forma de hablar, líricamente, de los amores incestuosos (en la lamentación de Mirra), neuróticos (Narciso), imposibles (como en la lamentación de Tisbe), o bien amores truncados, como la historia de Leandro y Hero («No te espante besar mi boca fría», dice Leandro a Hero), o amores infieles como en «La tragedia de la Caldesa».

Esta pequeña historia, «La tragedia de Caldesa», tiene una fuerza que conmueve y que por el sentimiento vívido que nos transmite el narrador, sólo puede ser autobiográfica. Al mismo tiempo, leída hoy en día, tiene pasajes que despiertan nuestra sonrisa. Así ocurre cuando el narrador, tras descubrir la infidelidad que, delante de sus narices, acaba de cometer su amada, dice: «con gran trabajo, el extremo de mi dolor, con los ojos dirigidos a la tierra, me permitió que formulara con temblorosa lengua, en dos coplas, razones de semejante manera...» y suelta las dos coplas. No queda aquí la cosa, pues la amada, a su vez, «respondió en rimas libres, la siguiente copla, acompañada de gestos nada extraños al significados de sus palabras...».

George Steiner, en su ensayo «La muerte de la tragedia», nos explica que en todo

movimiento literario hay una parte de rebelión y una parte de tradición. Roís de Corella se encuentra en una época en la que finaliza el medioevo mortecino y dicotómico, que separa el cuerpo del alma y la razón de la sensualidad y comienza el Renacimiento, el redescubrimiento de Sócrates y de Epicuro, la explosión gloriosa de la vida y del hombre como medida de todas las cosas. Hay en Roís de Corella una tradición, pero también una innegable rebelión. Dice además Steiner: «El genio es una dinastía. No hay otra alguna. Cuantos pertenecen a ella llevan corona, incluso una de espinas».

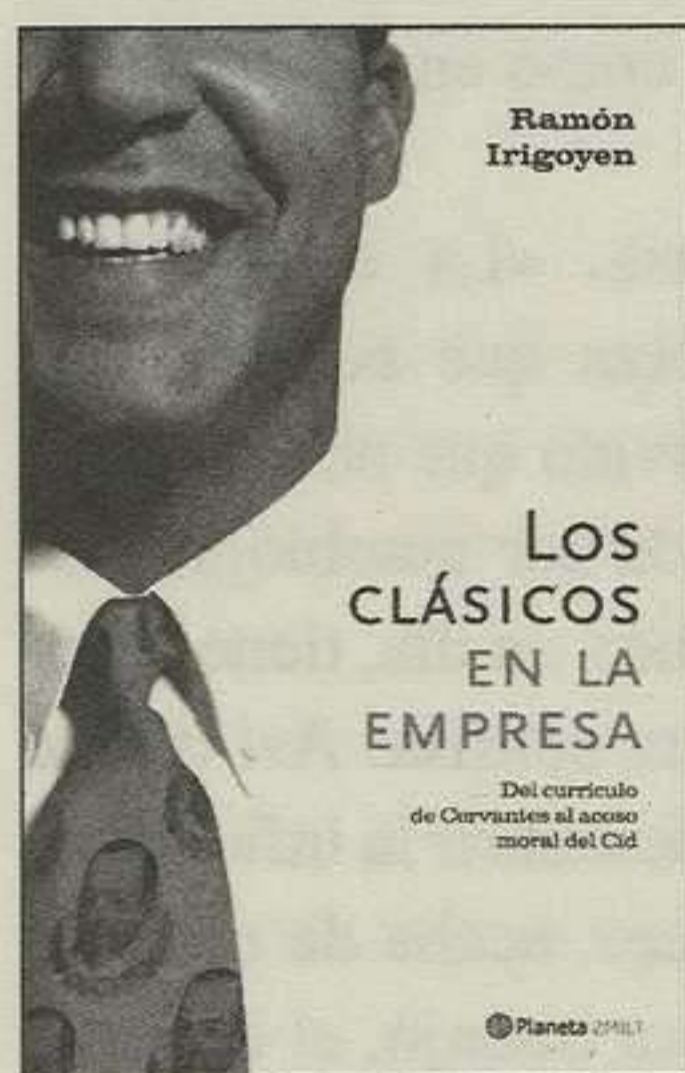
El amor es la desgracia es una pequeña joya literaria que, sin grandes alardes, incorpora a Roís de Corella en la dinastía del genio de la que nos habla Steiner, al menos en lo que al acervo literario español se refiere. ¿Para qué sirven la literatura, la poesía, el arte? Sin duda,

entre otras cosas, para dar voz a nuestra enmudecida perplejidad ante aquello que nos sucede y no podemos razonar. Y el amor es, desde luego, sinrazón. Por esto, en todo caso, literatura, arte y poesía son imprescindibles.

Teófilo Gautier, peculiar escritor, en su primera novela, muy admirada por Balzac, «La señorita de Maupin», en su prefacio, en el que pone a caldo a los críticos literarios en general —«que nada han producido y que no pueden hacer otra cosa que chupar y dañar las obras de los demás como verdaderos vampiros»— y a los bienpensantes de la época en particular, decía: «Sin pretender rebajar la ilustre profesión de zapatero de viejo, tan honrosa como la profesión de monarca constitucional, confesaré humildemente que preferiría llevar zapatos rotos a que mis versos tengan rimas pobres y que lo pasaría mejor sin botas que sin poemas». □

La gaya empresa

Sergio Trigán



LOS CLÁSICOS
EN LA EMPRESA
Ramón Irigoyen
Planeta
Barcelona, 2003

La tradición nos ha legado dos visiones contrapuestas, aunque complementarias, de Tales de Mileto, uno de los siete sabios de Grecia y el fundador, bajo el signo de Acuario, de la filosofía occidental. Según la primera, el pensador presocrático se habría caído en un pozo por dedicarse a contemplar las estrellas, provocando un ataque de risa a una esclava tracia que estaba por allí. El episodio, presente en una fábula de Esopo antes de que Platón se lo adjudicara a Tales en el *Teeteto*, ha tenido una especial resonancia filosófica: Heidegger creyó oír ecos de las carcajadas de la sirvienta («aguda y graciosa», nos dice de ella Sócrates) en todo el pensar filosófico posterior y Montaigne sugirió que el tropiezo del sabio había sido en realidad fruto de una conspiración urdida contra él. Aristóteles fue el encargado de completar, con una segunda anécdota, la imagen del sabio despistado y voluntariamente desapegado de los quehaceres cotidianos. Tales de Mileto, nos cuen-

ta el Estagirita, se hizo con el control de todas las prensas para aceite de Mileto y Quíos, tras averiguar, gracias a sus conocimientos astronómicos, que la cosecha de aceitunas iba a ser buena. Después, cuando se confirmó su pronóstico, las alquiló por mucho más de lo que a él le habían costado.

Al enriquecerse, Tales actuó por despecho: quería demostrar al mundo entero que su anterior pobreza era el resultado de su amor desinteresado por el conocimiento. Ramón Irigoyen nos confiesa en el prólogo a *Los clásicos en la empresa* que, a diferencia de la imagen tradicional del sabio, él siente «la mayor simpatía por el comercio». Hombre apasionado por la literatura y aficionado al marketing, según su propia definición, Irigoyen nos ofrece en esta ocasión un libro a medio camino entre el libro de autoayuda y la antología de textos. El resultado es un divertido ejercicio de travestismo literario, que aprovecha el tirón de los libros

que analizan el microcosmos de la empresa: el autor nos guía por la selva laboral vestido unas veces de toga, otras de traje y corbata y otras tantas de cuero negro.

Hay que recalcar, para que nadie se lleve a engaño, que la mirada que Irigoyen proyecta sobre la empresa y sobre los clásicos es heterodoxa, y en algunos casos gamberra e irreverente. Irigoyen oficia a veces de Tales y otras de sirvienta griega. Pero quien, como en mi caso, conecte con el humor del autor obtendrá el placer de aprender riendo con un libro de lectura fácil, que no promete (se nota que a Irigoyen le tira la mercadotecnia) más de lo que ofrece. La propuesta es, sin duda, oportuna, pero mucho más inteligente y realista que otras mucho más publicitadas, como la tan cacareada *Buenos días pereza* de Corinne Maier.

