

2008

LETRA

98

7 euros

INTERNACIONAL

POR DÓNDE CAMINA LA POESÍA ESPAÑOLA

Marcos Canteli
Rafael-José Díaz
Abraham Gragera
Antonio Lucas
Elena Medel
Andrés Navarro
Carlos Pardo
Joaquín Pérez Azaústre
Mariano Peyrou
José Luis Rey
Miriam Reyes
Goretti Ramírez
Julieta Valero
Joan de la Vega
Javier Vela

Salvador Clotas
José Manuel Caballero Bonald

**EUROPA AÚN
GENERA IDEAS**
Xavier Vidal-Folch

**LA INDUSTRIA
CULTURAL EN CHINA**
Mark Siemons

Doris Lessing • José Ramón Ripoll • Javier Arnaldo • Luis Seguí • Andrés Barba
Javier Ozón • Juan Ángel Juristo • Miguel Rubio • Víctor Claudín • Laura Arias
Alejandra Díaz Ortiz • Esteban Hernández • Daniel Centeno • Jorge Herralde



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 2007 **más de 152 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 la difusión como parte del proyecto de conservación.



Plataforma móvil. Fachada de la
Iglesia de San Pablo en Valladolid.
Súbete.

Abierto de martes a domingo. Lunes cerrado
Para información y concertar una visita:
Tel. 983 351 366
proyectocultural@restauracionsanpablo.com

Con la colaboración de la Junta de Castilla y León

www.fundacioncajamadrid.es
Plaza San Martín, 1. 28013 MADRID



LETRA⁹⁸ INTERNACIONAL

DIRECTOR FUNDADOR

Antonin J. Liehm

DIRECTOR

Salvador Clotas

SUBDIRECTOR

Manuel Ortuño Armas

COORDINADORA

Rosa Pereda

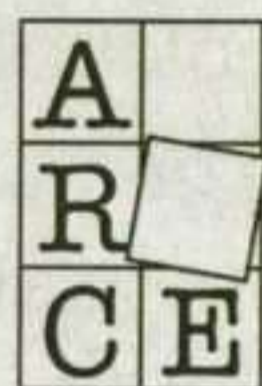
SECRETARIA DE REDACCIÓN

Mercedes García Lenberg

CONSEJO DE REDACCIÓN

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

LETRA INTERNACIONAL ES MIEMBRO DE



Esta revista ha recibido una ayuda de la

 Dirección General
 del Libro, Archivos y
 Bibliotecas para su di-
 fusión en bibliotecas, centros culturales y
 universidades de España para la totalidad
 de los números editados en el año 2008.

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.fpabloiglesias.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 2008

ÍNDICE

-
- **Xavier Vidal-Folch**
Europa todavía genera ideas 2

 - **Doris Lessing**
Los que no reciben el Nobel 4

 - **José Ramón Ripoll**
La música pensada de Eugenio Trias 12

 - **Javier Arnaldo**
Goethe paisajista 20

 - **Mark Siemons**
La industria cultural en China 24

POR DÓNDE CAMINA LA POESÍA ESPAÑOLA 37

- **Salvador Clotas, José Manuel Caballero Bonald, Marcos Canteli, Rafael-José Díaz, Abraham Gragera, Antonio Lucas, Elena Medel, Andrés Navarro, Carlos Pardo, Joaquín Pérez Azaústre, Mariano Peyrou, Goretti Ramírez, José Luis Rey, Miriam Reyes, Julieta Valero, Joan de la Vega, Javier Vela**

-
- **Luis Seguí**
Tener todo el futuro por detrás. La paradoja argentina 70

LOS LIBROS

- **Andrés Barba** (Martín Kohan); **Javier Ozón** (Félix de Azúa); **Juan Ángel Juristo** (John Stape); **Miguel Rubio** (Mark Twain); **Víctor Claudín** (C. J. Sansom); **Alejandra Díaz Ortiz** (Ángeles Mastretta); **Esteban Hernández** (Octavi Comeron); **Laura Arias** (Reyes Mate) 76

CORRESPONDENCIA

- **Jorge Herralde, Daniel Centeno** 93

Europa todavía genera ideas

Xavier Vidal-Folch

Europa todavía genera ideas. Y engendra libros sobre su futuro. Cuando más ceniciento aparecía el panorama intelectual sobre el futuro de la Unión Europea y el propio proceso de construcción comunitaria, en plena parálisis del proyecto constitucional, alguna terca gente, encabezada por Jacques Delors, al que enseguida flanquearon varias fundaciones (entre ellas la española Pablo Iglesias, que edita esta publicación), volvió a empeñarse en rescatar al europeísmo de sus presuntas cenizas. Para ello, creó el Premio del Libro Europeo, concedido a final de 2007 por un jurado internacional independiente, en su primera edición, al político belga liberal Guy Verhofstadt, por su apreciable panfleto federalista titulado *Los Estados Unidos de Europa*.

Quienes hemos tenido el placer de formar parte de ese jurado, periodistas de distintos medios que hemos ejercido (o ejercen) su oficio desde el periscopio de Bruselas, hemos podido constatar dos realidades en el mundo de las ideas, que ya nos parecían desgraciadamente amortizadas. Una es que el proyecto europeo sigue levantando pasiones, si no en las ágoras multitudinarias, al menos, en los círculos más implicados: las tres reuniones del jurado fueron densas, intensas, y polémicas. La otra es que la producción de reflexiones estructuradas sobre el europeísmo alcanza niveles de calidad mucho más que estimables.

Como era la primera edición del premio, analizamos obras muy sugerentes recientemente publicadas, aunque desbordasen el periodo de

publicación establecido en el reglamento del premio. Entre éstas sobresalían dos, de factura anglosajona: *Por qué Europa liderará el siglo XXI*, del joven Mark Leonard, un pedagógico alegato en pro de la superioridad de los valores y modos europeos respecto de los conservadores norteamericanos pergeñado desde una visión nada federal del continente, lo que entraña un interés añadido, porque ese valor no se les supone a los británicos. Y, en parecido sentido, el más profundo de Jeremy Rifkin, el clásico *El sueño europeo*, uno de los más pertrechados ideólogos clintonistas. Ambos, eurooptimistas. A los que se añadía el frondoso *La Europa cosmopolita*, del alemán Ulrich Beck, del que convendría retener dos reflexiones: la de Europa como «imperio» no imperial, en el sentido weberiano (un conjunto diverso hacia adentro y siempre abierto/expansivo hacia afuera; lo contrario del Estado-nación) y la exigencia de una «democracia posnacional» en la que los ciudadanos no sólo sean «próximos», sino protagonistas.

Entre los que sí cumplían las exigencias del calendario destacaba Jorge Semprún, con *Pensar en Europa*, una nueva versión de su libro eterno, un nuevo viaje siempre emocionadamente escrito a la Europa de entreguerras, a la radiografía vitalista de la génesis y estructura de los totalitarismos de entonces. O el más académico *National thought in Europe*, del holandés Joep Leerssen, muy correcta taxonomía de la construcción ideológica de las naciones, en la senda,



Elena Dorfman
Sakura
2005

más militante, que abrió Eric Hobsbawm hace ya bastantes años.

De la veintena de libros examinados, tres pasaron, entre apreturas, a la final. El vencedor, no sin acerada discusión, fue Verhofstadt, con un comprometido discurso en la más pura ortodoxia federalista, que acarrea la virtud de constituir hoy una aproximación minoritaria y criticada al asunto que nos ocupa. De igual o mayor interés, a juicio de quien esto narra, era *Le coq et la perle* de la francesa Sylvie Goulard, una reivindicación muy argumentada de la idea y del método puestos en obra por los padres fundadores, con la intención de iluminar las paradojas actuales, y,

sobre todo, el trabajo del catalán Josep María Colomer, *Grandes imperios, pequeñas naciones*. Este es el texto que emplea un ángulo de observación más globalizado, y más empeñado en romper tabús: la globalización como fenómeno ya anticipado en el primer tercio del XX; el origen militar de la construcción europea; el declinante paradigma del Estado-nación... Pero, más allá de la decisiones del jurado, lo fundamental de esta primera edición del premio fue constatar la vitalidad, riqueza y variedad del pensamiento europeo-europeísta. Una de esas noticias que casi nunca caben en la panoplia seleccionada de las noticias convencionales. □

Los que no reciben el Nobel

Doris Lessing

Desde el umbral de la puerta observo entre las nubes de polvo que pasan lo que, según me han dicho, es un bosque aún sin talar. Ayer recorrí con el coche muchos kilómetros de tocones de árboles y restos carbonizados por los fuegos donde en 1956 estaba la selva más maravillosa que he visto en mi vida, ahora completamente destruida. La gente tiene que comer. Necesita combustible para la lumbre.

Es el noroeste de Zimbabue a comienzos de los años 80 y he venido a visitar a un amigo que fue profesor en Londres. Él está aquí para «echar una mano a África», como decimos nosotros. Puesto que es un espíritu sensible e idealista, lo que encontró en esta escuela le sumió en una depresión de la que ha tardado en recobrar. Se trata de uno de tantos colegios construidos después de la independencia: cuatro grandes espacios de ladrillo, uno junto a otro, edificados directamente sobre la tierra, uno, dos, tres, cuatro, y al fondo, la mitad de un cuarto que hace las veces de biblioteca. En las clases hay pizarras, pero mi amigo tiene que guardarse las tizas en el bolsillo para que no se las roben. No hay un atlas o una bola del mundo, ni tampoco libros de texto, cuadernos o bolígrafos, y los libros de la biblioteca no interesan a los alumnos; tomos de universidades estadounidenses, difíciles incluso de manejar, desechos de bibliotecas de blancos, novelas de detectives o títulos como *Un fin de semana en París* o *Felicity encuentra el amor*.

Una cabra busca su sustento entre unas hierbas viejas. Han cesado al director por malversar los fondos del colegio, lo que plantea una pregunta ya familiar para todos nosotros, aunque por lo general en contextos de mayor importancia: ¿Cómo es posible que esta gente se comporte así cuando deberían saber que todo el mundo los observa?

Mi amigo no tiene dinero porque todos, alumnos y profesores, le piden prestado cuando recibe su sueldo y lo normal es que no se lo devuelvan. Los alumnos tienen entre seis y veintiséis años, debido a que algunos no pudieron asistir a la escuela y vienen a ponerse al día. Los hay que recorren varios kilómetros todas las mañanas, llueva o salga el sol, cruzando ríos. Es imposible hacer los deberes porque las aldeas carecen de electricidad y a la luz de unos leños encendidos no se estudia fácilmente. Las chicas tienen que ir por agua y cocinar antes de salir para la escuela y de nuevo al regresar a casa.

Mientras mi amigo y yo estamos en su habitación, la gente se cuela tímidamente para mendigar libros. «Por favor, envíenos libros cuando vuelva a Londres.» Uno de ellos dice: «Nos enseñan a leer, pero no tenemos libros». No encontré a nadie, absolutamente a nadie, que no me pidiera un libro.

Pasé allí unos días. El polvo no se iba, pero faltaba el agua porque las bombas estaban averiadas y las mujeres tenían que volver a cogerla del río.

Un maestro inglés, otro idealista, se había puesto enfermo al ver en qué consistía el «colegio».

El último día, que era fin de curso, degollaron la cabra, la cortaron en muchos pedacitos y la cocinaron dentro de una inmensa lata. Era la ansiada fiesta de fin de curso: guiso de cabra y gachas. Me marché mientras la celebraban, y tuve que cruzar de nuevo los tocones y los restos carbonizados de la selva.

No creo que en esa escuela se repartan muchos premios.

Al día siguiente estoy en un colegio del norte de Londres, una escuela excelente para chicos, de nombre bien conocido, con hermosos edificios y jardines.

Estos alumnos reciben todas las semanas la visita de una personalidad, y por la lógica de los hechos no es raro que se trate del padre, de un pariente e incluso de la madre de alguno de ellos. Aquí, la visita de una celebridad no es un gran acontecimiento.

No me quito de la cabeza la escuela polvorienta del noroeste de Zimbabue. Mirando las caras ligeramente expectantes, pienso en cómo contarles lo que vi la semana pasada. Las aulas sin libros, sin libros de texto, sin un atlas, sin siquiera un mapa colgado con chinchetas de la pared. Un colegio cuyos profesores suplican que les envíen libros para aprender a enseñar; con sólo dieciocho o diecinueve años, lo único que piden son libros. Les digo a estos chavales que en África todo el mundo pide

libros: «Por favor, envíenos libros». Estoy segura de que ustedes, los aquí presentes, cuando dan una conferencia advierten el momento en que el público empieza a mirarte sin expresión en la cara. Los oyentes no oyen lo que dices porque no tienen en la cabeza imágenes que coincidan con tus palabras. En mi caso, la escuela envuelta en una nube de polvo, la escasez de agua y el hecho de que matar una cabra y cocinarla en una enorme perola sea la fiesta de fin de curso.

¿Es posible que los alumnos del colegio inglés imaginen una pobreza tan descarnada?

Hago lo que puedo. Son amables.

No me cabe duda de que algún día uno de ellos ganará un premio.

Se acabó. Ahora estoy con los profesores, preguntando lo de siempre: ¿Qué tal la biblioteca?, ¿leen mucho los alumnos?

Y en este colegio privilegiado vuelvo a oír lo que oigo siempre en todos los colegios y todas las universidades.

—Ya lo sabes. Hay muchos chicos que no leen nada, y la biblioteca está medio desaprovechada.

«Ya lo sabes.» Sí, todos lo sabemos. Vivimos en una cultura fragmentada, en la que se cuestiona todo lo que para nosotros eran certezas hace unos decenios, donde es normal que los jóvenes de ambos sexos reciban una educación que se prolonga varios años para acabar sin saber nada del mundo, para no leer nada, para formarse únicamente en alguna especialidad; por ejemplo, la informática.

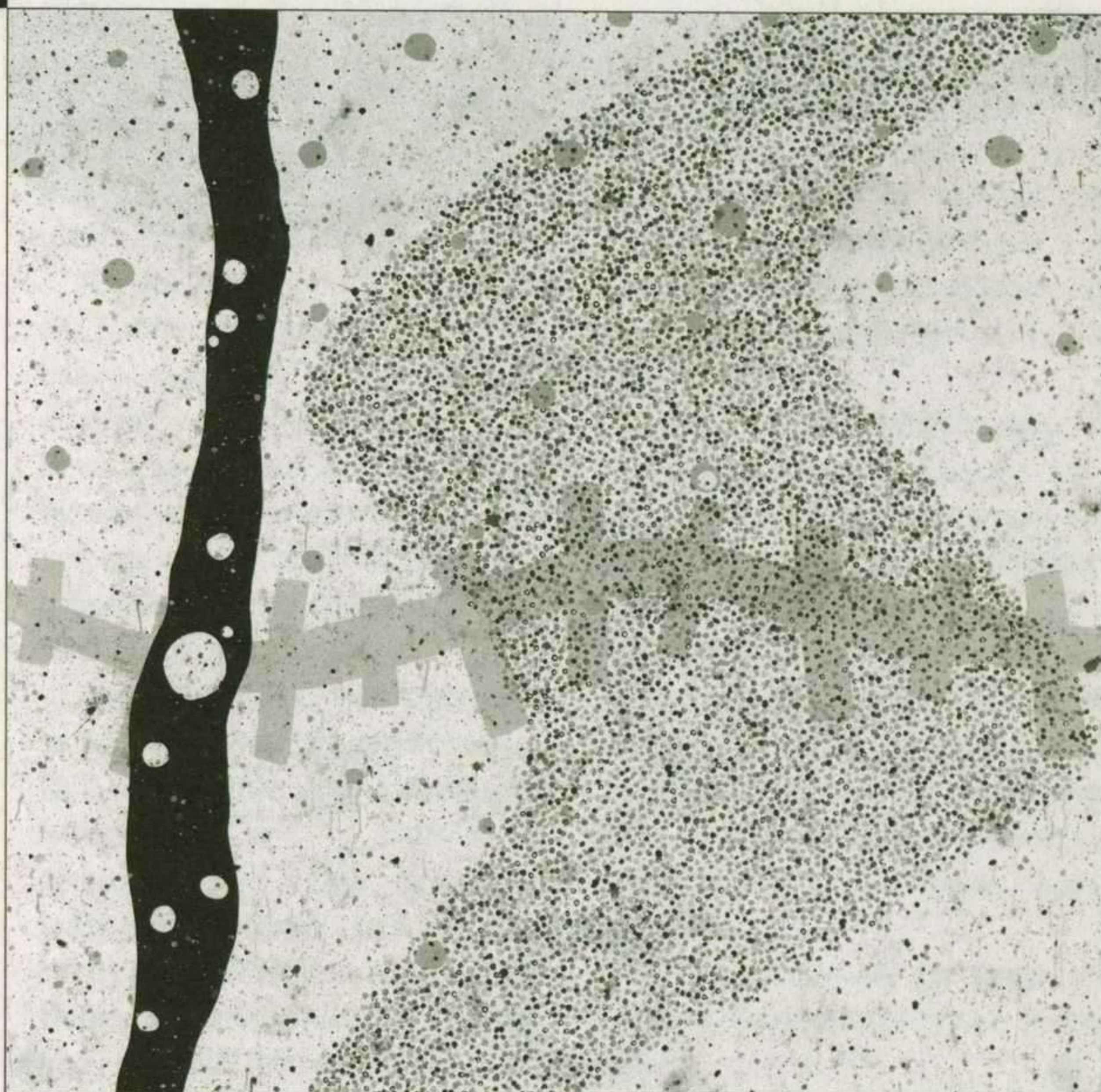
Esto que nos ha pasado es un invento asombroso: la televisión, los ordenadores, internet, toda una revo-

lución. No es la primera que la especie humana afronta. La revolución de la imprenta, que no se hizo en unos cuantos decenios, sino en mucho más tiempo, nos cambió la mentalidad y el pensamiento. Temerarios, lo aceptamos como siempre, sin preguntarnos: «¿Qué va a pasar con esto de la invención de la imprenta?». Tampoco ahora nos preguntamos cómo nos va a cambiar la

llos tiempos felices también había gente que aparentaba que leía y que admiraba la inteligencia, pero nos consta que los trabajadores, hombres y mujeres, aspiraban a leer, como lo prueba la creación de instituciones y bibliotecas para trabajadores, las universidades de los siglos XVIII y XIX.

La lectura y los libros formaban parte de la cultura general.

Ferrán García
Sevilla
Rusc 8
2006



vida y la forma de pensar este invento de internet que ha seducido a toda una generación con sus naderías hasta el punto de que incluso la gente más razonable admite que una vez enganchado, resulta difícil dejarlo y que te puedes pasar un día entero con los blogs, etcétera.

No hace tanto que una persona medianamente formada respetaba el saber y la educación y admiraba nuestro gran corpus literario. Naturalmente nadie ignora que en aque-

Hablando con los jóvenes, los mayores deberían valorar cuánto educaba aquella lectura, porque es evidente que los jóvenes saben mucho menos. Y si los niños no saben leer, es porque no leen.

Pero todos conocemos esta triste historia.

Lo que nadie conoce es su final.

Pensemos en el antiguo adagio: «La lectura conduce a los hombres a la plenitud». La plenitud de los hombres y las mujeres bien alimentados,

pero de información, de historia y de todo tipo de conocimientos.

Sin embargo, nosotros los occidentales no somos los únicos en este mundo. No hace mucho una amiga que había estado en Zimbabue me contó que en una aldea cuya población llevaba tres días sin comer hablaban de libros y de cómo hacerse con ellos. De educación.

Pertenezco a una organización

tencia ignoraba. La gente quería leer lo mismo que los europeos, suponiendo que estos sigan leyendo: toda clase de novelas, ciencia ficción, poesía, relatos de detectives, obras de teatro, y los libros de «hágalo usted mismo», por ejemplo, cómo abrir una cuenta bancaria, estaban al final de la lista. De Shakespeare, las obras completas. El problema de encontrar libros para los habitantes

del terror impuesto por Mugabe. Ahora, con la inflación, cuesta el salario de varios años. Pero cuando llega una caja de libros a una aldea —no se olvide que hay una espantosa escasez de gasolina— se recibe con lágrimas en los ojos. La biblio-

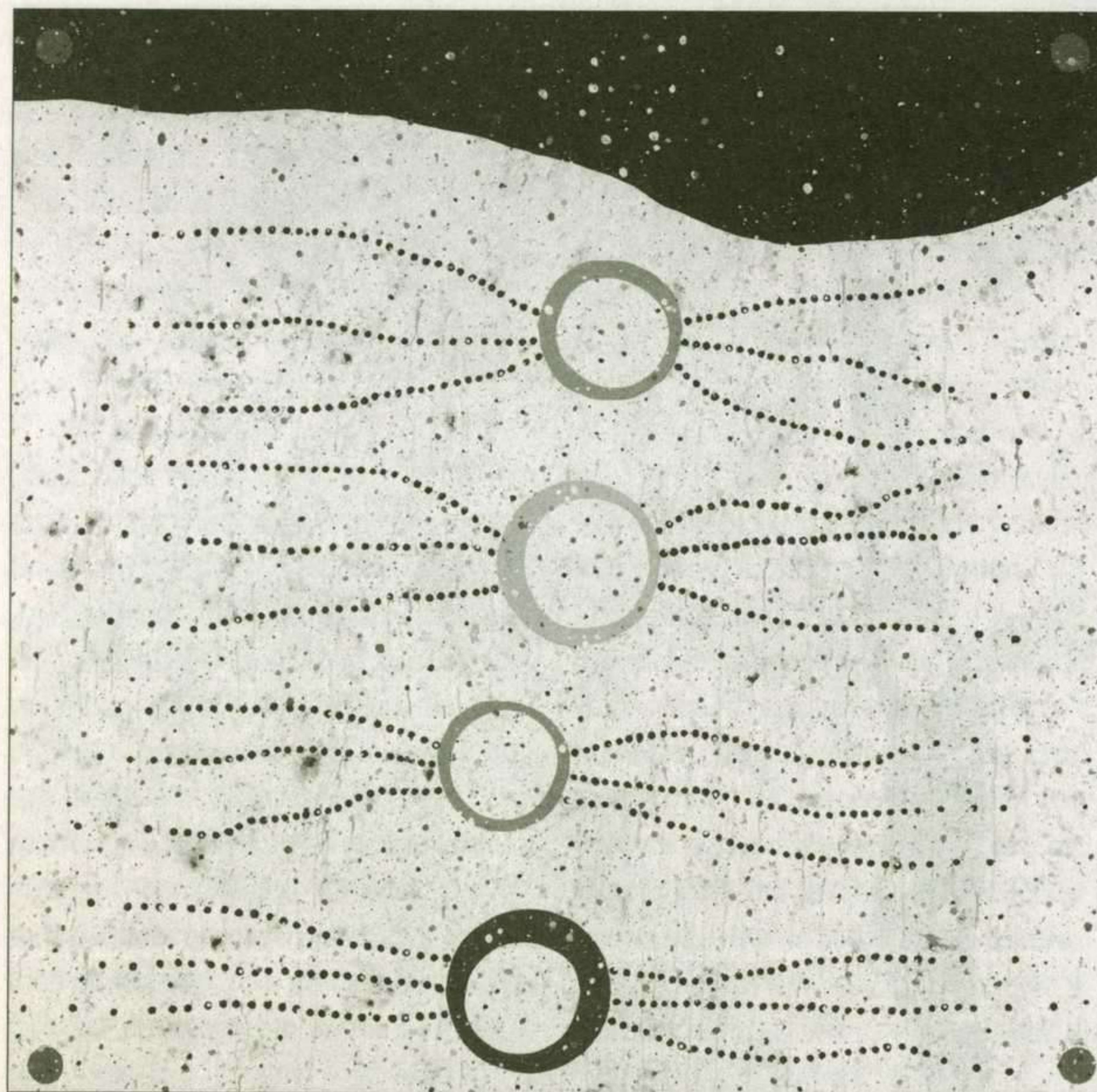
teca puede ser una tabla sobre unos ladrillos debajo de un árbol. No pasará más de una semana

Ferrán García
Sevilla
Rusc 4
2006

sin que haya clases de alfabetización —los que saben enseñarán a los que no saben, todo un ejemplo de educación cívica—. En una aldea remota, puesto que faltaban las novelas en tonga, dos jovencitos se pusieron a escribir novelas en esa lengua. En Zimbabue existen unas seis lenguas y hay novelas en todas ellas, violentas, incestuosas, llenas de delitos y de asesinatos.

Nuestra organización estuvo financiada primero por Noruega y luego por Suecia, sin cuya ayuda el flujo de libros habría acabado por secarse. Enviamos novelas publicadas en Zimbabue y también libros prácticos a la gente que tenía sed de ellos. Suele decirse que los pueblos tienen los gobernantes que merecen, pero en el caso de Zimbabue yo no comparto esa opinión. Conviene recordar que este respeto y esta hambre de libros no es de ahora, del régimen de Mugabe, puesto que ya existía antes, con los blancos. Es un fenómeno impresionante, que se encuentra por todas partes desde Kenia hasta el cabo de Buena Esperanza.

Todo esto no tiene mucho que ver con que yo me criara en lo que era prácticamente una cabaña de adobe con techo de paja. Una casa de esas que siempre se han construido donde abundan la hierba, los cañaverales, el barro y las estacas



fundada con la intención de llevar libros a las aldeas. Un grupo de personas que por distintas razones estuvieron en Zimbabue y conocían el terreno me contaron que, al contrario de lo que se decía, en las aldeas abunda la gente inteligente, maestros retirados, maestros y niños de vacaciones, ancianos. Yo misma pagué una pequeña encuesta para conocer lo que la gente quería leer y descubrí que los resultados eran idénticos a los de una encuesta sueca cuya exis-

de las aldeas es que no saben lo que está disponible, de modo que si se envía a una escuela *El alcalde de Casterbridge* se hace famosa, porque saben que está allí. *Rebelión en la granja* es, por muchas razones, la novela más conocida.

Nuestra modesta organización buscaba libros donde podía, pero no hay que olvidar que un buen libro en edición rústica procedente de Inglaterra cuesta el sueldo de varios meses, y eso era antes del reinado

para las paredes. La Inglaterra sajona, por ejemplo. Aquella en la que yo crecí tenía cuatro habitaciones contiguas, no una sola, y el caso es que estaba llena de libros. No sólo porque mis padres los traían de Inglaterra a África, sino porque mi madre hacía pedidos a Inglaterra para sus hijos, que llegaban en grandes paquetes de papel marrón y que fueron la alegría de mi juventud. Sí, una casita de adobe, pero llena de libros.

Todavía recibo cartas de gente que vive en aldeas sin electricidad ni agua corriente (como mi familia en nuestra casa de adobe ampliada). «Yo también seré escritor, porque vivo en una casa como la suya.»

Pero ese es el problema, ¿no?

La escritura y los escritores no surgen de las casas sin libros.

Ahí está la diferencia, y la dificultad.

He repasado los discursos de algunos de los premiados más recientes con el Nobel. Por ejemplo, el magnífico Pamuk. Decía que su padre tuvo 500 libros. El talento de Pamuk no surgió del aire, sino de sus raíces con una gran tradición.

Por ejemplo, V. S. Naipaul. Hablaba de su cercanía a los Vedas indios a través de la memoria de su familia. Su padre le animaba a escribir. Y cuando llegó a Inglaterra frecuentaba la Biblioteca Británica. También estaba cerca de una gran tradición.

Por ejemplo, John Coetzee. No es que estuviera relacionado con una gran tradición, es que él mismo era la tradición. Enseñaba literatura en Ciudad del Cabo. Cómo siento no haber asistido a una de las clases de aquel hombre valiente con una cabeza maravillosa.

Para escribir, para hacer literatura hay que estar íntimamente rela-

cionado con las bibliotecas, con los libros, con la Tradición.

Tengo en Zimbabue un amigo escritor, negro, que aprendió a leer él solo en las etiquetas de los botes de mermelada y de las conservas de frutas. Creció en una zona que yo he atravesado muchas veces en coche, un área rural de negros. El suelo es allí de grava y arenisca, con unos cuantos arbustos diseminados. Las cabañas son pobres, en nada parecidas a las cuidadas de los más pudientes. Había una escuela de esas que acabo de describir. Mi amigo estudió en una enciclopedia infantil que encontró en un cubo de basura.

En 1980, cuando la independencia, había en Zimbabue un grupo de buenos escritores, un auténtico nido de pájaros cantores. Se educaron en la antigua Rodesia del Sur, con los blancos, en las escuelas de las misiones, que eran las mejores. En el Zimbabue del régimen de Mugabe no es fácil que surjan escritores.

El camino que hicieron ellos hasta la alfabetización tampoco fue fácil, no digamos el que los llevó a hacerse escritores. Yo diría que el aprendizaje en los botes de mermeladas y en las enciclopedias de los cubos de basura nunca fue tan raro. Hablo de gente hambrienta por unos niveles de educación que no están a su alcance. Una o más cabañas llenas de niños, una madre agotada por sus tareas, la lucha por la comida y la ropa. Y a pesar de todo esto, los escritores siguen existiendo. Hay otra cosa que no deberíamos olvidar, Zimbabue fue físicamente conquistada hace menos de cien años. Los abuelos y las abuelas de esta gente pudieron ser los cuentacuentos de su clan. La tradición oral. En una generación o dos, los relatos recordados y contados pasaron a ser libros impresos. ¡Toda una hazaña!

Libros literalmente arrebatados a la basura acumulada y al detritus del mundo del hombre blanco. Una cosa es tener un taco de páginas y otra muy distinta un libro editado. He recibido varios estudios sobre el mundo de la publicación en África. Incluso en los lugares privilegiados, como es el norte del continente, con una tradición distinta, hablar de un mundo editorial es una quimera.

Hablo aquí de libros nunca escritos, de escritores que no pueden serlo por falta de editores. Voces no oídas. No es posible calcular semejante desperdicio de talentos, de potencial. Pero antes de llegar a la creación del libro que requiere un editor, un anticipo, un estímulo, todavía falta algo.

A los escritores suelen preguntarnos cómo escribimos. ¿En un ordenador? ¿Con máquina eléctrica? ¿Con pluma? ¿A mano? Sin embargo, la pregunta esencial es: «¿Encuentras el espacio, ese espacio vacío que necesitas a tu alrededor cuando escribes?». A ese espacio, que es como una forma de oír, de atender, llegan las palabras que pronunciarán tus personajes, las ideas... la inspiración.

Si el escritor no encuentra ese espacio, los poemas y los relatos pueden nacer muertos.

Cuando los escritores hablan entre sí, siempre se preguntan por ese espacio, por ese otro tiempo: «¿Lo has encontrado? ¿Lo conservas?».

Pero trasladémonos a un escenario en apariencia muy distinta. Estamos en Londres, una de las grandes ciudades del mundo. Aparece una nueva escritora. Cínicamente preguntamos, ¿es guapa? Y si es un hombre: ¿Tiene encanto? ¿Está bien? Lo decimos como en broma, pero no lo es.

El nuevo es aclamado y posiblemente gana mucho dinero. El zumbido de los *paparazzi* llega a sus pobres oídos. Lo agasajan, lo alaban, lo pasean por el mundo. Nosotros, los veteranos, que ya hemos visto de todo, lo lamentamos por el neófito, que no tiene ni idea de lo que ocurre.

Él, ella, están encantados, seducidos.

Pero si les preguntamos un año después... yo les oído decir que es lo peor que les ha sucedido en su vida.

Muchos de esos escritores nuevos con un gran lanzamiento no vuelven a escribir o no escriben nunca lo que querían, lo que tenían intención de escribir.

A nosotros, los viejos, nos gustaría susurrar en sus oídos inocentes: «¿Has encontrado ya tu espacio? ¿Tu alma, ese espacio necesario y sólo tuyo, donde tus voces te hablan a ti y sólo a ti, donde puedes soñar? Pues ¡atrápalo y no dejes que se te escape!».

Necesitamos educarnos.

Mi cabeza está llena de espléndidos recuerdos de África, que veo y revivo siempre que lo deseo. ¡Las puestas de sol, doradas, anaranjadas, purpúreas, que se extienden por el cielo al atardecer! ¡Las mariposas, las polillas y las abejas que liban en los arbustos aromáticos del Kalahari! O cuando me siento a orilla del Zambesi en la temporada seca, que corre oscuro y brillante entre dos riberas de hierba pálida, con todos los pájaros de África sobrevolándolo. Sí, están los elefantes, las jirafas, los leones y todo lo que se quiera, en abundancia, pero qué decir del firmamento nocturno, todavía impoluto, negro y maravilloso, saturado de estrellas nerviosas.

Pero hay otros recuerdos. Un joven de unos dieciocho años lloran-

do delante de su «biblioteca». Un visitante estadounidense, al ver la biblioteca vacía, le había enviado una caja de libros, y el joven los sacaba uno a uno y los envolvía reverentemente en plástico. «Pero —le dijimos—, los habrá enviado para leerlos». «No —replicó— se ensuciarían y a ver dónde encontramos otros».

Este joven quería que le enviáramos desde Inglaterra libros donde aprender a enseñar. «Sólo fui cuatro años a la escuela secundaria, pero no me enseñaron a enseñar».

He conocido a un maestro en una escuela sin libros de texto, sin un solo pedacito de tiza para la pizarra —la habían robado—, que enseñaba a sus alumnos de seis a dieciocho años moviendo piedras en la tierra mientras cantaba: «Dos más dos son». He visto a una joven, de no más de veinte años, igualmente falta de libros de texto, de cuadernos de ejercicios, de bolígrafos y de todo, enseñar el abecedario dibujando las letras en la tierra con un palito, bajo un sol de justicia y entre remolinos de polvo.

Asistimos, pues, a esa espantosa hambre de educación que existe en África y en muchos otros lugares del Tercer Mundo o cómo queremos llamar a esas zonas del planeta en que los padres anhelan para sus hijos una educación que los saque de la pobreza.

Esa educación que ahora está en peligro entre nosotros.

Me gustaría que se imaginaran ustedes en cualquier zona de África del Sur, dentro de una tienda india de un barrio pobre, en una época de sequía pavorosa. Hay una cola de gente, en su mayoría mujeres, con los más variados recipientes para el agua. Todas las tardes llega a esta tienda desde la ciudad un camión

cisterna, y la gente aguarda su precioso contenido.

El indio, con las palmas de las manos apoyadas en el mostrador, observa que una mujer negra se inclina sobre un montón de páginas que parecen arrancadas de un libro. Está leyendo *Ana Karenina*.

Lee lentamente, recitando en silencio las palabras. Parece una lectura difícil. Es joven y lleva dos críos agarrados a las piernas. Está encinta. Al indio le da pena, porque el velo de la joven, que debería ser blanco, está amarillo de polvo. Un polvo que le cubre también los senos y los brazos. El indio sufre porque ve las colas de sedientos y sabe que no tiene agua bastante para todos, y se indigna porque le consta que hay personas muriendo de sed un poco más allá de las nubes de polvo. Su hermano, mayor que él, se ocupaba del negocio, pero dijo que necesitaba unas vacaciones y se fue a la ciudad, bastante enfermo por culpa de la sequía.

Movido por la curiosidad, el hombre pregunta a la joven:

—¿Qué lees?

—Una cosa sobre Rusia —responde ella.

—¿Tú sabes dónde está Rusia?

—Ni siquiera él está seguro.

La joven lo mira con dignidad, a pesar de que tiene los ojos enrojecidos por el polvo.

—Yo fui la primera de la clase. Mi maestra lo decía, que era la mejor.

La joven vuelve a su lectura para acabar el párrafo.

El indio mira a los dos niños y hace intención de coger una Fanta, pero la madre lo detiene:

—La Fanta les da más sed.

Aunque el indio sabe que no debería hacerlo, se agacha hacia un gran bidón de plástico que tiene al lado, detrás del mostrador, y llena de

agua dos vasos también de plástico para los niños. Observa que mientras ella mira beber a los niños, se le mueve la boca. Le da a la joven otro vasito de agua. Es terrible verla beber tan dolorosamente sedienta.

Ahora ella le tiende un bidón de plástico para que se lo llene. Ni la madre ni los niños le quitan ojo, no sea que derrame una gota.