La comparación con *Buenos días pereza* no es casual. En cierto sentido, *Los clásicos en la empresa* es la antítesis del libro de Maier, algo que queda meridianamente claro tras la lectura de las páginas que Irigoyen dedica al trabajador deprimido. Mientras Maier vaticina la inminente muerte de la empresa, Irigoyen invita a los lectores a rendirse a la evidencia de que, al menos por el momento, la inmensa mayoría de los mortales nos vemos obligados a trabajar a diario, individualmente o en grupo (en equipo, diría un responsable de Recursos Humanos), en sociedades anónimas, limitadas o en comandita. Puede que, como nos dice la autora nacida en Ginebra y residente en París, los títulos académicos ya no sean una garantía, como lo fueron antaño; pero un buen currículum y el arte de saber venderse siempre ayudarán a cosechar éxitos. Y un último ejemplo: puesto que de todos modos tendremos que seguir cotizando a la Seguridad Social, es mucho mejor pedir cuentas a nuestros políticos y estimular la virtud de la paciencia —el relato de la jubilación de Kavafis que nos ofrece Irigoyen es un hermoso ejemplo de resistencia— que socavar a lo Maier nuestra fe en el sistema de pensiones sin ofrecer alternativas. En suma, la pro-

puesta de la francesa de sabotear el sistema desde dentro, cruzándose cínicamente de brazos, no deja de ser otro hijo (o nieto) conservador —otro más— de los adoquines de Mayo del 68.

Lo de Irigoyen es, pues, más serio; siendo, como es, bastante hilarante. El epicúreo autor opina que lo mejor sería no trabajar, pero ya que hay que hacerlo se trata de sacar el mayor beneficio posible de nuestro esfuerzo. ¿Cómo conseguirlo? Las empresas han descubierto recientemente, nos dice el autor, la importancia de la inteligencia emocional. Pero si de lo que se trata es de emociones y de inteligencia, ¿dónde encontraremos mejores pistas vitales y sensaciones más electrizantes que en los textos de los clásicos de la literatura? En ningún sitio. Siempre que, como nos advierte Irigoyen, seamos capaces de disfrutar y aprender de los clásicos sin sacralizarlos.

Con esas premisas, el autor analiza, en compañía de los clásicos, doce etapas de la vida laboral, desde la elaboración del currículum hasta la jubilación. Por el camino, Irigoyen nos habla, entre otros temas, de las oposiciones (con la ayuda de Fray Luis de León y Unamuno), de los recursos humanos (con textos de Aristóteles), del acoso moral (con una curiosa interpretación del *Poema del Cid*) y del liderazgo (con *Los idus de marzo*, de Thornton Wilder).

Demasiados asuntos, quizá, para apenas 218 páginas de texto salpicado generosamente de citas de variadísima elección. Y, sin embargo, la gracia de este libro está, precisamente, en su levedad. «¡Oh, estos griegos! Ellos sabían cómo vivir: para eso hace falta quedarse valientemente de pie ante la superficie, el pliegue, la piel, venerar la apariencia. Los griegos eran superficiales... ¡Para ser profundos!», escribió Nietzsche en el prólogo a *La gaya ciencia*. Ramón Irigoyen, traductor de griego clásico y moderno, ha escrito un libro inspirado en ese espíritu jovial, útil y alegre, del que nos habló Nietzsche para convencernos, con ayuda de los clásicos, que otra empresa, una gaya empresa, es posible. □

La historia del tiempo presente

Gutmaro Gómez Bravo



LA HISTORIA VIVIDA

Julio Aróstegui

Alianza

Madrid, 2004

En su visita a Madrid en abril de 2003, Eric Hobsbawm señaló el creciente interés público por la historia y evocó la importancia de que los historiadores hagan su trabajo, su oficio. *La historia vivida* es ante todo una reflexión sobre esta tarea a través de la llamada historia del presente. Una apuesta por construir el discurso histórico sobre la experiencia de las generaciones vivas y articular así los principales recursos historiográficos del tiempo presente. Vuelve, por tanto, Aróstegui a los problemas de la investigación y la escritura en historia, mucho más cerca de la necesidad de atender al vertiginoso proceso de cambio y transformación de la era actual que de los métodos y técnicas «tradicionales» sobre disección del pasado. A grandes rasgos, el libro se estructura en estos dos apartados, la exposición de una propuesta teórica y su desarrollo en la práctica: dos ejes que sostienen una apuesta y una defensa del carácter específico del análisis histórico sobre el presente, frente a otras aproximaciones, como la sociología, la politología, el periodismo o la mezcla de todas ellas bajo una fina capa cultural, como dicta el canon posmoderno.

La «historia de nuestro presente» comienza a escribirse con la enorme grieta que supuso la caída del muro de Berlín y el fin de la guerra fría. Dejando atrás la bipolaridad de posguerra emerge una nueva era caracterizada por fenómenos como el cambio tecnológico, la globalización y la sociedad de la información. Este es el mundo, en el que queramos o no, nos desenvolvemos todos, viejos y jóvenes lectores, claro que con diferentes grados de socialización, de experiencia y de memoria. Sin embargo, una de las ideas más positivas de este texto es la incorporación de lo «coetáneo» como espacio decisivo en las posibles acciones sobre nuestra historia. Un concepto que encierra la distinción entre edad y mentalidad. De la mano del tiempo generacional, Aróstegui ataca directamente el mito que une juventud y progreso y, aunque no se advierta expresamente la

misma negación entre madurez y conservadurismo, señala las tres dimensiones generacionales que constituyen la memoria del mundo contemporáneo. Cuando una generación logra transformar sus márgenes y toma conciencia de la separación con sus predecesores, es flanqueada por la que ya está entrando en escena. Se trata de una cuestión muy antigua, tanto como la misma historiografía, como el autor señala, por eso la escritura de la historia necesita de una fundamentación propia que trascienda el mero relato de los acontecimientos inmediatos a la biografía del autor.

Ni subjetividad ni personalismos deben dirigir la ambiciosa tarea de construir un «modelo historiográfico» con rasgos propios y distintivos, marco ideal para un conocimiento donde el discurso y sus proyecciones sobre lo individual y lo colectivo pudieran darse la mano. De ahí que se advierta una y otra vez del peligro de confundir esta propuesta con una historia marcada por la percepción o el trayecto biográfico de cada uno. El espacio y el tiempo que constituyen el escenario del mundo actual se escapan de la simple periodización o la cronología detallada. Síntesis y resultado de procesos complejos, es necesario reflexionar sobre los múltiples espacios y tiempos que conviven en el mundo de hoy. Sobre ellos construyen las sociedades sus representaciones, edifican su memoria y fomentan su identidad para comprenderse a sí mismas y a otros entornos sociales o políticos con los que deben relacionarse.

La historia vivida es un alegato a favor de la imaginación y la crítica como herramientas para desterrar del mapa a la historia heredada. Por eso es una reflexión sobre el tiempo, materia por excelencia de los historiadores, sobre la que desgraciadamente tan poco se trabaja en España. Pero es también una reflexión sobre la dimensión histórica del hombre y su papel en el presente histórico. La lista de las obras y referentes particulares que aparecen distribuidos por

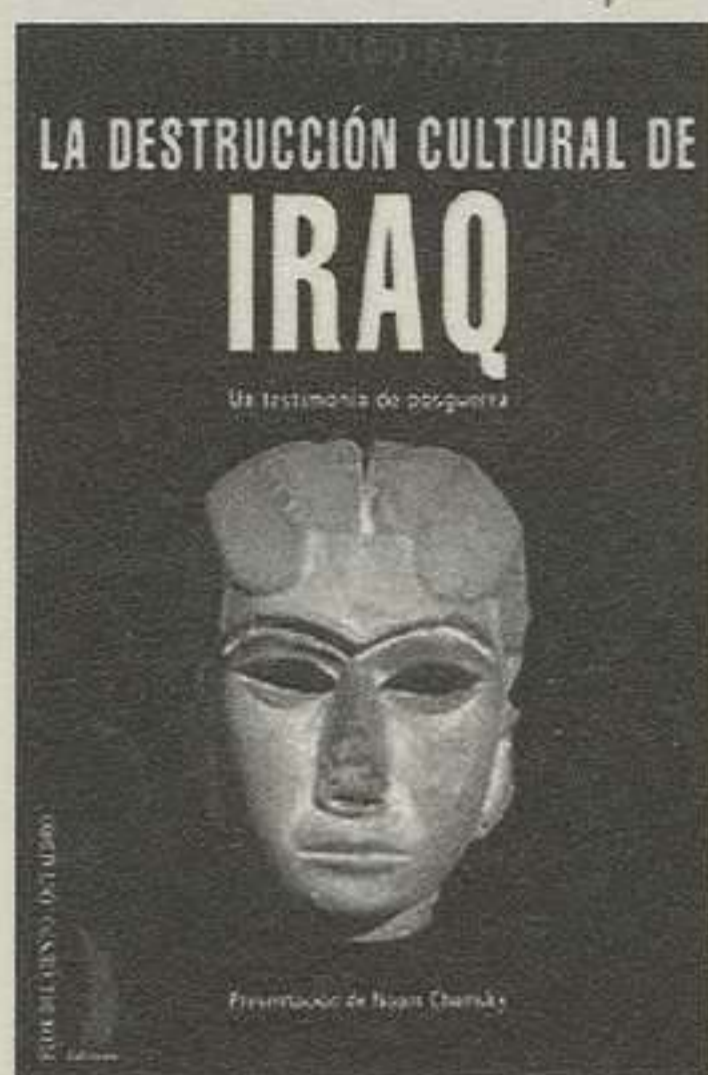
las 445 páginas, de forma más o menos implícita, es muy larga, pero por desgracia para aquellos que logran desentrañar un libro con sólo ojear las primeras notas, en este tendrán que leer. Al hacerlo notarán la importancia de la categoría de experiencia como núcleo de convergencia de los diferentes tiempos que nos suceden y como aquel lugar donde se conjugan sin solución de continuidad lo inmediato (el ahora), con su fuerte carga de ruptura respecto del pasado, y lo permanente (la duración), que hace posible que el tiempo que vivimos no sea percibido como una mera repetición de lo ya acontecido ni tampoco un espacio exclusivo de nuestra memoria selectiva.