Ella se inclina de nuevo sobre los papeles. Aunque lee con lentitud, el párrafo le ha fascinado tanto que vuelve a leerlo:

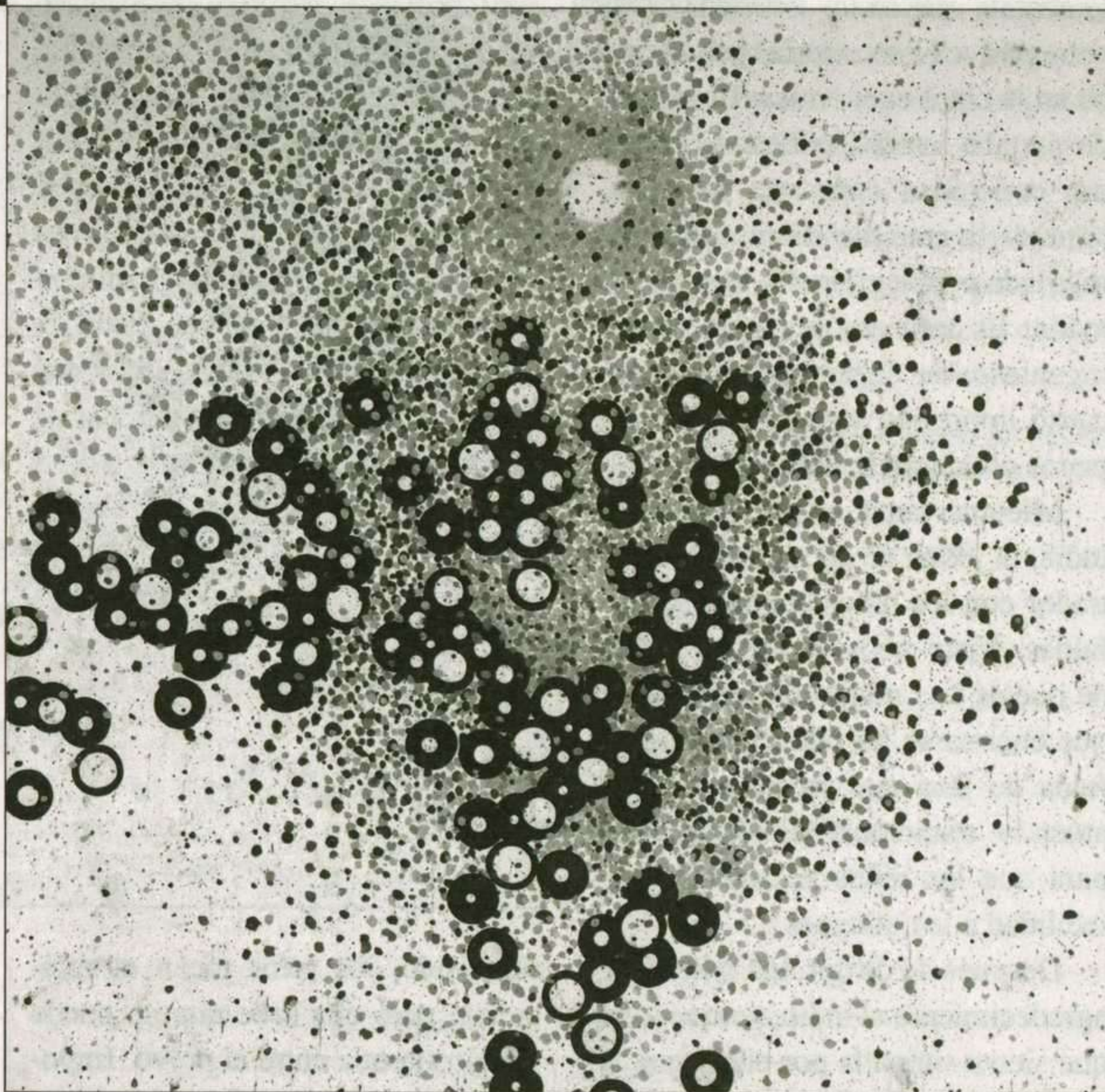
«Con la toquilla blanca destacando sobre sus negros cabellos, en medio de aquella pandilla infantil cuyos alegres pasatiempos compartía de muy buen grado, Varenka —emocionadísima ante la idea de que iba a pedirle su mano, probablemente, un hombre que no le disgustaba ni mucho menos— parecía más atractiva que nunca. Caminando a su lado, Sergio Ivanovich no podía contener su admiración, comprendiendo la razón de las múltiples alabanzas que le habían hecho de aquella encantadora persona. Decididamente experimentaba por ella ese sentimiento tan particular no conocido por él más que una sola vez, hacía tiempo, en su primera juventud. La impresión de gozo que le producía la presencia de Varenka iba en aumento. Habiendo encontrado un hongo gigante, cuyo enorme sombrero extendía sus bordes por encima de un minúsculo pie, quiso depositarlo en el cesto de la joven. Pero al cruzarse sus miradas, observó en sus mejillas el rubor de una placentera emoción. Turbose él, a su vez, y le dirigió, sin pronunciar palabra, una sonrisa más que suficientemente expresiva».*

Ferrán García
Sevilla
Rusc 10
2006

Esta parte del texto impreso estaba sobre el mostrador junto a varios ejemplares de revistas antiguas y varias páginas de periódicos y de chicas en bikini.

Para ella ha llegado el momento de abandonar el puerto que representaba la tienda india y emprender los ocho kilómetros de vuelta a su aldea. Afuera, las mujeres de las colas gritan y se quejan, pero el indio no se

Determinado alto funcionario de las Naciones Unidas tuvo la ocurrencia de comprar un ejemplar de la novela antes de salir para uno de sus viajes al otro lado de los mares y los océanos. A bordo del avión, sentado en la clase *business*, dividió el libro en tres partes, mirando a su alrededor, porque sabía que el gesto iba a causar escándalo, curiosidad y quizá hasta una cierta diversión. Una vez



inmuta, sabe lo mucho que le costará a la joven el regreso a casa, con los dos niños pegados a las faldas. De buena gana le regalaría el texto que tanto la fascinaba, pero no puede creer que ese palillo de chica con el vientre abultado haya comprendido algo.

¿Y por qué iba a estar un tercio de *Ana Karenina* en el mostrador de una remota tienda india? Vamos a ver.

* *Ana Karenina*, León Tólstoi, Sexta parte, cap. IV, 12ª ed., trad. L. Surena y A. Santiago, Madrid 1983, Editorial Bruguera.

acomodado y bien abrochado el cinturón, informó en voz alta a la concurrencia: «Siempre lo hago en mis viajes largos para no cargar con un librote». Y es que el libro era grueso aun en su edición rústica. Nuestro hombre continuó hablando, se veía que estaba acostumbrado a que le escucharan: «Me paso la vida viajando, cosa que ya es bastante dura en los tiempos que corren». En cuanto que los otros pasajeros volvieron a lo suyo, él se puso a leer una parte de

Ana Karenina. Siempre que alguien lo miraba, con más o menos curiosidad, él decía: «De verdad, es que es el único modo de viajar». Nuestro funcionario conocía y admiraba la novela y esa curiosa manera de leer añadía encanto a lo que al fin y al cabo era un gran clásico.

Ferrán García
Sevilla
Rusc 7
2006

Al acabar uno de los párrafos, pidió a la azafata que se lo

entregará a su secretaria, que viajaba en la clase económica. El asunto despertaba interés, críticas y, cómo no, curiosidad cada vez que una parte de la gran novela rusa llegaba mutilada pero legible a la trasera del avión. El caso es que aquel modo ingenioso de leer *Ana Karenina* causó impresión y es probable que pocos olvidaran la anécdota.

Mientras tanto, en nuestra tienda india, la joven se apoya en el mostrador con los niños cogidos de las faldas. Viste unos vaqueros, señal de que es una mujer moderna, aunque encima se ha puesto la pesada falda de lana que forma parte del atuendo tradicional de su pueblo para que los niños se sujeten con facilidad a los pliegues.

Después de dirigir una mirada de agradecimiento al indio, porque sabe que siente simpatía por ella y que le da pena, se pierde entre la polvareda.

Los niños ya han dejado de llorar, pero de todos modos tienen la garganta llena de polvo.

La caminata es dura, ya lo creo, un paso tras otro sobre el polvo que forma falsos montículos bajo sus pies. Dura sí, ¿pero es que no está acostumbrada a la dureza? La historia que acaba de leer en la tienda le da que pensar: «Varenka es como yo, con su velo blanco, cuidando niños. Yo podría ser esa chica rusa. Y aquel hombre que la quiere y que le va a

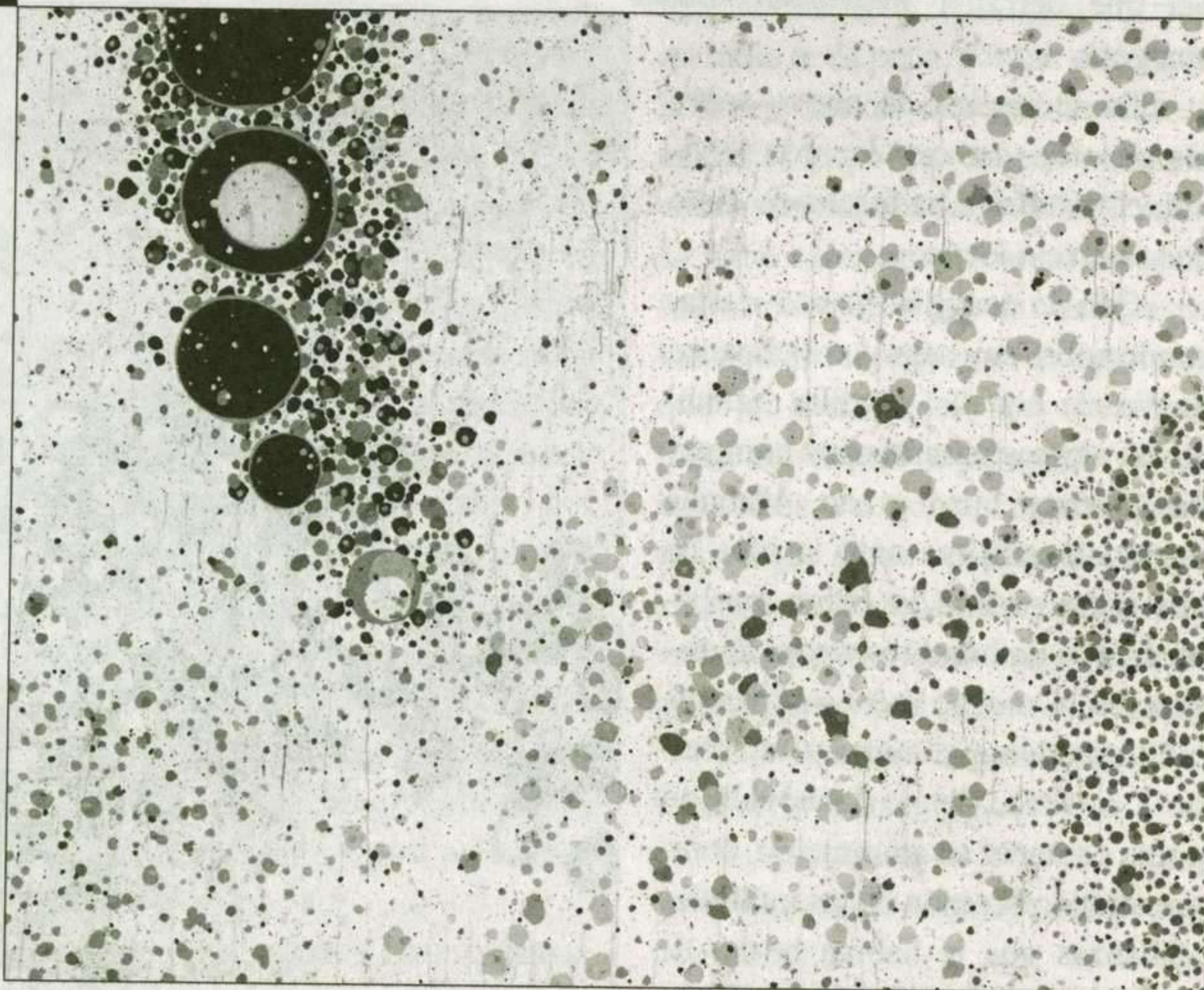
pedir que se case con él [sólo ha terminado ese párrafo]. Sí, a mí también vendrá a buscarme un hombre para sacarme de aquí, con los niños; sí, un hombre que me quiera y que cuide de mí».

Continúa andando con el pesado bidón sobre los hombros. Camina y camina. Los niños oyen el chapoteo del agua. A medio camino se detiene y deposita el bidón en el suelo. Llo-

na de libros para que estudien y sean profesores, porque mi maestra decía que yo habría podido serlo. Se irán lejos, ganarán dinero y vivirán una buena vida cerca de esa biblioteca.

¿Siguen preguntándose ustedes cómo fue a parar esa parte de la novela rusa al mostrador de una tienda india?

Sería una bonita historia, que quizá alguien cuente algún día.



riqueando, los críos tocan el recipiente, pero ella sabe que no puede abrirlo sin que entre el polvo. Imposible antes de llegar a casa.

—Esperad —dice a sus hijos—. Esperad.

Tiene que hacer un esfuerzo y continuar camino.

Va pensando. Según su maestra, allí hay una biblioteca más grande que el supermercado, un edificio enorme lleno de libros. La joven sonríe sin dejar de andar, con el rostro lleno de polvo. Yo soy lista, piensa, como dice mi maestra, la primera de la clase. Mis hijos lo serán también. Los pienso llevar a esa biblioteca lle-

Pero nuestra pobre muchacha continúa caminando, animada por el pensamiento del agua que dará a sus niños al llegar a casa y hasta del sorbito que beberá ella. Siempre adelante... a través de la horrible polvareda de la sequía africana.

Nosotros somos una tropa ahíta en este nuestro mundo amenazado. Se nos da bien la ironía e incluso el cinismo. Hay palabras e ideas que no empleamos porque están desgastadas; sin embargo, deberíamos recuperar algunas que han perdido su fuerza.

Poseemos una mina de literatura, desde los egipcios, los griegos y los

romanos. Un tesoro literario que está ahí, esperando ser descubierto una vez y otra por todo aquel que tiene la inmensa suerte de dar con él. Supongamos que ese tesoro no hubiera existido, ¡qué pobres, qué vacíos estaríamos!

Poseemos una herencia de lenguas, de poemas, de historias que no se agotará jamás, que estará ahí para siempre.

Disponemos de una herencia de historias, de relatos transmitidos por los antiguos narradores, cuyos nombres conocemos unas veces sí y otras no. Esos narradores empezaron en el claro del bosque, donde ardía una gran hoguera o donde los ancianos chamanes danzaban y cantaban, porque esta herencia nuestra surgió del fuego, de la magia y del mundo espiritual. Y aún se conserva ahí.

Pregunten ustedes a cualquier narrador moderno, y les dirá que siempre hay un momento cuando uno se siente tocado por ese fuego que llamamos inspiración y que se remonta al principio de nuestra especie, a los grandes vendavales que nos formaron a nosotros y formaron nuestro mundo.

En lo más profundo de todo ser humano hay un narrador. El creador de historias está con nosotros. Imaginemos que este mundo nuestro destruido por la guerra, con todos los horrores que cabe imaginar sin necesidad de esforzarse. Supongamos que las inundaciones sumergen nuestras grandes ciudades, que sube el nivel de los océanos... siempre habrá un narrador, porque lo que nos forma, nos crea, nos mantiene, para bien o para mal, es la imaginación.

Son nuestros relatos y nuestros narradores los que nos devuelven la vida cuando estamos heridos, desgarrados, destruidos. Nuestro ave fénix es el narrador, el fabricante de sueños, el creador de mitos, que representa lo mejor de nosotros mismos, lo más creativo.

Y esa pobre mujer que atraviesa las nubes de polvo pensando en la educación de sus hijos, ¿nos creemos mejores que ella, nosotros, hartos de comida, con los armarios llenos de ropa y agobiados por la sobreabundancia?

Estoy convencida de que esa joven y aquellas mujeres capaces de hablar de libros y de educación cuando llevaban tres días sin comer, son lo que nos define todavía. □

Discurso de recepción del premio Nobel de Literatura, 7 de diciembre, 2007

Editorial Pablo Iglesias



ISBN-13: 978-84-95886-21-7
256 páginas

El feminismo en España *Dos siglos de historia*

PILAR FOLGUERA (ED.)
MARGARITA ORTEGA LÓPEZ
MARÍA ISABEL CABRERA BOSCH
MARÍA TERESA GONZÁLEZ CALBET
AURORA MORCILLO GÓMEZ
AMPARO MORENO SARDÁ
ROSA PARDO
VICTORIA SENDÓN DE LEÓN
GERALDINE M. SCANLON

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

La música pensada de Eugenio Trías

José Ramón Ripoll

La música viene a ser como un catalizador de la sensibilidad colectiva o, más bien, de la educación de sensitiva y emocional de las sociedades. La memoria de los pueblos se remite al origen del canto y de la danza, y a partir de ahí diversifican los caminos de la expresión, como un mapa de neuronas donde se concentra todo su potencial contra el olvido. La música es, pues, primer sonido y último, vibración primitiva y horizonte sonoro para el futuro. Por eso, la atención que los diferentes países prestan a la música a través de sus instituciones pertinentes repercute en el nivel cultural, intelectual y artístico de sus habitantes, invitándoles a dar forma coherente a sus distintas maneras de entender el mundo. Muchos han sido los intelectuales y artistas europeos que se han ocupado abierta o tangencialmente de la música desde sus respectivas disciplinas, hasta el punto de que es imposible aprehender en su totalidad la una sin la otra, desde Platón o Arístides Quintiliano hasta Ezra Pound o Theodor W. Adorno. La música, por otra parte, no sólo ha sido motor del pensamiento filosófico, sino motivo inspirativo de poetas, novelistas o pintores, como es el caso de San Juan de la Cruz y su *música callada*, Tomas Mann y su *Doktor Faustus* o Serge Chouhane y sus últimos óleos sonoros. Desde la Antigüedad hasta nuestros días ha venido siendo relativamente normal la incursión del discurso inteligente y artístico en el ámbito musical, tanto en Oriente como en Occidente.

Sin embargo, algo extraño ha ocurrido en nuestro país desde este punto de vista, dado el escaso interés por parte de nuestros pensadores en asomarse, ni siquiera por curiosidad, al territorio de la música, no sólo como tema de discusión, sino como meros aficionados. Salvo aisladas excepciones —Lorca, Gerardo Diego, María Zambrano, José Hierro, Ángel González o algún que otro poeta— el panorama es desolador. Recordemos los versos de Unamuno, aferrados a la palabra como significado monolítico, que no polisémico: «¿Música? ¡No! No quiero los fantasmas / flotantes e indecisos, / sin esqueleto...». Puede ser entendible este desinterés general por el poco cuidado que nuestros políticos y educadores han prestado a la enseñanza musical desde tiempos remotos hasta nuestros días. Así no es extraño leer en las tribunas de los periódicos opiniones elementales de nuestros admirados escritores, como son los casos recientes de Félix de Azúa o Caballero Bonald, poniendo en «solfa» la música después de Schönberg o la belleza y efectividad de la ópera.

Al fin, tras las —para mí— inestimables aportaciones de García-Bacca, que Eugenio Trías afirma no entender del todo, el filósofo catalán nos regala un volumen de mil páginas que, bajo el título de *El canto de las sirenas* (1), es sin

(1) Eugenio Trías, *El canto de las sirenas (Argumentos musicales)*, Galaxia Gutenberg - Círculo de Lectores, Barcelona, 2007.

duda el esfuerzo más importante realizado en el espacio musical, no sólo por un «creador» español, cuya principal tarea se sitúa en el mundo del pensamiento y la filosofía, sino por un hombre que conoce la música de cerca, sus entresijos y sus estructuras, su fenómeno físico y su imagen sensorial, su evolución y su historia.

El título del ensayo está recogido del mito de Er, relato final de *La república* de Platón. Er nos cuenta los sucesos que acontecen al alma en el más allá y nos habla de la música de las esferas, una serie de círculos que giraban en órbitas concéntricas. Encima de cada círculo, una sirena emitía un sonido del mismo tono, y de todas las voces surgía un acorde mágico, origen de vida y movimiento. Las sirenas tenían el poder de atraer con su canto a todos los hombres, hasta al propio Odiseo homérico, que tuvo que atarse al mástil de su embarcación para no arrojar al mar y a la música. Título nada casual ni antojadizo, pues en todo el fluir del libro permanece la idea platónica del sonido como motivo subyacente, principio de la vida y concepción aritmética del mundo, puerta y vehículo, a su vez, hacia una luz esencial que nada tiene que ver con la acepción esotérica que le otorgan los místicos, sino con una realidad poco frecuentada por el hombre común, capaz de explicarnos, a veces, facetas desconocidas o, al menos, poco frecuentadas de nuestro ser. Pitagórico y

lector del *Parménides*, Trías se sumerge en los mares de la lógica para sacar a flote la relación natural entre palabras y sonidos, más allá de sus aparentes significados, porque «la música hallada en las esferas celestes puede reencontrarse en el alma que las gobierna». Es entonces cuando nos reconocemos, desde nuestro ser más sensible, en las armonías del universo, «del alma del mundo». El *daimon* es entonces, a través de esta música, un intermediario entre dioses y mortales, un filósofo «hermenéutico» atraído por la más excelsa de las formas, que es la Belleza. Lo bello es, pues, la naturaleza del arte, de la esencia y del *logos*; en lo bello y en su forma más pura y cristalina se concentra la música, desde la lira de Orfeo hasta los sonidos electromagnéticos de Xenakis, quien «coteja» o alegoriza el mito de Er por medio de la representación musical de una supernova.

El canto de las sirenas es una colección de ensayos sobre los principales compositores de la cultura occidental o, para ser más precisos, de la cultura europea, que parten de Monteverdi y su rotunda y definitiva propuesta en el mundo de la escena, hasta el griego Iannis Xenakis, a quien se dedica uno de los capítulos más sugerentes del libro, en cuanto atañe al futuro de la música y a los nuevos conceptos sonoros que, al tiempo, enlazan con el *quadrivium* medieval —aritmética, geometría, astronomía y música— o con el *trivium* —retórica, gramática y dialéctica—, como un último compendio o llave que abre dos puertas y enlaza los caminos de la tradición y el porvenir. En el caso de *El canto* no se trata de una historia de la música, pues nada más lejos de los propósitos del autor que fijar un código o un canon académico sometidos a



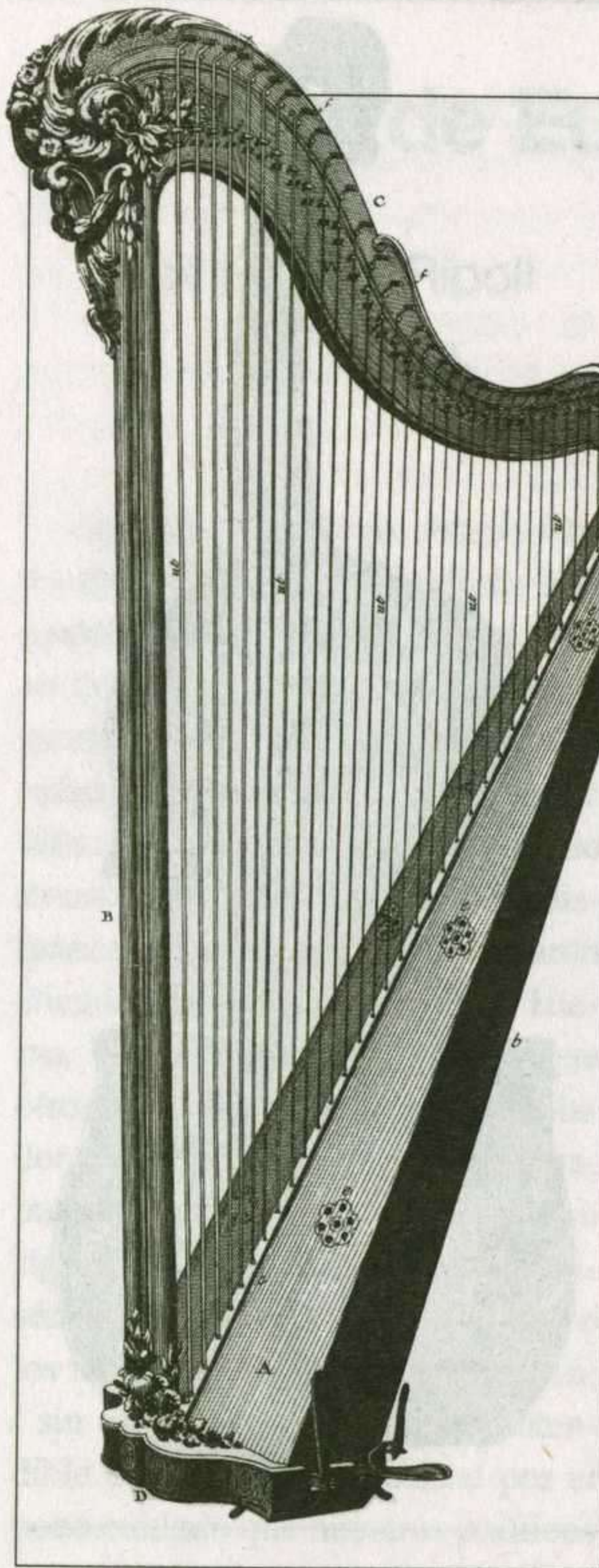
fechas y estilos, sino de un recorrido por las diferentes maneras de pensar musicalmente que ha utilizado la sociedad a partir del Renacimiento, para así explicarnos más a fondo nuestro comportamiento. O mejor, del pensamiento que generan las obras en sí mismas, en su tiempo y más allá de su tiempo. El libro porta como subtítulo general el epígrafe de *Argumentos musicales* con toda la razón, porque aunque se haga hincapié en el carácter abstracto del lenguaje sonoro y de la auto-suficiencia de éste, en el sentido de que no requiere de ningún componente literario o extramusical para realizar su principal misión, sí que el pensar que destilan las obras construye un entramado argumental en sí mismo, en cuanto viven y son

autónomas por su propio pensamiento. Así, el autor subraya el hecho de «pensar la música» como una disciplina filosófica que no debe escaparse en pos del excesivo diletantismo ni del análisis puramente técnico. Pensar la música es para Trías sumergirse en su discurso y dejarse llevar por la emoción de su caudal, pero también, o fundamentalmente, tomar conciencia de su decir, porque la música, más que ningún otro arte, mantiene viva la llama de su *poiesis*, a pesar de las teorías y reflexiones que sus complejas estructuras puedan ocultar en apariencia.

El pensamiento, pues, no surge sólo de la persona que escucha o analiza, ni siquiera del propio compositor, sino de la obra misma, constituida como un ente en perpetuo movimiento, manantial de vida y fuerza que se adapta a los tiempos y, de algún modo, «sirve» a los hombres. La música, pues, se piensa a sí misma y se argumenta, al tiempo que invita a los demás a hacer un ejercicio de reflexión. Dicho sea de paso, *Pensar la música* fue el primer título que el autor escogió como encabezamiento de este ensayo o, quizás, de la primera parte de este libro, que ocupa más de ochocientas páginas, dividida a su vez en veintitrés extensos capítulos, dedicados cada uno de ellos a destacar la línea argumental o factura de pensamiento de los compositores más grandes que han influido, tanto en la formación personal de nuestro filósofo, como en el devenir de la cultura occidental: Monteverdi, Bach, Haydn, Mozart, Beethoven, Schubert, Mendelssohn, Schumann, Wagner, Brahms, Bruckner, Mahler, Debussy, Schönberg, Bartok, Stravinski, Webern, Berg, Richard Strauss, Cage, Boulez, Stockhausen

y Xenakis. Se lamenta el autor de no haber tenido más espacio para adentrarse más en el tiempo y haber acudido a los grandes polifonistas renacentistas o rastrear las obras de otros compositores menos canónicos, pero importantes por sus aportaciones, como es el caso de Chopin, Liszt, Sibelius, Ravel o —por qué no— nuestro internacional Manuel de Falla. De hecho, Trías nos promete un segundo libro, donde seguro que abordará una serie de temas nacidos de la redacción de este sugerente volumen.

La segunda sección, denominada «Coda filosófica», puede decirse que es la parte más concienzuda del libro, en cuanto plantea una meditación sobre el concepto de la música, ya sin atributos ligados a determinadas obras o autores, sino como fenómeno sonoro propio, como verdad en sí misma, arte y silbo que permite resonar la *música callada* o *música extremada* «que surge de la oscuridad uterina de la matriz, música materna que se puede concebir como música celeste o paradisíaca». Como su rótulo indica, se trata de una coda o adición final a esta especie de sonata que representa el grueso del ensayo, y en este caso «filosófica» porque en ella se hace filosofía, se piensa filosóficamente el hecho musical, engranando epistemológica y sistemáticamente con la preocupación motriz de Trías en su etapa más reciente y brillante, representada en *Lógica del límite* y *La edad del espíritu*. Sin embargo, advierte el autor que, aunque estas páginas son aparentemente las más continuadoras de su tarea «pensadora», no deben centrar los filósofos sus entendederas en este texto, obviando el primer apartado, pues es éste el que otorga sentido y naturaleza al resultado final, como en los



mejores movimientos de cualquier sinfonía de Haydn o Beethoven. A su vez, esta coda se subdivide en tres apartados. El primero de ellos nos introduce en la relación entre música y filosofía a partir de Platón, instaurando los primeros principios. La música no es un arte solitario, al margen del discurrir humano, sino que armoniza el alma con el cosmos o el alma con la ciudad, pudiéndose considerar entonces la filosofía como «la mejor música». Si la filosofía, más como necesaria indagación del ser que como mera disciplina interrogadora, es fruto de la vivencia en el *límite* o *apeiron* —que era la manera platónica de establecer los primeros principios—, la música, en cuanto *pneuma* o aire,

envoltorio de la palabra o primer aliento del *logos*, es límite también, límite por encima del ser y de la esencia. La filosofía era para Platón la mejor de todas las músicas (*El banquete*), y en el lugar del límite se establecen los primeros fundamentos que otorgan carta de naturaleza al pensamiento y a la sabiduría. Sin embargo —según aclara Trías, siempre ilustrando su teorema— desde Parménides y Aristóteles hasta Hegel o Heidegger tal ciencia del límite fue suplantada por la ciencia del ser, ocultando así el espacio de donde nace la verdadera conciencia dual —y no opositora— entre el ser y la nada, esencia, sustancia o realidad. La música suena en ese lugar del límite donde todo es armonizable, la *concordatia oppositorum*, que juega un importante papel no sólo en las altas definiciones del ser o el existir, sino en el propio estilo de vida, en la escritura de la música según las diferentes escuelas, épocas y compositores.

«El hilo de Ariadna», como guía que ayuda a encontrar la salida del laberinto, es el segundo apartado de la «Coda», donde se aborda uno de los debates más intensos que se han suscitado en el mundo de la música, y que no es otro que la estrecha relación natural entre palabra y sonido: sonido como fuerza interna del *logos*, pero también como envoltorio exterior del símbolo, portador de significados reales. En verdad, el núcleo de dicha reflexión se reduce casi necesariamente al hermanamiento entre música y poesía, que al apuntar de María Zambrano, eran a veces almas gemelas. *Prima la musica e poi la parole. / Primo la parole e poi la musica...*, como Richard Strauss y Clemens Krauss entretejen en un ejercicio metamusical, a partir del título que dio el abate Casti a una

ópera para Salieri. «Todo el nudo argumental y conflictivo de la música occidental —escribe Trías— se halla atravesado por esa problemática que afecta tanto al orden musical como al verbal, o a los complejos vínculos de la música y poesía. Halla por eso (Strauss) una clarificación evidente en el argumento de esa ópera dentro de la ópera» (*Capriccio*). ¿Cómo concebir entonces a Beethoven, Schubert, Liszt, Diepenbrock, Wolf sin Goethe, Petrarca o Novalis? ¿O las dos conjunciones perfectas que abren y cierran dos compuertas de lo que podríamos denominar la corriente sonora de un tiempo nuestro, ajustable a una sensibilidad humanista, como son los ejemplos de Monteverdi y Tasso (*Il Combattimento di Tancredi e Clorinda*) o de Pierre Boulez y René Char (*Le marteau sans maître*)? En definitiva, la música es la expresión del canto de las sirenas, aquellas que construyeron el acorde primero de las esferas, pero también las que embelesan y adormecen al navegante hasta provocarle la muerte que, paradójicamente, es quizás la entrada en el sueño donde se comprende la fusión total entre palabras y sonidos, se oye la luz, todo suena porque calla a la vez: se vislumbra el misterio eterno entre *eros* y *thanatos*.

Como una especie de recapitulación final, donde aparecen y se enuncian sucesivamente todos los motivos encadenados a lo largo del libro, concluye el autor con un decisivo e iluminado ensayo que, no en vano, se denomina «Categorías musicales», en el que personalmente se repasan las tradiciones que han dado origen a la música tal como hoy la entendemos, insistiéndose en su característica jánica, es decir, dual, ambivalente, salvaje y pacificadora, ilógica y racional al mismo

tiempo, como el rostro del dios griego —Jano— que mira hacia delante y hacia atrás, *limítrofe*, porque «la música da forma y expresión simbólica a un ser que es límite y frontera», nostalgia también de nuestras raíces matriciales y alumbramiento de lo por vivir, es analogía o, mejor dicho, soplo hermenéutico del cosmos, donde cada uno de nosotros, el que oye y escucha, toma conciencia de su propia posición. Se averigua en Trías, no ya su apego a la tradición platónica, sino su estirpe natural puesta al día y revalorada en un largo viaje a través del pensamiento hacia atrás y, en paradoja, evolutivo. La simbiosis de música y filosofía constituye la razón primordial de esta última, pero su papel fue menguado por la imposición aristotélica, al decir de Zambrano, otorgándole a la palabra, al *logos*, una dimensión lógico-lingüística que lo aparta de su verdadera esencia sonora, algo así como un carácter excesivamente fonético, sin tener en cuenta el espacio musical previo a esa *foné* y vinculado al habla: «el esplendoroso universo o cosmos del sonido en el que la música, como arte, artesanía, ciencia y técnica, halla su signo de identidad». No basta, como propone Derrida, con ensanchar el campo de la escritura, sino que es necesario ampliar la observación y el análisis de los signos y símbolos por otras vías que nos ayuden a descubrir, a escuchar sus silencios y sonidos acompañados, su verdadera música. Los primeros indicios de notación, los *neumas* gregorianos nos hacen comprender ese espacio, cada vez más solo y autónomo, liberándose paulatinamente, a partir de la polifonía renacentista, no del *logos*, sino de la «voz autoritaria y monódica» de un Dios justiciero y distante, para hacerlo cada vez más cercano y

humanitario (Boecio). Por el contrario, el *logos* musical va adquiriendo potencia y variabilidad de posiciones, según los diferentes estilos y actitudes humanas características de las diferentes épocas, hasta llevar al autor a preguntarse si es posible retomar un pensamiento filosófico y musical que articule una propuesta distinta y nueva, donde la naturaleza irracional de la música, tan subrayada durante el siglo romántico, sea compatible e incluso inseparable de su carácter numérico, matemático y físico-acústico; es decir, el proyecto de un *logos* como modelo ideal que, más que una simple alegoría, encierre en sí mismo toda la construcción universal. En esa doble condición, hechicera y contemplativa, radica la naturaleza de la música, en la flauta de pan y en la lira de Orfeo: la una, rebelde e independiente, la otra, pacificadora y unida por siempre al canto y a la palabra. La conjunción, pues, de música y pensamiento constituye el núcleo de este capítulo, convertido a su vez en célula cíclica de todo el volumen, donde los personajes son los grandes compositores elegidos en la primera parte, su argumento o, más bien, su espíritu, el poder de transformar nuestras vidas por medio de sus respectivas obras-pensamientos.

Nos desvela el autor que si en su libro anterior, *La edad del espíritu*, fue la relación con lo sagrado la que estableció el centro del relato, en estos actuales «argumentos» es el nexo de la filosofía con la música, y yo diría, a su vez, con la palabra, lo que determina el discurso narrativo o, más bien, su ámbito poético, pues cada una de las «epístolas» de la primera parte son cartas espirituales o amorosas, escritas en forma de ensayos hermenéuticos, «verdadero ejercicio de piadosa puesta en prác-

tica del hermoso himno paulino a *Charitas* (que es complementario, mal que les pese a pensadores y teólogos excesivamente unilaterales, del excelso diálogo platónico de Sócrates con Diótima, en *El banquete*, en torno a *eros*)». En definitiva, fue Platón el filósofo que mejor ha entendido la música en relación con el conocimiento, con las emociones, con el pensar y con los estados del alma.

Como bien se advierte al lector, cada uno de los capítulos puede leerse al azar, e independientemente de su cronología, que responde a su ordenamiento textual, pero también nos propone el autor leer el libro de corrido, como si fuera una novela que se ha ido escribiendo durante cuatrocientos años por los compositores que dan pie a cada monografía. Y aunque hemos señalado al principio de estos comentarios que no se trata en absoluto de una historia de la música, esta lectura lineal sí propone y aclara al aficionado, e incluso al especialista, una serie de cuestiones estilísticas, estéticas, formales y expresivas acerca de los propios músicos, las obras, las épocas en las que fueron concebidas y movimientos a los que pertenecen, que han ido configurando el cuerpo sonoro de la cultura occidental. Incluso para el melómano poco amante de la filosofía, toda la primera parte aporta una nueva manera de escuchar y de ver la música que, partiendo de las necesidades expresivas de cada individualidad, se enlaza con el todo: la historia, el mundo de las ideas, el lenguaje como elemento autónomo y a su vez cincelado por sus artífices, la escritura, la palabra, ritmo y esencia. Es decir, pensar la música, no desde el exterior y lo ajeno a la filosofía como hizo Adorno, sino desde su propio corazón, palpito y pulso.

El nacimiento del drama musical representado en el mito de Orfeo sirve de punto de partida para construir un imbricado relato o *fabula in musica* donde los más variados matices de la condición humana van a tomar forma y sonido como si fueran personajes de una obra shakespeariana. La música, en el caso de *Orfeo*, es doblemente protagonista, en cuanto drama y aliento capaz de aplacar las iras del destino, poder que cambia la voluntad de los dioses y permite la entrada de su son en los infiernos para liberar a Eurídice. Monteverdi actúa como anticipador o pionero de la reflexión musical: hace música sobre la propia música, teatro sobre el propio teatro, con toda una variedad de recursos que deja el campo libre a toda la experimentación barroca posterior. Pero es Bach, sin embargo, con su lenguaje arcaizante y su oído puesto en la tradición quien ocupa la figura central de este nuevo estilo. A partir del principio del *temperamento igual* establece una ley de gravitación de los objetos musicales. Trías lo asocia con el *principio de individuación* de Leibniz, y traza un paralelismo entre las grandes obras contrapuntísticas bachianas como, por ejemplo, *El arte de la fuga* con la *armonía preestablecida* del filósofo.

En esta cuestión reside uno de los mayores aciertos del libro, consistente en plantear un acuerdo entre las diferentes obras musicales que se recorren y sus correspondientes tratados filosóficos, o entre los compositores y pensadores. Así, se nos recuerda la conjunción existente entre Beethoven y Hegel, concretamente entre la *Sinfonía Heroica* y la *Fenomenología del espíritu*, porque si al sistema se llega por resolución de las contradicciones, o por hallar una fórmula que supere las contraposiciones, que es en definitiva la lucha

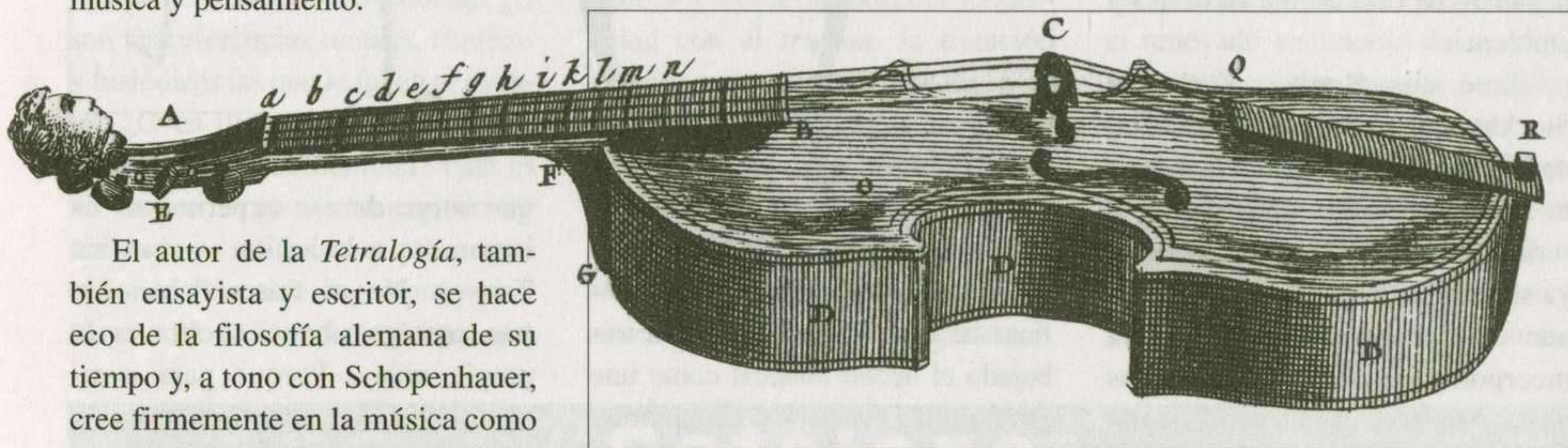
con la muerte, en la *Tercera* se ejemplifica maravillosamente este combate dialéctico entre los dos temas principales y su dramatización, sus contrastes modales, sus construcciones interválicas y la arquitectura singular de la forma sonata, sirviéndose de ella para «argumentar» y «relatar», explotando sus recursos formales como hará en su último periodo. Esta misma forma musical, madurada por Haydn se corresponde con el concepto aristotélico del ser como energía: la gran «Idea Estética» del maestro, su gran argumento musical que hace posible su Gran Relato cristiano, «desde la Creación del Mundo hasta el Juicio Final, puesto en pautas por un músico sin pasado, al decir de Nietzsche, sin grandes inventivas ni revoluciones sintácticas, y que tuvo que vérselas y deseárselas para expresar su grandeza por encima de la originalidad. Todo Haydn se reconoce en el Gran Tema del Ascenso hacia la Luz a partir del caos (*La creación*), y sugiere Trías que muchos arranques de sus sinfonías y cuartetos no son más que comentarios o evocaciones de esta idea permanente, «creaciones de un mundo» que llena de sentido, tema y sustancia a la música, como le ocurriese también a Mahler, compositor de un mundo propio, donde todo parece arrancar de *La canción del lamento* para ir generando paso a paso, desde un «obrar titánico y demiúrgico» una perfecta cosmogonía, todo a través de un mundo caótico y fantasmagórico, donde «las sinfonías acaban siendo oratorios», canciones que terminan siendo «pequeños poemas sinfónicos en miniatura» u «oratorios que semejan baladas.»

El canto mahleriano, insistente como un retorno eterno, no es comprensible sin la gigantesca aportación de Richard Wagner, no sólo en

cuanto a sus importantes contribuciones al mundo de la orquesta, la escena y el texto, sino como colofón al debate entre música y filosofía que culmina con los sucesos revolucionarios de 1848. Wagner inicia una nueva forma de convivencia entre la palabra y la sonoridad, pero también abre un sendero impensable hasta entonces por el que caminarán música y pensamiento.

De especial importancia son los capítulos dedicados a la música del siglo XX a partir de Arnold Schönberg y su misión liberadora del sonido respecto a su jerarquía tonal. Compara Trías al fundador de la Escuela de Viena con el autor del *Tractatus*, en la medida en que los dos acuden a una serie de planos y nuevos meridianos que establecieran

Los ensayos dedicados a Stravinski, Bartok o Strauss no tienen desperdicio y nos ayudan a entender, no sólo el engranaje entre estructuras y recursos expresivos en el campo estrictamente creativo, sino el conflicto y la interferencia, la distancia y la cercanía entre vida y muerte, existencia y exterminio, ser y nada. Quizás se eche de menos, tras la visión de dos



El autor de la *Tetralogía*, también ensayista y escritor, se hace eco de la filosofía alemana de su tiempo y, a tono con Schopenhauer, cree firmemente en la música como esencia del mundo, como espejo de la voluntad, esa «herida siempre abierta en el costado del ser, de la que mana sangre perpetuamente» y a la que puede el hombre superponerse a través del arte y del mundo de las ideas. Trías encuentra la representación de esta dialéctica en la música wagneriana, simbolizada en la «lanza maldita» y en la «lanza salvadora», es decir, la que porta Merlot en *Tristán e Isolda* y la de Anfortas en *Parsifal*. Por encima de Nietzsche, Wagner, sabiendo que la voluntad de poder encierra maldad y bondad a partes casi iguales, destaca la fuerza de esta última, imantada por el amor o la creación, a pesar de la maldición del *Anillo* y la necesidad del fuego para purificar el mundo, contaminado por el poder de dominación, para comenzar otra historia, en un territorio «limítrofe y fronterizo». Y es que el músico, como se afirma en estas páginas, pensaba mejor y más claro que muchos de sus filósofos contemporáneos.

un código distinto por la oxidación del lenguaje. Schönberg, sin embargo aventaja a Wittgenstein, en la medida en que es capaz de retrotraerse a un «ámbito anterior», más allá del «pensamiento que se agota en su expresión lingüística», que es previo y pre-liminar, ontológico y teológico. Es aguda la deducción de que el dodecafonismo, no como aventura anárquica o desordenada, sino todo lo contrario, como normalización de un concepto armónico nuevo y diferente, era «desprendimiento de las inferencias o consecuencias que la “disonancia emancipada” exigía». En esta escuela, Schönberg sería un narrador, Alban Berg un dramaturgo o fuerza dramática y Anton Webern un poeta.

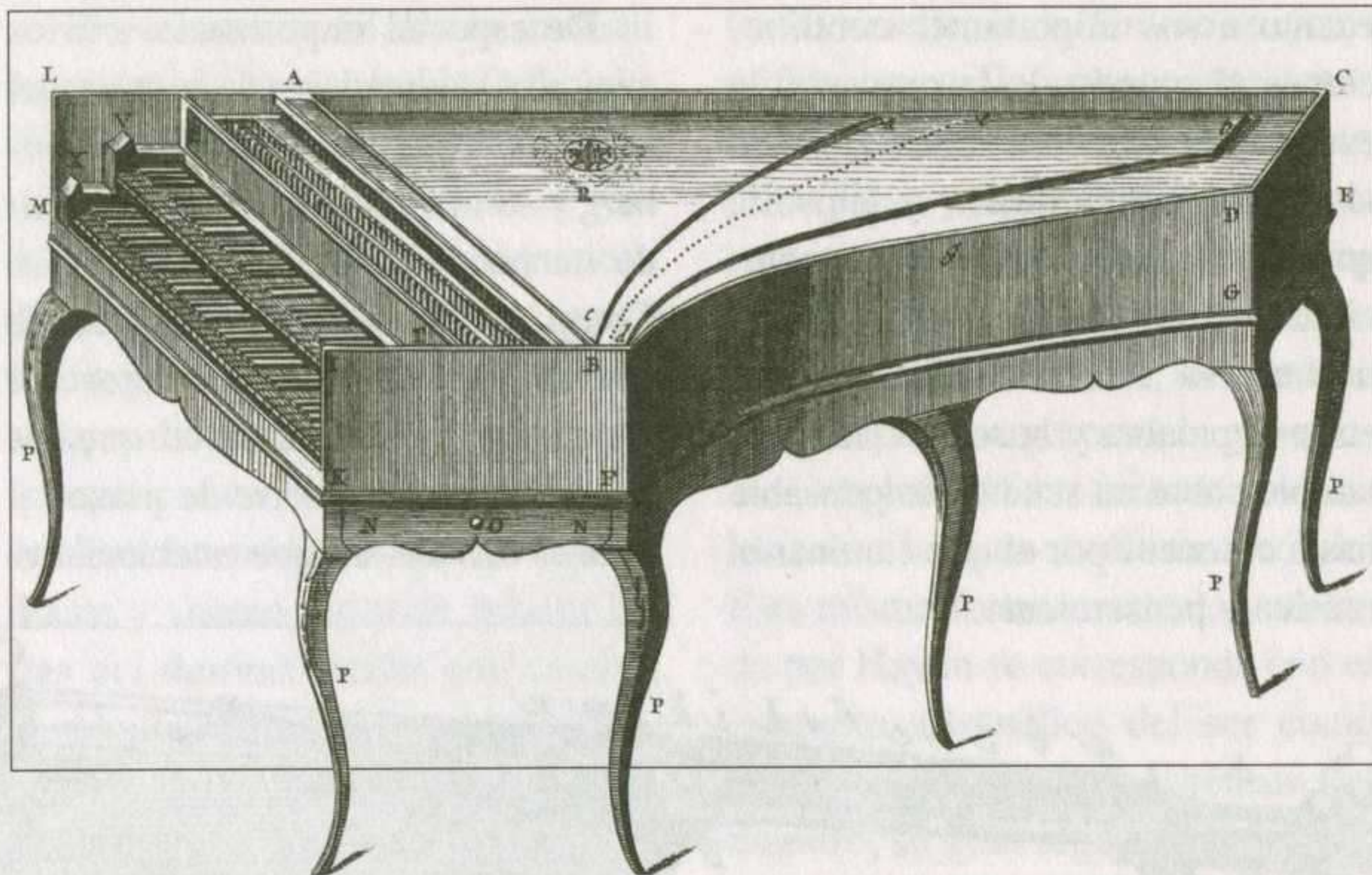
No es habitual, retomando el principio de estos comentarios, que un filósofo español se ocupe de la música, pero menos de la música contemporánea o, para ser más precisos, la que se escribió a partir de la segunda mitad del siglo ya pasado.

de los mejores cuartetos de Bartok (4 y 5) una parada especial en la gran serie de los cuartetos de cuerda de Shostakovich, sin cuyos planteamientos y grandiosos desarrollos no puede entenderse del todo la mentalidad del hombre contemporáneo, sobre todo en el recorrido de ese mundo aparentemente no experimental, pero profundo en la explotación de recursos expresivos y en esa lucha intensa y constante entre pensamiento y creatividad.

Si la literatura fue otra cosa después de Mallarmé y, concretamente, tras sus experimentos poéticos a partir de la música postweberniana, la nueva música halla uno de sus mayores exponentes en Pierre Boulez, depositario de todo el legado «sonoro» del poeta y compositor de la más bella y sugerente obra sobre sus versos: *Pli selon pli*. Es espléndida la propuesta de tal asimilación y del resurgir de «una belleza superviviente», «surgida de las cenizas de la vida», y de cómo tal ideal de lo

bello inunda toda la obra del músico y director francés, un compositor que debió superar tres pruebas al menos en su lucha contra el Minotauro «apostado en las inmediaciones del límite». Boulez logra ensanchar el ámbito de su obra a otras lindes y culturas, más allá del espectro europeo y occidental, siempre desde la magia y la belleza, haciendo de esta última su divisa y emblema.

Junto con Boulez, Karlheinz Stockhausen recibe las enseñanzas de Messiaen, que aplica a la primera parte de su obra apoyada en el serialismo. De ahí, inicia un camino ya sin vuelta, donde la búsqueda de nuevos elementos acústicos y la incorporación de timbres ajenos hasta entonces a la denominada música culta, van a ser constantes. Nos indica Trías acertadamente que uno de los grandes logros de este compositor consiste en su traslación de los diferentes valores de duración a la forma, porque en música, ésta es forma en el tiempo. Stockhausen pues, halla en su primera escritura el punto mínimo de duración, su radicalidad en esa especie de puntillismo que, poco a poco, a través de sus transformaciones, acabará viajando «hacia las estrellas», como ocurre con *Licht* o *Sirius*. Recuerda Stockhausen —y esta frase encierra y define el definitivo pensamiento del autor de estos *argumentos*— «aquellas vidas anteriores que preparan y presagian su renacimiento en las estrellas. Un destino común a todos quienes asumen la música como *gnosis* liberadora, o como conocimiento que salva». Nos detiene en el inquietante *Canto de los adolescentes*, como ejemplo de naturaleza simbólica que sirve de catarsis para denunciar los horrores sufridos durante la infancia del compositor



bajo el terror nazi. El símbolo es pues una de las grandes características de un compositor que ha trabajado el hecho musical como una gran unidad dialéctica. El símbolo, en este caso de la voz aniquilada del adolescente, hace referencia a una voz primera y primigenia, anterior a la voz verbal, que en la música siempre se distingue.

Los capítulos dedicados a John Cage e Iannis Xenakis quizás sean los más densos, complejos, extensos y aclaradores del apartado consagrado a la música más nueva, aunque clásica ya, si nos remitimos al tiempo en que fue escrita y a su vigencia actual. A Cage —el único compositor no europeo incluido en el libro— lo define como uno de los paradigmas del *límite* y, concretamente a la más célebre de sus obras: la que lleva por título *4' 33"*, compuesta hace más de medio siglo y donde el intérprete debe permanecer todo el tiempo que dura la pieza, es decir, cuatro minutos y treinta y tres segundos, frente al piano cerrado. Y es el público, su pensamiento, su silencio, murmullos, comentarios, bostezos o todo tipo de intersecciones, quienes completan el evento sonoro. «Lo

que surge de ese experimento es inmanente a la acción —nos dice Trías—. No es trascendente. No trae consigo obra. La obra es la propia vida». Porque para comprender a Cage, debe recordarse la tesis de Hegel relativa a la muerte del arte debida al exceso de teorías, ideas y conceptos que ya abundaban en plena modernidad. El compositor americano es un vivo ejemplo de cambio y revolución que, a partir de los años 80, no sólo rompe, sino que exige escuchar su obra sin referencias al pasado, sin memoria ni tradición, quizás desde la profesión de un «panteísmo sonoro», donde el sonido es capaz de recuperar su ancestro original, más allá de afinaciones, temperaciones y conciertos.

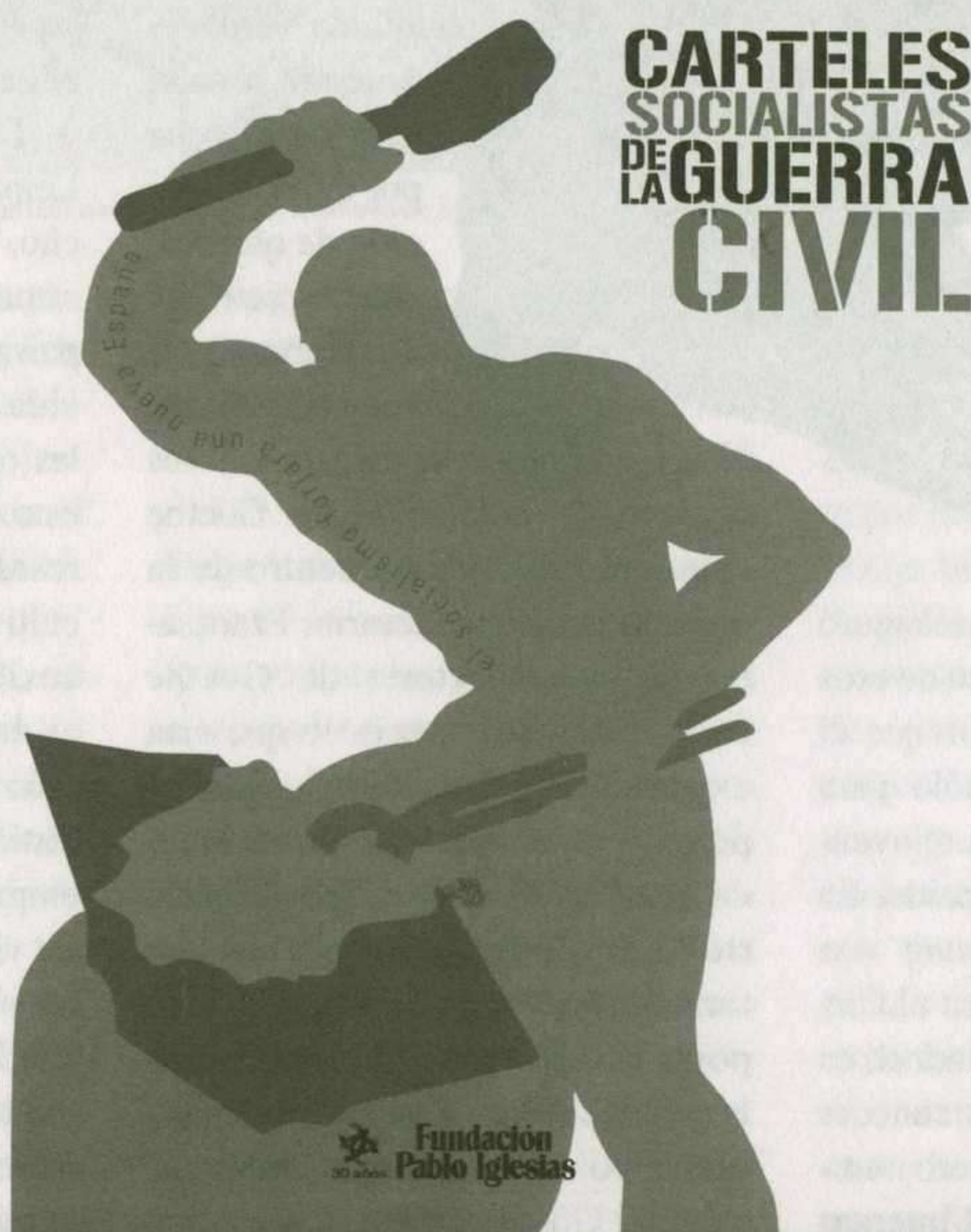
Las páginas sobre Xenakis cierran perfectamente esta sección. Podría decirse que sirven de compuertas de las dos secciones. Por un lado, condensa las grandes ideas expuestas anteriormente, y por otro, prepara al lector a sumergirse de lleno en un espacio más filosófico, que es el de la segunda parte. Al principio nos advierte nuestro autor de un precepto que han pasado por alto muchos compositores actuales, y es que jamás una pieza musical

puede justificarse como argumentación de una teoría, pero acto seguido nos previene contra cierta intransigencia anti-intelectual, culpable del retraso que la música sufre en la recepción de los compositores del siglo XX con respecto a las demás artes. ¿Sólo es por eso? ¿O es por el problema que plantea navegar en la abstracción sonora, sometidos a un tiempo determinado de escucha? ¿O son las referencias tonales, rítmicas y melódicas las que le fallan al oyente? ¿O es un problema educativo general de una comunidad? Este es un debate largo y extenso, donde sin duda se sitúa la «arquitectura» sonora de Xenakis, ingeniero y gran conocedor de las matemáticas, que

aplica a su obra con gran sentido y profundidad: un ejemplo unitario de numerología, tradición pitagórica y pensamiento musical, al que Trías dedica uno de sus mejores momentos, desvelándonos fórmulas escondidas o iluminando oscuros rincones de la obra del compositor. Quizás, por el hecho de ser griego de origen, Xenakis entronca de forma natural y desde la extrema modernidad con el *trivium*, la tradición homérica, la tragedia clásica o la filosofía platónica. Trías se fija en las masas sonoras en continuo movimiento como una de las características principales del compositor. Son planos masivos, nuevas superficies, niveles nuevos que sustituyen la ver-

ticalidad del sonido y la horizontalidad de la melodía: «una máquina arquitectónica, concebida al modo de proyecto arquitectónico, diseñada *hors temps*, en un ámbito intemporal proyectivo, pero que se ciñe sobre el papel, o se proyecta a través de un movimiento argumentado en el tiempo, *en temps*, capaz de desglosarse en secciones». Es pues, Xenakis el último eslabón de esta cadena, el renovado testimonio del *quadri-vium* clásico que reaviva la llama inextinguible, pero a veces en ascuas, de la dialéctica entre música y pensamiento, relación tan eterna como compleja, a la que este libro de Eugenio Trías ofrece la más rica y singular aportación. □

Catálogo



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

Goethe paisajista

Javier Arnaldo

Descubrir a Goethe debe ser un fenómeno que se da todos los días en muy diversos lugares del mundo, pero como se produce en una escala tan doméstica y queda tan repartido por el globo terrestre, su medición escapa a cualquier análisis estadístico. Lo que resulta más excepcional de descubrir es el Goethe dibujante, pues son tan contadas las veces en las que se exhiben sus obras, que bien podemos caracterizar esas ocasiones como acontecimientos. Pues bien, la primera visita física de Goethe a Madrid, que se ha producido 176 años después de su muerte con la llegada de 75 dibujos para la exposición que se inauguró allí a finales de enero, es uno de esos sucesos excepcionales a los que el espectador acude no ya sólo para descubrir, sino incluso para reinventar a un autor no poco conocido. La exposición *Johann Wolfgang von Goethe: Paisajes*, abierta en el Círculo de Bellas Artes de Madrid, es la primera que ha dado a conocer sus dibujos en España, pero también la primera que a nivel internacional presenta una retrospectiva de lo que fue su dedicación al dibujo de paisaje, el género que más cultivó,



el que dominó su horizonte en la práctica del arte y el que entendemos que mejor encarna la imagen de un concepto, el de mundo, que nombra una frase célebre de su autobiografía *Poesía y Verdad*: «La vista es el órgano con el que comprendí el mundo» (1).

Este conjunto de 75 paisajes de Goethe, todos ellos procedentes de las colecciones de la Klassik Stiftung de Weimar, conforman un panorama verdaderamente revelador, que echa por tierra la opinión de quienes, dando voz sin fundamento a una superchería, consideraban los dibujos de Goethe

como un subproducto dentro de la obra de un genio literario. El trazo de la trayectoria de Goethe como paisajista, que es lo que esta exposición muestra con elocuencia, permite reconocer desde un punto de vista histórico-artístico su desarrollo. Dicho de otro modo: una historia interna de la imagen guiada por la interpretación del paisaje a lo largo de su vida abre las condiciones de posibilidad para la comprensión del Goethe artista. Por eso me

adelantaba con la palabra *descubrir*, pues bien puede decirse que es éste el verbo que conjuga la acción realizada por ese grupo de dibujos.

El dibujo de paisaje no compete con la poesía de Goethe sino que, por así decir, contribuye a su instrucción. «La naturaleza es el único libro en el que todas las páginas tienen mucho contenido» (2), escribió Goethe. El empeño de sujetar siempre el estudio de la naturaleza a lo visible hacía imprescindible el ejercicio de la visión, el cuidado del «sentido más noble» (3), como diría, y para ello obtuvo en la práctica del paisajismo un precioso aliado.

Desde los años que pasó en Leipzig como estudiante de Derecho, entre 1765 y 1768, hasta aproximadamente 1820, la práctica del paisajismo fue una constante en la vida de Goethe. Dudo a la vista de las obras que la razón estuviera en esto de su parte, pero dijo en numerosas ocasiones que con el dibujo cultivaba un arte para el que no le auxiliaba el talento; y precisamente el énfasis que puso en esa condición nos evidencia que Goethe convirtió la práctica del dibujo en una empresa para su propia formación. La visión es un educador del espíritu, pero, a su vez, el dibujo es un educador de la visión. Ya en Leipzig tomó clases de Adam Friedrich Oeser, a la sazón director de la Academia de Bellas Artes de esa ciu-

(1) «Das Auge war vor allen anderen das Organ womit ich die Welt fasste.»

(2) «Die Natur ist doch das einzige Buch, das auf allen Blättern grossen Gehalt bietet.»

(3) «der edelste Sinn»



Johann Wolfgang von Goethe *Casa del jardín de Goethe en Weimar desde la parte trasera* ca. 1779-80

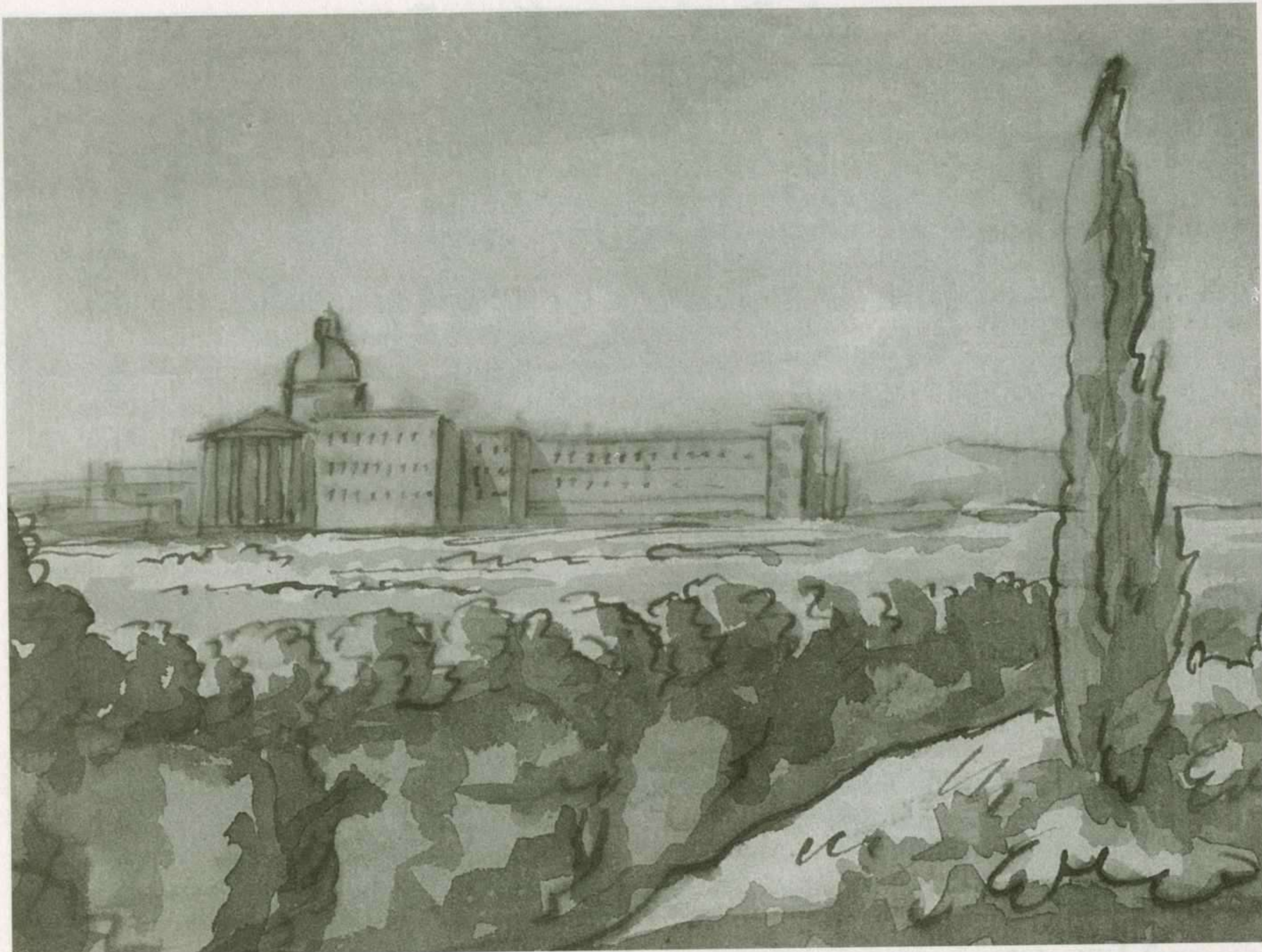
dad, y durante toda su prolífica trayectoria como dibujante no dejó de buscar la compañía y el asesoramiento técnico de otros artistas, justamente porque la formación en el dibujo se perfecciona con el dominio de los recursos prácticos.

Los paisajes de Turingia, el Harz, la Fichtelgebirge, Suiza, y cuantos lugares recorrió componen el muy sugestivo panorama visual que es idéntico con la trayectoria de su aprendizaje. Pero dibujos tan impresionantes como *El Brocken a la luz de la luna*, realizado en 1777, ponen de relieve que también la libertad, la independencia, y las fuertes dosis de autodidactismo que lucen los dibujos de Goethe obran claramente en su favor, y nos revelan a un paisajista extraordinario.

Ningún otro periodo de la vida de Goethe fue tan fecundo para su actividad como dibujante como el de los años del viaje a Italia, entre 1786 y 1788. «Aquí soy muy dichoso; se dibuja todo el día y hasta la noche, se pinta, se hacen aguadas, se encola; manualidades y arte se practican en verdad ex profeso» (4), dice en el *Viaje a Italia* el pasaje correspondiente al 28 de septiembre de 1787. Se conservan casi 700 composiciones de entonces, más de la cuarta parte del total de los dibujos de este autor que han llegado hasta nosotros. La época de Italia, en efecto, se distingue en la vida de Goethe

(4) «Ich bin hier sehr glücklich, es wird den ganzen Tag bis in die Nacht gezeichnet, gemalt, getuscht, geklebt, Handwerk und Kunst recht ex professo getrieben.»

como la de más intensa ocupación en lo artístico, no ya sólo por el abultado número de dibujos, acuarelas y aguadas que realizó, sino igualmente por las horas que dedicó al aprendizaje técnico, al conocimiento de disciplinas como la perspectiva, por su constante dedicación al estudio de antigüedades, monumentos, colecciones de pintura y objetos de arte y porque cultivó especialmente el contacto con los pintores y expertos, sino también y decididamente, porque era la estancia en Italia la experiencia en la que se colmaban sus expectativas de formación como hombre de cultura que pugna por su filiación con el ideal clásico. Durante su primera estancia en Roma escribía a Herder: «Mientras esté aquí quiero abrir los ojos, ver



Johann Wolfgang von Goethe *Vista de la basílica de San Pedro en Roma desde la Villa Pamphili* Julio de 1787

con humildad y esperar con atención lo que se me forma en el alma» (5). Un mes antes, en noviembre de 1786, ya le adelantaba un singular reportaje: «Vivo aquí con una claridad y un sosiego que desde hacía mucho no sentía. El ejercicio de ver y leer todas las cosas como son, la fidelidad de dejar ser al ojo la luz, mi completa renuncia a toda pretensión, por una vez vuelven ahora en mi beneficio» (6).

La partida a Italia significó para Goethe la satisfacción de expectativas que tenían que ver con su adiestramiento en el campo del arte. Lo

(5) «Ich will so lang ich hier bin die Augen auf-tun, bescheiden sehen und erwarten was sich mir in der Seele bildet.»

que transcribe en el *Viaje a Italia* en la parte correspondiente a su entrada en la península dice mucho acerca de la significación del nuevo impulso que encontró para la observación y el ejercicio del arte: «El hecho es que vuelvo a tomar interés por el mundo, que tanteo y pongo a prueba mi capacidad de observación: hasta dónde alcanzan mi ciencia y mis conocimientos, si mis ojos son luminosos, puros y claros, cuánto puedo retener en la presteza, y si aún pueden borrarse las arrugas

(6) «Ich lebe nun hier mit einer Klarheit und Ruhe, von der ich lange kein Gefühl hatte. Meine Übung, alle Dinge, wie sie sind, zu sehen und abzulesen, meine Treue, das Auge Licht sein zu lassen, meine völlige Entäusserung von aller Prätention, kommen mir einmal recht wieder zustatten.»

que se han trazado en mi ánimo y lo han oprimido» (7).

La exposición reserva, desde luego, un espacio especial para el grupo de dibujos correspondientes al viaje a Italia, que marca el punto medio del recorrido. Distingue otras dos grandes secciones, una que reúne paisajes anteriores a aquel viaje, otra que completa el itinerario con los dibujos realizados en las décadas posteriores a la estancia en Italia. Pero, a su vez, esos dos conjuntos que flanquean el

(7) «Die Sache ist, dass ich wieder Interesse an der Welt nehme, meinen Beobachtungsgeist versuche und prüfe, wie weit es mit meinen Wissenschaften und Kenntnissen geht, ob mein Auge licht, rein und hell ist, wie viel ich in der Geschwindigkeit fassen kann, und ob die Falten, die sich in mein Gemüt geschlagen und gedrückt haben, wieder auszutilgen sind.»



Johann Wolfgang von Goethe *Jardín de Schiller en Jena* Abril de 1810

capítulo de los paisajes italianos están articulados en tres capítulos cada uno, de modo que sobre el orden cronológico se dispone otro temático, que despliega los diversos registros del Goethe paisajista: desde la temprana adhesión a la naturaleza del entorno más cercano, a sus vistas de alta montaña; de sus paisajes nocturnos, que cultivó especialmente en la década de 1770, a las representaciones de nubes que dominan su obra en torno a 1820; de su interés geomántico por el paisaje en la primera década del siglo XIX al capítulo final, «El paisaje como poema», en el que aflora el Goethe que entendió la composición paisajista como correlato e incluso ilustración de la composición poética. Se reproduce así el itinerario

que da cuenta del paisajismo goethiano como guía de una escuela de la visión verdaderamente proverbial, en la que encontramos hallazgos tan sobresalientes como el álbum *Veintidós dibujos de 1810*, que reunió en 1821 y dejó como su testamento artístico. La vista del *Jardín de Schiller en Jena*, dibujada en abril de 1810, cinco años después de la muerte de su amigo, es uno de los testimonios más emotivos. El dibujo de aquel lugar, que fue espacio del trabajo en común, nos devuelve al escenario de las indagaciones para la *Teoría de los colores* y al paisaje como encarnación de la memoria autobiográfica. Después de 1820, en la última década de su vida, el ejercicio del dibujo y el arte del paisaje

se convirtieron para él más en motivo de reflexión que en ocupación efectiva. Pero no dejó de reconocer por entonces la deuda que su obra tenía con el primado de lo visual, a cuyo cultivo sin duda habían contribuido decididamente la observación y el dibujo del paisaje. Así lo decía en las conversaciones con Eckermann en 1825: «La objetividad de mi poesía la debo en gran parte a la gran atención que obtuve ejercitando mis ojos y no puedo sino encomiar el conocimiento del mundo que pudo obtenerse de esta manera» (8). □

(8) «Die Gegenständlichkeit meiner Poesie bin ich denn doch jener grossen Aufmerksamkeit und Übung des Auges schuldig geworden; so wie ich auch die daraus gewonnene Kenntnis hoch anzuschlagen habe.»

La industria cultural en China

Mark Siemons

Hasta la fecha, las autoridades culturales chinas no han dado indicios de haber leído las obras de Adorno. Pero no cabe duda de que cuando utilizan el término «industria cultural» lo hacen de manera muy consciente. En una página web gubernamental se podía leer recientemente: «Para la mayoría de los chinos el término industria cultural es un término nuevo, porque según nuestra tradición, cultura y negocio son dos cosas diferentes». El hecho de que el Gobierno chino no evite utilizar este término, aun sabiendo que con ello puede causar cierta molestia y perturbación y que lo haya convertido en la piedra angular de su política cultural en el Plan Quinquenal de 2006, demuestra que nombra algo que es irrenunciable. Para las autoridades chinas, el término «industria cultural» no es un vocablo cualquiera utilizado para describir un proceso que ya está en marcha: es el término programático central del actual Partido Comunista Chino que pretende crear la realidad a la que alude.

Horkheimer y Adorno crearon el término «industria cultural» tras una profunda reflexión cuando, exiliados en Estados Unidos en los años cuarenta del siglo XX, escribieron conjuntamente el libro *Dialéctica de la Ilustración*. Adorno relataría más tarde, que en los primeros textos aún habían utilizado el término «cultura de masas»: «Sustituimos este término por “industria cultural” para evitar de raíz una inter-

pretación que fuera conforme a la de los defensores de este fenómeno. Ellos querían hacer ver que se trataba de una cultura que emergía de manera espontánea de las masas, es decir, que es la forma que en nuestro tiempo adopta la cultura popular. La industria cultural es algo radicalmente diferente. Funde lo antiguo en un molde nuevo. Sus diferentes sectores producen, de manera más o menos planificada, productos que han sido diseñados para su consumo por las masas y que a su vez determinan en gran medida las características de este consumo. Los diversos sectores tienen estructuras similares o cuando menos, encajan unos con otros. Casi sin excepción se alinean con el sistema.»