La definición del tiempo presente integra el acontecimiento y la duración, la rápida sucesión de hechos que por un lado hace que nuestro mundo parezca estar en mutación constante y en el otro extremo, la quietud en que se repiten

todos los días. Es también entre el cambio y la continuidad donde se encuentra el fundamento último de la tarea del historiador, no ya tanto hacia el pasado, en el remanso de paz de la especialización, como hacia su propio tiempo, hacia las consecuencias de reconstruir nuestro presente. De hecho, el mejor ejemplo práctico para el lector de este libro surge al cuestionarse la clásica explicación de conocer el pasado para entender el presente. Hoy sobran ejemplos donde la realidad ha terminado por superar a la ficción, pero no hay respuestas suficientes a todas las preguntas. Esa es quizás la razón más manifiesta para construir una historia del tiempo presente; una historia que conceda sentido a los nuevos significados es la mejor respuesta para los que ponen en duda que la historia sea una perspectiva capaz y adecuada para asir la nueva realidad mundial, cultural y política de «la sucesión de los presentes». □

El saqueo de Bagdad

José Antonio Rivas Leone



LA DESTRUCCIÓN CULTURAL DE IRAQ
Fernando Báez
Octaedro
Madrid, 2004

Ciertamente, la protección de las bibliotecas y de nuestro patrimonio cultural pareciera a veces ser un área relegada o, al menos, una cuya importancia para la humanidad no ha sido asumida. Sin embargo, a partir de la invasión y guerra de Irak, cuando nos encontramos con sus consecuencias negativas de alcance incalculable, a iniciativa de algunos gobiernos, y fundamentalmente de la UNESCO, se encarga a expertos en estas materias evaluar, reseñar y diagnosticar lo ocurrido.

Fernando Báez, escritor venezolano y autoridad mundial en el campo de la historia, mantenimiento y destrucción de las bibliotecas y patrimonios culturales, ofrece su testimonio de lo ocurrido en Irak. Este diario de viaje es parte de un proyecto más ambicioso, reflejado en su singular obra anterior, *Historia universal de la destrucción de los libros*, publicada por Destino también en 2004.

Ambos escritos representan, sin lugar a dudas, referencias obligatorias para todo aquel interesado en un tratamiento serio y riguroso de la destrucción de patrimonios culturales, sean éstos bibliotecas, museos u otros, con especial referencia a Irak.

La destrucción cultural de Irak, como dice en el prólogo Noam Chomsky, es un testimonio de la posguerra y, específicamente, de la catástrofe cultural que Irak sufre en el año 2003. En un acontecimiento que conmovió al mundo entero, tras la captura de Bagdad por las tropas de Estados Unidos se desató una ola de saqueos que provocó la desaparición y destrucción de varios miles de obras de arte de su Museo Arqueológico.

Cuando Báez llega a Bagdad, una vez finalizada la guerra, es testigo de los resultados del vandalismo, y toma nota de que, paradójicamente, la posguerra es más violenta que la pro-

pia guerra. A lo largo de los catorce capítulos del libro, Báez pasa revista y nos da una radiografía pormenorizada de lo que ha sido la destrucción del patrimonio cultural de Irak, incorporando entrevistas, reflexiones de testigos presenciales y más de cincuenta fotografías, que demuestran la magnitud del daño ocurrido. Su reconstrucción y evaluación detallada de las acciones destructivas en Irak y sus consecuencias impredecibles para el patrimonio cultural de la humanidad, graban en la mente del lector escenas de saqueo, pillaje y destrucción de libros y obras de arte, piezas y documentos históricos otomanos, archivos reales, todos ellos quemados o maltratados. Siglos de esfuerzo y trabajo quedaron aniquilados en unas semanas.

En primer lugar fue saqueado del Museo Nacional de Irak, que albergaba uno de los acervos históricos más importantes de la humanidad, con reliquias de las culturas babilónica, sumeria y asiria. Después, se saquearon e incendiaron dos referentes mundiales de la cultura como son la Biblioteca Nacional de Irak (Dar al-Kutub Wal-Watha'q) y la Biblioteca Coránica, en el ministerio de Donaciones Religiosas en Bagdad. A esto se agrega la destrucción de la mayoría de las antigüedades del Museo Arqueológico Nacional. Báez señala que la que-

ma y destrucción de la Biblioteca Nacional de Irak ocurre justamente a los 60 años de la gran quema de libros en la Alemania nazi.

Bagdad fue, durante siglos, el centro cultural del mundo árabe, y la destrucción de su rica herencia histórica y cultural no puede interpretarse como una afrenta a Irak sino al mundo entero. La destrucción de la riqueza cultural de Irak es interpretada por algunos analistas como parámetro de la barbarie moderna, en la que Estados Unidos juega un papel protagónico. Las consecuencias de esta destrucción para la humanidad entera son sólo comparables al daño causado por el incendio intencional de la Biblioteca de Alejandría. Báez indica que los corresponsales de guerra de los medios más importantes recogieron diversos testimonios de dolor y destrucción donde se responsabiliza a los Estados Unidos de esta catástrofe cultural, y se les denomina «los mongoles modernos, los nuevos mongoles».

Lo cierto es que la UNESCO ya había advertido sobre el peligro que corría el patrimonio arqueológico iraquí y pidió que los bombardeos respetaran las zonas de interés arqueológico. No olvidemos que el testimonio de Báez es, además, parte del informe que presentó a la Comisión de Patrimonio de la UNESCO que coordina Munir Buchenaki. □

Al Sur del Continente Americano,
en el extremo más Austral del Mundo,
la Feria más cercana a sus emociones.

Estaba perdido. Su viaje había sido más extenso de lo que había pensado. Buenos Aires, Santa Fe, Córdoba, San Luis, Catamarca, Salta y por último este alejado paraje de Jujuy. El aire era pesado, los pasos se hacían lento, comprendía el porque de la tranquilidad de la gente del lugar. ¿Podían convivir dos Argentinas tan distintas?, por un lado el apuro porteño, que poco a poco iba destiniéndose a medida que los kilómetros nos alejaba o o o o esta calma con la que convivía desde hacía un par de días. Si bien su resp. es n era tan superficial. Había escapado de sus viejos que mueren en soledad esper a ang stia de ser uno más de los del alma, no era una n r y a te semejante humillación preguntar, o pregu rs e p e ni d u esta. Si, estaba per i d n d e o e s e p e n i d u

t o o e a t u o r N u n a s
o b o n a f q o l o i o r a e
p n a f q o l o i o r a e
c a r d e u i n a a c u y p j u
o s r m g a a c o o q a m
i n e e c l o e t e q
t d p v u e a a c e p
e s n n n i a s s o u a
u u d g e
i i o a u d g e
s e p s e p s b
b o r i u p r m
a q u e a l
z s n ó t a r
n o s u
t i n e m e b

IV
Los ca
m
n d
i e
o
s

Facundo.

En abril próximo, en Buenos Aires, la capital del país más austral del mundo, tendrá lugar uno de los más importantes encuentros editoriales: las 21^{as} Jornadas de Profesionales del Libro, en el marco de la 31^a Feria Internacional de Buenos Aires, El Libro del Autor al Lector.

La Feria Internacional de Buenos Aires, representa la mejor muestra de lo que puede ser capaz una tierra joven, pujante, rica en todas las áreas de la cultura, como lo prueba la extensa y variada producción de su mercado editorial, tan única y valiosa como el país mismo, con contenidos de alto nivel intelectual y de excelente calidad de diseño e impresión reconocida en todos los ámbitos culturales.

No olvide que más de 8000 profesionales -editores, libreros, bibliotecarios, distribuidores y educadores- de todo el mundo concurren anualmente a esta cita, acreditando que las Jornadas de Profesionales del Libro, son la mejor oportunidad para la generación de contactos comerciales, que le permitirán acrecentar su negocio.