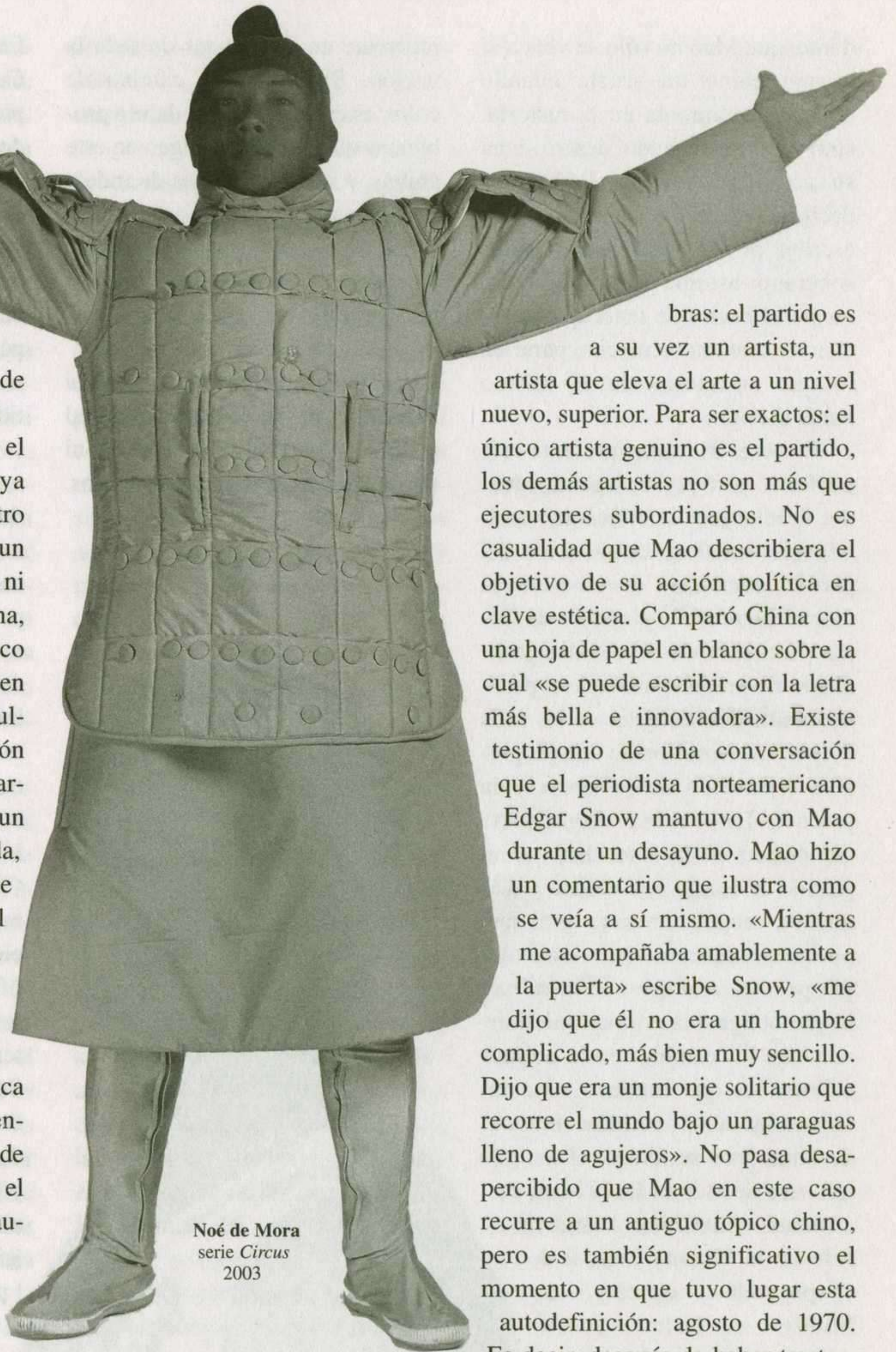
Con el paso del tiempo, sobre todo en el mundo anglosajón, el término *cultural industry* ha pasado a utilizarse en una acepción más ingenua y de mucha menor carga teórica. En su acepción más pragmática, sirve para designar aquellos sectores económicos relacionados con la cultura. En este sentido aparece, por ejemplo, en documentos oficiales de la Unión Europea, que considera que las «industrias culturales» son «una fuente importante de generación de empleo» y a la vez «vehículo y expresión de la diversidad cultural». Sin embargo, en la actual República Popular China el término recupera con precisión su significado original. O mejor dicho, en la China actual el término alcan-

za el significado pleno que Horkheimer y Adorno insinuaron en su polémico ejercicio prospectivo: un plan que se condensa progresivamente hasta formar un «sistema» que no deja ya lugar a resquicio alguno. Este pensamiento, al que hasta ahora se le habían atribuido un cierto aroma conspirativo y una pretensión desmesurada en su enfoque global, se ha convertido en la China de hoy —un escenario muy diferente a los Estados Unidos en los años 40— en un propósito manifiesto: todos los «recursos culturales» del país han de ser transformados en «productos culturales».

Estas palabras fueron pronunciadas por el ministro de cultura Sun Jiazheng, que aprovechó la ocasión para lamentar el largo recorrido que aún quedaba hasta alcanzar dicho objetivo. Es en primera instancia el lenguaje el que define el nuevo programa de actuación. En un documento oficial del gobierno podemos leer «Utilizando la tecnología más avanzada y mediante técnicas comerciales modernas como el merchandising, la industria cultural ha experimentado un gran progreso». De acuerdo con este mismo documento, falta ahora crear un «entorno aún más flexible». Pero al mismo tiempo los nuevos términos enlazan con los antiguos. Según la revista gubernamental *China Hoy*, las reformas que se llevarán a cabo en la industria cultural permitirán liberar las «fuerzas productivas culturales.»

Hace tiempo que en China las reformas que buscan la creación de condiciones de mercado dejaron de ser novedad

No obstante, el hecho de que el Partido Comunista Chino haya decidido insertar la cultura dentro de la economía de mercado es un hecho que no debe considerarse ni intrascendente ni banal. En China, la cultura no es un ámbito político como los demás. Al igual que en todos los países socialistas, la cultura ocupa en China una posición especial, una posición que se guarda con celo. La cultura no es un mero instrumento de propaganda, simboliza la Nueva Forma de Vivir que preconiza y defiende el partido comunista. «No existe en realidad arte que se desarrolle en paralelo a la política ni sea independiente de ella», proclamó Mao cuando formuló la política cultural del partido en su tristemente célebre intervención en el foro de Yanan en 1942. «La literatura y el arte proletarios son parte de la causa proletaria en su conjunto, ambos son, como dijo Lenin, engranajes y tornillos del mecanismo general de la revolución.» Si bien el criterio artístico y el criterio político pueden diferir en la realidad, la meta ha de ser su convergencia: «Lo que exigimos es la unidad de la política y el arte, la unidad del contenido y la forma, la unidad del contenido político revolucionario y el más alto grado posible de perfección de la forma artística».



Noé de Mora
serie *Circus*
2003

El «nosotros» implícito en la declaración anterior se refiere al partido. Éste, de acuerdo con la idea de Mao, es responsable de la política, pero también lo es del arte y de la creación de ese nivel superior en el que ambos, política y arte, converjan en una sola cosa. En otras pala-

bras: el partido es a su vez un artista, un artista que eleva el arte a un nivel nuevo, superior. Para ser exactos: el único artista genuino es el partido, los demás artistas no son más que ejecutores subordinados. No es casualidad que Mao describiera el objetivo de su acción política en clave estética. Comparó China con una hoja de papel en blanco sobre la cual «se puede escribir con la letra más bella e innovadora». Existe testimonio de una conversación que el periodista norteamericano Edgar Snow mantuvo con Mao durante un desayuno. Mao hizo un comentario que ilustra como se veía a sí mismo. «Mientras me acompañaba amablemente a la puerta» escribe Snow, «me dijo que él no era un hombre complicado, más bien muy sencillo. Dijo que era un monje solitario que recorre el mundo bajo un paraguas lleno de agujeros». No pasa desapercibido que Mao en este caso recurre a un antiguo tópico chino, pero es también significativo el momento en que tuvo lugar esta autodefinición: agosto de 1970. Es decir, después de haber trastornado durante la década anterior con sus experimentos económicos y políticos a toda la nación china en varias ocasiones, Mao elige para caracterizar su actividad la imagen del monje que camina solitario, como si quisiera acomodar toda la historia de la humanidad en la vida interior de un poeta. Parece evi-

dente, que Mao no sólo se veía a sí mismo como un artista cuando dejaba su impronta en la historia, sino también cuando desarrollaba su actividad política. Podríamos decir que utilizaba a las masas para escribir poesía y que como autor soberano asumía desapasionadamente el hecho de tener que desechar de manera recurrente parte de lo que anteriormente él mismo había escrito.

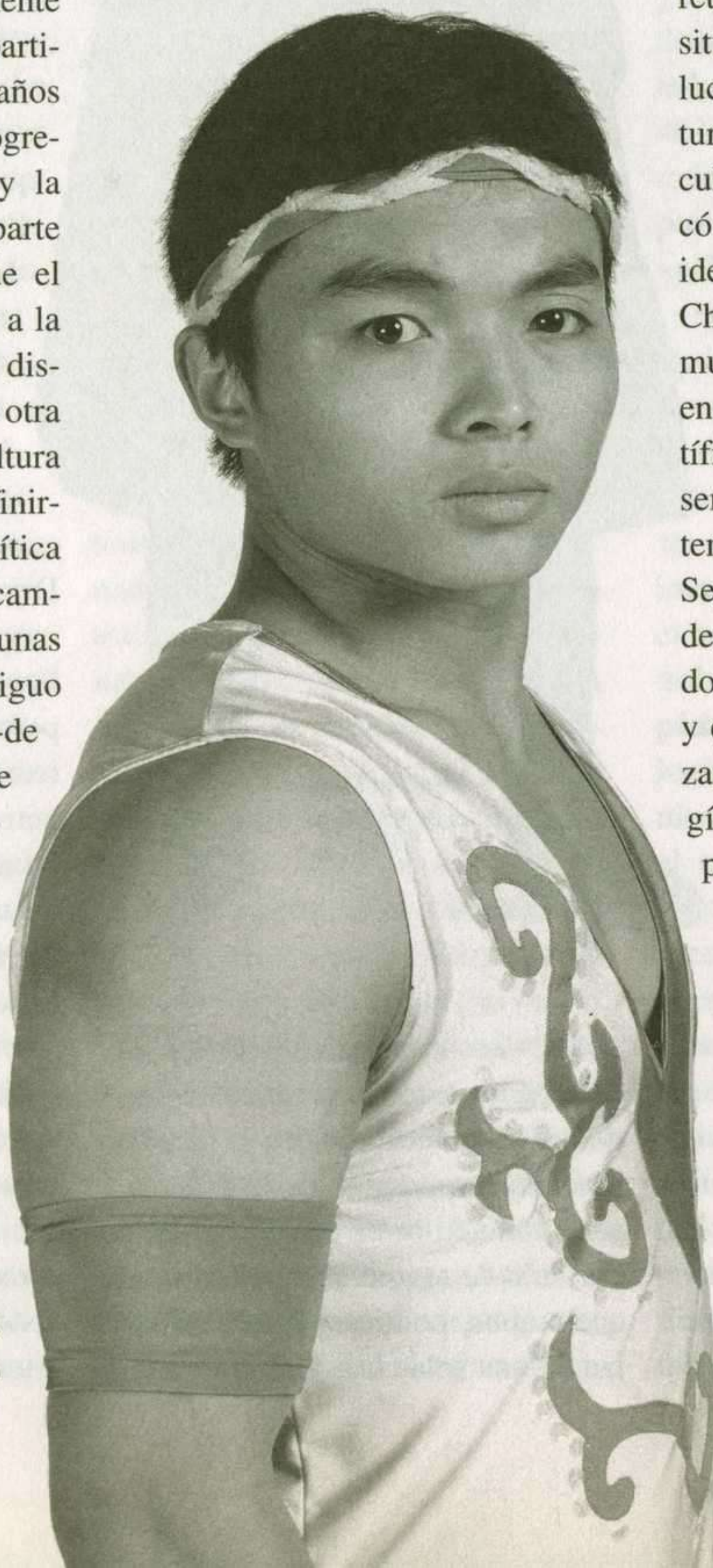
Es necesario tener presente este trasfondo para poder llegar a entender la importancia de los acontecimientos actuales. La intención del partido comunista de traspasar la cultura al mercado al menos de forma parcial, no se debe únicamente al notorio pragmatismo que el partido exhibe desde finales de los años 70 y a su aceptación de una progresiva separación de la teoría y la práctica. La «cultura» forma parte del núcleo de la autoridad que el partido se otorga a sí mismo y a la que de ninguna manera está dispuesto a renunciar. Visto desde otra perspectiva: realmente es la cultura la que obliga a la política a definirse y son los cambios en la política cultural los que explican los cambios en las demás políticas. En unas declaraciones recientes, el antiguo ministro de cultura Liu Zhong-de afirmaba: «En China el cargo de Jefe de la Oficina Central de Propaganda y el cargo de Ministro de Cultura tienen mucho en común con el cargo de Ministro de Defensa de los Estados Unidos y el de Ministro de Agricultura de la antigua Unión Soviética: son los trabajos más difíciles. La estabilidad de toda la nación depende de la forma en que se ejercen estos cargos políticos. El trabajo ideológico

repercute en el carácter de toda la nación. Si la nación cambia de color, es evidente que se debe a problemas que tienen su origen en este ámbito y no a problemas de índole económica».

EL DERECHO AL CONSUMO DE CULTURA

Sin embargo, el programa para el desarrollo de la industria cultural no ha eliminado ni el vocabulario ni las prácticas de tiempos pasados.

Noé de Mora
serie *Circus*
2003



En la página web del Ministerio de Cultura aún se proclama el principio supremo: «Servir al pueblo», del que se deriva: «La cultura y el arte deben ser el reflejo de la vida del pueblo». En caso de duda, por supuesto corresponde al partido definir lo que ha de ser «la vida del pueblo». Consecuentemente, la página web añade: «los elementos nocivos de la cultura deben ser criticados con firmeza y rechazados».

¿Cómo entonces imaginar la simultaneidad de la potestad del partido sobre el arte y la cultura y los imponderables y caprichos del mercado? Para poder responder a esta pregunta, resulta de gran ayuda retroceder al punto de partida de la situación actual, es decir, a la revolución cultural. La revolución cultural no sólo intentó destruir la cultura tradicional, también modificó sustancialmente las bases de la ideología comunista. El historiador Chen Donglin expuso esta teoría muy acertadamente el año pasado en Pekín, durante un simposio científico que tuvo que celebrarse en la semi-clandestinidad por tratar un tema que para el Estado es tabú. Según Chen, la revolución cultural destruyó la unión que había existido hasta entonces entre la ideología y el sentimiento de clase, reemplazando este vínculo por una ideología pura. Ningún dirigente del partido, ningún obrero o campesino, por intachables que fueran sus antecedentes familiares, estaba a salvo de sufrir una persecución, si su manera de expresarse no era acorde con el lenguaje utilizado por la élite que en ese momento estaba en el poder. Los excesos ideológicos crearon un nominalismo que no profesaba respeto alguno por los términos

sobrevenidos. Una vez que la ideología fue extraída de su contexto, pudo cambiar de signo a voluntad. Se creó un vacío que la renovada élite del partido pudo llenar de nuevos contenidos.

Los nuevos dirigentes pudieron incluso, hasta cierto punto, tomar a Mao como referencia. En el año 1937 Mao escribió en su ensayo *Sobre la contradicción* que el principal motor de la historia no radica en unas ideas de validez inmutable, sino en «las contradicciones internas» inherentes a las cosas que han de ser analizadas caso por caso. Por eso Mao criticó con gran vehemencia a aquellos camaradas que no comprendían que «contradicciones cualitativamente diferentes sólo pueden resolverse por métodos cualitativamente diferentes».

La contradicción más importante que en nuestros días impulsa la historia de China es la pérdida de la conciencia de lo necesaria que es su historia. Tras la revolución cultural y tras décadas de privatizaciones, tras la revuelta estudiantil de 1989 y tras el derrumbe del comunismo en Rusia y en Europa del Este, el término «pueblo», cuya voluntad el partido debe ejecutar y cuya vida debe reflejar el arte, carece de valor imperativo. ¿Cómo hacer compatible la pretensión del partido de continuar ejerciendo el poder con la conciencia contingente que impera hoy en la sociedad china y en buena parte del partido?

La respuesta se intuye en una de las primeras declaraciones de un miembro del Gobierno chino refiriéndose a la cultura industrial. En 1999, durante un encuentro de la ASEM y ante representantes de países asiáticos y europeos, el viceministro de cultura Li Yuanchao declaró, que el Gobierno chino se había

decidido a fomentar «las industrias culturales». Como justificación para este proceder, Li Yuanchao expuso su concepción de «cultura popular», caracterizada por los siguientes elementos: «Se centra en el consumo, sigue las tendencias de la moda, sirve al pueblo llano y se basa en la producción para el mercado. La cultura popular consigue que la cultura sea accesible para el pueblo llano y pone el derecho al consumo de bienes culturales en manos de ese pueblo llano». La consigna «servir al pueblo» aparece aquí alineada con consumo, moda y mercado. Es más, crea entre estos conceptos un vínculo causal: la cultura sirve al pueblo precisamente porque se convierte en un artículo de moda, en un producto de mercado. Esta relación se ve reforzada por la fórmula «derecho a consumir cultura». En lo que respecta a la cultura, el pueblo se reconoce a sí mismo porque la consume y porque pasa a formar parte del mercado.

Parece que a la industria cultural china le basta con dar una ligera vuelta de tuerca para conseguir que se diluyan las contradicciones actuales. Para evitar las fricciones y dejar el tema resuelto el partido interpreta que la voluntad popular es la voluntad de los consumidores, la voluntad del mercado. Ello es posible, porque para ese «artista» que es el partido, el mercado es algo tan abstracto, tan elástico y tan manipulable como lo era anteriormente «el pueblo». El lugar de esta acepción pseudo-esencialista del término «pueblo» lo pasa a ocupar el término «mercado», un término también de hondo calado, pero que ya de entrada connota relatividad, artificialidad y arbitrariedad. El marketing concibe la realidad de una manera nítidamente constructi-

vista: crea y propaga necesidades y marcas. El marketing sólo cree en las marcas, los sueños y los deseos que él mismo ha creado y lo hace con fervor. Por esta razón es precisamente el mercado el que consigue que la conciencia contingente no debilite la autoridad del partido. La mano invisible del mercado y el Estado se dan la mano.

Sin querer anticiparnos a la revisión del marxismo solicitada por el Secretario General del partido Hu Jintao, podemos proceder a realizar el ejercicio de sustituir en el pequeño Libro Rojo de Mao la palabra «pueblo» por «mercado» y «las masas populares» por «las fuerzas del mercado». Comprobaremos que los términos ¡encajan! y obtendremos una descripción bastante precisa de los mecanismos que regulan en la actualidad el equilibrio entre el mercado y el partido.

Veamos: «Las fuerzas del mercado poseen un poder creador ilimitado. Pueden organizarse y dirigir sus esfuerzos hacia los lugares y sectores de trabajo donde puedan poner en juego su energía; pueden dirigir sus esfuerzos, tanto en extensión como en profundidad, hacia la producción y crear para sí un creciente número de instituciones de bienestar». O también: «Para formar una alianza con las fuerzas de mercado hay que actuar de acuerdo con las necesidades y los deseos de las fuerzas del mercado». Incluso lo siguiente es cierto: «Existe latente en las fuerzas de mercado un deseo inagotable por el socialismo», siempre que por «socialismo» entendamos sencillamente un Estado liderado por el Partido Comunista.

Siguiendo esta misma línea, incluso aquellas proclamas que siguen estando omnipresentes y que podrían considerarse como meras palabras

carentes ya de sentido, adquieren un significado muy preciso: «Servir al mercado y al socialismo», «La cultura debe ser reflejo del mercado».

Al igual que «el pueblo», también «el mercado» se convierte en un punto de referencia omnipresente y su dinámica determina la labor de ese artista que es el partido, pero sin llegar a anular nunca su autonomía artística. «Tomar del mercado y dar al mercado» es la versión actualizada de aquella consigna tan bien conocida. El partido quiere comprender la voluntad del mercado y corresponderle de manera eficiente, pero no entregarse a él. El control del mercado, su control ideológico, sigue siendo algo irrenunciable.

Por supuesto, la diferencia con respecto a una acepción más enfática del término «pueblo» tiene unas repercusiones sociales obvias. Mientras que «el Pueblo» con mayúscula era un ente homogéneo, el mercado produce una diferenciación y una pluralidad, es diverso. Sin embargo, mercado no es igual a diversidad. El mercado representa un tipo de diversidad específica caracterizada por categorías específicas. Clasifica los elementos por precio, oferta y demanda, es decir, por un tipo de información que se puede expresar mediante cifras. Sus categorías son los índices de audiencia, los precios en las subastas, el número de espectadores que acude a los cines y los nombres, las imágenes y los estilos de vida avalados por estas cifras y que van unidos a ellas de manera indisoluble. El mercado forma una construcción en la que la diversidad es manejable y operativa. Por otra parte, desde 1989 el Gobierno chino parece haber analizado meticulosamente no sólo lo acontecido en la Unión Soviética y en Europa del Este, sino también la cultura occi-

dental. Si lo primero enseñó que no se deben aflojar las riendas demasiado, la evolución en Occidente parece demostrar que el mismo mercado que crea el pluralismo puede convertirlo en algo caprichoso e inocuo. El universo capitalista, con sus categorías, intereses y delimitaciones bien definidas, es capaz de crear realidades más fácilmente manejables que las ambigüedades de una esfera cultural dejada a su libre albedrío. El mundo paralelo que crea la industria cultural relativiza las experiencias que tienen lugar fuera de su entramado.

Si, por ejemplo, la televisión estatal le atribuye a una cantante en un lenguaje aséptico un «fuerte *appeal* rockero y rebelde», esta calificación no tiene nada que ver el significado que puedan tener la música *rock* o la rebelión como experiencias vividas. Este calificativo no es más que una etiqueta que transforma una posible experiencia vital anterior en una mera cita para poder neutralizarla. Es la etiqueta de una marca que se puede consumir con la misma facilidad que otros calificativos como «romántico» o «cool». Horkheimer y Adorno escribieron: «Cuanto más se diluye el lenguaje en el mensaje, cuanto más se transforman las palabras portadoras de significado en signos vacíos, cuanto con más claridad y transparencia transmiten lo que quieren decir, más impenetrables se vuelven». Por tanto, una vez conseguido situar la cultura bajo la tutela de este mundo paralelo conforme al plan establecido, el partido podrá inhibirse de su función tutelar y sólo tendrá que intervenir en casos excepcionales.

Sería no obstante un error suponer la existencia de una poderosa

mente manipuladora como inventora de un concepto tan sofisticado partiendo de la nada. El esquema actual de la industria cultural china es más bien el resultado de la azarosa historia de las últimas décadas y el producto de una combinación de medidas estatales y de las dinámicas de la propia sociedad que poco a poco le han dado forma.

MAO Y EL UNIVERSO DE LAS MARCAS

Tras la revolución cultural, el ambiente cultural de los años 80 se caracterizó en una primera fase por la simultaneidad de un proceso acelerado de apertura y la existencia de restricciones impuestas por el Estado. Por un lado se leía —por primera vez y con estimulante frescura— sucesivamente a Heidegger, Nietzsche, Hegel, Sartre, Kant y Wittgenstein. En los ambientes de artistas se estudiaban a un mismo tiempo las múltiples tendencias de la historia del arte occidental: de Picasso a Duchamp, de Andy Warhol a Gerhard Richter. Se vivía una «fiebre cultural». Por otra parte, el partido lanzó en 1983 una campaña «contra la contaminación del pensamiento» con la que pretendía poner freno a las crecientes «influencias burguesas y decadentes» procedentes del extranjero, por ejemplo Sartre o Freud. En 1986 siguió la campaña «contra la liberalización burguesa», que criticaba de manera global la «total occidentalización y las ideas «no acordes con la cultura china». Cuando en 1989 el proceso de apertura que se extendía también al ámbito cultural alcanzó su cénit en las manifestaciones de los estudiantes en la Plaza de Tiananmen, culminó igualmente la represión por parte del Estado con el aplasta-

miento sangriento de este movimiento de protesta.

Entretanto tenía lugar de manera discreta y dubitativa un cambio de orientación de la iconografía estatal. Atendiendo a las nuevas tesis que consideraban que Mao había sido bueno en un 70% y en un 30% pernicioso, se desmontaron una gran parte de las estatuas que lo representaban. Pero en aquel momento aún era impensable entregar las imágenes de Mao al mercado y a sus irónicos caprichos. El sinólogo Michael Dutton nos describe un singular encuentro que tuvo en 1984 en el patio trasero de un edificio de la Universidad de Pekín. Había almacenadas allí miles de piezas de grandes y pequeñas estatuas de Mao. Cuando junto a una compañera de estudios quiso llevarse algunas de ellas como souvenir, apareció un funcionario del partido que, presa de un gran nerviosismo, lanzó a los extranjeros una severa reprimenda: «No os está permitido tocar las “partes” del Presidente. Esto es una falta de respeto».

A partir de 1989 la situación dio un giro sustancial y lo hizo en dos etapas. A la represión del movimiento estudiantil siguió en 1992 la legendaria visita de Deng Xiaoping al sur del país, visita con la que dio comienzo la segunda y apresurada etapa de reformas económicas. Wang Jing, una docente china que imparte clases sobre teoría de la cultura en los Estados Unidos, apunta que en aquel momento se produjo un vacío en el discurso cultural. El así denominado discurso «humanista» de los años 80 que relacionaba las teorías occidentales con la futura estructuración del país, perdió fuerza entre las élites. Ello se debió en parte a la represión

llevada a cabo por el Estado, que provocó que importantes intelectuales y escritores abandonaran el país y que amedrentó a muchos otros, empujándolos a una suerte de exilio interior. Otro factor relevante fue la fragmentación y la diferenciación de los ámbitos del conocimiento que se produjo como resultado de

la creciente pluralidad del mercado. La *intelligenzija* ya no podía «debatir con la necesaria coherencia y homogeneidad sobre lo que era lo mejor para el pueblo y sobre lo que debía hacerse para servirle mejor» (Wang).

Según Wang, el partido llenó este vacío a partir de 1994 de ma-



Noé de Mora
serie *Circus*
2003

nera planificada mediante campañas destinadas a fomentar primero el ocio y posteriormente el consumo de cultura. La prensa del partido comenzó a publicar anuncios de moda, de automóviles y de ordenadores que informaban a las masas de cómo consumir en su tiempo de ocio. Más tarde aparecerían, en una rápida sucesión, cada vez más publicaciones dedicadas a estos temas. También se procedió a fomentar el turismo interior. La «fiebre cultural» fue sustituida por una «fiebre de la cultura del ocio». A partir de 1996 dicha campaña fue dotada de un matiz cultural específico. En un «contrato civilizatorio» con la población se recomendaban expresamente actividades de ocio como la visita a museos, al cine, los recorridos turísticos y los cursos de idiomas. La palabra «cultura» se convirtió progresivamente en uno de los términos más utilizados por la propaganda oficial.

Aparentemente, esta evolución hacia el consumo de ocio, estilos de vida y cultura se corresponde con la dinámica que sabemos desarrollan aquellas sociedades denominadas post-materialistas en las que la intervención del Estado es limitada. Al mejorar el nivel de vida, los elementos de diferenciación devienen más sutiles; pasan de la exhibición de bienes puramente materiales a unas diferencias que se expresan mediante la elección de ciertos destinos de viajes y excursiones, el diseño o la visita a determinadas cafeterías o cines. Lo específico de China reside en el hecho de que esta evolución sea asumida conscientemente, sea prevista, planificada y guiada desde el Gobierno. De esta



Noé de Mora
serie Circus
2003

forma su desarrollo puede ser más rápido y más intenso que si fuera producto de una evolución natural de las cosas.

En un proceso paralelo se fue modificando paso a paso la relación

con la iconografía política tradicional. El mismo año en que los estudiantes se rebelaron y fueron reprimidos, un conductor que llevaba en su coche un talismán que representaba a Mao fue el único superviviente de un accidente de circulación múltiple ocurrido en la

provincia sureña de Guangdong. Este incidente supuso el comienzo de un renacimiento de la iconografía de Mao entre el pueblo, como amuleto mágico frente a los tiempos modernos y corruptos y frente a otros males. La figura de Mao reapareció por doquier: entre los conductores, sobre todo los taxistas urbanos, y también en las fiestas y cultos del mundo rural. Quedó demostrado que era un negocio rentable. Sólo en el año 1990 las editoriales vendieron 3,5 millones de ejemplares del retrato oficial de Mao y durante los tres años siguientes esta cifra aumentó en otros 11 millones más. Tamaño éxito hizo que los reparos anteriormente existentes fueran perdiendo fuerza. Pronto se reciclaron también las canciones revolucionarias. En 1992 se vendieron en un mes un millón de ejemplares de las versiones de música disco de estas viejas melodías.

Simultáneamente, algunos artistas comenzaron a representar por su cuenta la mezcla de motivos revolucionarios e iconos comerciales que poco a poco iba impregnando la vida diaria. Se copiaban en estilo *pop* los carteles que representaban a los heroicos miembros de la Guardia Roja y se insertaban en ellos, con efecto igualmente impactante, los logotipos de marcas comerciales. Numerosos artistas crearon iconos

con Mao embutido en todo tipo de novedosos atuendos. Esta forma de arte podía ser considerada subversiva o no. Era imposible clasificarla inequívocamente y eso era lo fundamental. La falta de rigor histórico y la ausencia de un posicionamiento claro era intencionada y se vio facilitada por las circunstancias. Fue una forma de asimilar el *shock* que había supuesto Tiananmen sin exponerse a la persecución por parte de las autoridades. En el «Mao-pop», la representación de la figura de Mao al estilo del arte *pop*, convergieron el antiguo poder de los iconos, la naciente industria «maoista» y un arte pretendidamente subversivo que se servía de los medios iconográficos occidentales.

Esta amalgama de los años 90 creó las condiciones que permitieron el giro del comunismo chino hacia la industria cultural. Quedó demostrado, que también las artes contemporáneas, que hasta entonces habían sido vistas con recelo, encajaban en el esquema previsto, que el poder de las antiguas imágenes era controlable y que éstas ofrecían unas oportunidades de negocio que encajaban en el mercado internacional del arte. En otras palabras: el arte no tenía por qué ser un problema, aunque en occidente se le considerara arte crítico. El punto de inflexión llegó cuando el éxito comercial de esta forma de expresión artística devino incuestionable. En el año 1995 el Ministerio de Cultura emprendió el primer estudio empírico sobre el volumen económico del sector cultural.

En 2001, el término «industria cultural» ocupó por primera vez un lugar relevante en un plan quinquenal. Un año después su significado se concretó mediante unas directrices que diferenciaban expresamente

entre instituciones culturales públicas y empresas culturales de carácter comercial. En la universidad de Pekín y en la Universidad Jiao Tong de Shangai se crearon institutos de investigación al servicio de la industria cultural nacional. El principal gremio asesor del Gobierno, la Academia China de Ciencias Sociales, inició la publicación anual de un libro azul sobre la evolución de la industria cultural. En la ciudad sureña de Shenzhen se celebra desde 2005 cada año una feria dedicada a la industria cultural.

Otro punto álgido se alcanzó cuando en 2006 se aprobó el 11º Plan Quinquenal. En este Plan se incluyó un documento muy oportuno del Comité Central y del Consejo de Estado, documento que fue entregado a todas las instituciones del sector cultural para su estudio pormenorizado. En su núcleo está la progresiva transformación de las instituciones culturales estatales en empresas de carácter comercial, ya sean estudios cinematográficos, estudios de televisión, teatros o instituciones dedicadas a la gestión. Según explicó Zhang Xiaoming, miembro de la Academia China de las Ciencias Sociales, era conveniente separar una buena parte de la cultura del sistema institucional. Sin embargo, una parte del sector público debía quedar al margen de estas reformas, lo que, entre otras instituciones, incluía las bibliotecas, los museos de titularidad pública y la protección del patrimonio cultural. Otros aspectos centrales del documento eran el fomento de un «mercado de servicios culturales» en las zonas rurales, la creación de unas marcas nacionales fuertes que rompieran la hegemonía occidental y contribuyeran a instaurar un *poder blando*, el desarrollo

de los intercambios culturales de alto nivel en el ámbito internacional, así como el desarrollo de un «mecanismo de gestión» del mercado de bienes culturales «a largo plazo» mediante la mejora del sistema de normativo regulador y del «sistema de observación y supervisión».

CRÍTICA Y CONTROL

La manera en que el Estado chino quiere poner a funcionar su industria cultural puede deducirse de los objetivos del mencionado 11º Plan Quinquenal: el Estado aspira a ser el agente principal dentro de la industria cultural y actuar en el mercado mediante aquellas empresas de su propiedad, empresas que resultaron de la transformación de las antiguas instituciones públicas y que abarcan desde periódicos a compañías de ballet. Además, se dispone a crear —al igual han hecho otros Estados— las condiciones necesarias para convertir el sector cultural en un sector lucrativo. Es decir, el Estado crea incentivos mediante ventajas fiscales y organiza o financia plataformas como, por ejemplo, las ferias. Un rasgo más específicamente chino es la supervisión, que ahora se denomina «macro-control» o «moderación» y que el Estado ejerce a través de diferentes organismos e instituciones públicas. La bien conocida censura forma parte de este entramado, pero también hay instrumentos nuevos que ahora, por supuesto, se describen utilizando términos provenientes del ámbito empresarial. Pero lo esencial es que el partido mantiene su pretensión de dictar a la sociedad los temas que han de conformar la cultura, sólo que ahora utiliza para este propósito la industria cultural.

Sin embargo, las categorías culturales que fija el Estado no deben suponerse claramente definidas, homogéneas ni inmutables. El mejor ejemplo de ello es la política cinematográfica, que actualmente parece inmersa en un giro espectacular. Durante los últimos años, los esfuerzos estuvieron dirigidos a crear una gran marca nacional con proyección universal, una suerte de Hollywood pero con características chinas. Para conseguir este objetivo, se fomentaron las grandes producciones que de manera difusa combinaban la historia y la mística chinas con escenas de acción. Resulta llamativo que para este cometido hayan sido contratados directores como Chen Kaige y Zhang Yimou, que durante los años 80 y 90 habían cosechado un gran reconocimiento internacional con sus películas sutiles e intimistas entonces prohibidas. Zhang Yimou incluso ha sido elegido para escenificar la ceremonia de apertura de los próximos juegos olímpicos.

Sin embargo, películas como *La promesa*, *Los caballeros del viento* o *La maldición de la flor dorada*, películas en las que figuran grandes masas, poder, kung-fu y un suntuoso vestuario, pero que carecen de un sello artístico personal, alcanzaron grandes cifras de espectadores en China, pero no obtuvieron ningún galardón internacional, en especial el Oscar, con el que se había especulado abiertamente. La crítica occidental reaccionó con un creciente rechazo. Recientemente, la Agencia Estatal para la Radio, el Cine y la Televisión (SARFT), la más alta instancia de planificación, financiación y censura cinematográfica, ha reconocido que este tipo de películas no contienen el suficiente «componente humano ni contenido

cultural» y que «obtienen excelentes resultados de taquilla, pero no el beneplácito de la crítica», por lo que la Agencia ha decidido suspender sus ayudas. Según las declaraciones de un funcionario publicadas por la prensa oficial, la producción cinematográfica china no debería limitarse a las grandes producciones de género épico, sino dirigir más su atención a los temas de la vida cotidiana actual. Según este funcionario, se ayudará a los directores jóvenes con el fin de incrementar su influencia en el mercado. Este giro podría indicar que las autoridades renuncian a difundir la cultura china en el mundo de una manera que ha resultado ser excesivamente ingenua y monolítica. Pero la definición de la nueva línea a seguir no se basa en la búsqueda de un nuevo realismo socialista o de nuevos contenidos, sino exclusivamente en los criterios por los que supuestamente se guían los jurados occidentales.

Esta manifiesta inseguridad no frena, sin embargo, el afán de control. De acuerdo con unas declaraciones del Ministro de Cultura dirigidas a inversores extranjeros, en el mercado chino «sólo son competitivos los productos culturales de alta calidad, que respeten la legislación china, que se correspondan con la situación reinante y con la voluntad de la población, además de ser beneficiosos para la salud física y emocional de la población». La responsabilidad de imponer estas condiciones al mercado recae sobre diversos organismos e instituciones en diferentes niveles. A su vez se lleva a cabo un importante y continuado esfuerzo por mantener actualizadas las normas necesarias para alcanzar este objetivo.

EL CINE PROSCRITO

A partir del año 2003, en lo que respecta al sector cinematográfico las pautas de actuación de la Agencia Estatal para la Radio, el Cine y la Televisión han variado sustancialmente, según afirma Jia Zhangke, uno de los jóvenes directores más interesantes. Si anteriormente la administración se limitaba a comunicar a los directores el beneplácito, la prohibición o las preceptivas modificaciones que debían llevarse a cabo en una película, hoy en día es bastante habitual que los funcionarios busquen el diálogo. Su intención es ganarse a aquellos directores que disfrutaban de un reconocimiento internacional. Esta forma de proceder conlleva con frecuencia también una mayor generosidad a la hora de otorgar los permisos. Por ejemplo, después de que las tres primeras películas de Jia Zhangke fueran prohibidas, sus dos últimas, *El mundo* y *Still Life-Las buenas personas de la presa de las tres gargantas*, se pudieron exhibir en las salas de cine sin que Jia tuviera que hacer recorte alguno en la radicalidad política y estética del film. Según relata Jia, los censores accedieron a dialogar con él sobre los cortes que debían realizarse en la película, pero finalmente pudo convencerles de que era innecesario realizar corte alguno. Por el contrario, *Summer Palace*, la última película de Lou Ye, un film que cuenta una historia de amor que se desarrolla entre las manifestaciones estudiantiles en Pekín y la caída del muro de Berlín, no sólo fue prohibida, sino que a Lou Ye se le ha prohibido rodar películas en China durante un periodo de cinco años. Resulta difícil pensar que dos maneras tan diferentes de actuar

estén basadas en criterios sólidos. Da la impresión que las relaciones personales u otras circunstancias juegan un papel decisivo.