31^a FERIA INTERNACIONAL DEL LIBRO DE BUENOS AIRES
18 de abril al 9 de mayo de 2005

21^{as} JORNADAS DE PROFESIONALES DEL LIBRO
18, 19, 20 y 21 de abril de 2005



TEL.: (54-11) 4374-3288 E-Mail : profesionales@el-libro.com.ar Web Site : <http://www.el-libro.com.ar>

Correspondencia

Londres



Iñigo García Ureta

Nuestra relación fue breve y laboral en un mundo —la industria del libro— donde toda relación laboral suele estar teñida de implicaciones personales. Si bien es cierto que ninguno de los dos quedó satisfecho con el otro, e intuyo que durante años nos detestamos amistosamente, lo cierto es que hicimos un buen trabajo. Hoy, al abrir el correo, me he enterado de que había muerto.

Sólo estuve una vez en su piso, en el 53 de Gloucester Road. De visita a Londres, y dado que él no compraba tabaco cubano, me decidí a llevarle unos Montecristo y me invitó a un café: en mi memoria se ve un piso lleno de plantas, con una biblioteca tan bella y elevada que se asemeja a una chica de piernas largas, en cuyas medias aparecen grabadas las cubiertas de las obras de Nabokov. Esta mañana he vuelto a Gloucester Road y he tocado al timbre, a pesar de que jamás me ha sonado bien la expresión «dar el pésame» y no sé qué hacer con los muertos, esos finales agrídulces de capítulo. Desconozco cómo decirlo de otro modo: he ido movido por la injusticia de la errata de que Miriam Gómez, su esposa, adquiriera ahora el título de viuda, con esa u ingrata que se cuela entre las dos sílabas de su vida. Las cortinas estaban cerradas y nadie ha contestado al timbre. He dejado una nota.

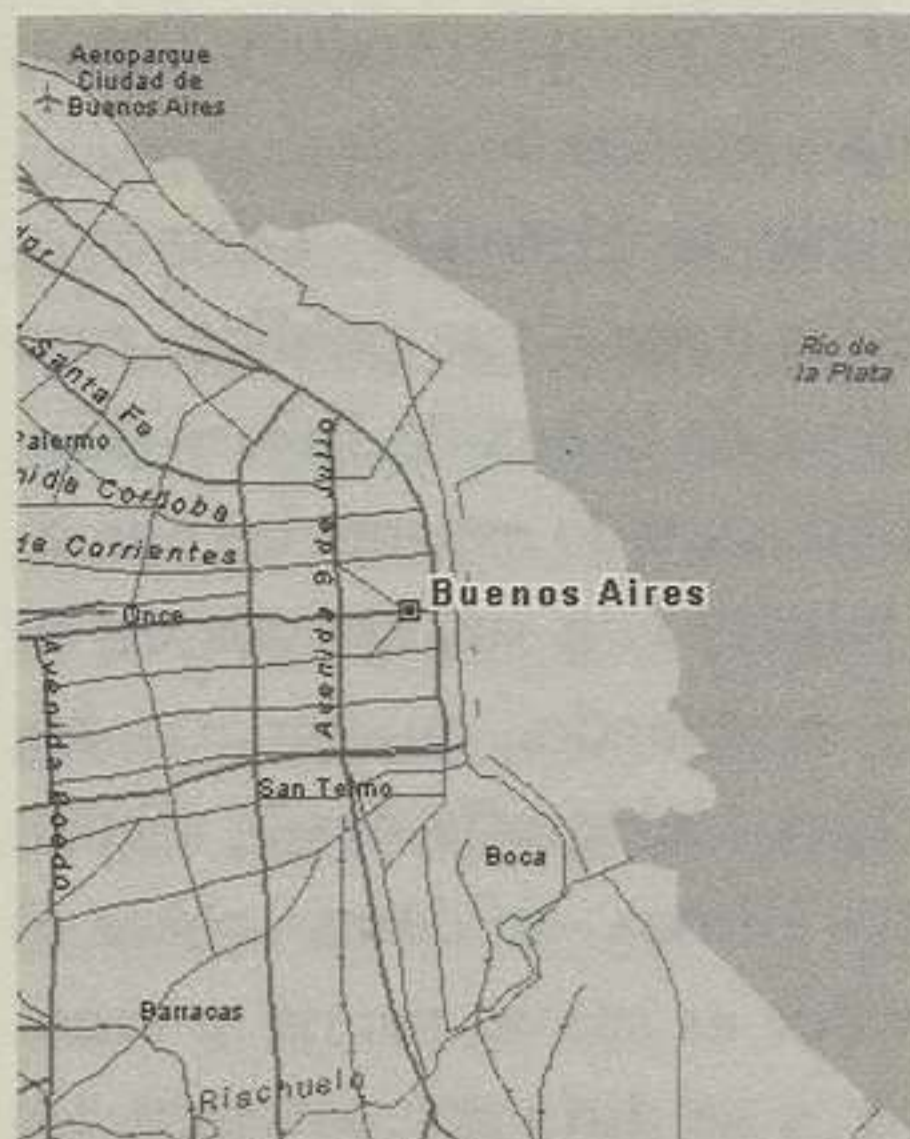
Tal como lo recuerdo, en persona, Guillermo tenía algo de Charles Bronson en la mirada, cierta propensión a intimidar al desconocido, el desapego en conversación por su persona de quien es plenamente adulto y una agilidad mental tan asombrosa que acojonaba al más plantado. Como escritor era directo, sabía cuál era su historia, y cómo contarla, ameno y poco dado a la conmisericordia. También era un lector asombroso, aunque jamás un narrador interesado en compartir sus lecturas: su espíritu, más que docente, era locuaz y evocador a un tiempo. Le gustaba hacer retratos afilados, al pastel, como los que se ven en los juicios. De él

adquirí el afecto por escritores como Mencken o James Thurber. Sus múltiples juegos de palabras siempre escondían un intento por comunicar aquello que las distintas lenguas raramente ofrecen a quienes les exigen todo y más: experiencia. Había vivido mucho, y tanto en la persona como en el escritor se advertía la cabezonería impenitente de quien camina solo.

Jamás me interesó Cuba, pero siempre admiré en él la terquedad de su oposición al régimen de la isla: habiendo nacido en un país donde aún hay quien equipara cultura con procesiones de Semana Santa, no me cuesta esfuerzo rechazar a quien perora en mítines de cuatro horas seguidas. Lo cierto es que rara vez tocamos ni ése ni otros muchos temas. Ya digo que nuestra relación fue breve.

Al alejarme de su casa nevaba y hacía sol a un tiempo, los copos revoloteaban como polen. Al subir los escalones que conducen al primer piso de un autobús rojo, he avistado un ligero en las piernas, largas como su biblioteca, de la chica que me precedía escaleras arriba, y me he acordado de él con una sonrisa en la boca. Luego he pensado en venir a apuntar estas líneas para hacer algo con esta memoria agrídulce, con este recuerdo como de película de *top manta*, donde al final las siluetas de quienes dejan la sala del cine manchan la imagen de nuestro televisor antes de que lleguen los títulos de crédito: se implicó en lo que hizo y todos sus lectores ganamos muchísimo con el hecho de que naciera y escribiera, todos le debemos algo. Durante el resto del día han seguido cayendo copos de nieve y rayos de sol sobre esta tierra que le brindó exilio. □

Buenos Aires



Alan Pauls

Como lo saben (y casi siempre lo perdonan) todos los que me rodean, tengo una memoria deplorable, imprecisa, negligente y, lo que es mucho más grave, absolutamente necia, es decir: incapaz de reconocer que es horrible, imprecisa, negligente, etcétera. Pero recuerdo con una sospechosa nitidez los primeros Anagrama que cayeron en mis manos. Las tapas brillan todavía, como en un día soleado o una alucinación: los *Escritos sobre sus escritos* de Kafka (el lujoso del cuarteto), *Política y delito*

de Hans Magnus Enzensberger (el severo) y dos Cuadernos Anagrama dedicados a Gombrowicz (los clandestinos), uno con la correspondencia con Dubuffet, el otro con la extraordinaria «Carta a los ferdidurkistas», donde Gombrowicz, haciéndose eco de la célebre autobiografía de Nabokov («Pienso como un genio, escribo como un autor distinguido y hablo como un niño»), demuestra que está para más y proclama: «Yo soy un asno vapuleado y, por si fuera poco, un cobarde. Y, que Dios me perdone, un niño».

Asno, cobarde, ex niño: eso era yo, aunque probablemente no en ese orden, en aquel entonces, principios o ya mediados de los años 70, cuando esos libritos cayeron en mis manos y literalmente me *lavarón el cerebro* —para reivindicar una noción castigada por una mala prensa que nunca consigo explicarme. El primero, el Kafka, no sólo lo leí, no sólo lo tatué de signos de exclamación (era la época en que las frases geniales se anotaban como jugadas de ajedrez geniales), no sólo lo subrayé hasta tacharlo: directamente lo reescribí, inyectándole una afiebrada dosis de pornografía dura, en una novelita epistolar que me dio más de una satisfacción. En el segundo, el Enzensberger, me pasé años, varado, básicamente, en los dos artículos que me sirvieron para pensar la década de los 70 en Argentina: la «Teoría de la traición» y el ensayo sobre la Mafia. Y los Gombrowicz... Los Gombrowicz también los leí. Los leí como alguna vez alguien habrá leído a Clausewitz o a Raymond Roussel: como quien deletrea un programa criminal o el manual de instrucciones de una máquina demente. Los leí temblando, soltando carcajadas, parando cada tanto para mirarme al espejo y ver si la lectura por fin me había desfigurado. Nunca llegué a entenderlos del todo. Esa manía tan gombrowicziana: ser siempre un poco más y un poco menos de lo que se está diciendo... Pero entender no era importante: no era el sentido lo que importaba en Gombrowicz, sino la amenaza.

Pero debo decir que entonces, en esos años de asno cobarde y ex niño, lo que más me afectó de esos cuatro libros dispares que parecían atacarme desde frentes tan heterogéneos fue que todos respondieran, como se dice, a un mismo nombre: *Anagrama*. Habían caído en mis manos un poco por azar (de hecho, todos eran de segunda mano, y durante mucho tiempo alimenté la superstición de que Anagrama no hacía libros nuevos: sólo libros *ya leídos*), pero lo que estaba detrás de ellos no era el azar sino algo más perturbador, algo que para los ex niños asnos asustadizos como yo, tan bien educados en el goce paranoico, era el colmo de lo emocionante: una *voluntad secreta*. (Y yo aquí pronunciaría «voluntad secreta» con la misma dicción cortada a cuchillo con que en otras épocas los agentes de las potencias extranjeras pronunciaban la palabra «organización», por ejemplo, ante los agentes de las potencias extranjeras enemigas. Y entonces diría: *voluntad secreta*.) Sí, pensé: había alguien ahí atrás; alguien tocando botones, pensé con mi pobre lógica de cómic o de guerra fría, alguien apretando teclas y moviendo hilos: una mezcla de prestidigitador, titiritero tortuoso, corruptor de menores y cerebro devoto del lavado de cerebros; alguien que rehusaba los dilemas del conformismo, que no se conformaba con publicar a Kafka o a Enzensberger o a Gombrowicz sino que —químico loco, también— prefería verlos actuar combinados, al unísono, para que sus potencias se destilaran incalculablemente multiplicadas. Había alguien ahí: alguien para quien esos tres o cuatro libros, en algún punto bastante misterioso, eran —como lo eran también para mí— uno solo.

Ese alguien es Jorge Herralde, fundador de Anagrama y autor de este *Observatorio editorial*. Tardé bastante en saberlo. Porque para mí, durante años, esa *voluntad secreta*, ese lavador de cerebros providencial tuvo un nombre de fantasía, mucho más apropiado para el limbo de experimentaciones en el que yo imaginaba que se movía que un nombre y un apellido de guía telefónica. Se llamaba... el «Señor Anagrama». Tengan en cuenta que por entonces —mis catorce, mis quince años— yo seguía tratando de escapar de la onda expansiva del fenómeno Bond, que tanto me había modelado a lo largo de los años 60. Pero ¿cómo podía imaginarme al Señor Anagrama si no como un caballero recostado al borde de una pileta, amparado por la sombra verdadera de una palmera falsa, barajando a Kafka, Gombrowicz y Enzensberger —como algunos años más tarde, Dios mío, a Copi— con la misma experta *nonchalance* y la misma disposición para las segundas intenciones con que el 007 barajaba naipes de póker, pistolitas en miniatura o corpiños? Sí: el Señor Anagrama, como Bond, era una mezcla insoportablemente perfecta de hedonismo y estrategia. Él solo era ya una potencia extranjera.

Después, como era de prever, vino el desengaño. Bond y el Señor Anagrama se bifurcaron. Bond no sobrevivió a Roger Moore y el Señor Anagrama pegó uno de esos saltos audaces que siempre desconciertan: de ser una *voluntad secreta* que sólo me codiciaba a mí se convirtió en *eso que había que leer*.

Corrían los años 80, y basta que cualquiera de nosotros abra su álbum de fotos en la página de las librerías para verlo todo amarillo. (Es el amarillo que ya figura en los pantones del mundo bajo el nombre «amarillo Panorama de narrativas».) El Señor Anagrama era la potencia extranjera... enemiga. Fueron años difíciles para mí: regaba cada mañana mi hispanofobia y a la nocecita, de ronda por las librerías, asistía al avance de la voraz mancha amarilla, que junto con los lectores argentinos iba deglutiéndose uno por uno a todos —creo que digo bien: todos— mis escritores favoritos.

Entonces, ex ex niño, siempre cobarde y siempre asno, hice lo que hago siempre: *llegar tarde*. Fueron años de una abstinencia festiva y desafiante. No leí *La conjura de los necios*; no leí *El placer del viajero* de McEwan; no leí a Barnes, ni a Amis, ni a Bufalino. Y si leí las cien breves novelas-río de Manganelli fue porque alguien (una amistad que obviamente no podía prosperar) me las regaló. Y no estoy del todo seguro de que me hayan gustado. Ayuné. Perdí de vista por un tiempo al Señor Anagrama (aunque vigilaba cada uno de sus movimientos con la esquina de mi ojo bueno), flirteé aquí y allá, pasé de la hostilidad al desdén y del desdén al desinterés, dejé que la espuma de los días se disipara. Y cuando volví, ex ex niño, igual de asno pero un poco más cobarde, hice lo que hago siempre: ser anacrónico. Los Gombrowicz estaban: polvorientos, un poco humedecidos, pero estaban; también estaba el Enzensberger, con su ensayo sobre la Mafia más vigente que nunca; el Kafka no; el Kafka había volado. Supongo que era el precio que había que pagar por la reconciliación.

Borges decía que la primera vez que tocó una edición del *Quijote* que no era la que había leído en su infancia, tuvo la impresión de que era otro libro. Algo parecido me pasa a mí con ese cuarteto de Anagramas: no consigo verlos de otro modo que como *originales*. Pero —y ésta es la gran victoria del Señor Anagrama— no como originales de Kafka, ni de Enzensberger, ni de Gombrowicz: originales de Jorge Herralde.

De modo que sí: aunque este *Observatorio editorial* es el primer libro de Herralde que se publica en Argentina, hace tiempo ya que venimos leyendo a Herralde —leyendo esa «novela-río»— que él dice que es su catálogo. Pero las prosas que reúne este libro acarrearán más de un suplemento jugoso. Primero y principal —cosa de saciar de entrada los apetitos más bajos—, un archivo irresistible de chismes, infidencias y anécdotas maliciosas sobre... ¡escritores vivos!, contados, además, de primerísima mano, y con una impasibilidad tan perfecta que a veces se confunde con el respeto. Segundo (aunque reconozco que es un punto algo personal), el despliegue de ese sentido mundano, ese *savoir vivre* y esa intuición para estar en el momento justo a la hora justa que eran, para mí, las virtudes más jamesbondianas del Señor Anagrama. Tercero, la evidencia de que un editor como Herralde, tan excéntrico en esta actualidad de pulpos y mega-

corporaciones del libro, es una figura extemporánea (un artesano en un mundo de fotocopistas) y sofisticadamente contemporánea: para Herralde editar, a la vez que producir libros, es curar literaturas, estilos, incluso formas de vida...

Y después, claro, está la voz de Herralde. Leemos a Herralde cuando leemos los libros ajenos que publica, pero sólo lo oímos realmente cuando va en busca de Bukowski y se le recalienta el radiador del auto, cuando espanta las humaredas de marihuana que Copi fabrica con sus amigos en su departamentito de Montmartre o cuando, en uno de los momentos más inspirados del libro, telegrafía desde alguna madriguera nocturna sus rápidas, filosas «píldoras» sobre el oficio de editar. La voz de Herralde es suave, pareja, a veces incluso un poco demasiado baja, y se diría que se emite sin elegir, en alguna clase particularmente diabólica de piloto automático. Y ahí está el punto, la clave, el peligro supremo: porque el automatismo «da» fluidez, y la fluidez «da» calma, y cuando alguien habla con fluidez y con calma todos —todos menos los que conocen a Herralde— todos, confiados en que lo que se viene es puro remanso, bajan la guardia y quedan a la intemperie, expuestos, o más bien entregados, a esos latigazos casuales y fatídicos que son los apartes, los incisos, los paréntesis de Herralde. Cuidado ahí; *mucho* cuidado. Porque en esos doblefondos traicioneros de la frase acechan las dosis más perspicaces, divertidas y malignas de este *Observatorio editorial*.