La censura afecta sobre todo a los permisos de exhibición en los cines chinos, dado que la mayor parte de la producción ya no se financia mediante fondos estatales sino mediante una financiación mixta en la que participan productoras extranjeras, en su mayoría occidentales. No obstante, las películas que han sido prohibidas se pueden encontrar en forma de copias pirata en cualquier tienda de DVDs, a veces incluso provistas de una etiqueta que anuncia «la película prohibida». Las películas antaño proscritas de Zhang Yimou y de Chen Kaige, dos directores que ahora disfrutan del beneplácito del Estado, se pueden encontrar en formato DVD en las tiendas estatales. La SARFT parece considerar no que queda tan dentro de sus competencias determinar qué películas pueden ser exhibidas, sino más bien qué películas pueden pasar, mediante su exhibición en las salas nacionales, a formar parte del acervo cultural público en China. El debate cultural no tiene lugar únicamente en el interior de las salas de cine. Se extiende a los carteles que impregnan el paisaje urbano, a los reportajes en la prensa sobre las estrellas de cine y a los debates públicos sobre las cifras de espectadores. Hace tiempo que el público chino conoce a James Bond a través de los DVDs. Sin embargo, fue la última película de James Bond la primera que se pudo exhibir en las salas chinas. En todo Pekín podía verse en grandes carteles la silueta de Daniel Craig en acción. Dado que todos en China conocen los trámites preceptivos para que una película sea admitida,

la exhibición de esta película puede considerarse una declaración oficial sobre el final de la guerra fría y la lucha conjunta contra el «terrorismo internacional».

El Ministerio de Propaganda y la Agencia para la Prensa y las Publicaciones se ocupan de regular el mundo editorial. El principal instrumento para regular el mercado editorial son las licencias que otorga la Agencia a las editoriales que son propiedad del Estado. Todo libro necesita un número de licencia para su publicación. Hoy en día, muchos libros los publican editoriales privadas que ostentan el estatus legal de «agencias culturales». No obstante, deben adquirir las licencias a las editoriales y éstas continúan siendo todas de propiedad estatal. Las editoriales informan del título y del contenido a la Agencia Local de Prensa y Publicaciones. Si el libro trata temas sensibles, por ejemplo sobre dirigentes políticos, sobre temas militares, religión o historia reciente, las Agencias deben entregar el manuscrito completo para su examen a un «grupo de lectura crítica» formado por funcionarios jubilados de confianza. Aquellas editoriales que se destacan por libros incómodos, reciben menos licencias comerciales al año siguiente. De esta manera se ejerce el control mediante la utilización de instrumentos económicos.

De forma similar, en el sector de la prensa escrita ha sido instaurado un sistema de puntos que permite sancionar a aquellos medios que no acaten satisfactoriamente las directrices oficiales. La popular revista china *Lifeweek* fue penalizada con seis puntos el año pasado, en el que se conmemoraba la revolución cultural, cuando, a pesar de la advertencia de que este episodio no debía

ser tratado, publicó un número dedicado a Jiang Qing, la viuda de Mao. La penalización con doce puntos significa el cierre de la publicación. De forma que todos los medios pueden decidir sobre el grado de autocensura que se aplican para acatar las directrices del partido y al mismo tiempo sobrevivir en el mercado. Aunque este sistema parezca tan preciso como racional, los criterios tampoco son en este caso inequívocos. Durante los últimos años, las más altas instancias gubernamentales hablan con una franqueza sorprendente sobre los problemas sociales que afectan al país. Pero la misma información, los mismos datos y las mismas opiniones pueden ser causa de despido o de encarcelamiento si se expresan por cauces insuficientemente autorizados o controlados. Lo que se considera peligroso para la seguridad nacional o incluso una revelación de secretos de Estado puede variar enormemente, a menudo de una región a otra o dependiendo de personas concretas. Con frecuencia la veracidad de una información parece ser menos importante que el hecho de quién esté autorizado a decir qué cosa. En la práctica, los periodistas, abogados o escritores, que asumiendo importantes riesgos denuncian irregularidades y abusos, en muy escasas ocasiones se atreven a cuestionar el monopolio del poder que ostenta el Partido Comunista Chino, lo que probablemente es una consecuencia de las olas de represión contra los intelectuales llevadas a cabo en 1957, 1966 y 1989.

Como regla general se puede constatar que mercado y control no son considerados sistemas divergentes, sino dos realidades que se compenetran y condicionan mutuamente. Incluso los instrumentos de

censura se pueden convertir en una fuente de ingresos.

ESTRATEGIAS Y MÁRGENES DE LIBERTAD

Toda ampliación de los márgenes de libertad va acompañada de nuevos mecanismos de regulación ideados por el Estado. El Ministerio de Cultura ha dado a conocer recientemente su intención de desarrollar en el transcurso de este año, junto al Ministerio de Trabajo y Seguridad Social, un sistema de certificación para las personas que trabajan en el sector de la cultura. Quien quiera obtener un empleo en cualquiera de una treintena de ámbitos entre los que se encuentran el cine, la televisión, la música o la danza, deberá someterse a un exhaustivo test de calidad. Los futuros cantantes, por poner un ejemplo, tendrán que demostrar sus conocimientos de armonía, pero también deberán saber reconocer cien canciones populares chinas pertenecientes a diferentes épocas. La agencia estatal Xinhua, citando a un representante ministerial, declara, que de esta forma «se elevará el nivel de la industria cultural y de los que en ella participan, lo que servirá para desarrollar una cultura socialista más avanzada». Quien en un futuro quiera desarrollar su actividad en el sector cultural, deberá procurar estar en posesión de un diploma cultural otorgado por el Estado.

Así es como se crea lo que podríamos denominar la primera industria cultural *post-adornista*. ¿Pero se crea así también ese «sistema sin resquicios» al que se referían Horkheimer y Adorno? La respuesta naturalmente es no. Que en China al mercado se sume el poder de un Estado que planifica,

controla y sanciona y que se considera a sí mismo un agente cultural, no convierte ese todo en un sistema sin resquicios. Por una parte, porque en China ni el partido ni el Estado se encuentran tan centralizados, organizados y libres de contradicciones como quieren pensar muchos occidentales. Por otra parte, son de aplicación las experiencias vividas en Occidente tras la época de Adorno en lo que respecta a la industria cultural: el descubrimiento de que la crítica, incluso la crítica cultural, puede ser integrada en la industria cultural como una marca propia. Hay que tener en cuenta igualmente lo que descubrieron en los años 70 los intelectuales de la así denominada tendencia *pop*, en el sentido de que es posible hacer distinciones incluso dentro de la industria cultural, es decir que el individuo no está a merced de un demonio omnipotente. Los movimientos que tienen lugar en los entresijos del mercado y los huecos que éste deja pueden abrir, al que los quiera aprovechar, oportunidades que las estrategias de la industria cultural no son capaces de integrar. Que el Estado chino no pretenda imponer ya un único concepto de cultura, sin duda supone un incremento de la diversidad y unos márgenes de actuación más amplios. No obstante, las estructuras de la cultura industrial pueden, como en todas partes, llevar al descuido y abandono progresivo de las categorías artísticas más singulares.

Esta tentación será mayor cuanto mayor sea el éxito internacional de la cultura china. Las artes plásticas chinas, que actualmente alcanzan unos precios exorbitantes en las subastas internacionales, son un buen ejemplo de ello. El éxito que ha tenido el arte *pop* relacionado

con la figura de Mao en Occidente, deriva de su marcada homogeneidad. Occidente reconoce aquí a Warhol y a Richter, pero por otra parte identifica este arte como genuinamente chino debido a la utilización de la imagen de Mao, del color rojo y de las facciones orientales. Estas son las razones por las que este estilo pictórico se convirtió en el logotipo del arte moderno chino. Provisto de cierta ironía, se convirtió también en la marca del distrito artístico «798» en Pekín, un distrito que ha alcanzado fama mundial. Se ubica en un polígono industrial construido en los años 50 del siglo XX por arquitectos provenientes de la República Democrática Alemana y tiene evidentes connotaciones *Bauhaus*. Allí los artistas chinos encontraron espacios asequibles para sus talleres, pero también un lugar en el que era posible una cierta libertad creativa y que era accesible al público. Firmaron un contrato con el propietario, contrato que hace tiempo expiró.

Lo que comenzó siendo una iniciativa de un grupo de artistas, desarrolló con el tiempo una dinámica propia impulsada cada vez en mayor medida desde el exterior. El distrito «798» se convirtió para el mundo artístico occidental en el símbolo de la fascinación por China, mientras que los precios de las obras experimentaban un incremento meteórico. Entretanto, el distrito goza de un reconocimiento por parte del Estado bajo la denominación oficial de «zona de concentración de la industria cultural creativa». Un número creciente de artistas se limita a reproducir una y otra vez la misma receta que les garantiza el éxito. El promotor del «Festival 798» ha cambiado. Además de los talleres y las galerías,

abundan los bares y los restaurantes, los talleres de cerámica, las boutiques de moda, las agencias de publicidad y las librerías especializadas en arte. En las tiendas de souvenirs se venden artículos de merchandising con motivos de los artistas más conocidos. Masas de turistas transitan por sus calles. Los automóviles de los artistas residentes son de alta gama.

Pero aún existen en el distrito lugares y exposiciones que no se integran en ninguna estrategia estatal o comercial. Las posibilidades para ello se ven incrementadas, aquí y en otros lugares, por la condescendencia del Estado. Depende finalmente, tal como ocurre de forma similar en Occidente, de hasta qué punto los artistas estén dispuestos a pertenecer a alguna categoría del mercado. En el distrito «798» los organismos estatales proceden de manera recurrente a descolgar algunos cuadros siguiendo criterios poco transparentes, aunque ahora los funcionarios cumplen con su cometido exhibiendo buenos modales. Gracias a ello, el distrito conserva en el extranjero una cierta fama de subversivo. La situación actual sigue estando poco clara.

Por lo demás, la frontera entre el arte y el resto de la vida parece ser bastante menos nítida que en Occidente. Incluso los artistas más irreverentes muestran en sus hábitos y en la manera de entender su profesión muy poco recelo al contacto con la esfera comercial, lo que en cierta medida sorprende. Puede que esto sea así, porque en la tradición china la contraposición de cuerpo y alma, es decir de mundo material y

mundo espiritual, no es muy pronunciada. Esto no impide que exista una bien desarrollada capacidad para diferenciar un tipo de arte de otro. Puede que ese escaso recelo termine por revelarse como el mejor antídoto para evitar la infil-

tración del arte por parte de la industria cultural: mediante el propio arte.

Cuando en el año 2008 en Pekín se celebren los Juegos Olímpicos, se producirá el encuentro directo entre las industrias culturales de China y de Occidente. Los arquitectos europeos que ya trabajan en la construcción de grandes proyectos en la ciudad son una muestra de ello: desde Herzog & De Meuron, que realizan el diseño de estadio olímpico, pasando por Norman Foster, a cargo de la ampliación del aeropuerto, hasta Rem Koolhaas y Ole Scheeren, que le darán a la sede de la emisora estatal de televisión CCTV una nueva y espectacular apariencia. ¿Surgirán un perdedor y un ganador de este encuentro? El artista pekinés Ai Wei Wei, que alcanzó fama en Occidente por acudir junto a 1001 compatriotas a la feria *Documenta*, hizo referencia en una ocasión a los dos signos que componen la palabra china contradicción: *mao dun*. *Mao* —una lanza tan afilada que ningún escudo puede resistir su impacto y *dun*— un escudo tan resistente que ninguna lanza puede atravesarlo. Ai Wei Wei se refería a la emisora estatal de televisión, pero se puede aplicar a la industria cultural en su conjunto. La industria cultural china es sin duda una lanza de la propaganda del Estado, pero podría resultar ser al mismo tiempo un escudo de la sociedad, un escudo que aglutina todas las tendencias de cambio que actualmente conviven en ella. Lo que finalmente prevalezca o si de todo esto surgirá algo completamente distinto, son preguntas que aún no tienen respuesta. □

Noé de Mora
serie *Circus*
2003





Buenos libros ... nuevos Aires



34.^a FERIA INTERNACIONAL DEL LIBRO DE BUENOS AIRES

24 de abril al 12 de mayo de 2008

- ✓ La feria más grande de habla hispana
- ✓ Más de 1.200.000 visitantes
- ✓ 1.500 actos culturales

24.^{as} Jornadas de Profesionales


21 al 24 de abril de 2008

- ✓ 300 nuevas editoriales
- ✓ 20.000 títulos por año
- ✓ Diversidad, Creatividad, Dinamismo



**Fundación
El Libro**

www.el-libro.org.ar



**Por dónde
camina
la poesía
española**

*José Manuel Caballero Bonald
Salvador Clotas*

*Marcos Canteli
Rafael-José Díaz
Abraham Gragera
Antonio Lucas
Elena Medel
Andrés Navarro
Carlos Pardo
Joaquín Pérez Azaústre
Mariano Peyrou
José Luis Rey
Miriam Reyes
Goretti Ramírez
Julieta Valero
Joan de la Vega
Javier Vela*

Fotografías de Karl Blossfeldt

Por dónde camina la poesía española

SALVADOR CLOTAS



Quizá conviniera un debate sobre la función que pueden ejercer hoy las tan minoritarias revistas culturales. ¿Qué sentido pueden tener unas cuantas páginas, no más de cien en general, que aparecen cada mes o cada dos, tres, cuatro meses? ¿Por qué pueden interesarnos esos pocos textos frente a la inmensidad de posibilidades que ofrece la Red? Creo que la máxima utilidad de estas publicaciones periódicas es precisamente su exigüedad, la brevedad de espacio y de tiempo que obliga a seleccionar, a orientar aunque sea desde la modestia y el riesgo que implican decisiones de este tipo.

Me sirve esta reflexión para justificar —si es que dedicar un espacio a la poesía necesita justificación alguna— el *Cuaderno* que hoy publicamos en LETRA INTERNACIONAL. Al presentar a este grupo de jóvenes poetas deseamos, asimismo, dedicar unas palabras al gran escritor Ángel González, que nos ha dejado hace poco: también él fue un poeta joven e innovador —recuerdo su poema a Sara Montiel en los años 60— y, en cierto modo, siguió siéndolo siempre a la vez que un maestro. Sin duda ha influido en muchos de los quince jóvenes poetas que hemos seleccionado para ayudar al lector a conocer por dónde camina la poesía española en lengua castellana.

La idea surgió en una conversación con mi amigo Jordi Doce. Partíamos del convencimiento de la importancia de la poesía en el actual contexto cultural y la cantidad y calidad de las distintas voces. Mi experiencia como jurado del premio de poesía Marius Sampere me ha enseñado que hoy se cultiva, y bien, el arte de escribir versos, aunque sea sin versos; esa poesía alejada en general del fenómeno comercial y de marketing que afecta tanto a la novela.

Se trataba de hacer una selección lo más objetiva posible —imposible meta— que apareciera firmada por LETRA INTERNACIONAL pero evitando el anonimato de la responsabilidad. Por eso, la revista invitó a un grupo de críticos y poetas a que con sus propuestas y opiniones estableciera unos criterios de selec-

ción (edad, al menos un libro publicado, etcétera) de acuerdo a los cuales escoger a quince poetas. El criterio más importante tenía que ser el del valor literario de la obra. María Fernanda de Santiago, Jordi Doce, Rosa Lentini, Eduardo Moga, Ángel Luis Prieto de Paula, Manuel Rico y José Ramón Ripoll, acometieron conmigo este trabajo, y LETRA INTERNACIONAL se complace en asumir esta antología de autor colectivo. Quiero enfatizar que frente a otras selecciones que sólo reflejan la opinión de un autor, sin duda muy autorizado, aquí se ha realizado un trabajo más difícil aún, porque hubo que llegar a acuerdos sobre puntos de vista y estéticas distintas.

Publicamos este *Cuaderno* con la voluntad de contribuir a la difusión y el conocimiento de nuestra joven poesía, poniendo en manos del lector poemas y textos que le permiten juzgar por sí mismo. Damos por hecho que, sin embargo, no habremos evitado el riesgo que toda selección conlleva: algún olvido lamentable.

Nuestra intención ha sido no favorecer a una estética o corriente sino, en palabras de Jordi Doce, «proponer una muestra representativa que acerque al lector interesado a la realidad múltiple y heterogénea de nuestra poesía joven». Con este *Cuaderno* LETRA INTERNACIONAL espera empezar a pagar una deuda que, pensamos, habíamos contraído con la poesía. □

Poesía joven y diversa

JOSÉ MANUEL CABALLERO BONALD



La mayoría de estos jóvenes poetas me ha obsequiado con una minuciosa sensación de proximidad. Lo cual no parece muy viable si se aplica, como es mi caso, a quien fue un poeta joven hace más de medio siglo. No es un cálculo retórico sino una muy grata constatación de lector. Y me pregunto si es que yo no he envejecido tanto como parece o si son estos poetas aquí reunidos los que se han emancipado de paternidades más o menos inmediatas y han preferido convivir con algunos abuelos no mal conservados. Me congratulo de esa pirueta cronológica que siempre remite a una saludable maquinación de la personalidad.

El título interrogativo de Salvador Clotas —«Por dónde camina la poesía española»— podría reducirse a una evidencia: no existe ninguna ruta concluyente ni ninguna perceptible afinidad de objetivos. La única notoria tendencia radica en que no hay una tendencia común, lo que no deja de ser una buena noticia. Los encasillamientos y catálogos por razones de edad son siempre superfluos, amén de banales. Como es bien sabido, lo que importa de una promoción son sus personalidades aisladas y en ningún caso la identidad del grupo.

Suponiendo que tuviese que elegir una tradición para acomodar a estos quince poetas, o a la mayoría de ellos, tal vez me aventuraría por la más obvia: la que dispone como nutriente esencial de cierto irracionalismo de fondo, en ningún caso unánime, orientado luego según una adecuada diversificación de conductas expresivas. El lenguaje suele responder a un prurito selectivo muy encomiable y, si perduran aquí y allí algunos indicios realistas, no pasan de ser circunstanciales. «Escribo como recuerdo», dice Pérez Azaústre; un poema es «lo concreto y su contrario», afirma Antonio Lucas; «nuestra vida es la escritura del mundo», declara José Luis Rey; escribir con un

ritmo que sugiera el mundo», propone Carlos Pardo; «el conocimiento que persigue la poesía es siempre oscuro», concluye Goretti Ramírez. Se trata de unas declaraciones de principios, escogidas un poco al azar, que ratifican lo ya dicho: esa poética generada a partir de una búsqueda de equivalencias entre la vida y el lenguaje y ramificada de acuerdo con cada particular noción del mundo, o sea, del estilo.

A algunos de estos poetas los conozco y leo con gusto desde hace algún tiempo; a otros me los he encontrado ahora. Es curioso, pero casi todos ellos nacieron en la década de los años 70, justamente en las vecindades de 1975. Se trata pues de una promoción cuyo nacimiento coincide con la muerte del general Franco. No es nada pueril esa referencia. Estos poetas fueron los primeros niños de la democracia o, mejor dicho, del difícil trayecto que condujo a la democracia. A lo mejor crecieron con ese estreno de la libertad alojado en el instinto y, con los años, quisieron intervenir sin mayores trabas en la modificación de la realidad, en el cambio de la vida. Pienso que algo de eso se filtra globalmente en estos poemas y produce en el lector —con distinta intensidad, claro— un efecto estimulante. Celebro poder verificarlo. □

Marcos Canteli

MARCOS CANTELI

Bimenes, Asturias, 1974; ha publicado los siguientes libros de poesía: *Reunión* (Icaria, 1999), *Enjambre* (Bartleby, 2003) y *Su sombrío* (DVD, 2005), libro por el que obtuvo el XXXI Premio de Poesía Ciudad de Burgos. Ha traducido el libro *Pedazos* del poeta norteamericano Robert Creeley (Bartleby, 2005) y el *Libro de jaikus* de Jack Kerouac (Bartleby, 2007). Fue miembro del consejo de redacción de la revista *Solaria* y de la colección *Nómadas* de poesía. En la actualidad, termina su doctorado en Duke University y coordina la revista electrónica de escritura & poéticas www.7de7.net y el blog dandolavoz.blogspot.com

De lo incesante el flujo

[poética, biografía, taller, etcétera.]*



Acumulación, recorte, montaje: al pensar en esas tres fases de la escritura de un poema advierto un cambio entre a la escritura de hace unos años y la de ahora: antes, las tres fases ocurrían de forma prácticamente simultánea. Una vibración de memoria o mirada (acumulación) manifestándose como materialidad susceptible de ser perfilada (recorte) o desplazada (montaje), todo en un lapso breve y físico. Eso, al margen del tiempo previo de atención, del llamado, la voluntad del poema (de duración variable: desde lo instantáneo a una búsqueda más o menos demorada en días).

Ahora, en cambio, la fase acumulativa se desliga visiblemente de las otras dos: está el cuaderno donde a lo largo de un día, de dos, voy recogiendo materiales oídos, leídos, pensados, etcétera. Todo sin hilo, todo voluntariamente disperso, guiado únicamente por el capricho, el gusto personal o la sorpresa. Lleno una página o página y media, y luego cambio de medio: copio todo ese material de forma seguida, sin pausas, en el ordenador, y ahí paso a recortar y montar hasta que el poema (si hay suerte) aparece. Ya no sé qué va a decir el poema, voy sabiéndolo a medida que lo manipulo y aparecen relaciones de intensidad, inesperados sentidos. Palpando palabras, masajeándolas hasta descubrir texturas, brillos, si-

metrías; un flujo de música. Trabajo el fragmento, la tesela individual (esa figura) que entra en diálogo con las otras. A veces ese diálogo habla de su imposibilidad (semántica / musical), a veces de una atracción ineludible. Aparecen patrones, recursividades que acepto o llevo a su contrario; mirada y memoria surgen en chispazos que hablan con lo otro y libran peso; aparece el espejo del acto mismo de escritura; aparece en ocasiones una memoria proyectiva. Circulan elipsis que me van tocando. Eso (una extrañeza reconocida, reconociéndome, en reconocimiento) que ya no sé, tira de mí.

A menudo pienso que esta forma de trabajar podría esperarse antes de un artista plástico que de

Lenguas arrancadas

el pájaro extraño impone su dispersión el
 impacto del cuerpo, en la jaula de las llamas
 llamó un decir de rama rota, en las antípodas
 del adorno / un decir arriba, el retrato de
 tinieblas minó la médula aprendemos de
 los animales, prendemos un consuelo lame la
 nuca, es resistencia del susurro nuestra
 vida de nevadas anuales, de allí para aquí:
 pongo luces en zócalos blancos, se te
 enortija el pelo comemos algas con forma de
 mano, de mañana pero dónde / y no a los
 guijarros de mi niñez otra mano al
 contorno la escritura segrega, no escampa, en
 vilo del vuelo de lo que vio (nutria) y yo no,
 en la raíz pelaje, la casa *so nice and warm*
 pelaje, lenguaje / a la puerta, más de lo
 mismo tampoco guarece

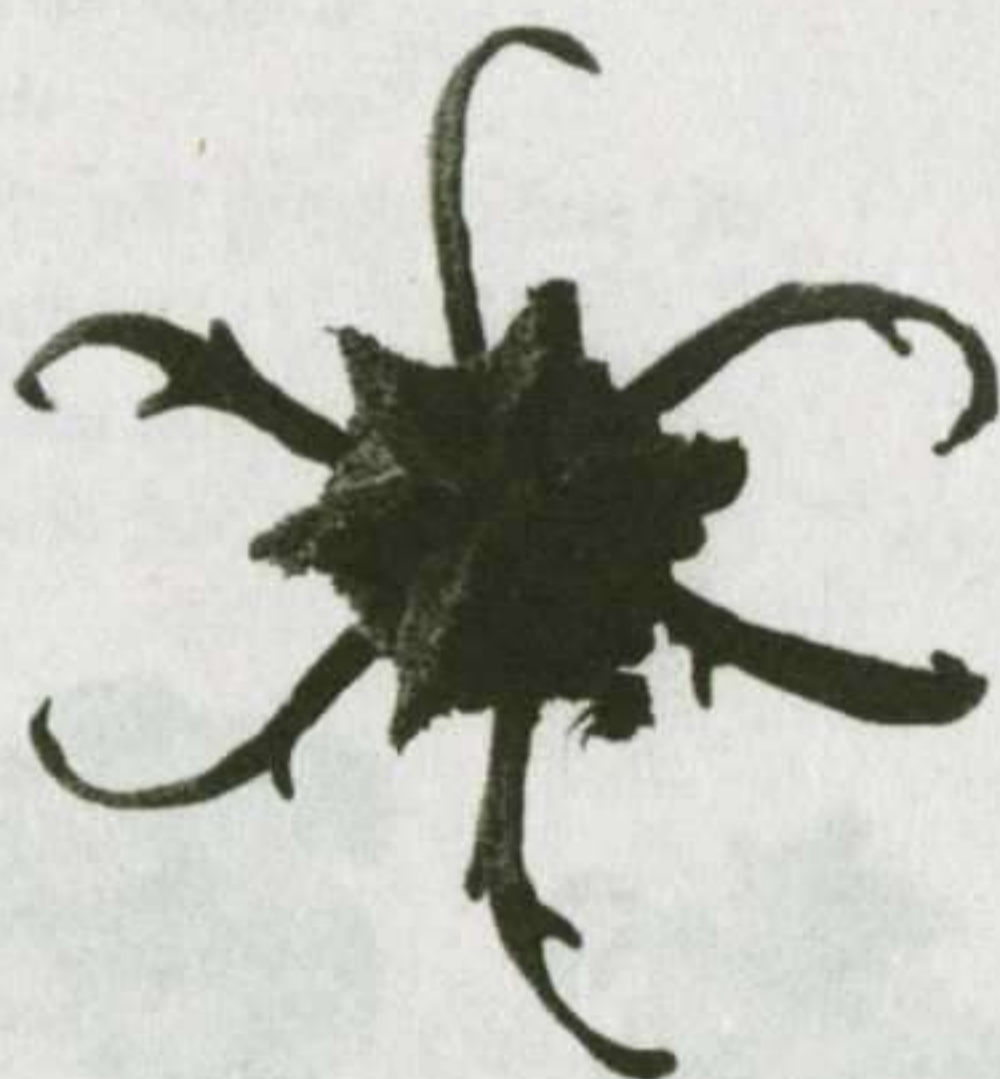
Saba, en japonés

herrumbre, a su rama vulnerable venerable
 rugosidad de vida / que la fisura sutura, de
 ahí lo ejemplar de la nieve con este
 convencimiento de que el paso es otro (ojos
 otros, ¿las salamandras del fontán, eran?),
 cada raíz trae sus nubes

Catálogo de incesantes

la fruta del querer piel la demarcación de
 lo evidente al vuelo, alveolo ahí, colmado de
 facilidad, aunque sólo mecido en una
 punzada se sale de madre / al alambre, su
 ansiedad de alumbre, al pellejo pejuguera,
 esta vida soterrada que ni da tiempo al verdín
 líquida, lámina de alerta por eso / lamo
 igual mi lengua

Catálogo de incesantes
 (inédito)



un poeta. No en vano, cuando leo a Motherwell, a Beuys, a Rauschenberg, a Hesse, a Richter, a Marden, a Twombly, a Viola, a Kapoor, etcétera, siento sus problemas más cercanos que los de muchos poetas (y, al menos, tanto como los de los poetas que más me interesan).

Gerhard Richter, en una anotación del 28 de febrero de 1985: «Dejar que una cosa venga, en vez de crearla —sin afirmaciones, construcciones, invenciones, ideologías— para tener acceso a todo lo que es genuino, más rico y vivo: eso que está más allá de mi entendimiento» (*The Daily Practice of Painting*).

Y así, ir más allá (sin trascender): a ese hueco de estar intensamente aquí. □

*Esta poética recoge, en realidad, recortes de un texto más amplio escrito para la antología *Afinidades discursivas. Poesía y poéticas para el siglo XXI* (Maillot amarillo, Granada, en prensa).

Rafael-José Díaz

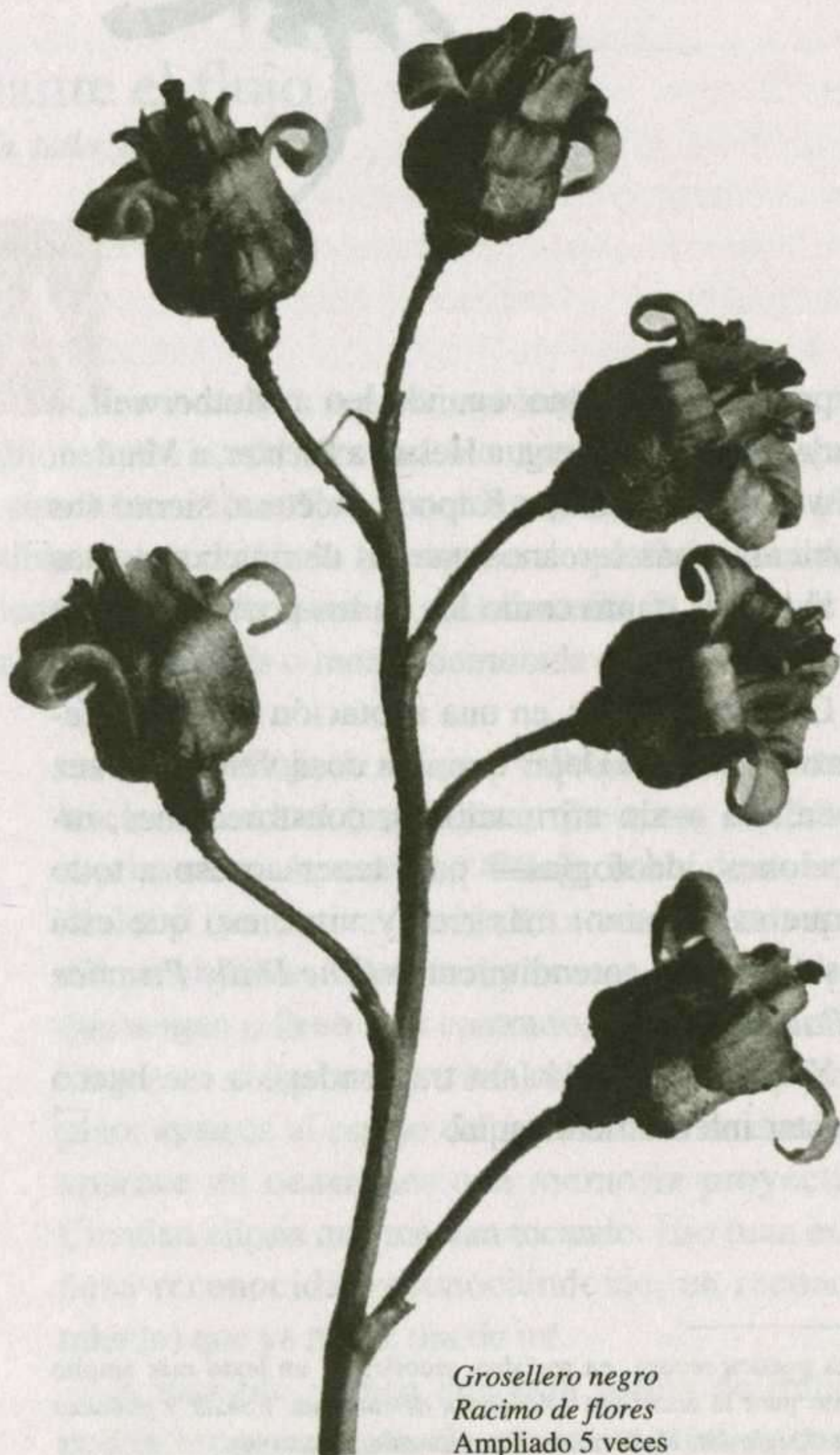
RAFAEL-JOSÉ DÍAZ

Hubiera deseado nacer a lomos de una ballena invisible llamada San Borondón: al ir creciendo, se hubiera asomado a las orillas viscosas, palpitantes, del Leviatán, convertido en un monje vagabundo pintado en el norte de Alemania. Nació, sin embargo, en la isla de Tenerife, hoy despojada de casi todas sus bellezas por políticos y empresarios sin alma, en 1971. Cursó estudios de Filología Hispánica en la Universidad de La Laguna, a la que no ha vuelto a ir desde hace muchos años. Pudo cumplir su sueño de contemplar el retrato del monje que hubiera querido ser durante su estancia como lector de español en Alemania (Jena y Leipzig, 1995-2000). Ha publicado diversos libros de poemas, pero cada poema que escribe le sorprende como si fuera el primero. También ha publicado libros de diario, ensayos y traducciones: seguir aprendiendo, como quería Goya, es su lema. En la actualidad vive en Madrid, donde madruga para trabajar y trasnocha para vivir.

Poética

U

na vida en permanente estado de irresolución, desconocida para sí misma, implacable con todo lo que pretenda normalizarla, simplificarla, encorsetarla en patrones reconocibles, ajustarla o adaptarla a instancias ajenas a sí misma. Una vida aparentemente perdida, gastada en descarríos, estéril, vana. Una vida imprevisible, como los jardines que vemos formarse, atónitos, en los tejados de las viejas casas. Tumultuosa o apacible, pero siempre dispuesta a una torsión, a un extravío, a una finta imprevista. Si algún poema ha de nacer, nacerá de esta vida.



*Grosellero negro
Racimo de flores
Ampliado 5 veces*

Luna de este verano

Para Adrián

He pensado, después
de estos dos o tres días en que el cielo
albergaba una luna más cercana,
más pura o encendida,
que el poema vendría por sí solo,
que bastaba esperarlo sin pensar en la espera,

como en las tardes de lectura
o de siesta indolente
una voz, al teléfono, nos propone una cita
para esa misma noche,
un encuentro que casi no esperábamos
en un bosque azulado por la luna.

Pensar que las palabras
están ahí, flotando, en algún
lugar del cuerpo solitario
o en un hueco del aire que nos mece
es acaso ir muy lejos y olvidar
que el silencio es la lengua de las cosas.

La luna sin palabras, ¿no es quizá
más bella y verdadera,
igual que en un encuentro entre los pinos
las miradas, los roces, los alientos
son parte del rumor del bosque,
palabra más allá de las palabras?

(inédito)

La noche

Para Daniel Duque

No creo que se esté
tan mal bajo la tierra:

habrá un suave silencio concentrado
parecido al de hoy,

al de esta noche
de piedras sumergidas;

no tendremos ninguna obligación
de levantarnos pronto

a trabajar y, en cambio,
cuando llueva, la tierra,

mezclada con el agua,
será un dulce café

para los restos de la boca
que ya no sufrirá los dolores del cáncer;

seremos una parte
de materia que irá, en algún milenio,

a reencontrarse con el astro
que revistió de vida nuestra carne,

y ese astro, a su vez,
más adelante,

pasará a formar parte de algún otro
astro mayor que lo reabsorba;

viajaremos
así por todo el universo

como podría hacerlo ya esta noche
en algún sueño grato, si lograra

dormir después de estas palabras
que sólo han perturbado

brevemente el nocturno
silencio.

(inédito)

Abraham Gragera

L
E
T
R
A

44

I
N
T
E
R
N
A
C
I
O
N
A
L

ABRAHAM GRAGERA

Ars biographica

Nací en Madrid en 1973.

Crecí en Montijo, Badajoz.

Estudié en Salamanca.

Viví también en Córdoba y Valencia.

Volví a Madrid.

Aún no me he reproducido.

No he muerto.