Una fábula para terminar. A fines del 2003, cuando fui a presentar *El pasado a España*, comparecí en la sede de Anagrama con un bando de exigencias irrenunciables doblado en cuatro bajo el brazo: la lista de todos los libros de los que ayuné durante años y que —pensaba, embriagado por los perfumes del éxito— por fin podría tener sin necesidad de entregar mi vida a la usura. Para mi sorpresa, casi para mi decepción, no hizo falta alzar la voz, ni patalear, ni regatear. Ni siquiera tuve tiempo de desenfundar mi lista. Herralde me miró, leyó todos esos años de codicia acumulada en mis ojos y señaló con un gesto vago una puerta a lo lejos. «Sírvelo lo que quieras», le oí decir con suficiencia jamesbondiana, celebrando ese complot entre libros y bares que a menudo protagoniza su *Observatorio editorial*. Fui. Me acompañaba Anna Jornet, la jefa de prensa de la editorial, para monitorear la rapiña, suponía yo, o tal vez para que no me perdiera entre los anaqueles. Imagínense: ¡35 años de libros para elegir!

Entré —y juro que no miento: el cuarto que atesora todo el catálogo de Anagrama no ocupa más de la mitad de esta sala. Desplegué mi lista, ya de duelo por todos los libros tildados que ese modesto búnker sin ventanas jamás podría alojar, y empecé a nombrar los títulos con pesadumbre. Y uno a uno fueron apareciendo todos. Digo bien: todos. En un momento tuve una impresión vertiginosa: no importa qué título pidiera, el libro aparecería en el acto. Anna se agachaba, hundía medio cuerpo entre los estantes, desaparecía unos

segundos y *volvía* con el libro en la mano, soprándole más o menos el polvo de la tapa según el año de la edición. *De dónde* volvía, eso fue lo que no dejé de preguntarme durante los cuarenta minutos que duró la caza. De dónde volvía, y por qué, por qué extraña razón los únicos cuatro ejemplares que Anna no pudo traer del más allá fueron el de *Escritos sobre sus escritos* de Kafka, *Política y delito* de Enzensberger y los dos cuadernitos Anagrama dedicados al polaco prófugo. Eso es lo que me pregunté entonces y me sigo preguntando hoy, ahora, todavía, con el Señor Anagrama a mi lado, y me parece que por el momento, como Bartleby, preferiría que no me conteste con la verdad. □



PARÍS CANALLA

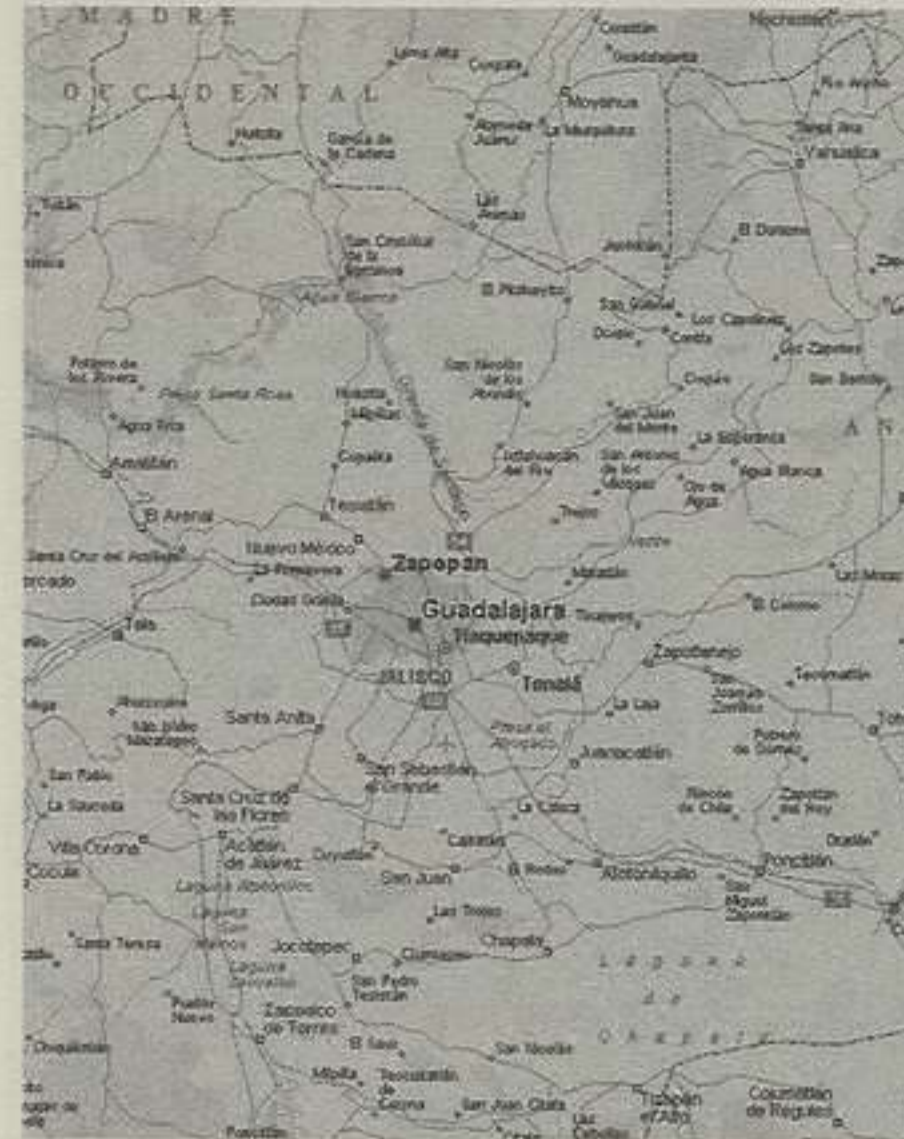
Maurice Sachs

¿Cómo era la vida en la que se consideraba entonces —París, años veinte— capital cultural del mundo? ¿Qué cambios se produjeron en la vida cotidiana y social de los hombres? Es la época negra, del jazz, el cubismo y las audacias sexuales, los actos gratuitos y los suicidas sin razón, los primeros «happenings» y el cine. Asiduo del Boeuf sur le toit, el célebre local y lugar de encuentro animado por Jean Cocteau, el autor nos propone una inmersión en la fenomenología social y cultural de aquella época con todos los personajes que ocupan un lugar preeminente en esa sociedad parisina: escritores, pintores, músicos, editores...

Trama Editorial

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

Guadalajara



Víctor Claudín

El taxista lleva colgado del espejo retrovisor un CD, convertido en oración para una buena conducción por una de las caras, y en la otra la imagen de un Cristo. Yo le pregunto por la mordida y él me gruñe. Le indico la dirección de mi hotel y él me pregunta sobre el fin de mi visita. Cuando le contesto que llego a la Feria del Libro me interroga incrédulo si soy catalán. No, le digo, ¿por qué? No, por nada, todos los que vienen este año a la Feria son catalanes. Yo ya no le pregunto nada, mejor me callo y averiguo por mi cuenta a qué se refiere el taxista.

PROHIBIDA ENTRADA

A TODA PERSONA AMAINADA, ENCORAJINADA

O BRONQUERA

AQUÍ REINA EL BUEN HUMOR

Pido un tequila, me lo sirven en una copita acompañado de otras dos: en una va el limón licuado, en otra, la sangrita. Rico, la sal también me la han acercado.

Puede que tuviera que estar a esa hora en la Feria, viendo pasar por delante de mí a las grandes figuras de la literatura contemporánea (Saramago, Fuentes, Goytisolo,...) pero prefiero disfrutar de un México que es pura realidad. ¿O no? Porque deba estar donde tuviera que estar, lo cierto es que estoy en la cantina.

Mejor me siento en el Zócalo.

Unos chiquitos muy chiquitos van pidiendo. El chavalín, mucho más chiquito que la chamaquita, que puede no llegar a los seis o siete años, le enseña la moneda que acaba de conseguir, y ella se emociona. Los dos salen corriendo.

Una adolescente con cara de Mafalda, y un cuerpo que se desborda un poco por una camiseta amarilla sin hombros, está con otras dos amigas y sus bolsas de estudio. Las tres son hermosas en carnes y nadie podría averiguar el tono de las picardías que les hacen reír y saltar, estudiando sin casi querer complicidades dirigidas a ciertos jóvenes de las proximidades.

Una chamaquita ha conseguido cliente en un viejo arrugado con sombrero blanco immaculado, le está limpiando con mimo unos zapatos bien sucios. Pero ha tardado unos minutos en ganarse el trabajo según acariciaba el zapato, seguramente explicando lo que era capaz de conseguir. Poco más

tarde llega su coleguilla y es quien remata la faena entre las protestas del cliente, que demostraba no fiarse de la sustitución clamando por que se la terminara la chica. Pero la maniobra se pone de relieve para el testigo en el siguiente movimiento: ella enseguida consigue un nuevo cliente mientras él chico completaba la limpieza de los zapatos primeros. La chica se engatusa a uno y le comienza a limpiar un zapato, luego llega el chico, que va colgadillo, hace unas flexiones sobre los nudillos, ella deja al cliente en sus manos, que saben hacer el trabajo, y ella parte en pos de nuevas perspectivas. Cada uno cumple un papel y así el equipo funciona a la perfección.

En la Feria ahora están hablando de negocios, y luego también, incluso durante la cena o antes de irse a dormir, y hasta en la cama. Hay que firmar contratos: de edición, de distribución, de financiación, de intercambio, de contratación... También se habla de literatura, es cierto, se habla de novela policíaca y, muy sobre todo, este año se ha hablado de novela catalana, y de poesía catalana, y de ensayo catalán, y de *Catalunya*, y de política catalana, y de comida catalana y de vinos catalanes, y de otras catalanadas.

Algunas cifras de la FIL: cerca de medio millón de asistentes, 1.573 editoriales, 38 países representados, 318 medios de comunicación acreditados, 221 presentaciones de libros, 80 actividades artísticas, 29 foros académicos, 13 foros literarios, profesionales del libro: 14.488, agentes literarios: 69.576 horas de eventos con más de 500 actividades. El costo de realización de la Feria este año fue de 45 millones de pesos (4,5 millones de euros) en tan sólo nueve días.

La FIL de Guadalajara, la feria del libro en castellano más importante del mundo, ha hablado este año catalán, incluso se notaba el acento en hoteles, calles del centro, cantinas, restaurantes y, ¡cómo no!, en el salón de baile Veracruz, donde también se podía tomar tequila en compañía cercana de García Márquez o de Carlos Fuentes. Ha sido a lo grande y con mucho diseño, como les gusta a ellos. Podías oír a Lluís Llach por la noche o encontrarte con Carod Rovira desayunando, seguir el discurso natural de escritores catalanes de moda (el más, Sánchez Piñol y con todo merecimiento por su novelón *La piel fría*) o adelantarte a la comitiva de inauguración de la Feria para fotografiar una tríada sin parangón: la señora ministra de España, el señor presidente de Cataluña y el más probable Nobel de todos los Goytisolo, Juan, gran laureado de este año en el llano tapatío (de Jalisco) de la cultura escrita. Una delegación, la catalana, conformada por 600 componentes.

La FIL de Guadalajara es todo un exceso. Un exceso de actividades, de figuras de relumbrón, de posibilidades de negocio, de libros, de autores, de editores, de librerías, de distribuidores, de revistas incluso culturales (que haberlas también las hay, con su atractiva aportación al debate social y humanista a cuestas), de buscahaciendas luciendo palmito, de... y, esta edición, con un añadido exceso de catalanidad,

catalanes y catalanismo. Y cuando digo exceso no estoy señalando necesariamente algo peyorativo, negativo o superfluo, sino subrayando una impresión que llega a asfixiar al visitante. Está bien porque lo tienes todo. El asunto se afea cuando lo que quieres oír coincide con lo que quieres ver y, además, con lo que te gustaría recorrer; para entonces decides que prefieres entrar en la editorial preferida para localizar la última novedad y adquirirla con el mayor descuento de los posibles.

La parte institucional del país invitado era elegante, harto conceptual o esencialmente minimalista, amén de contener una variada representación libresca propia; era el espacio que recibía a invitados, participantes y asistentes. De Jordi Pujol a Jorge Herralde, del Comisario del Año del Libro y la Lectura al entrañable Andreu Martín, de Ruiz Zafón a Nuria Amat, de María del Mar Bonet a Els Comediants con un espectáculo viejo; si no estaba alguien es que no debía contar nada para el mundo y el espíritu de los libros catalanes (por mucho que me esfuerce en mantener mi denuncia de que no parecía ser exactamente así, que para el total despliegue de *força* catalana que se ha hecho, a algunos sí que se les ha echado de menos). Incluso la agencia literaria de Carmen Balcells, catalana, universal y principesca con lacayos y súbditos entre sus piernas y entre las de sus ayudantes, ha estado presente con una coctelería sólo abierta para los amigos, para demostrarnos a lo *yuppie* cómo se firman los contratos de edición y cómo se consiguen los grandes premios literarios. Y en general la invasión catalana ha sido una buena inversión porque se ha obtenido una buena promoción de lo catalán, incluida la de los vinos escogidos del Penedés. Además de que se hayan formalizado algunos asuntos de interés para ellos, los catalanes: como que en el premio Juan Rulfo, que este año es el que se ha llevado a su casa Juan Goytisolo, se añade la lengua catalana en sus bases (hasta esta edición sólo se podía presentar en español, inglés y francés), que se creará en Guadalajara el Centro de Estudios y Difusión de la Cultura Catalana, y los demás triunfos comerciales particulares amén del mero reconocimiento de Cataluña como país que tanta ilusión les ha hecho a los catalanes sin excepción.

Se ha lanzado el primer Premio de Novela Tusquets Editores. Se ha presentado la Feria del Libro de Londres, que se celebra a mediados de marzo y busca aumentar los participantes de habla hispana del continente americano. La editorial Península celebró sus cuarenta años de existencia. Se rindió tributo emocionado al querido Vázquez Montalbán. Se premió al conocido como «mago de la edición», Roberto Calasso, cabeza de la prestigiosa edición Adelphi. Ha triunfado José Saramago ante más de mil jóvenes que le aclamaron y, como siempre, el televisivo Carlos Fuentes. Se ha presentado Perú como país invitado de la próxima edición. Se han dado importantes transacciones y negociaciones en torno a los derechos de autor, para lo que

se ha creado un Salón dedicado especialmente a ello. Las revistas culturales de España, representadas en ARCE, afianzan su presencia en Latinoamérica merced al establecimiento de nuevos acuerdos en México. El novelista norteamericano James Ellroy, marcado por el asesinato de su madre sin que se encontrara a su asesino, discute con Paco Ignacio Taibo II de política desde sus respectivas ideologías en el Foro de Novela Policíaca, medio fascista el primero y progresista el nuestro.

En definitiva, la feria más linda y más excesiva del mundo en lengua castellana, o española, que uno nunca sabe. La feria que te permite brindar con tequila cada vez que obtienes un logro. ¡Órale, órale! □



Fotografía: Robert Capa. Magnum Photos.

SALA DE EXPOSICIONES
EDIFICIO PARANINFO
del 7 de marzo al 15 de mayo de 2005
PLAZA BASILIO PARAÍSO,4
ZARAGOZA

Fundación
Pablo Iglesias

FUNDACIÓN
F. Largo Caballero

Universidad
de Zaragoza

Caja Duero

COLABORADORES

- **JOSEPH BRODSKY (1940-1996)**
Poeta
- **ROGER CHARTIER**
Historiador del libro y de la lectura;
École des Hautes Études, París
- **DANIEL CENTENO**
Crítico literario argentino
- **KRZYSZTOF CZYZEWSKI**
Poeta, ensayista y escritor polaco
- **JORGE FERRER**
Escritor cubano
- **AGUSTÍN GARCÍA DELGADO**
Poeta
- **ADOLFO GARCÍA ORTEGA**
Escritor y editor
- **ÍÑIGO GARCÍA URETA**
Escritor y traductor
- **DRAGO JANCAR**
Novelista, dramaturgo y editor esloveno
- **MIGJEN KELMENDI**
Escritor y traductor albaniano-kosovar
- **IVAN KLIMA**
Escritor checo
- **JUAN MARSÉ**
Escritor
- **CARLOS MONSIVÁIS**
Periodista, ensayista y narrador mexicano
- **JAVIER MONTES**
Escritor, traductor y crítico de arte
- **MIJAÍL SAFONOV**
Escritor. Investigador del Instituto de Historia
Rusa, San Petesburgo
- **RAMÓN SÁNCHEZ LIZARRALDE**
Crítico literario y traductor
- **AMPARO SERRANO DE HARO**
Escritora

PORTADA

IGNACIO TOVAR
Sin título
1988



TRADUCTORES

- RAMÓN GONZÁLEZ**
Krzysztof Czyzewski
- JORGE LÉBEDEV**
Roger Chartier
- PEPA LINARES**
Mijaíl Safonov
- RAMÓN SÁNCHEZ LIZARRALDE**
Migjen Kelmendi
- SIMONA SKRABEC**
Drago Jancar
- FERNANDO DE VALENZUELA**
Ivan Klima