Ars prophetica

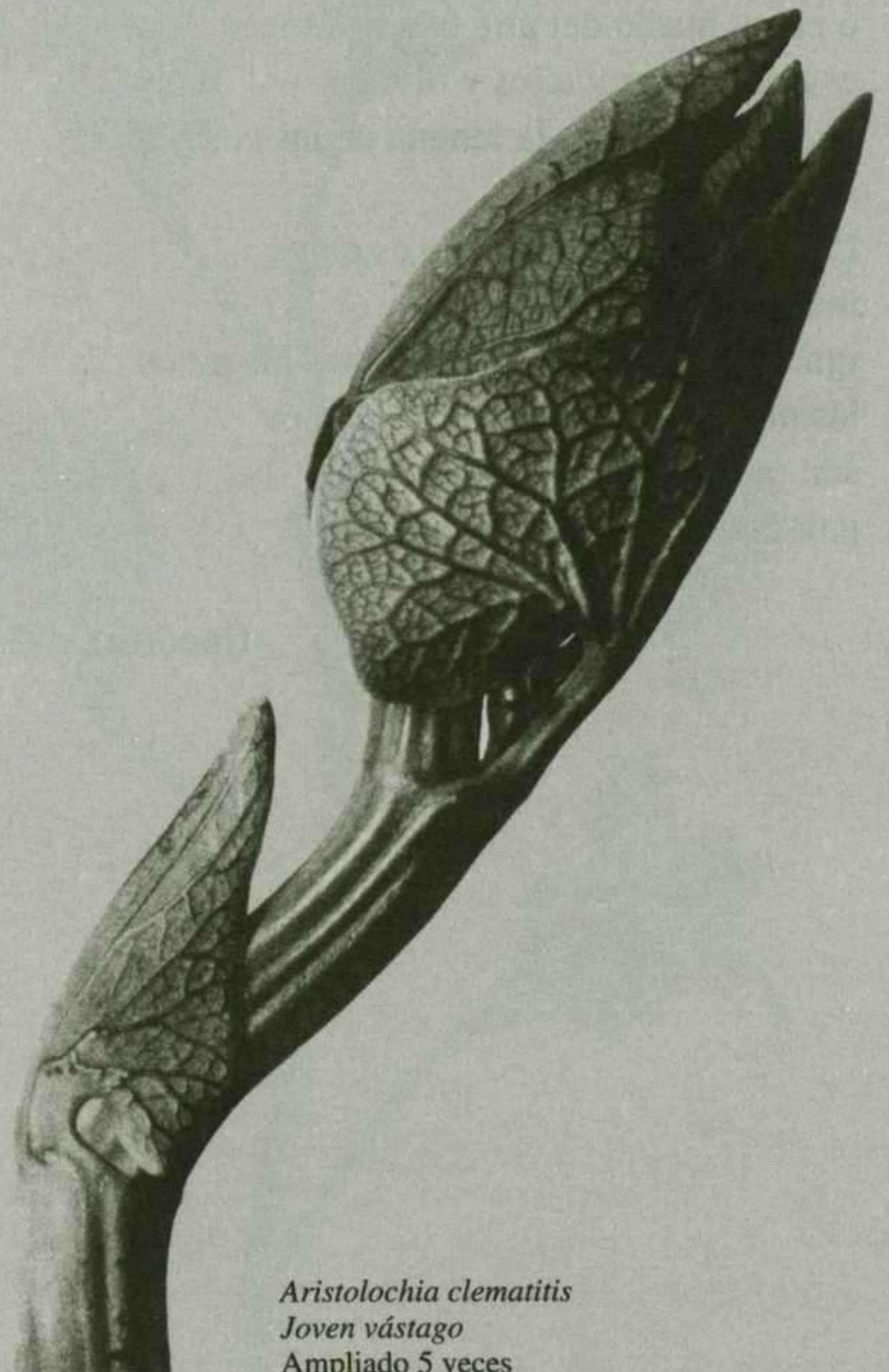


Es un gran arte
poner en el estilo incertidumbres que agradan.

JOSEPH JOUBERT
Pensamientos, n° 484.

Estrella fugaz

Aún es pronto, demasiado pronto para el ojo
pero tarde, muy tarde ya para el pensamiento
si veloz ilumina
esta árida extensión de la noche,
este manso terreno donde el girasol
se despereza, se astilla, se equivoca.



Aristolochia clematitis
Joven vástago
Ampliado 5 veces

Sexo sordo

Esta tarde las rosas tenían el aspecto de saberse orejas.
Si siguen así acabarán diplomándose en vida
de los insectos. Y vendrán divertidos buzopeces a estudiarnos.
Seres impedernibles pero no fabulosos
desde el punto de vista del galápagos, esa mezcla
de zoología, geología, botánica y costumbres.
Debe de haber algún lugar donde las mariposas se comporten
como pétalos, las caricias como manos y la sílaba
quebrada del dolor no rime con el big bang. Sin veletas que seduzcan
pararrayos, ni rayos suspendidos en lecciones de sol.
Allí lejos, al sur, tengo mi casa, donde tanto aprendí
sobre la muerte y tan poquito sobre la inminencia.
Rumor de molinillos. Medusas confitadas. Me pregunto,
joven ficus, cuál es en realidad el sentido del tacto.
Me sobran atributos para el verbo mujer, en cierto modo un río
cazado por su presa. O tú cuando llegaste
a mi primera madurez de pic nic, patrocinando el clima.
Digo que verte acariciar al sueño como a un animalillo
doméstico no significa que el universo comenzara
con un aplauso. Quizá en un tono que incluyese
traducción de crujidos, margaritas dialécticas, trajes para bailar
el *porquesí*... O grumos religando
como *nada volverá y no tengo prisa*. En cuanto a colocarme
de espaldas al océano, es casi como llevarlo encima. Así te miro
cuando pasas de ese afán suyo de permanecer como el beso de un sordo,
como el músculo que se preguntara *qué es el empuje*.
Cuando afirma, ola tras ola, la proporción exacta que nos hurta
la dicha del microbio, cediéndonos a cambio el virus de la forma.
Ese ir y volver, volver primero.

Adiós a la época de los grandes caracteres
(Pre-Textos, 2005)

Antonio Lucas

ANTONIO LUCAS

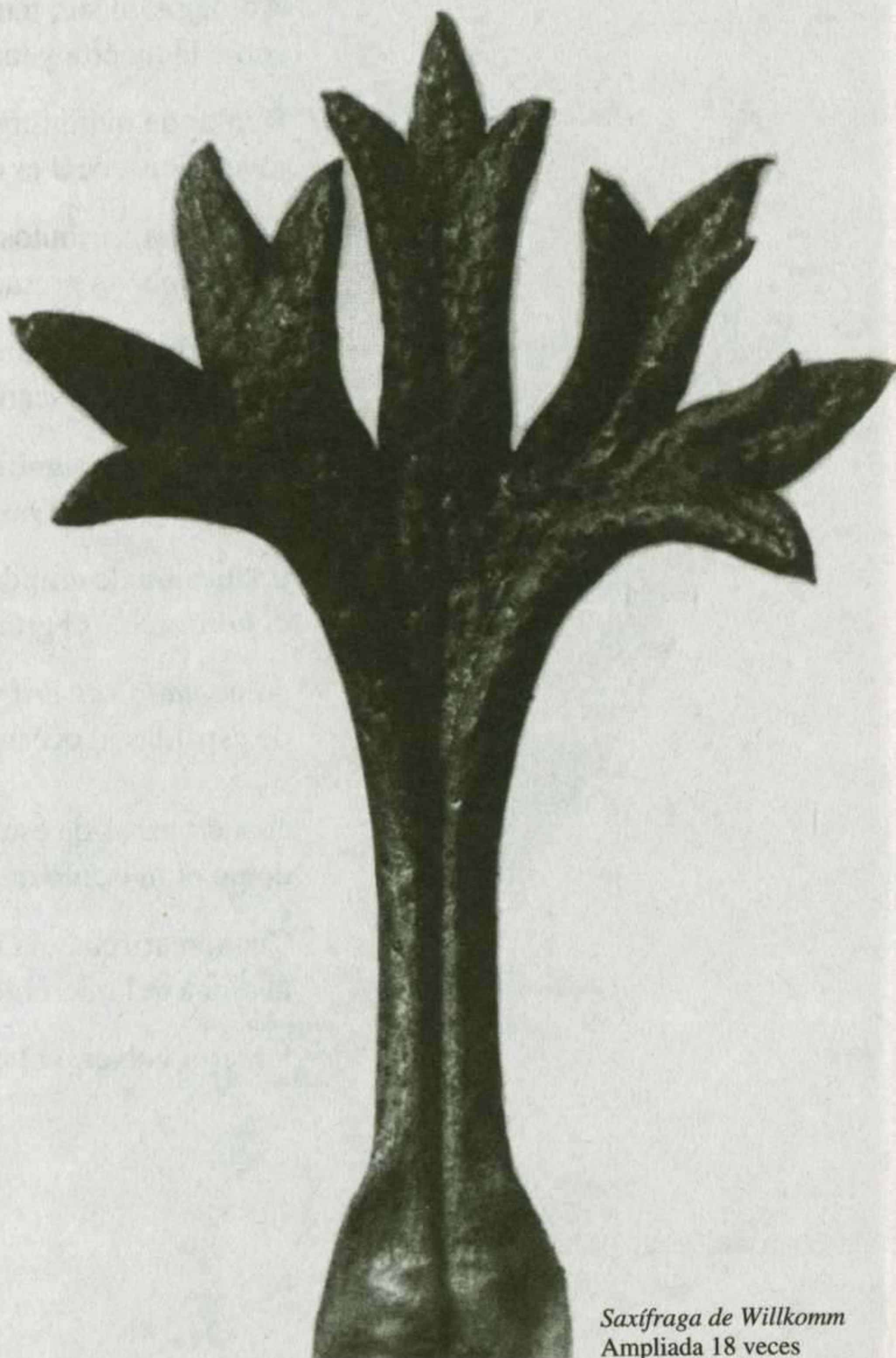
Nació en Madrid el 28 de diciembre de 1975. Se licenció en Periodismo. Trabaja en la sección de Cultura del diario *El Mundo*. En paralelo a estas pocas aventuras ha ido creciendo su proyecto poético, que abrió en 1996, cuando le otorgaron un accésit del Premio Adonáis por *Antes del mundo* (Rialp, 1996). Fue el primer paso para lo que después sería su segundo libro de poemas, *Lucernario* (DVD, 1999) y que en 2000 ganó el Premio Ojo Crítico de Poesía que concede RNE. De ahí llegó a los textos que componen *Las máscaras*, tercera de sus entregas. Ahora tiene un cuarto conjunto rematado y en revisión.

Ha participado en algunas antologías, ni muchas ni pocas.

Poesía es esto y esto y esto



Los poemas son en sí una poética esencial. Lo demás es una especulación sobre lo que la poesía significa, cuando nadie lo alcanza a saber. La explicación de lo que puede ser un poema acepta cualquier adorno, moldura, voluta. El poema mismo no. Los poemas, en su autenticidad, en su trampa, en su incógnita, son artefactos vibrantes, bellos, excesivos —sí—, pero exactos en su abundancia (incluso los de Lezama Lima), o en su desnudez (como logra Leopardi por un camino distinto, como Guillén). El poema es deseo, amor, daño, odio. Lo concreto y lo contrario. Lo que busca la poesía no lo sé; lo que encuentra es un prodigio, un tiempo extraño, una narración de lo que no se narra, un síntoma impreciso. Abre mundos en el mundo, y éstos son su otra voz, la que llega más adentro en la espesura, «hacia la luz del fondo». Donde la verdad, la sustancia, el grito.



Saxifraga de Willkomm
Ampliada 18 veces

Luis Cernuda

1902-2002

Lautréamont



quisiera como tú, arriesgar el viaje. No ser ni luz ni sombra: sólo límite. Dejar una penumbra por todo patrimonio y hacer brotar mi sangre, sentarla entre nosotros, oír cómo se apaga su cauce diminuto, el líquido aderezo que me impulsa, la lenta munición de mi existencia. Oigo un rumor de cosas que pasan por la calle, el miedo es la moldura que las une. Y si miráis más al fondo de mi vida, si acercáis el oído al acorde del frío, será la locura quien hable.

Pacíficamente he borrado mis huellas, he apoyado en la noche mi cuerpo impreciso, mi fe humeante. Acerco mi pecho al vacío. Es el aire un tarot de pájaros ciegos que escupe este canto futuro. Sólo quiero apurar mi edad, mi tierna maldición sin años y que la obscena clave de mi nombre suene por el triángulo del cielo, por el aula de las nubes que nadie ha conquistado, por todo lo que fue abatido y yo definiendo brindando a la salud de los siglos sucesivos, puntual en la violencia intermitente del invierno. Porque mi generación no existe nada hay más terrible que un clamor de multitudes. Escribir es no aceptar lo irremediable, buscar sin equilibrio, amar sólo del tiempo el oscuro sobresalto de su rumbo. Del olvido extraje un esqueleto afín al mío, un hermoso mástil. Bastará el día en que muera con escribirme el epitafio en la niebla de un espejo.

(inédito)

¿Es al peso desmayado de las cosas a lo que llamas mundo?

¿A una huella joven y sin ansia,
a ese mar de hace un instante,
a la terca claridad que se hace alma o luz
casi llorándola?

¿Llamas mundo a la raíz o al árbol?
¿Llamas duelo al tiempo, lo llamas labio
—dichosamente solo—
buscando el cárdeno misterio rebelado
que en cada cuerpo habita?

Dime, ¿morir es nacimiento o es vacío?
¿La luz en medio de la mano,
que tempestades alza;
quién desordena el agua como un nombre,
como un palpito húmedo de noche?

¿Quién eras, vibración del fuego,
atalaya de amor y transparencia,
oráculo en derrota, fulgor de la deriva?

Ahora eres tan sólo latido de la tierra,
extraño arroyo en sombra;
eres lo que nunca antes has sido:
rosa, catedral, madera de la sangre,
clamor de dios en miniatura,
relámpago enlunado y ascua en medio,
murmullo y platería de nubes derrotadas.
Tú lo sabes.

Desolación de la quimera, dirías,
restos de alas.

(inédito)

Elena Medel

ELENA MEDEL

Nací en Córdoba en 1985. En septiembre de 2006 me trasladé a Madrid, donde disfruto de una beca de creación en la Residencia de Estudiantes. He publicado los poemarios *Mi primer bikini* (DVD, 2002), *Vacaciones* (El Gaviero, 2004) y *Tara* (DVD, 2006), así como el cuaderno *Un soplo en el corazón* (4 de agosto, 2007). Estudio Filología Hispánica en la Universidad Complutense, y con Alejandra Vanessa coordino las actividades de agitación cultural de La Bella Varsovia.

Contradicciones para una poética (Fragmentos)



Por qué escribo. ¿Se pregunta al carpintero por qué construye mesas, al jardinero por qué poda las flores? Alguien contestará que trabajan para vivir. Salvando las distancias y el elemento material, yo escribo para vivir. En los momentos bajos evoco mis poemas preferidos; sin embargo, no creo que la poesía deba ser autobiográfica, ni confesional, ni presentada como mera imitación de la vida. Y aquí me contradigo, porque la poesía también puede ser todo eso: cercana a los lectores, que conecte con sus vidas. Esta dualidad es —creo— vigente en mi poesía, pues intento buscar el equilibrio entre el discurso lógico y la metáfora, entre la verdad que se dice y la que se camufla.

Cuestión incómoda: ¿Qué es para ti la poesía?
Definición sencilla y rápida: necesidad.

Tengo la sensación de escribir siempre un único texto —bendito Heidegger— que relata aquello que desconocemos —que descubrimos—, que tememos y que, una vez ocurre, se integra en nuestra rutina. Tensión entre vida y literatura. Me contradigo.

Una frase de Txomin Badiola: «arreglárselas no sólo sin el padre, sino sin la posición que dejó vacante». Aun desde la consciencia de escribir tras la obra de determinados autores, y bajo su influencia, apostar por la búsqueda de una voz diferente, nueva, sin ecos, que ocupe ese *espacio vacío*.

Cuando escribo lo hago desde la posición de una mujer. Mis experiencias son las de una mujer; como tal escribo. Mis poemas serían otros de llamarme Javier o Pedro, pero también si yo hubiera nacido en cualquier otra época o país. Creo que mis circunstancias definen lo que escribo.

Me obsesiona la forma del poema, su estructura, su disposición gráfica —que conduce, sin remedio,

a su clasificación—, en tanto que me interesa el diálogo entre los géneros, su mezclanza y su disolución: escribir libros y no poemarios, ensayos o novelas. Adiós, pues, a las etiquetas, y sea bienvenida la pesadilla de librereros, bibliotecarios y filólogos. La dirección que tanteo actualmente es la de una literatura híbrida en su origen, desarrollo y resultado.

La poesía es una forma de memoria. Encierra cuanto hemos vivido, y cuanto han vivido los demás. Cada poeta reescribe sus textos antes de entregarlos al lector; cada lector, a su vez, los reinterpreta al enfrentarse a ellos, utilizando su propia experiencia. Me pregunto, me contradigo: ¿sería aceptable ignorar los géneros literarios canónicos, e incluir cierta poesía —y determinados libros de poemas, y a unos autores muy concretos— en las estanterías dedicadas a la historiografía?

Podría vivir sin escribir. No podría vivir sin leer.

Árbol genealógico

Yo pertenezco a una raza de mujeres con el corazón biodegradable.
 Cuando una de nosotras muere exhiben su cadáver en los parques públicos, los niños se acercan para curiosear en su garganta de hojalata, se celebran festines con moscas y gusanos, *me cae mal porque me hizo sonreír a mí, que soy tan triste.*
 A los treinta días exactos de su muerte el cuerpo de esta extraordinaria raza se autodestruye, y a las puertas de vuestras casas llaman los restos del alma de las mujeres sobrenaturales, chocan contra vuestras paredes, sus empastes y sus uñas agujerean vuestras ventanas hasta que sangran nuestras aortas clavadas en la tierra, igual que las raíces.
 Al morir nos abren el estómago, examinan con los dedos su interior, rebuscan entre las vísceras el mapa del tesoro, sacan sus dedos negros de todos los poemas que se nos han quedado dentro con los años.
 Un espectáculo.
 Pertenezco a una raza desarrollada más allá de los pulpitos. Soy una de ellas porque mi corazón mancha al tomarlo entre las manos, porque coincide en tamaño con el hueco de un nicho; fresco y dulce como el de un animal, chupad mi corazón para que, al morir, sepan que hemos estado juntos.
 Soy una de ellas porque mi corazón será abono. Porque mi sangre, que es la suya, sube y baja por mi cadáver como por escaleras mecánicas; porque el fundamento de mi carácter, al descomponerse, se incorpora a una especie salvaje que ladra y que hiere y que te lleva a su terreno, que ignora las afrentas, que jamás se extinguirá.

Tara (DVD, 2006)

Señora Orfeo

Madrid-Córdoba-Madrid

El aire bosteza a nuestro paso: los contrabandistas inventaron la noche para no descansar.
 Último tren a última hora, canciones tristes me entretienen en el vagón cafetería. Mi lira se asfixia en la maleta: viajo en la línea a los infiernos. Escaleras mecánicas arriba, me saludan las abejas feroces, sus hombres cuidadores que respiran difícil, putrefactos.
 Porque imagino tus mañanas entre ellos, mi corazón se estira cuatrocientos kilómetros, asimila el lenguaje de los muebles, con él quiere llevarte.
 La fortuna, sin embargo, nos lastima: para evitar el tiempo pensamos en nosotros más allá de esta ciénaga, navegamos en un río del color del arcén.
 Ayer, quizá harta de verme por aquí, Perséfone dio vía libre a nuestra huida.
 Hemos comprado tu billete con la moneda que escondías en los labios; una onza de chocolate pagará el soborno de Caronte.
 Escaleras mecánicas abajo, miré atrás por ver si me seguías, y entonces te desvaneciste. Yo te hubiera preferido como sal sobre la mesa, por culpar a alguien de nuestra mala suerte.
 Desconfiemos de los cartógrafos ancianos: otro fin de semana que el andén se derrite, llamándose Estrimón. Arrullada por el aire que se despereza, me convenzo: los filósofos inventaron la distancia para no callar nunca.

(inédito)

Andrés Navarro

ANDRÉS NAVARRO

Nací en Valencia en 1973. He trabajado como recolector de cítricos, dependiente en un sex shop, crupier, intercambiador de dianas en un club de tiro olímpico, camarero de pizzería, montador de exposiciones para un museo, colaborador en la oficina de relaciones internacionales de mi universidad y también, tras terminar la carrera, como arquitecto durante algunos años hasta que me trasladé a Madrid, donde actualmente disfruto de una beca de creación del Ayuntamiento de Madrid en la Residencia de Estudiantes. En 2004 obtuve el Premio de Poesía Emilio Prados por el libro *La fiebre* (Pre-Textos, 2005).

Cómo



Si trato de intelectualizar qué sucede en el momento de idear un poema, lo que concluyo es que en la mente de quien escribe se produce el cruce de dos formas de conciencia, una que atiende a algo externo y otra de origen interno. Por un lado interviene la percepción de un contexto, o lo que es lo mismo, su interpretación por instrumentos como la memoria, la educación, los prejuicios estéticos o morales. Y por otro, el flujo que llega del subconsciente, cuyos procesos,

si bien son más o menos irracionales, son también la forma en que la parte más ligada a la individualidad del poeta deconstruye y vuelve organizar la misma realidad, el mismo contexto. Precisamente porque no tenemos poder sobre el subconsciente, éste se relaciona con nuestra identidad del modo más directo. De alguna forma, sobre todo si hablamos de creación poética, nuestro subconsciente

puede asimilarse a nuestra identidad. Sin embargo, la poesía es una manufactura de la mente aplicada a la lengua, un producto, en suma, sujeto a las leyes de la comunicación, lo que me inclina menos a buscar una voz o un estilo propios que a tratar de conseguir el equilibrio entre dentro y fuera, o más bien a hacer transitable el poema sin perder la fidelidad a esos dos extremos.

Hasta cierto punto

No me precede el cuerpo de una breve locura, soy yo quien sigue a ciegas el rastro de visiones superpuestas a la caducidad reinante: gaviotas descarnadas, caras que se harán viejas, insectos aplastados contra un parabrisas como ideogramas del futuro. Así, aún parece posible redefinir

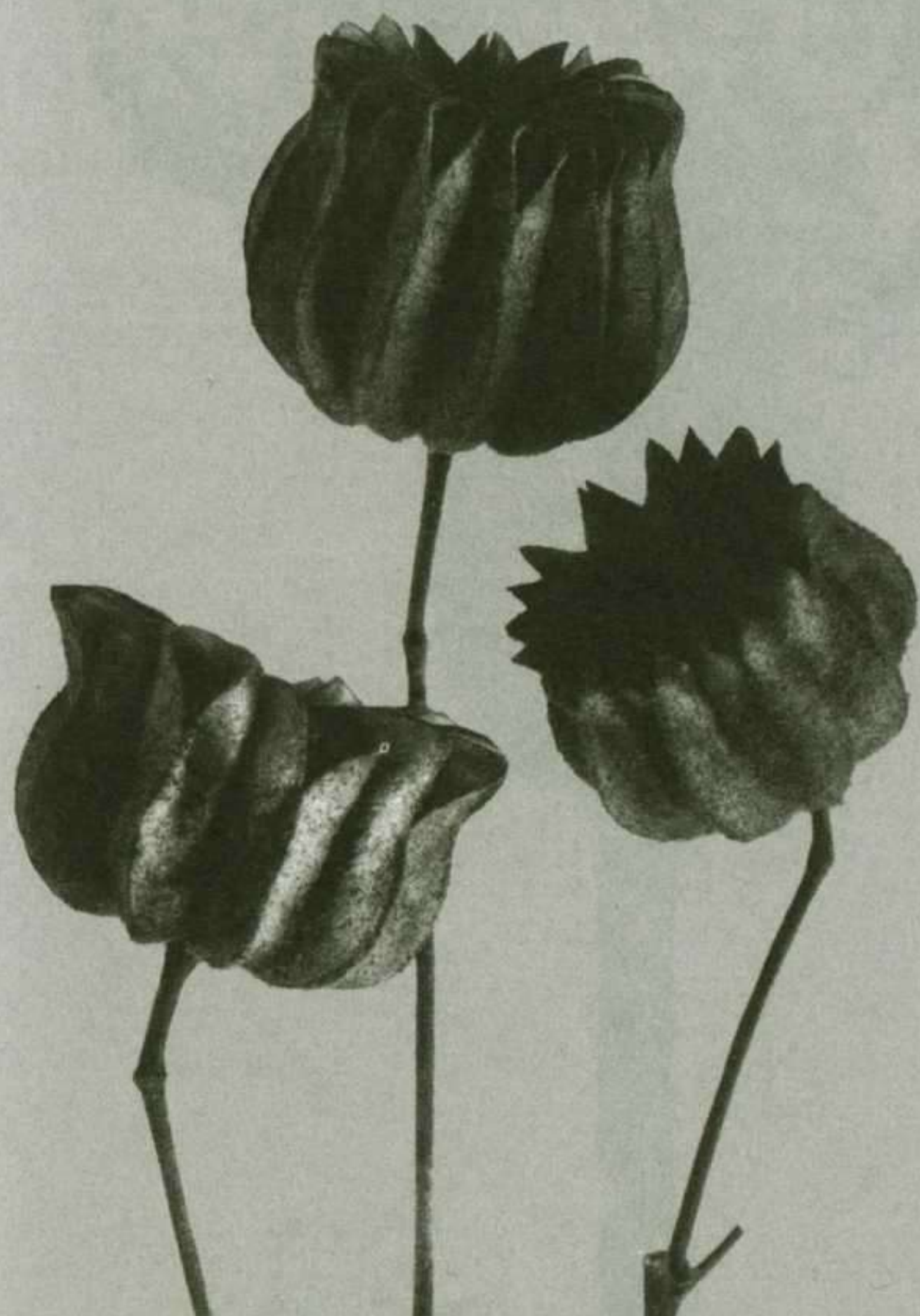
el vértigo con eslabones de asma, con lingotes de suerte de otros días. No hay palmeras aquí, sólo cuerpos sumidos en su propia versión utilitaria, van y vienen sobre mapas de aceras, atraviesan jardines donde los niños amplifican el verano bajo grises costillas de cobre. Pero arriba media tormenta estalla para que tú vuelvas a casa sola con el cuello más erguido y los hombros pidiendo limosna.

En invierno, aún sabemos modelar una conversación hacia ese estado de prórroga donde es más fácil traer de vuelta cierto grado de anonimato mutuo. Hagamos balance: son cisnes de extrarradio, las gaviotas, pero no simbolizan nuestra vida. Tal vez has olvidado

que al acercarse al foco las sombras se agigantan como verdades con textura. Tal vez has olvidado cómo éramos precoces en todo lo que no supusiera enumerar

o comprender. Créeme, ahora el alfil del clima, simple como un mecanismo de dolor, avanza nuevamente hacia ese punto.

(inédito)



Abutilon
Cápsulas seminales
Ampliadas 6 veces

Carlos Pardo

CARLOS PARDO

Nació en Madrid el 26 de octubre de 1975. Comenzó a estudiar Letras, luego fue librero y ahora trabaja en la editorial A. Machado Libros.

Publicó *El invernadero* (Hiperión, 1995), *Desvelo sin paisaje* (Pre-Textos, 2002) y *Echado a perder* (Visor, 2007).

También ha epilogado *Tratado de urbanismo*, de Ángel González (El Bardo, 1967, [2006]) y preparado la edición de *Hace falta estar ciego. Poéticas del compromiso para el siglo XXI* (Visor, 2003) junto a José Manuel Mariscal.

Dirige una revista anónima y codirige el festival de poesía Cosmopoética.

Poética



mejor dicho, preocupaciones: que la poesía esté encerrada en un gueto autosuficiente, llámese estética, tradición, experimentación, mundillo o publicidad.

Intereses: la caducidad. Que te obliga a mirar por encima del poema o, si uno lee en la cama, a mirar a ambos lados.

Trauma: la sensación de que vivimos en un vertedero cultural donde todo puede ser reutilizado como disfraz.

Intención: escribir con un ritmo que sugiera el mundo.

Mundo: lo que me ha tocado vivir.



*Ajo de Ostrowski
Umbela
Ampliada 6 veces*

Antropología

LOS ALANOS emigraban.
El astrólogo cosía el cielo.

En las llanuras y en las cordilleras,
en los bosques de escombros mitológicos
los tilos esparcían su ortodoxia,
golpeaban al alba los baldones
de pacíficos reinos,
vertían plomo en campos roturados.

A ti y a mí
bajo el caparazón de un cielo rosa
nos cuida el siglo XXI:
cónsules de la retaguardia,
altivos aranceles del amor aduanero.
El alma en su paisaje
filosofa; es el tacto
quien nos da la razón.

Te quiero al modo de los viejos
pintores del *trecento*,
humana y geométrica,
ojos negros, piel blanca,
rebeca roja
y camiseta verde militar.

Ya debería el tiempo andar por ahí.

Las tejas son del gris del dragón de Komodo.

Las horas de la tarde
nuestras contemporáneas.

Echado a perder
(Visor, 2007)

Cambian los mitos pero esta
sigue siendo la tierra
donde florece el limonero,
a pesar de que nadie lo encuentre significativo

porque también florece el cardo
sin vigilancia
excepto del pincel que lo reduce a un plano.

Pero ésta es aún
la morada del mito.

O cielo abierto tóxico
y no morada.

Una orilla del mundo conocido
donde florecen indiferenciados
el cardo, el limonero.

(inédito)

Joaquín Pérez Azaústre

JOAQUÍN PÉREZ AZAÚSTRE

Córdoba, 1976; vive en Madrid, donde obtuvo una Beca de Creación en la Residencia de Estudiantes entre 2000 y 2002. Con el libro de poemas *Una interpretación* (Rialp, 2001) ganó el Premio Adonais, con *Delta* (Visor, 2004) un accésit del Premio Jaime Gil de Biedma y con *El jersey rojo* (Visor, 2006) el Premio Internacional Fundación Loewe de Creación Joven. Columnista del Grupo Joly, por sus colaboraciones en prensa ha recibido el Premio Meridiana 2003, y ha reunido sus artículos en el volumen *Reloj de sol* (Diputación Provincial de Córdoba, 2004). Ha publicado los ensayos *Lucena sefardita. La ciudad de los poetas* (Fundación José Manuel Lara, 2005) y *El corresponsal de Boston* (Berenice, 2006). Es autor del *Ciclo Felton*, iniciado con el libro relatos *Carta a Isadora* (Ediciones B, 2001), por el que recibió el Premio de Creación del Instituto Andaluz de la Juventud, continuado luego en las novelas *América* (Seix Barral, 2004) y *El gran Felton* (Seix Barral, 2006), y concluido finalmente con el libro de poemas *El precio de una cena en Chez Maurice. Poesía completa de Robert Felton* (Algaida, 2007). *La suite de Manolete* (Alianza Editorial, 2008), galardonada con el IX Premio Fundación Unicaja Fernando Quiñones, es su novela más reciente. Concibe su escritura como un todo, donde los libros de poemas se suben a las novelas, y al revés, para tender sus puentes abiertos al lector.

Poética



Escribo como recuerdo. La poesía funciona como esperma, matriz fundamental de una obra en marcha que alcanza a la totalidad de lo que escribo, aunque también es fin en sí misma. En España existe el complejo adolescente de que un escritor ha de ser solamente poeta, o solamente prosista. O lo uno o lo otro. Yo he decidido ser escritor, sencillamente. Y es por eso que las claves, preguntas medulares de mi obra, si es que puede llamarse así, tienen siempre origen en esa tierra virgen del poema, que en un principio fue memoria oral, incluso familiar de un tiempo atrás, en *Una interpretación*; después, indagación casi geológica en las causas del yo en *Delta* y, finalmente, en *El jersey rojo* y *El precio de una cena en Chez Maurice*, un culturalismo popular como forma de entender una fragmentación de la identidad del sujeto poético. No creo en las poéticas, sino en los poemas, y desde luego también en los poetas. Estos años, generalizando muy en exceso, mi arco decisivo deambuló entre Claudio Rodríguez y Jaime Gil de Biedma, pasando por la imaginería novísima. Pero hay dos versos que me han acompañado en este tiempo y que dieron sentido, sin yo saberlo, a mi concepción poética. Podría haberlos firmado Claudio, y también Rilke, pero pertenecen al poeta madrileño Javier Lostalé: «Escribo porque me salva./ Escribo porque nunca fue más bello el engaño». Fugacidad y deseo de ser otros, pero también salvoconducto personal hacia el mejor territorio de uno mismo. Estos versos significaron tanto que los incluí en un poema homenaje de *El jersey rojo*, titulado también, como el de Lostalé, «Confesión».

Ahora no me preocupa tanto salvarme en el poema, aunque también. Me preocupan, sobre todo, dos ideas: en la osamenta, que cada palabra sea una gota de plomo. En la médula, escribir como recuerdo, o escribir para acordarme de mí mismo.

Elegía

«¡Pobre hijo de puta!»

Dorothy Parker, frente a la tumba de FSF

Ha muerto Scott tomando una pinta.

(Ya casi había dejado de beber.
Decía que no tomaba ni cerveza
y que sólo creía en el trabajo,
en los castigos por no realizarlo.)

Gabardina, manos anchas,
los guiones al costado,
un temblor de nieve en las muñecas.
El viento gélido de Princeton
rumiando en Sunset Boulevard,
buscándole un espacio menos frío.
Ha muerto Scott. Había cogido peso.

La barra en la que nunca le esperabas,
la historia de un magnate asesinado.
Avenida Norte, 1443 Hayworth,
Hollywood, California, 1940,
cuando Sheila lució la tez de Zelda.

No pudo morir el día de San Patricio,
no acabó la novela
del viejo productor blanco y en pie,
apuestas y algún fraude,
todo imaginado en el invierno de Princeton.

Espero que la pinta fuera buena.

El precio de una cena en Chez Maurice
(Algaida, 2007)

Las olleras

Aún es pronto para volver a casa:
me han curvado la espalda los enanos
que he venido cargando desde siempre,
los que duermen la siesta en mis bolsillos
para ralentizar mi digestión.
Aún es pronto para volver a casa,
aunque pisé los límites.
Pensé que nadie más podría reconocerme.
Escuché los ladridos, temí el polvo naranja.
Recordé la alcancía oculta bajo el mueble.
¿Qué ha sido del nervio, el escondite
bajo un muslo de reina y el metal de unas manos?
Ahora los disfraces son de piel
y miro la avenida desde lejos, ya muy lejos
del sol y de los otros,
que alguna vez volaron para aplacar mi fiebre.
Sé lo que estás pensando: aún es pronto,
y casi no he cumplido mis pactos con la vida.
Es muy pronto aún, pero qué esperas,
si tu voz se me clava en los tobillos
y me amansa la angustia, el temor de un insomnio.
Dentro, en mí, habitas aún la casa.
Otros vinieron antes, y ya la vaciaron
de ti, de tus vestidos grandes, de tus plantas vivaces
a las que siempre hablabas de mí, entre otras cosas.

(inédito)

Mariano Peyrou

MARIANO PEYROU

(1971) es músico y licenciado en Antropología Social. Ha publicado los siguientes libros de poemas: *La voluntad de equilibrio* (Fundación María del Villar, 2000), *A veces transparente* (Bartleby, 2004), *La sal* (Pre-Textos, 2005) y *Estudio de lo visible* (Pre-Textos, 2007). En Argentina han aparecido dos antologías de su obra: *De las cosas que caen* (Bajo la luna, 2004) y *La unidad del dos* (EDUCC, 2004).

Que la escritura no sea huella
sino vuelo



Que se mantenga el movimiento del sujeto que mira y habla para mantener también el movimiento del objeto.

Que se deje de lado al ser para darle sitio al estar, a los procesos, a la transformación.

Que se cree un espacio donde colisionen los contextos y el sentido circule sin dueño.

Que la escritura señale la distorsión que acompaña a toda representación.

Que el juego con el signo, su liberación del referente, muestre la otra cara del referente, su doble vida.

Que la escritura no sea huella
sino vuelo

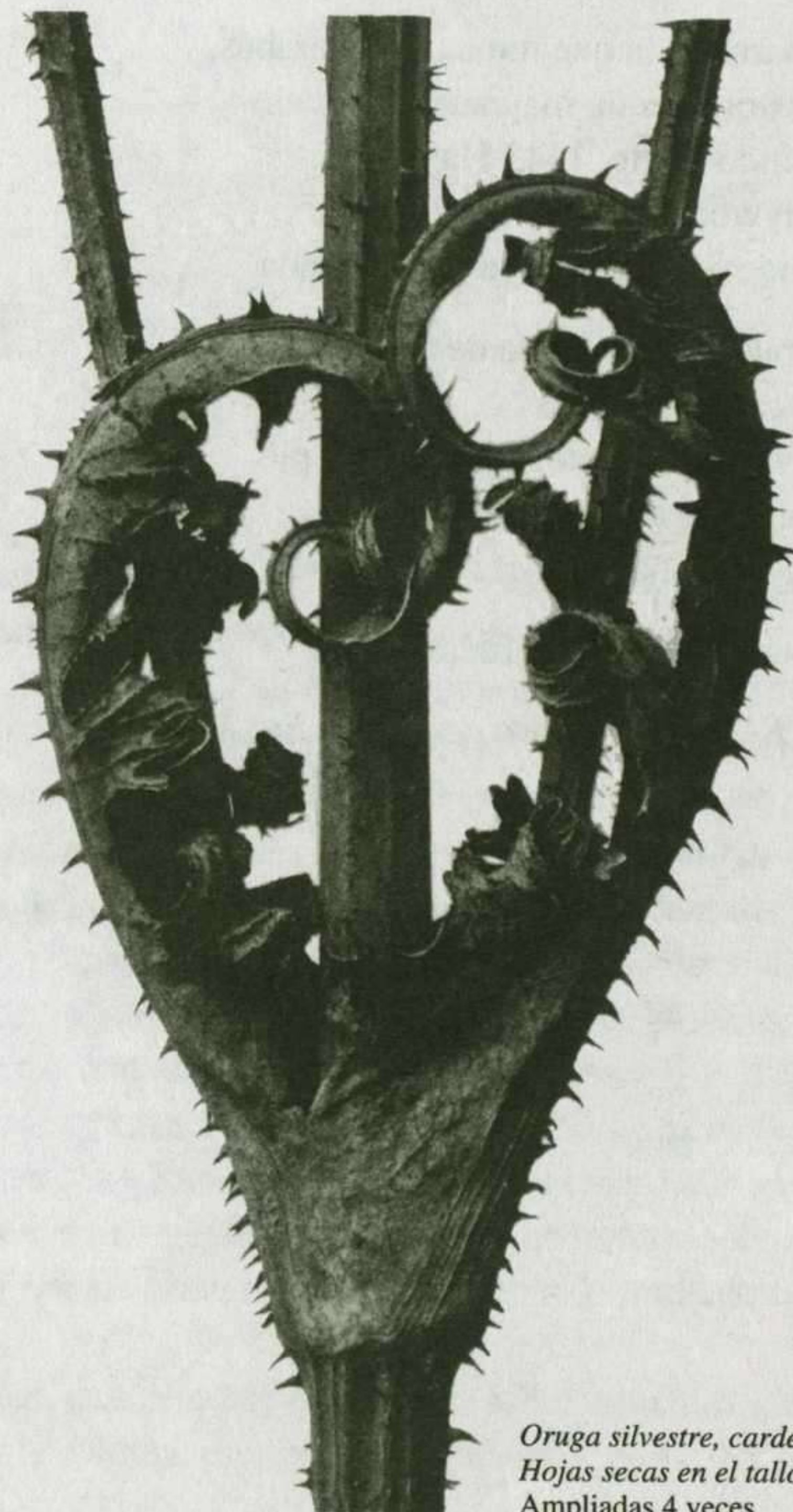
Que se mantenga el movimiento del sujeto que mira y habla para mantener también el movimiento del objeto.