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

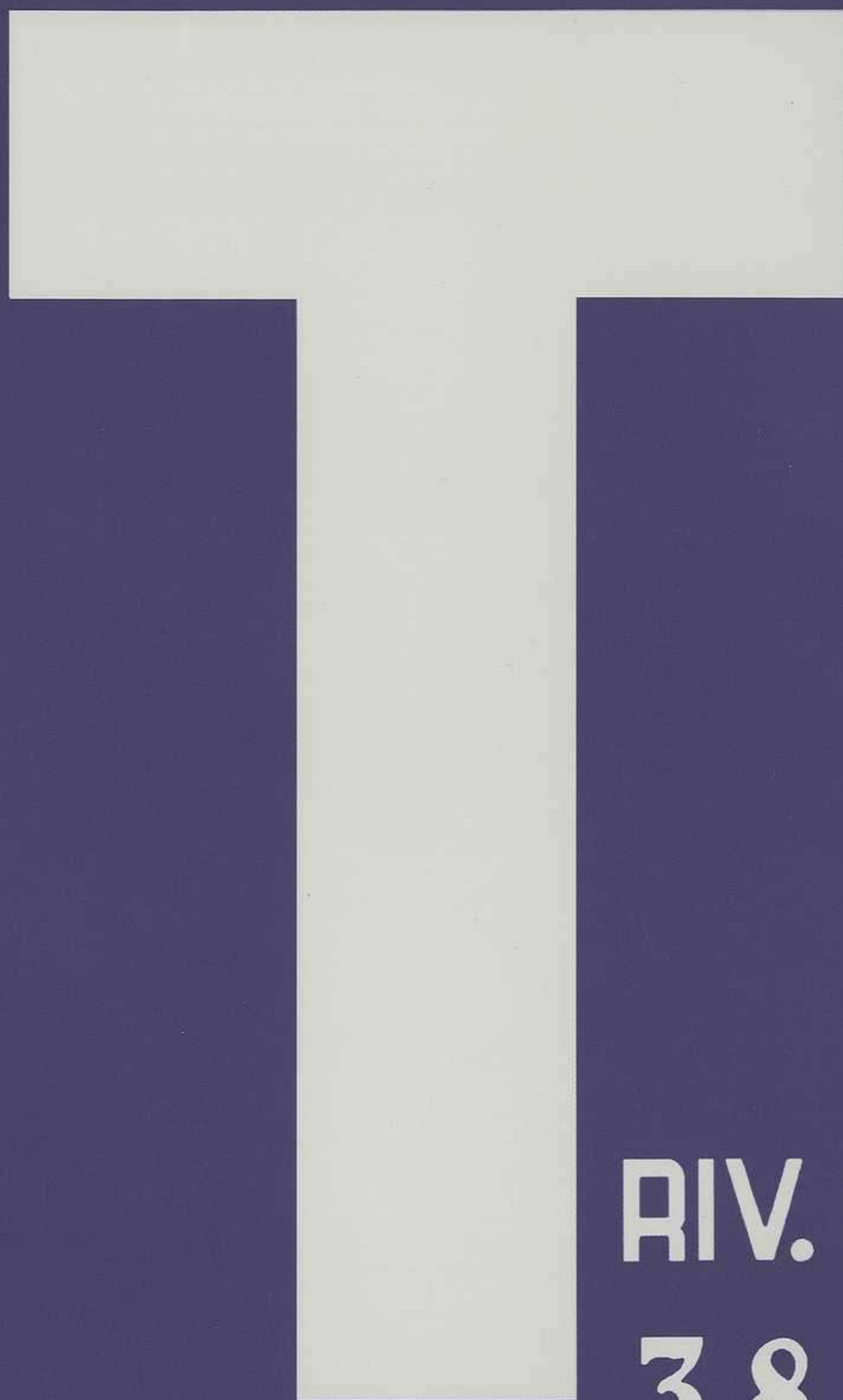
Juan Marsé, por cortesía de editorial Lumen; R. Chartier, conferencia para el *Festival de la Palabra*, México D. F. 2004; C. Monsiváis, texto de la conferencia pronunciada en el 6º Congreso Nacional de la Lectura, México 2004; Cuaderno Central coordinado por Ramón Sánchez Lizarralde, texto M. Kelmendi leído en el marco de *Kosmópolis-04, Fiesta Internacional de la Literatura*, Barcelona 2004; D. Jancar, J. Ferrer, C. Czyzewski y R. S. Lizarralde, en el espacio «Café Europa-La Habana» de *Kosmópolis-04*, todos por cortesía del Centro de Cultura Contemporánea de Barcelona; en Kelmendi, «Los trenes de Kosovo» fragmento de «Els Trens de Kosovo», de Lluís Llach, © Edicions l'Empordà; I. Klima, conferencia pronunciada en el seminario sobre Europa Central, Asociación de Periodistas Europeos, San Sebastián 2004; ilustración de portada, cortesía de galería Fúcares, Madrid, y Caja San Fernando, Sevilla; ilustraciones Cuaderno Central, cortesía de galería Marlborough, Madrid; ilustraciones R. Chartier, cortesía de galería Luis Gurriarán, Madrid; ilustraciones C. Monsiváis y A. G. Ortega, cortesía del Centro de Arte Caja de Burgos; ilustraciones J. Brodsky, de «Fête galante», cortesía de la Universidad Pública de Navarra; ilustraciones I. Klima y D. Centeno, cortesía de galería Soledad Lorenzo, Madrid; © de las reproducciones autorizadas, VEGAP Madrid, 2004.

DISTRIBUCIÓN

- | | |
|------------------|--|
| ESPAÑA | Librerías: Latorre Literaria; Quioscos de prensa: COEDIS |
| ARGENTINA | Prometeo Libros - Avda. Corrientes, 1916 - 1045 Buenos Aires
Teléf. y Fax: 953 11 65 |
| CHILE | Editorial Contrapunto - Avda. Salvador, 595 - Providencia - Santiago de Chile
Teléf.: 223 30 08 - Fax: 223 08 19 |
| COLOMBIA | Siglo del Hombre Editores - Carrera, 32 nº 25-46 - Santa Fé de Bogotá
Teléf.: 337 94 60 - Fax: 337 76 65 |
| ECUADOR | Libri Mundi - Juan León Mena, 851 - Quito
Teléf.: 544 185 - Fax: 504 209 |
| EEUU | Distribuidora de Libros Nuevo Siglo - P.O. Box 430569 - San Ysidoro,
Ca 92143 - 0569 Teléf.: 84 09 08 - Fax: 34 14 69 |
| GUATEMALA | Librería Sophos - Avda. Reforma, 13-89 - Zona 10 - El Portal, Local 1 - Guatemala
Teléf.: 331 63 11 - Fax: 334 68 01 |
| MÉXICO | Gandhi México - Miguel A. de Quevedo, 134 - Col. Chimalistac - 01050 México D.F.
Teléf.: 661 10 41 - Fax: 661 20 43
Fondo de Cultura Económica. Librería Octavio Paz - Miguel A. de Quevedo 115 -
Col. Chimalistac - 01070 México D.F. Teléf.: 480 18 05 - Fax: 480 18 04 |
| PERÚ | La Casa Verde - Pancho Fierro, 130 - San Isidro - Lima 27
Teléf.: 440 82 20 - Fax: 221 03 81 |
| URUGUAY | Ediciones Trecho - Maldonado, 1092 - 11100 Montevideo
Teléf.: 408 36 06 - 907 561 - Fax: 900 59 83 |
| VENEZUELA | Distribuidora Noray - Los Mangos, Edificio Alfa Las Delicias de Sabana Grande -
1050 A Caracas Teléf.: 761 35 76 - Fax: 762 02 10 |

REDACCIONES

- | | |
|--|---|
| BERLIN:
LETTRE INTERNATIONALE
Dirección: Frank Berberich, Antonin J. Liehm.
Redacción: Elisabethhof, Portal 3 B,
Erkelenzdamm 59/61, 10999 Berlín | PARÍS:
LA NOUVELLE LETTRE INTERNATIONALE
Dirección: Antonin J. Liehm.
Redacción: 41, rue Bobillot, 75013 París |
| BUCAREST:
LETTRE INTERNATIONALE
Dirección: B. Elvin, Antonin J. Liehm.
Redacción: Aleea Alexandru, 38, sectorul 1,
Bucaresti. | ROMA:
LETTERA INTERNAZIONALE
Dirección: Federico Coen, Antonin J. Liehm
Redacción: Via Trebbia, 3
00198 Roma |
| BUDAPEST:
LETTRE INTERNATIONALE
Dirección: Eva Karadi, Antonin J. Liehm.
Redacción: Nagyened u. 11/A,
1123 Budapest. | SCOPJE:
LETTRE INTERNATIONALE
Dirección: Nikolas Kostas, Antonin J. Liehm
Redacción: Ruzveltova 34, Apdo. 378,
91000 Skopje |
| COPENHAGUE:
LETTRE INTERNATIONALE
Dirección: Peter Nielsen, Antonin J. Liehm.
Redacción: Mediefabrikken, Store
Kongensgade 40 E, 3, 1264 Copenhague | SOFIA:
LETTRE INTERNATIONALE
Dirección: Boris Hristov, Antonin J. Liehm.
Redacción: Open Society Fund, Serdika Str. 1,
1000 Sofia. |



RIV. N°

38

SALE E
TABACCHI

SALE E TABACCHI

Im Rudi-Dutschke-Haus
Kochstraße 18 · 10969 Berlin
Tel. 030 - 252 11 55

Fundación Pablo Iglesias

25

Con la palabra y la imagen

25 AÑOS DE CONSTITUCIÓN ESPAÑOLA

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

Fundación
Pablo Iglesias

Con la palabra y la imagen

25 AÑOS DE CONSTITUCIÓN ESPAÑOLA

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