Que se deje de lado al ser para darle sitio al estar, a los procesos, a la transformación.

Que se cree un espacio donde colisionen los contextos y el sentido circule sin dueño.

Que la escritura señale la distorsión que acompaña a toda representación.

Que el juego con el signo, su liberación del referente, muestre la otra cara del referente, su doble vida.



*Oruga silvestre, cardencha
Hojas secas en el tallo
Ampliadas 4 veces*

Una moneda para los músicos

Que levanten la mano los que estén a favor de no viajar nunca a ningún lado. Aquí huele a hierba recién cortada y el clima cambia con rapidez. Si uno se queda en casa con suficiente insistencia, la escalera puede llegar al extranjero, por no mencionar que estoy oyendo hablar en alemán ni las exposiciones itinerantes. Han vaciado el lago, todo es diferente excepto el lago, que sigue siendo una enorme extensión homogénea pero de tierra. Cambia el paisaje. Las estatuas son diferentes, los árboles, la gente, y sobre todo las barcas. Ya deberías ponerte la camisa.

Estudio de lo visible
(inédito)

Los espacios cerrados

Tendrás que ejercitar los ojos recogiendo las nubes que te envió, la limpia altura de las chimeneas que diseminaban olor a azúcar por toda la ciudad, las imágenes que arrastra la corriente subterránea.

Ahora sí que empuja el viento, viene entre las estatuas para agitar emociones antiguas que aún no tienen nombre, para golpear las puertas de los espacios cerrados donde la culpa circula con fluidez, donde vibran las mentiras y el pasado se sueña diferente.

Está nevando mucho,
todo es blanco fuera de mí.

Estudio de lo visible
(inédito)

La angustia

En este mismo punto se sienta ella cada noche, regulando el movimiento de la luna para ocupar las casillas vacías, aún impensables pero activas. Dentro sólo hay expectación.

El problema de hablar del deseo es darlo por único cuando se conoce la quietud y todo se mueve alrededor, desplazando lo que se ve, una bebida roja, hacia el afuera, hacia dentro de un año: no ver las cosas sino a través de ellas, las vidas que no vivimos, siempre el crepúsculo, escribiéndolo todo de camino al trabajo.

O en un lugar fabuloso de cuya fundación contaron la historia, que olvidé el otro día. No se podía hablar sin llorar; los placeres están vedados a lo oral y el más agradable me estremecía desde el principio de cada incursión. Sólo la música de la adolescencia nos hará revivir esas sensaciones, tan mareados.

Estudio de lo visible
(inédito)

Goretti Ramírez

GORETTI RAMÍREZ

Es profesora de Literatura Española moderna en Concordia University (Montreal, Canadá). Cursó estudios de Filología Hispánica en la Universidad de La Laguna (Islas Canarias, España). Entre 1995 y 1997 vivió en la ciudad de El Cairo (Egipto), en cuya universidad impartió clases de Literatura Española. Posteriormente, entre 1998 y 2003, realizó su doctorado en Brown University (Providence, Estados Unidos). Como investigadora, ha participado en conferencias en Canadá, Estados Unidos, España y Francia; y es autora del libro *María Zambrano, crítica literaria* (Juan Pastor, 2004) y de numerosos artículos sobre poesía española moderna. Como poeta, formó parte del Comité de dirección de la revista *Paradiso* (1993-1995) y ha colaborado con poemas y notas críticas sobre poesía y arte en publicaciones de España, Francia y América del Norte. Sus poemas han sido recogidos en las antologías *Paradiso. Siete poetas. Antología* (1994) y *La otra joven poesía española* (2003). Es autora de los volúmenes de poesía *El lugar* (Paradiso, 2000) y *La llamada* (2004).

Para una poética

(Notas de 2001-2007)



No tengo conciencia de que haya habido un momento exacto y determinante en que haya sentido el impulso de escribir algo por primera vez. Por el contrario, la pulsión de la escritura me ha acompañado siempre. Lo único que sí puedo diferenciar es que ha habido etapas en las que esa necesidad de la escritura ha sido mayor o menor. La escritura es una corriente que no empieza ni acaba en ninguna parte, sino que fluye de un modo permanente y en la que se puede entrar y salir por momentos. Tal vez la poesía sea siempre anterior y posterior al acto de la escritura.

*

Toda obra poética pertenece al lenguaje, en primer lugar. A partir de esa premisa y en la medida en que el pasado (todo pasado) está siempre inacabado, cada poeta puede leer, interpretar e incluso imaginar sus años de aprendizaje y su mapa de pertenencia.

*

Casi por imperativo ético, uno mismo es siempre la voz de otro.

*

La poesía es una forma de discurso con un papel crucial en el mundo contemporáneo, pues lleva siempre en su seno la crítica de los límites del lenguaje y de la realidad. Es un ejercicio de humildad extrema que nos ayuda a percibir mejor los límites

y, en consecuencia, ser más receptivos para escuchar al otro y a lo otro. En un mundo desbordado por los delirios del lenguaje, escuchar es, más que nunca, un acto civil.

*

Quisiera escribir algún día un poema ubicado en el claroscuro entre la luz y la sombra del lenguaje.

*

Aspiro a una poesía densa, contenida, encauzada en la medida exacta del verso. Una palabra recortada: mínima y austera, aunque sin llegar a lo coloquial o a lo minimalista despojado de todo contenido simbólico. Más que la escucha de una música elevada, escribir es para mí hacer un silencio que me permita oír un sonido apenas perceptible.

Un ascua

Un ascua, entre los árboles.
Era un ascua o acaso una hoja roja
desprendida de un árbol de septiembre.

Qué llama hubo de ser allí entregada,
si mi sangre ardió toda, si mi cuerpo
levitó como el árbol incendiado en la tarde—
desprendida ascua yo de una luz olvidada.

Luz última, mi sangre.
Un árbol rojo en mí, un ascua de septiembre.

(Pero adentro se hundía una raíz azul,
en el ámbito oscuro de mi cuerpo.)

La llamada
(Plaquette)

Primer hielo

Primer hielo: hundida raíz azul
que horada las membranas de mi cuerpo,
mis venas en la más oscura luz.
Interior llaga, anuncio del invierno.

La llamada
(Plaquette)

Llamada

Sentir, desde la cama,
el hielo en los ramajes del invierno.

La noche clara de febrero afuera.
Sólo el sonido, apenas,
de ramajes helados a punto de quebrarse—
los árboles azules.

También mi cuerpo ha de quebrarse, luz
bajo la manta oscura.

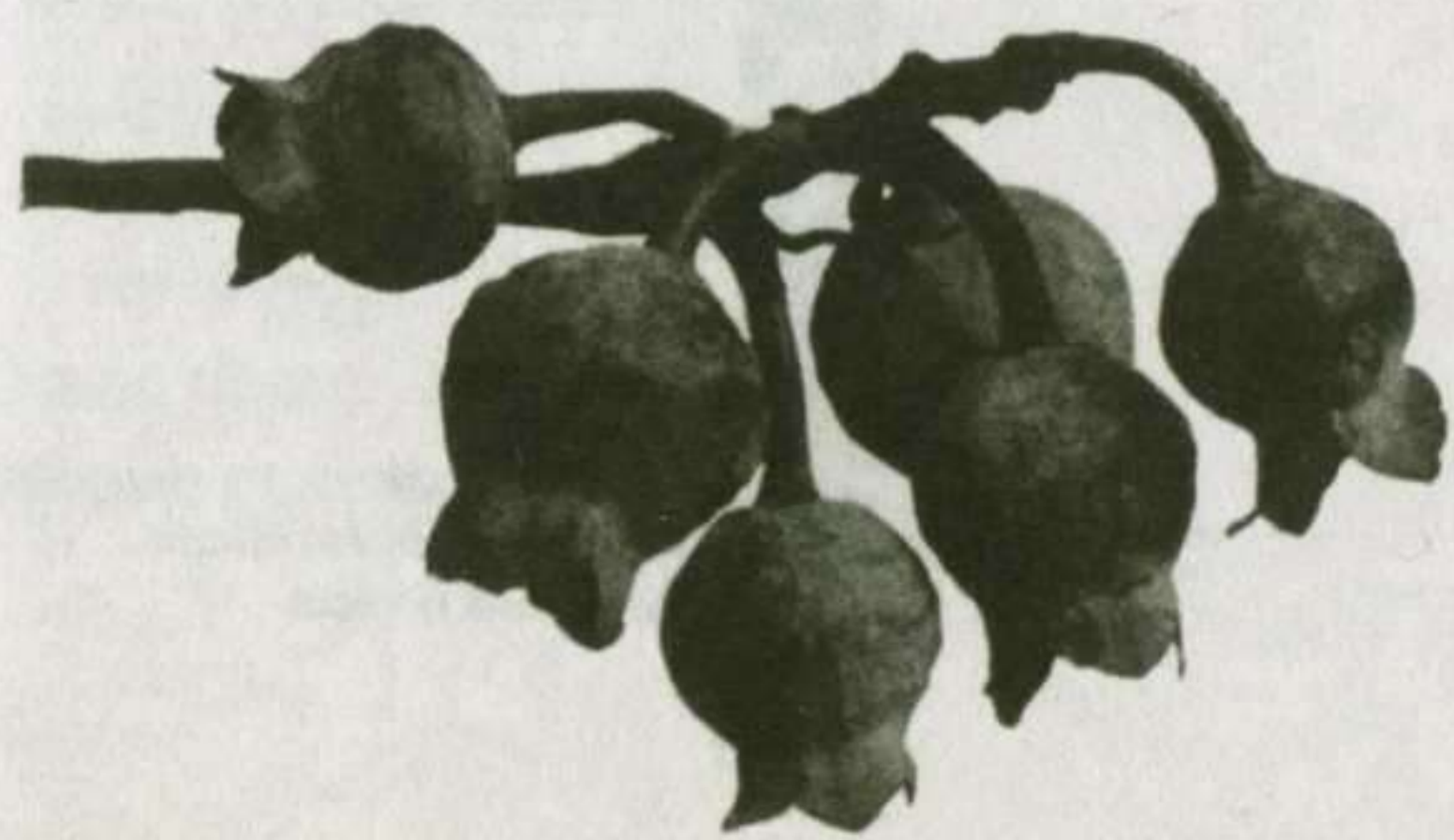
La llamada
(Plaquette)

*

El poema es una huella en el itinerario hacia el conocimiento. Explora el enigma de lo no visible, atisbado apenas por un instante tras la corteza del mundo. Más allá de la *casa del ser* heideggeriana, me inclino por la idea de una palabra que dé cuenta del desamparo del ser en un *lugar* del que nada sabemos. El conocimiento que persigue la poesía es siempre oscuro, sesgado, incierto, enigmático, inagotable, abierto, como toda realidad y como todo conocimiento. Escribir un poema requiere, en suma, la humildad y el vaciado interior de quien inicia cualquier aprendizaje. En esa arriesgada estela del *no saber* quisiera insertar mi poesía.

*

El árbol de mi poesía crece raíces abajo y no hacia el fasto alto de la fronda. La poesía es una actividad medular, pero nos conduce siempre hacia los márgenes.



José Luis Rey

JOSÉ LUIS REY

Puente Genil, Córdoba, 1973, es doctor en Literatura Contemporánea por la Universidad de Córdoba. Como ensayista ha publicado *Caligrafía del fuego. La poesía de Pere Gimferrer* (Pre-Textos, 2005) y *La prosa del soldado* (Litopress, 2006). Como poeta, es autor de *La luz y la palabra* y *La familia nórdica* (ambas en Visor, 2001, y 2006). Su poesía figura en diversas antologías. Ha recibido, entre otros, el Premio Internacional de Investigación Literaria Gerardo Diego, el Premio Internacional de Poesía Jaime Gil de Biedma, el Premio de Traducción de Poesía Inglesa de la Universidad de Extremadura, el accésit del Adonais y el Premio Andalucía de la Crítica.

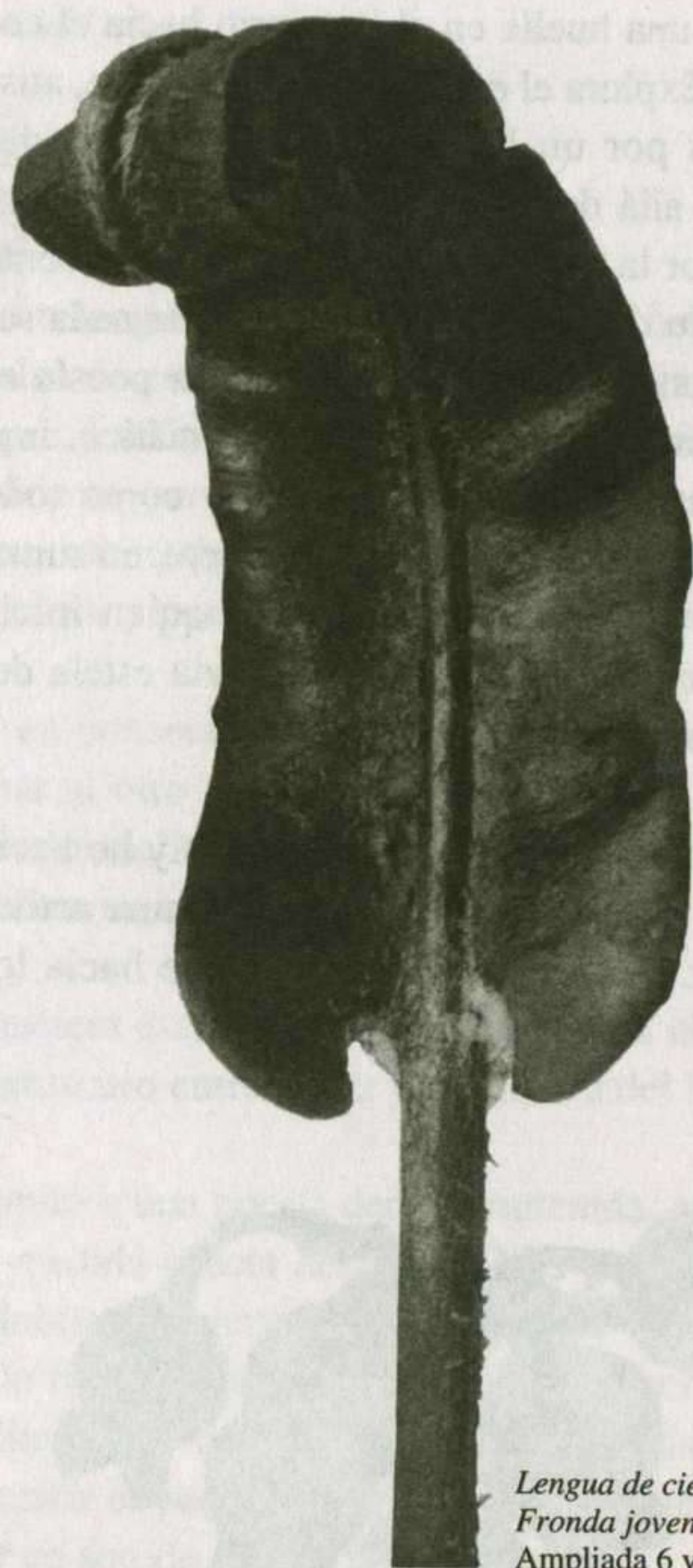
Poética



Crear el texto luminoso del mundo es la poesía. Y leerlo, la eternidad. Yo aspiro a que estas dos frases expliquen mi poesía. Porque creo que la vida debe tener un sentido. Y que la poesía puede dárselo. El segundo Heidegger pensaba que el hombre debe acercarse a la frontera última del Ser, para así justificar el mundo. Yo creo que el poeta debe hacer más: debe escribir el Ser. Nuestra vida es escritura. Hacemos el verano, deletreamos la luz. Y así nos salvaremos en el texto del Ser, creado por nosotros. Nuestra vida es la escritura del mundo.

Por eso, yo quisiera que mi poesía fuera como un sueño del que se tarda en despertar. Una infancia naranja. Por la ventana abierta vemos al gigante. Hay ruido en el piso de abajo. Están preparando la fiesta. Nunca más volveremos. Pero arriba está brillando el sol, nuestra primera palabra.

La otra joven poesía española
(Igitur, 2003)



Lengua de ciervo, escolopendra
Fronda joven enrollada
Ampliada 6 veces

Barcarola de la gotera

Nos gustaría, nos gustaría, es verdad,
entrar en los hoteles eternos bajo el mar.
Por eso es tan profético
escuchar la gotera. Ved: así son los sueños,
cayendo lentamente,
como el sol a través de las viejas canciones.
Mi gotera es leal como Isaías.
Como Ezequiel, ha visto la rueda de mil ojos.
Yo creo en sus palabras,
trueno y trueno metálico sobre Getsemaní.
Ya nunca seré joven.
Y sin embargo a veces en mis sueños hay fruta.

El país de los pájaros
se filtra con sus calles transparentes,
con sus ritmos zulúes.
Escuchad el crujido en el tejado:
son las botas de abril sobre los muertos.
Todo eso que llaman realidad:
un puñado de gotas
nos parece más fuerte. Ay, si al menos
nuestro nombre del fuego nos guardara.
Entonces quién diría por favor, dadnos agua,
una sed que no suene, porque fuimos nosotros
los que hicimos el mundo y ya lo veis:
no podemos dormir.
Quién soñó con ser rico, en el bolsillo muchas
golondrinas.

En los supermercados
he buscado mi vida, más allá de la nieve,
y al lado del jabón encontré a los ahogados.
Entrarás, entrarás
en todos los hoteles eternos bajo el mar.
Y será tuya el agua. Pero ahora
escucha la gotera.
Así cantaba junio,
así el cometa dice en el desván:
hoy es Pentecostés.
Di que sí, di que sí, nos iremos de viaje,
ladrará la mañana
y veremos por fin la nueva tierra,
tanto tiempo esperando y ved ahora:
el don de lenguas vuelve.

Y qué agua obstinada acompaña mi vida.
En todas partes oigo la gotera
iluminada, rota,
tan llena de agujeros, parpadeo de Amherst.
Por ella cae la infancia,
el camarote blanco de la escuela,
aquella tarde en la que fuimos fruta,
los zapatos que nunca te gustaron, la ventana
que a veces
parecía tan joven como tú,
nuestros guantes perdidos,
las mañanas que fueron tu familia.
Todas aquellas cosas
van sonando en la sombra mientras entro al hotel,
mientras duermo olvidando qué escritura
invencible,
qué luz cruza las casas.
Romperá las paredes,
manará la leyenda y sabréis quiénes fuimos.
Esperamos el día en que el mundo sea sólo
un lenguaje de termos y cisternas,
una canción de grifos estallando.
Y entonces
benditos los que esperan beber la nueva infancia,
sedientos los dichosos.
Bendita sea la noche porque en ella aún oímos
el caer silencioso del amor.

La familia nórdica
(Visor, 2006)

Miriam Reyes

MIRIAM REYES

Reyes nació en Ourense, el 29 de diciembre de 1974; Miriam en Caracas, una noche de agosto de 1983.

No sé cual de las dos empezó a escribir entonces (para entender a la una, para no olvidar a la otra). Estudié en la Universidad Simón Bolívar y en la Universidad Central de Venezuela. Regresé a España para reconciliarme no sé con quién o para escapar de no sé qué. Me volví a marchar, volví a volver.

Hace diez años que busco una ciudad en la que vivir.

He publicado *Espejo negro* (DVD, 2001) y *Bella durmiente* (Hiperión, 2004). Y he tenido la suerte de verlos traducidos al italiano y al portugués, respectivamente. *Desalajos*, espera estar impreso antes de que acabe el 2008.

Intento que lo que necesito decir no se quede sólo en los libros, por eso experimento con otros medios, como el audiovisual o internet.

Fragmentos para una poética

Mi escritura parte del cuerpo (de todo el cuerpo, no sólo de la herida). El cuerpo es mi materia, lo que soy. *Mi vientre es mi mundo interior.*

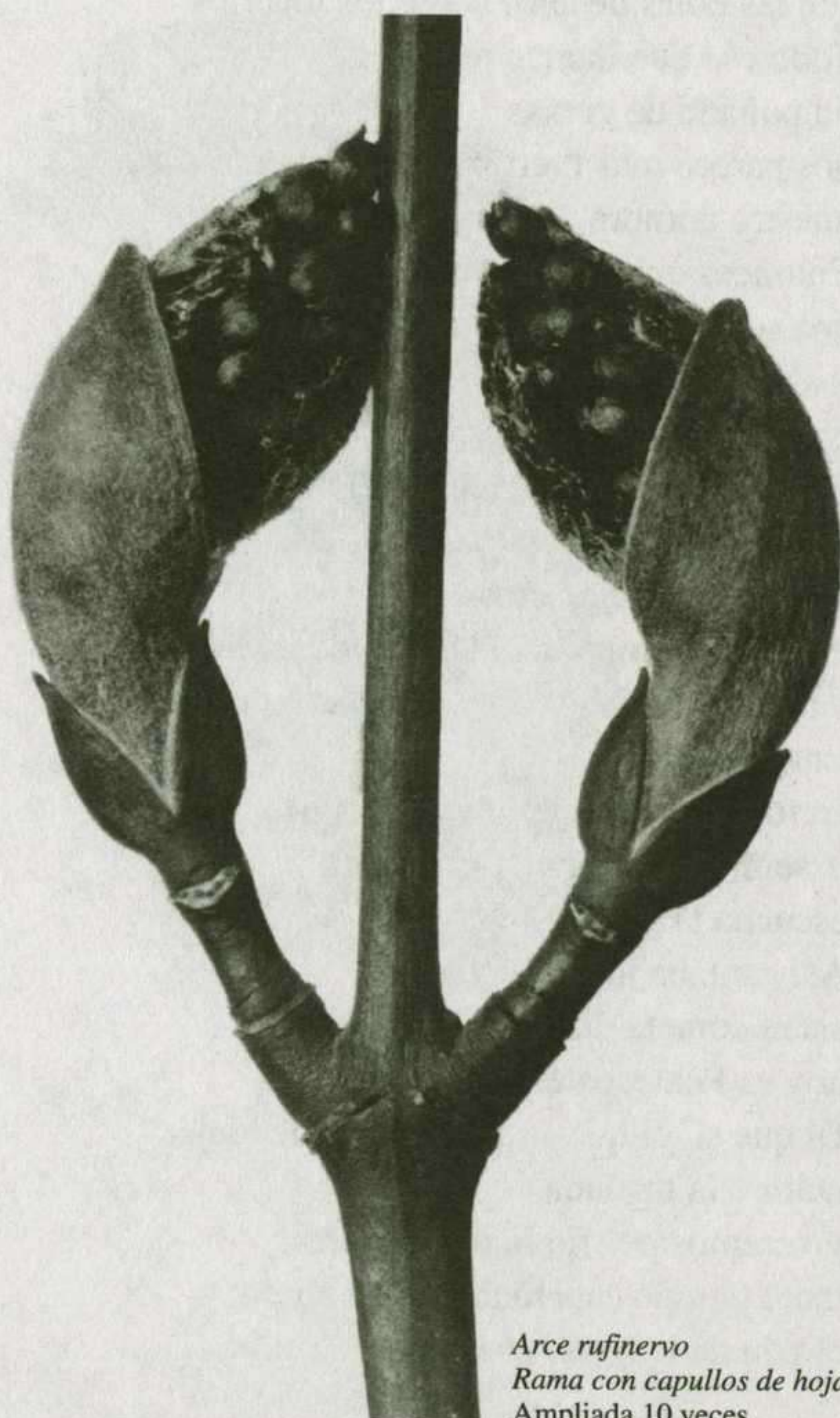
El cuerpo es misterio. Lo aparente no es más que el caparazón del cuerpo. Una cáscara que se arruga con el tiempo, como una fruta; le salen manchas, se ablanda, se deforma. *Mi cuerpo desnudo está aquí y no en otra parte.*

En mi cuerpo está la memoria, tiene un espacio en mi cerebro pero también en mi carne. Así el lenguaje. Estas palabras son mi cuerpo. Una propiedad que me posee un refugio que me deja a la intemperie.

El cuerpo es intertextualidad: Huele a lo que come. Muta al contacto con otros cuerpos.

No lo es todo pero es todo lo que tengo. A veces, ni eso. *A veces, soy la pura humedad que un día caló los huesos que tuve.*

El cuerpo fijado por el lenguaje, permanecerá como imaginación.



Arce rufinervo
Rama con capullos de hoja
Ampliada 10 veces

SÓLO EL FRÍO RESPIRA EN LA SALA.
Tu cuerpo es ahora una imagen que adoramos.
Frente a él nos persignamos bajamos la cabeza
rezamos
con los brazos cruzados con la manos atadas detrás
de la espalda
sujetándonos de alguna manera
para no caer contra el cristal
que ya empieza a empañarse por los bordes.
Algunos leen una y otra vez las inscripciones
en los ramos:
tus hijos tus nietos tu hermana...
y los repasan pieza a pieza
como si en el código de color que siguen las flores
clavadas en sus corchos
o en la posición de una respecto a la otra
pudiera descodificarse un mensaje tuyo
ahora que tú eres una flor cortada.
Esperamos tu señal te hablamos todos a la vez
te pedimos cosas parecidas.
Aquí estamos
queriéndote
deseándote con un deseo casi blasfemo:
el deseo de tenerte entre nosotros también en
cuerpo palpitante
dulce carne y sangre nuestras.

Desalojos
(inédito)

CON TU CUERPO SE FUERON
TAMBIÉN LAS PAREDES EL TECHO
el suelo de la casa que nunca poseíste.
Una casa no es un mérito ni un don
una casa es una propiedad.
En agosto tus hijos consumirán sus vacaciones
vaciándola
discutiendo quién necesita más uno u otro recuerdo
llenando cajas
oliéndote todavía una vez más por los rincones
huyendo de los niños que esperan acostados
en sus camas
el beso de mamá que no llega
en las viejas habitaciones que comienzan
a desmontar.

Después de mucho trabajo
entregarán las llaves de la última inquilina.
(Tampoco tus hijos por haber nacido en ella
tienen algún derecho.)
La casa no será más que un espacio en su memoria
para aquel largo corredor donde tus pasos
seguirán haciendo crujir la madera.

Desalojos
(inédito)

Julietta Valero

JULIETA VALERO

Nací en Madrid, en 1971. Hasta la fecha he mostrado una insistencia mesetaria que cabría calificar de patológica de no tener en mi haber más de una solicitud de beca en el extranjero denegada, claro. Como muchos letraheridos estudié Filología Hispánica porque era lo más cercano a la escritura; aprendí mucho menos de lo aconsejable y descubrí que, en mi caso, la filología resultaba incompatible con una vida más o menos creativa y esponjiforme. Dejé de ser inmortal: empecé a ganarme la vida y fui haciéndome con el oficio (hermoso, verdaderamente) de hacer libros; siempre he trabajado como editora. No obstante, lo único que se parece a la escritura es ella misma. Co-dirijo y presento el programa de radio *A ras de verso* (Radio Círculo del Círculo de BBAA de Madrid). Formo parte del claustro de la escuela de escritura creativa Hotel Kafka. He publicado dos libros de poemas: *Altar de los días parados* (Madrid, Bartleby, 2003) y *Los heridos graves*. (Barcelona, DVD, 2005.) Premio de Poesía Radio Joven de RNE-R3.

Apuntes para una poética posible



Una poética es, en esencia,
el cuerpo de la insatisfacción.

Escribo porque no hay una proporción directa entre los instrumentos perceptivos (y el ánimo) con los que venimos dotados para realizar el trayecto de la «realidad» cada día y la necesidad de penetración, de comprensión, que frecuentemente también traemos de serie. La creación permite intensificar la realidad, trascenderla; alcanzar uno o dotarla a ella (según se sea agnóstico o se piense en el mundo — y en el lenguaje— como algo ya creado) de dimensiones más complejas y profundas. En cualquier caso la poesía es un instrumento para compensar esa variedad de ausencias que sufre el hombre moderno —ausencia de Dios, de espacios para asentar lo que llaman «yo», de voz civil, etcétera—. Será por eso que el creador establece una identificación (probablemente patológica pero qué pasión no lo es) entre la escritura y la sensación de estar vivo. El arte parece convertirnos en algo más que nosotros mismos; o quizá permite el espejismo delicioso de incorporarnos de una vez esa sombra eternamente paralela y distante del «verdadero yo», del ser reunido, completo. En definitiva, es génesis pura, y la inauguración de mundos, el impulso constructivo bien pueden entretener el curso de una vida.

Dejando aparte las motivaciones raíz, no creo en el conocimiento como categoría absoluta sino como un menor grado de ignorancia. La poesía es uno de sus más eficaces instrumentos. Sí creo que después de un periplo histórico plagado de servi-

dumbres ha recuperado su función primera, ontológica, espiritual: quiere nombrar lo inefable, dar cuerpo a través del lenguaje a lo que no es pero cuya ausencia se siente de forma lacerante. Esto no determina ninguna estética concreta; toda opción cabe siempre que la poesía sea necesaria; enunciación del hombre ante la vida y su interrupción.

Otra cuestión significativa: ¿Cómo se genera? Existe esa percepción intensa (llámese epifanía, impulso musical, inspiración, etcétera) que constituye en sí misma un universo, un espacio. El poeta no lo conoce a priori; extraerlo o crearlo (volvemos al tema de la fe) es su tarea y su oportunidad. A partir de aquí la poesía es construcción y ésta debe ser integradora (la virtud cardinal para casi todo) de una serie de elementos cuyo mayor o menor peso depende de cada cual y su circunstancia pero que han de estar presentes: emoción, reflexión, comunicabilidad, inserción en el tiempo (la memoria...) y en su tiempo histórico.

En cuanto a su materia, el lenguaje, la relación con él es necesariamente precaria; el deseo de significar y el aluvión que proporciona lo sensorial se confunden. Pero es una dialéctica hermosa, misteriosa, casi física.

En cualquier caso hay que continuar haciéndose siempre el recordatorio de que toda práctica trascendente no es más que necesidad. Olvidar esto nos hace más intransigentes y menos libres.

Domingo. Resaca. El libre albedrío

Asumirse como océano donde pueden acontecer
grandes olas

y bancos de peces en realidad muy solitarios.

El verde más

sobrenatural lo perderá todo porque en definitiva
el Sol es quien manda.

El ejercicio de la libertad no existe pero habrá que
disimular

—un hallazgo que a menudo sucede en la compra,
en el baño—.

Lo posible es entonces manejar el volumen o tiempo
que convienen

la exposición, el esponjado, la séptima dermis.

La resaca, por ejemplo, desviste la conciencia
y acontecen cosas así:

Desde mi ventana el vuelo del primer polen permite
anticipar abril

y germino en la falda o infelicidad de esa mujer
que carga niña, periódico, domingo.

Luego subo al tren que toda calle propone hacia
el pasado

y concluyo que la desgracia fue siempre
el descrédito del amor

tras lo cual queda el paso a la ternura, el resfriado,
la finitud con su ausencia de liguero.

Si no se aguanta la intensidad tres recados aseguran
la poda de una vida.

Mucho más estimulante que el cuero, la cópula
visible o anidar

en la secretaria es saberse mortal y pretender
compañía.

Por mi parte prefiero negociar con la luz y
recomiendo la elegancia como férula y techo.

Pero hay mil maneras de ponerle la letra a este crimen.

En algunas latitudes se limitan a bailar.

(*inédito*)

La naturaleza de los viajes

Poema del infiel, n° II

En unos instantes se preguntará
si aún cree en la belleza de los naufragios
más la necesidad de los órdenes clásicos.
Curiosamente tres.

Después se hará cargo de la presión que soportan
las mañanas de los sábados siempre recibidas
con la esperanza que ponemos en las recetas
verticales:

que buscando el oxígeno den con la dulzura.

De seguido

entrará el luminoso hace tiempo instalado:

la muerte es una mujer. Aquí, ahora

y en la abundancia de encaje negro

en toda piel. Lo sabe también

por el olor de la dinamita tras su orgasmo.

Piensa que esto no es metáfora y sí

la exigencia de una explicación por parte del público.

Llegado este minuto se pondrá crucial:

para alcanzar el cuerpo amado hay que atravesar

otras imposibilidades

con mucha educación y mesita de noche: un collar

simple étnico, mi análisis de sangre, el próximo

billete de avión.

Como hongos, los viajes. Su gusto por la oscuridad

la garantía de frescura, la gracia imperial desde

lo que se pudre.

Cuéntenme de algo que no se mueva, exclama

por dentro.

Una vez más la estupidez humana le dilata el corazón.

(*inédito*)

Joan de la Vega

JOAN DE LA VEGA

Santa Coloma de Gramenet, 1975. Después de publicar varias plaquettes y el libro de fotografía y poesía *Les filles del fang*, ve la luz el libro de poemas *Inti-huatana* (Seuba, 2002). En mayo de 2005 es incluido en *Campo Abierto. Antología del poema en prosa en España 1990-2005* (DVD). En abril de 2006 publica y prologa la antología *Trilces Trópicos. Poesía emergente en Nicaragua y El Salvador* (Cuadernos del Sinsonte, La Garúa). Al mismo tiempo ve publicada en Ediciones Trea *Ladino*, que agrupa las tres obras de poema en prosa que ha ido creando durante una década, *Intihuatana*, *Ixtab* e *Ipalnemoani*. Actualmente dirige, junto a Raúl Quinto y David Mena, la editorial La Garúa Libros.

Poética



Aunque resulte extraño decirlo, hoy por hoy, me encuentro bastante más cerca del silencio que de la palabra. Me satisface más el silencio que la falta de sinceridad que adolece, en nuestros días, la palabra. ¿Subversión o revelación? Éstas fueron mis premisas durante años, durante el tiempo en que duró el sueño. Ahora, entre todos los placeres, si no es molestia, escojo el de la lectura distante de las cosas y la hoja en blanco.



Aspidistra
Joven hoja enrollada
Ampliada 6 veces

Con pesar
y profundo abatimiento
cruzo la voz
del cadáver de hoy

Desterrado del poema
me debato
silencio u olvido

Es difícil luchar
contra la angustia
está hecha de carne
y llueve

Como un pájaro
sin fondo
sorbo
el horizonte imaginario

Muerdo el pulso
con rabia

Labro las heridas

Escribo
con el ritmo
del ojo
versos que declinan
una bondad intermitente

Espero en la estación
de la Soledad
que el sueño verbal
no se detenga

El miedo se oculta
tras la rúbrica del tiempo
nos corona
sobre todos
los precipicios

Dibujo
desde mi ventana
crepuscular
la belleza del mundo
emmudecida
para los ojos

«Vendrán días mejores»
pero yo
no estoy
para recordarlo

Firmo sobre papel
mojado
la herencia
de hielo

No parecemos sin sentido
La libertad
anzuelo de mármol
en el último ayuno

(inéditos)

Javier Vela

JAVIER VELA

Poeta y traductor, nació en Madrid en 1981, aunque pasó la mayor parte de su infancia y juventud en Cádiz. Licenciado en Teoría de la Literatura y Literatura Comparada por la Universidad Complutense de Madrid, ha publicado cuatro libros de poemas, entre los que destacan *La hora del crepúsculo* (Rialp, 2004), por el que obtuvo el Premio Adonais de Poesía, y *Tiempo adentro* (Acantilado, 2006). Ha traducido a autores franceses como Jean Moréas y Théophile Gautier. Asimismo, su obra se encuentra recogida en diversas antologías y parcialmente traducida al francés y al árabe. En la actualidad, reside en Madrid, donde trabaja como editor y colabora como crítico y articulista en diversos medios de comunicación.

Imágenes, imágenes



El discurso poético cumple, en mi opinión, una única función: la de ilustrar e interpretar míticamente la realidad en que vivimos; he aquí uno de sus vínculos —quizá el único— con la fe religiosa, y una las premisas esenciales de la poesía pura. El pensamiento poético, transmutado en lenguaje, agudiza la percepción sensible y rebasa, ampliándola, nuestra capacidad de entendimiento: es por eso que el fenómeno creativo, en sentido amplio, constituye siempre un acto de rebeldía contra la lógica estricta de los automatismos cotidianos y contra la alienación estética del individuo.

Los poemas son imágenes del tiempo y el espacio, vívidas instantáneas de lo que acontece, fenomenologías, y qué otra cosa, sino un pintor de imágenes, de tiempos y de espacios, podría ser el poeta. Pero resulta claro que lo imaginario no sólo existe en la imaginación. La vida así llamada real se encuentra por entera impregnada de símbolos, de imágenes altamente connotadas que operan en nosotros por representación, como íntimas visiones puras, abriéndonos las márgenes de lo real posible.

Vivimos entre imágenes de un modelo socio-histórico que nos preexiste y que nos sobrevive (un modelo increado), en el que la representación idealizada de lo real vale por lo real mismo. Es lo que Debord ha llamado platónicamente «espectáculo», y a lo que Baudrillard alude como «simulacro». Pero la noción de verdad, de realidad, no nos viene dada por la asimilación de la más acertada teoría especulativa, sino por la práctica sensible del mundo; y los sentidos, con demasiada frecuencia, tienden a contradecirse entre sí. Por tanto, ¿qué sea lo real sino una selectiva proyección de

imágenes en continuo movimiento, en continuo proceso de cambio?

Lo imaginario habrá de ser entendido entonces como una actividad creativa de naturaleza simbólica, cuya fuerza generadora —en el sentido que le otorgaba el primer Romanticismo— esté férreamente enraizada en las profundidades del yo; no como un mero conjunto de recuerdos o asociaciones memorísticas, sino como la reminiscencia durativa de una experiencia real trascordada. Y esta experiencia habrá de ser necesariamente propia, y no colectiva o socio-histórica, de manera que nuestro imaginario será un imaginario particular, considerado como dimensión constitutiva del ser. Un puñado de imágenes y elementos simbólicos que me conforman como individuo, me distinguen de unos hombres y me aproximan a otros. Para ello, una nueva edad del lenguaje —una edad primitiva— habrá de sobrevenirnos. Un neoimaginismo de expresión directa, simbólico o, mejor dicho, autorreferencial, que sienta e interprete la realidad temida, soñada, deseada, fingida e imaginada: la realidad real.

Arte poética

belleza, flor de plástico, olor de lo real,
siempre de mano en mano como una prostituta
de lujo, te persigo detrás de cada imagen,
de cada forma pura, sin alcanzarte nunca
nacimos para el éxtasis y el canto
somos una excrecencia innecesaria
en torno a nuestro sexo: padecemos
la tiranía de los escaparates
pálidos maniqués, ficciones adorables,
qué importa que seáis ciertos, si sois bellos
jamás tendréis el alma del modelo,
pero tenéis su cuerpo mejorado
tu aparición me exalta y me consuela
por ti, ninfa intocada, idea hecha de carne,
úlceras de oro líquido en mis ojos
he oído supurar
sé que bajo la alquimia de tus máscaras
se hace posible un mundo sin contornos
levántate las faldas, putita de mil nombres,
levántate las faldas para que yo lo vea

Imaginario
(inédito)

Ley de Kippel

con lo demás,
perder en la mudanza
un trozo, mensurable, de sentido
llevamos tanto tiempo
sin hablarnos,
sujetos a una misma geometría
de ángulos y paredes
imperceptiblemente desiguales
si ahí hubo algo antes, apenas queda nada
más que esa nada intacta
que aún perdura
cercada por el polvo, en negativo,
y es sin embargo extrañamente mía
en la extensión vacía de la casa,
la desocupación es un todo un acto
de valentía doméstica: el espacio
se mueve con nosotros,
se desordena y cambia con nosotros
en su permanecer, todo bascula
secretamente hacia un lugar futuro

Imaginario
(inédito)

Jordán

la sal nos purifica:
si sufrimos,
si con resignación disimulamos
la escocedura, el fuego genital,
es por temor a dios; el agua adensa
la fe de los hambrientos y los desposeídos,
la fe de quien se cansa
de esperar
como una nieve sucia, la sal nos purifica
por el dolor, llegamos a la vida:
por él, una vez más, la abandonamos

Imaginario
(inédito)

Tener todo el futuro por detrás

La paradoja argentina

Luis Seguí

*Olvidadizo de que ya lo era,
quise también ser argentino.*

JORGE LUIS BORGES

En una obra que está, probablemente, entre los mejores y más rigurosos ensayos dedicados a la Argentina (*Argentina 1516-1987. Desde la colonización española hasta Raúl Alfonsín*, Alianza Editorial, Madrid, 1988), David Rock escribe: «En verdad, durante muchas décadas, muchos europeos creyeron que Argentina ofrecía una oportunidad igual, si no mayor, a la de Norteamérica. Los *estancieros* de las Pampas gozaban de la reputación que tienen hoy los magnates del petróleo de Texas o los países árabes, y la expresión *riche comme un argentin* fue un lugar común entre los franceses hasta la década de 1930-1939. En 1907, Georges Clemenceau percibió la génesis de una gran comunidad nacional nueva que se originaba en un espíritu que él igualó al Destino Manifiesto en Estados Unidos (...) Tales grandes expectativas y reflexiones laudatorias forman un duro y amargo contraste con juicios más recientes». Aunque el estudio se detiene en la etapa postrera del Gobierno de Alfonsín, el lapso transcurrido desde entonces hasta la gran crisis cuasi terminal de 2001, y la consiguiente masiva protesta social, no hubiera contribuido a atemperar la dureza del diagnóstico sino más bien a acentuarla. El vacío de representación y el hundimiento de la economía derivaron en

el grito desesperado «¡que se vayan todos!», una consigna tan contagiosa como peligrosamente nihilista, en tanto negadora de la política como espacio de decisión y vía de expresión de las demandas sociales, y porque en el contexto de quiebra del Estado y amenaza de feudalización del poder, podría haber dado lugar —una vez más en la historia argentina— a la emergencia de una intervención militar. Si ello no ocurrió fue, entre otras razones, porque la siempre latente tentación autoritaria existente en ciertos sectores de las fuerzas armadas encontró a éstas literalmente desarboladas y desprestigiadas, y acaso también porque —como señaló no hace mucho un periodista argentino— el reclamo de que se fueran todos encerraba una demanda silenciosa, o al menos no verbalizada: «¡que vengan otros!»

La debacle de 2001, aunque exhibiera sus efectos más dramáticos en la quiebra económica y financiera hasta el punto de hacer dudar de la justeza del precepto *Fiscus semper solventus censitur* (el Estado se presume siempre solvente), arrastró consigo a unos partidos políticos huérfanos de programas consistentes y de líderes creíbles. Pese a sus manifiestas carencias, justicialismo y radicalismo conformaban un bipartidismo imperfecto que había resistido alternancias —antes y después de sucesivos golpes militares— y sobrevivido tozudamente a reiterados diagnósticos de enfermedad terminal, probable-

mente gracias a una mezcla de *anomia social* y de esa tendencia tan argentina a vivir al día y celebrar presuntos éxitos circunstanciales llamada *exitismo*: aquello que Ernesto Garzón Valdés ha definido como *el velo de la ilusión*, en suma ajustar la visión del mundo y de sí mismos a sus prejuicios, e idealizar unas respuestas igualmente incompatibles con la realidad, velo que se desgarró produciendo nuevas desilusiones cuando la realidad se impone. El menemismo —una expresión que comprende tanto al personaje que le da el nombre, pero que define también un modelo de acción política y de relación con lo social— pudo considerarse durante un tiempo como metáfora de buena parte de la sociedad argentina. Cuando acabó la fiesta menemista y se deshizo el velo de la ilusión, el electorado basculó hacia una alianza de radicales con un conjunto de fuerzas menores que formaron un gobierno que empezó a desmoronarse antes de cumplir la mitad de su mandato, y acabó con la renuncia del presidente De la Rúa y el famoso *corralito*, una crisis a cuyo desencadenamiento colaboró el Fondo Monetario Internacional cuando se negó a aportar más dinero para que la Argentina pudiese afrontar anteriores vencimientos.

Néstor Kirchner había asumido la presidencia de un país en estado de emergencia nacional y bajo intensa presión del *establishment*, tanto mediante una dura campaña de

prensa encabezada por *La Nación* y *Ámbito Financiero*, como a través de los voceros más destacados de los diversos grupos de interés nacionales y extranjeros. La exigencia del FMI —que se destinara el 4,5% del superávit al pago de la deuda— era de imposible cumplimiento a menos que se renunciara a crecer; y lo mismo podía decirse de las pretensiones de los exportadores para que se suprimiesen las retenciones, unos ingresos de los cuales el Estado no estaba en condiciones de prescindir. En realidad se puso en práctica, sin formularlo explícitamente, el axioma «mercado cuando es posible, Estado cuando es necesario».

El tiempo transcurrido entre las elecciones del mes de abril de 2003 y el último año del gobierno de Néstor Kirchner significó el paso de una situación inicial caracterizada por las dudas acerca de su *legitimidad de origen*, a la consolidación de la *legitimidad de ejercicio*. Habiendo accedido a la presidencia con el 22% de los votos y por detrás de Carlos Menem, la renuncia de éste a disputar una segunda vuelta electoral hizo ascender los índices de aprobación ciudadana de Kirchner a cerca del 80% cuatro meses después, y mantener durante prácticamente todo su mandato una opinión favorable que ha oscilado entre el 60% y el 74%. Cristina Fernández ha heredado esa legitimidad, y le ha agregado un plus con su arrolladora victoria electoral del 28 de octubre pasado. Pero también ha heredado problemas aún no resueltos: cómo conseguir la inclusión social y la reincorporación en el mercado del todavía muy elevado porcentaje de pobres que hay en el país, y al mismo tiempo no quedar descabalgados del mercado internacional ni ahuyentar la inversión extranjera, eran

y siguen siendo hoy los mayores desafíos a los que se enfrenta el nuevo Gobierno. Y también a otro no menos importante: volver a encontrar para la Argentina un sitio en el mundo. Respecto al combate contra la pobreza, las autoridades saben que la desesperación de los excluidos puede en ciertas circunstancias alcanzar una masa crítica capaz de transformarse en una crisis social con protestas violentas —como ocurrió en la capital chilena en septiembre de 2007—, y de ahí el difícil equilibrio que debe mantener en la relación con las empresas extranjeras prestatarias de servicios esenciales, que piden ajustes al alza de las tarifas. ¿Durante cuánto tiempo puede prolongarse la práctica de subvencionar los costes reales para atemperar el impacto en los bolsillos de la gente, y hasta cuándo aceptarán las empresas las presiones estatales para que reduzcan sus beneficios? Y la persistente crisis energética deberá ser superada en breve plazo, o de lo contrario la economía no podrá continuar creciendo, no ya a «tasas chinas» —como dijo Cristina Fernández en Madrid el pasado año— sino a las más modestas condicionadas por la situación internacional.

Otra cuestión candente —verdadera asignatura pendiente de la democracia— era la relacionada con la impunidad jurídicamente garantizada a los responsables y ejecutores del terrorismo de Estado, por medio de las leyes de punto final y obediencia debida y de los indultos aprobados por Menem. Kirchner derogó el decreto que impedía extraditar, y ratificó la convención internacional sobre la imprescriptibilidad de los crímenes de guerra y de lesa humanidad,

enviando al Congreso un proyecto para elevar esta norma al rango constitucional. En agosto de 2003 el Senado aprobó la nulidad de las leyes de punto final y obediencia debida, medidas fuertemente contestadas desde los sectores más reaccionarios del país: el diario *La Nación* editorializó tachando de irresponsable la decisión de anular las leyes; el Episcopado, que en 1989 había apoyado los indultos, exhortó sibilamente a «no caer en el extremo de la impunidad ni el extremo de la venganza»; el presidente de la Sociedad Rural dijo en la inauguración de su feria anual que «es hora de unir, no de dividir» y que «no es hora de quedarnos en el pasado, sino de mirar hacia el futuro». Sin embargo, Kirchner demostró que su voluntad política de cumplir los compromisos éticos conectaba bien con la mayoría de una sociedad que —con razón— era profundamente escéptica acerca de la sinceridad de los políticos y de la eficacia de la justicia: una tarea que exigirá el esfuerzo de más de una generación. Algunos notorios genocidas están siendo condenados o ya están en prisión; Carlos Menem, con varias causas penales abiertas por corrupción, enriquecimiento ilícito, tráfico internacional de armas, y encubrimiento de los autores de los atentados antijudíos ocurridos en Buenos Aires en 1992 y 1994, perdió por amplio margen en 2007 las elecciones en su provincia de origen, lo que puede considerarse una acertada medida de profilaxis política. El ex presidente De la Rúa está procesado por la trágica muerte de manifestantes durante la crisis de 2001, y han sido sustituidos los magistrados de la Corte Suprema que cohonestaron las peores leyes menemistas.

Al final del mandato de Kirchner todos los indicadores económicos —con la excepción de la inflación— eran positivos. El crecimiento del PIB se mantuvo durante los últimos cinco años en el 8,3% gracias a la reactivación de todos los sectores de la economía. Los puntos negros en ese panorama lo constituyen la inflación, el déficit energético —que provoca desabastecimientos parciales y apagones— y la aún tímida inversión extranjera. Y el asunto de la inversión extranjera es una cuestión que, si no se resuelve satisfactoriamente, continuará representando el talón de Aquiles del modelo, dado que la economía argentina carece por sí misma de los recursos suficientes para sostener ese proyecto de «crecimiento inclusivo», que no significa sino aplicar los índices *macro* a favor de una política redistributiva que llegue al conjunto de la sociedad. A comienzos de septiembre, la vicepresidenta del Banco Mundial, Pamela Cox, reconoció «grandes avances en Argentina en su lucha contra la pobreza y en el crecimiento», aunque señaló que ese crecimiento «puede verse obstaculizado por el atraso de las infraestructuras que afectan, sobre todo a la exportación» (aviso para navegantes). Por el contrario, en los mismos días Dominique Strauss-Kahn —que hacía campaña en Buenos Aires para obtener la dirección del FMI— declaró que «la política del Fondo respecto a la Argentina produjo resultados desastrosos con resultados dramáticos para millones de personas, y eso es lo que hay que cambiar», lo que equivale a reconocer el fracaso del llamado Consenso de Washington.



Marina R. Vargas
Psicoideos. Máscaras 2007

Las críticas de la oposición de derechas, de las que se hacen eco principalmente *La Nación* y *Ámbito Financiero* no impugnaban la exactitud de los indicadores reveladores de la reactivación económica, cargando las tintas sobre la inflación, el tipo de cambio respecto al dólar norteamericano, la orientación del gasto público y el mantenimiento de las retenciones a la exportación. En lo estrictamente político acusa-

ron al Ejecutivo de gobernar abusando de los decretos leyes de «necesidad y urgencia», y de los modos —que califican de autoritarios— de Kirchner; por su parte, desde los sectores a los que con cierta amplitud semántica podría denominarse de izquierda o centro-izquierda, las críticas al gobierno de Kirchner apuntaban a lo que consideran déficit de políticas sociales y la corrupción, un asunto este último que ha sido utilizado como ariete antigubernamental prácticamente por todos los grupos —incluidos aquellos que navegan con esta bandera de conveniencia sin que sus propios antecedentes sean demasiado limpios—. Pero la corrupción, que sin duda existe en diversos niveles institucionales, y que implica una relación de (al menos) dos partes, tiene más que ver con lo que genéricamente se llama la naturaleza humana que con una determinada forma de gobierno. Otra cosa son los diferentes grados de corrupción, y la voluntad política de combatirla. ¿Está presente en Argentina esa voluntad? La quiebra ética y moral que identifica a la indecencia, de la que la corrupción es sólo un aspecto, se expresa a través de comportamientos socialmente muy extendidos cuando impera la convicción de que la ley es algo hecho para los demás —para los *giles*—, y que cualquier norma puede saltarse impunemente porque la corrupción reina también en el ámbito institucional. Cambiar esos usos, cuando están tan profundamente arraigados desde hace mucho tiempo, es extremadamente difícil; hay periódicos que denuncian, jueces que investigan, existen numerosos procesos en marcha y entre los casos más

Marina R. Vargas
Psicoideos. Máscaras 2007

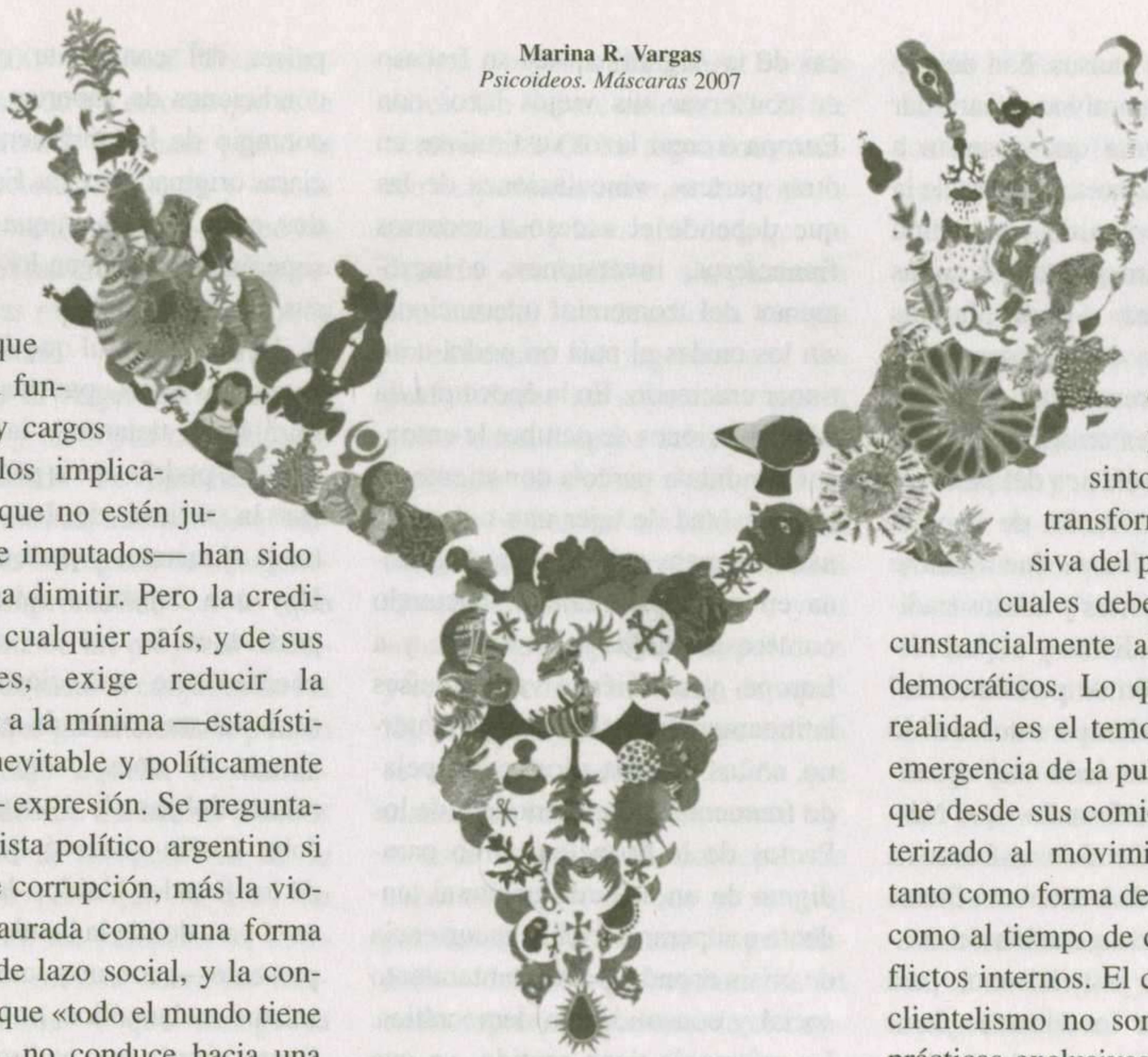
sonados que implican a funcionarios y cargos públicos, los implicados —aunque no estén judicialmente imputados— han sido obligados a dimitir. Pero la credibilidad de cualquier país, y de sus gobernantes, exige reducir la corrupción a la mínima —estadísticamente inevitable y políticamente tolerable— expresión. Se preguntaba un analista político argentino si la suma de corrupción, más la violencia instaurada como una forma «normal» de lazo social, y la convicción de que «todo el mundo tiene un precio», no conduce hacia una *italianización* de la sociedad argentina: la demostración de que pueden convivir la inteligencia, el alto nivel cultural, el talento y la creatividad de sus gentes, con una cotidianeidad política, administrativa, económica y socialmente caótica.

Una mirada crítica que va más allá de lo puramente coyuntural, apunta a los aspectos determinantes de la *calidad de la democracia* existente y por venir. La cuestión polémica, en opinión del sociólogo Juan Carlos Torre, es si «las prácticas políticas por medio de las que Kirchner ejecuta sus iniciativas son criticables y éstas son (...) el principal criterio para evaluar su experiencia de gobierno», mientras que para otros «el principal criterio para emitir un juicio está (...) en otro lado, en la dirección ideal de las políticas que Kirchner impulsa [que] tienen un carácter tendencialmente pro-

gresivo». Aunque todos celebraran la aparición de Kirchner como un soplo de aire fresco en el anquilosado panorama político, para unos los modos autoritarios del ex presidente encerraban un riesgo cierto para la calidad democrática del momento y, lo que es más grave, condicionarían las acciones futuras de los próximos gobernantes en el mismo sentido negativo —la llamada *path dependance*— por la continuidad inercial de los hábitos de hacer política, despreciando «una concepción renovada de la política como un campo común de consensos y disensos, como un pluralismo conflictivo». Para otros, aún compartiendo las críticas hacia los métodos del oficialismo, lo importante es el proyecto en su conjunto y los fines perseguidos —estaríamos ante la posibilidad de establecer, por fin, una nueva correlación de fuerzas

«hacia el polo de los intereses y las fuerzas en sintonía con una transformación progresiva del país»—, ante los cuales deberían ceder circunstancialmente algunos pruritos democráticos. Lo que subyace, en realidad, es el temor a la eventual emergencia de la pulsión autoritaria que desde sus comienzos ha caracterizado al movimiento peronista, tanto como forma de ejercer el poder como al tiempo de dirimir sus conflictos internos. El caudillismo y el clientelismo no son, desde luego, prácticas exclusivas del peronismo ni fueron inventadas por él. Tampoco la violencia como instrumento de acción política. El lugar común desde siempre repetido en los discursos oficiales es que «los argentinos tienen vocación de paz», algo que la historia desmiente —el primer siglo de independencia estuvo jalonado por guerras civiles y asonadas, y el siglo XX por golpes militares, atentados guerrilleros y terrorismo de Estado— y que hoy mismo choca con la evidencia de una sociedad en la que la delincuencia violenta y la inseguridad son asuntos prioritarios en la calle, los medios y las tribunas políticas.

La auténtica novedad que ha traído el kirchnerismo a la escena política nacional es el literal estallido de las estructuras tradicionales de los partidos que hasta ahora han conformado el llamado bipartidismo imperfecto: radicales y peronis-



tas, por diversas causas, han dejado de ser referentes unívocos para dar paso a un magma que despista a muchos observadores. El éxito de la política kirchnerista de cooptación de adversarios integrándolos en las listas triunfantes —para algunos una anticipación del *sarkozysmo*— de un lado, y la renuncia o al menos la muy discreta exteriorización de la simbología más clásica del peronismo, ¿augura el intento de conformar una nueva fuerza que aglutine personas, propuestas y ciertas tradiciones del radicalismo y el peronismo, con vocación de permanencia? Pese al escaso tiempo transcurrido desde la asunción de la nueva presidenta, parece confirmado que Néstor Kirchner dedicará sus esfuerzos a la construcción de esa tercera fuerza partiendo de la recuperación del control *dentro* del justicialismo, para luego consolidar las alianzas *fuera* del mismo; incluso antes de que fuera proclamada candidata, pudo comprobarse que funcionaba una cierta división del trabajo político entre Cristina Fernández, dedicada a cultivar relaciones internacionales evitando desgastarse en debates internos, y el todavía presidente, que acaso prefigure el estilo que caracterizará a la práctica política de los próximos cuatro años.

Sin embargo, nunca como en estos tiempos globalizados ha sido tan evidente la fragilidad del límite entre la política interior y la política internacional de cualquier país que aspire a encontrar su sitio en el rediseñado mapa mundial. Éste es uno de los desafíos que tendrá que enfrentar Cristina Fernández, y de cuyo éxito dependerá en gran medida el éxito del conjunto de su gestión. En opinión de David Rock, una de las principales causas de las recurrentes crisis económico-políti-

cas de la Argentina, «es su fracaso en conservar sus viejos lazos con Europa o crear lazos sustitutivos en otras partes», vinculaciones de las que depende el acceso a recursos financieros, inversiones, e incremento del comercio internacional sin los cuales el país no podrá continuar creciendo. En la época previa a las elecciones de octubre la entonces candidata parecía consciente de la necesidad de tejer una red internacional para colocar a la Argentina en el mapa mundial, haciendo numerosos viajes a los EE.UU. y a Europa, y también a varios países latinoamericanos. En el orden interno, en los últimos años se ha apelado frecuentemente al modelo de los Pactos de la Moncloa como paradigma de un acuerdo nacional tendente a superar la cíclica recurrencia de crisis económica, enfrentamiento social y consolidación democrática. La referencia tiene sentido, ya que aquellos pactos abordaban prácticamente los mismos temas que tiene que afrontar la presidenta argentina: política monetaria; cantidad de dinero circulante; tipo de cambio en relación con el dólar norteamericano; salarios; moderación de los costes financieros; relación entre la liberalización de los mercados de bienes y servicios y el mantenimiento del control de sectores estratégicos. Invertir en el desarrollo de infraestructuras es imprescindible para superar los desequilibrios regionales, poner límites a la histórica macrocefalia que pone al resto del país a expensas de lo que ocurre en Buenos Aires, y vincular el territorio nacional con los países vecinos, porque además de los lazos políticos y económicos con los Estados Unidos, Europa y Asia, la integración latinoamericana es necesaria para cerrar la ecuación. Argentina y algunos otros

países del continente estarían en condiciones de soportar un posible contagio de las turbulencias financieras originadas en los Estados Unidos, en la medida en que subsista el superávit y no caigan los precios de sus materias primas.

El dios Jano, al que se representa con dos caras opuestas —una que mira hacia delante y la otra hacia atrás—, podría servir para metaforizar la actitud de los argentinos hacia sí mismos y para con su país. Hay una constante mirada retrospectiva en la que se solapan frecuentemente una cierta soberbia nacionalista sostenida en la pervivencia de unos cuantos mitos y relatos del pasado —en una ocasión John Carlin observó que, después de los Estados Unidos, la Argentina es el país donde la bandera es omnipresente—, con una suerte de victimismo melancólico, una especie de llanto «por lo que pudimos ser y no fuimos». Las mesas de las librerías están permanentemente inundadas de obras que, con mayor o menor rigor, excavan con minuciosidad arqueológica en el pasado con el propósito de extraer enseñanzas para el presente, intentar nuevos abordajes al asunto de la identidad, o revisar —para polemizar, contradecir o denigrar— las opiniones de otros. En la contraportada de un libro reciente del mediático ensayista-historiador de moda, Felipe Pigna, puede leerse que pretende explicar «de dónde venimos, por qué estamos como estamos, quiénes somos y quiénes podemos ser»... ¡nada menos! Por su parte, Marcos Aguinis contribuye a lo que Cristina Fernández criticó el pasado año en Madrid como «el prestigio intelectual del fracaso» con un ensayo titulado *El atroz encanto de ser argentino*.

Entre 2003 y el final de su mandato, a pesar de los errores que se le puedan atribuir, Kirchner pilotó la reconstrucción del Estado y —más o menos concientemente— creó las condiciones para inaugurar una escena con otras reglas de juego y otros protagonistas. ¿Habrá entrado finalmente la Argentina en el *pos peronismo* y en el *pos radicalismo*? ¿Y la izquierda? La represión de la dictadura militar, además de eliminar a lo más entregado de una generación comprometida en lo que podría llamarse un proyecto emancipatorio, devastó al conjunto de los proyectos que genéricamente podían incluirse bajo aquella denominación. Han debido transcurrir muchos años desde la recuperación de la democracia para que se abra un debate sobre las perspectivas de la izquierda —incluso sobre su existencia posible—, que recoge la

revista *Confines* editada en Buenos Aires. Un debate abierto. El 28 de octubre de 2007 los argentinos votaron mayoritariamente en favor de la continuidad y la estabilidad, que no debería confundirse simplemente con inercia. Los desafíos a los que se enfrentan los argentinos y las posibilidades de superarlos tienen que ver con lo que a falta de mayor precisión se define como *cultura* —es decir con un modo de pensar, comunicarse y comportarse que les identifica como colectivo—, y la solución de los problemas políticos y económicos es tributaria de aquella, porque al ámbito de una cultura se vincula la peculiar relación que mantienen los argentinos con la ley. A este respecto, el concepto de *excentricidad* —del que se sirve el psicoanalista y escritor Jorge Alemán— describe adecuadamente un estilo rupturista que excede el cam-

po de la literatura y el arte. Ahora falta saber si es posible franquear los invisibles límites que impiden que los innumerables talentos individuales que tiene el país confluyan en un proyecto común inspirado en el deseo, y no en la melancolía. ¿Ha llegado acaso el tiempo de la catarsis? No será posible mientras la sociedad argentina no haga su examen de conciencia y sea capaz de escandalizarse de sí misma en términos políticos. Porque como escribió en su momento Pierre Bordieu, no hay escándalo político que no termine en un vasto ritual de purificación al que colabora todo el universo político y que tiene como efecto reforzar la confianza colectiva por un instante amenazada, reafirmar la fe en los valores democráticos provisionalmente socavados, exorcizando el sacrilegio y restaurando el orden simbólico. □



Trama editorial

Teléfono 917 024 154 - Fax 917 023 811
www.tramaeditorial.es trama@tramaeditorial.es

Sobre la transgresión

Andrés Barba



CIENCIAS MORALES
Martín Kohan
Premio Herralde de novela
Anagrama
Barcelona, 2008

Probablemente lo que sea verdaderamente constitutivo de lo social no sea el tabú mismo, sino la regulación de su transgresión. La novela de Kohan no es en principio una novela sobre el tabú (sobre su sentido, o su transgresión) sino sobre su aplicación. Se constituye en primer término, y casi como paráfrasis de su propio título, como una fábula moral. Una fábula sobre una organización; el Colegio de Ciencias Morales de Buenos Aires, que se pretende de entrada como un espejo de cualquier estado autoritario, tenga éste la etiqueta que se guste, regido por unas estrictas normas de comportamiento que no deben ser transgredidas bajo ningún concepto. Para ello se distribuyen los tutores, cuya mirada omnipresente —encarnada en la narración por la mirada particular de María Teresa, la preceptora de tercero décima— vigila que los estudiantes se mantengan dentro del más estricto cumplimiento de todas las leyes del colegio. La novela de Kohan pertenece a esa tradición clara de la novela kafkiana, cuyo centro es el desajuste entre lo impositivo, lo reglado, y los desarreglos del corazón humano en una estructura a la que trata de amoldarse sin conseguirlo. Con una última vuelta de tuerca, quizá, la de que en este caso, la mirada que observa no es tanto la del oprimido ni la del opresor, sino la del carcelero.

María Teresa —que es presentada como una mujer pacata, un tanto monjil— constituye (y quizá sea éste uno de los mejores aciertos del libro) una mirada intermedia y rara vez tratada literariamente, es el eslabón intermedio entre quien legisla y quien cumple, su naturaleza es por tanto una especie de ausencia de naturaleza. María Teresa no es una conciencia crítica, ni una conciencia humana en sentido estricto (aunque todo el texto sea una consideración sobre cómo se filtra la humanidad, aun de manera inconsciente, en su comportamiento). Como muy bien supo ver Hannah Arendt en su memorable *Eichmann en Jerusalén*, María Teresa es precisamente la nueva conciencia del mal.

Cuando Arendt asiste en 1961 al proceso de Adolf Eichmann en Jerusalén, nace uno de los conceptos más determinantes de toda su filosofía: la banalidad del mal, que en cierto modo parece estar en la raíz de esta novela de Kohan. A lo primero a lo que pareció verse obligada Arendt, en virtud de la naturaleza del personaje histórico que debía ser explicado, fue despojar al mal de toda su tradición judeo-cristiana. El mal, tal y como se presentaba allí, no tenía esa característica de «superbia», de orgullo, que nace tradicionalmente del *non serviam*, Eichmann (al igual que la María Teresa de la novela Kohan) no tenía un carácter demoníaco ni monstruoso, por muy monstruosas que hubiesen podido ser sus acciones. «Aquello que tenía ante mis ojos era un hecho completamente distinto e innegable. Lo que me impresionó del acusado era su manifiesta superficialidad, que no permitía remontar el mal incuestionable que regía sus actos hasta los niveles más profundos de sus raíces o motivos. Los actos fueron monstruosos, pero el agente era totalmente corriente, común, ni demoníaco, ni monstruoso. No presentaba ningún signo de convicciones ideológicas sólidas ni de motivos especialmente malignos, y la única característica destacable que podía detectarse en su vida pasada, y en la que manifestó durante el proceso y los interrogatorios previos, fue algo enteramente negativo; no era estupidez, sino *incapacidad para pensar*».

La aplicación de la norma de la prohibición de fumar a los estudiantes lleva a María Teresa en un exceso de celo, a encerrarse en los retretes para descubrir posibles infracciones. Es allí, en las consecuencias de esa decisión, donde se filtra todo el interés del libro, el gelatinoso escurrirse de la conciencia de María Teresa. Incapaz de reflexionar sobre lo que le sucede, incapacitada para otra cosa que no sea asistir a su propia transformación, María Teresa se contempla a sí misma sin llegar a verse. El exceso de celo por evitar la transgresión deviene aquí

en transgresión misma en forma de curiosidad, casi ni siquiera lúbrica, de tratar de apropiarse de algo que por derecho no le pertenece, a saber; la intimidad física de los estudiantes.

La prosa de Kohan es impecable, y la novela es más que cuidadosa en enunciar el lentísimo proceso a través del cual una conciencia se engaña a sí misma, y las repercusiones que eso tiene. La morosidad de los tiempos que María Teresa pasa encerrada en el baño, sencillamente esperando la transgresión, dan lugar a más de una descripción memorable, y sin embargo tengo para mí que al libro le habría venido muy

bien disminuir ciertas historias paralelas (la del hermano militar, cuyo impacto en la historia esencial del libro es mínimo, por no decir inexistente) y centrarse en el tema sin que la atención se desvirtuara en callejones cerrados. Sea como sea se trata de un libro reseñable y raro, en el mejor sentido de la palabra. Acercar a autores como Kohan al gran público mediante el trampolín mediático de los premios literarios es siempre una buena noticia, una nota de verdadero color, de inteligencia y nervio, en este panorama literario español, si no mediocre, al menos sí soso y apático. □

Pensamiento abrasivo

Javier Ozón Górriz



OVEJAS NEGRAS
Félix de Azúa
Bruguera
Barcelona, 2007

Es un hecho incontestable: Félix de Azúa se halla en plena forma. En apenas un año ha publicado tres libros. El primero, aparecido en Alfaguara, resumía un año de comparecencias diarias en su bitácora personal de Internet. El segundo —editado lo mismo que el tercero en Bruguera— recogía su obra poética completa y le añadía siete poemas nuevos de admirable factura bajo el epígrafe de *Última sangre*. Finalmente, en noviembre salió a la calle *Ovejas negras*, un conjunto de artículos periodísticos —publicados con anterioridad en medios como *El País*, *El Periódico de Cataluña*, *Letras Libres* y *Claves*— seleccionados por Enrique Murillo y Juan Camargo. Se trata de otro libro imprescindible, un ejercicio de altísima exigencia que dado su aparato político disgustará a algunos espíritus delicados, pero que no puede dejar de degustarse como un plato suculentemente preparado.

El libro se divide en tres partes. La primera, titulada «La globalización del espectáculo», es una radiografía de la sociedad contemporánea —entendida como un inmenso parque de atracciones— o, si se prefiere, un fabuloso fresco cuya variedad de observaciones es tan enorme que resultaría imposible enumerarla aquí,

si bien incluye las conocidas incursiones del autor en el comentario político así como sus esclarecedoras apostillas sobre el difícilísimo arte de ser barcelonés o, al final de todo, la prodigiosa chifladura en que se ha convertido el llamado arte contemporáneo. De la segunda parte, que lleva por encabezamiento «Todas las naciones son la misma religión» y tiene un tono político más acusado, destaca una sublime lección de historia contemporánea titulada «La cosa va bien» en la que dice que los últimos rescoldos del franquismo no son las estatuas ecuestres del dictador, sino los grandes consorcios y monopolios franquistas, que treinta años después de la muerte del generalísimo gozan de un envidiable estado de salud. A estas dos secciones sigue una tercera parte, «Extraños en el paraíso», formada por cuatro piezas dedicadas respectivamente a George Orwell, la lectura de *Herido de muerte* de Raffaele La Capria, a la incapacidad contemporánea de padecer experiencias singulares y, por fin, a la inauguración de una galería del Museo Británico que le sirve de pretexto para resaltar la importancia simbólica —en el ordenamiento científico del mundo— de la acumulación de objetos excavados por los viajeros ilustrados del siglo XVIII.

Como justo preludeo de tanto jugoso artículo, el libro viene encabezado por un magnífico prólogo que sirve, entre otras cosas, de elocuente declaración de principios. Primero, porque enumera a los insignes maestros del artículo peninsular: Ortega, Unamuno, Azaña, Azorín, Chaves Nogales, Bergamín, Corpus Barga, Pla, Gaziel, Sagarra, Cunqueiro y Ferlosio. Y después porque eleva el oficio del artículo a la categoría de género literario, por si cupiera alguna duda, y para refrendarlo ofrece modestamente su oficio de articulista, dándose por satisfecho con que cada lector aprecie dos o tres de sus páginas. Ejercicio simplicísimo dada la perfección del género propuesto: como en todas sus actividades, el arte de Azúa es de una singularidad pasmosa, sin apenas competencia en toda la Península y del cual pueden resaltarse tanto la cristalina facilidad con que ve a través de la epidermis de las cosas, como la llaneza con la que sabe expresar verdades difícilísimas, normalmente mediante brillantes figuras retóricas. Porque Azúa es, antes que nada, un prosista de primera fila, a la altura de su admirado Sánchez Ferlosio y bastante más comprensible —dicho sea esto sin acritud— para el común mortal de los lectores, además de un espíritu ilustrado cuyos artículos responden no pocas veces al guión de una consulta médica, eso sí, con las debidas veladuras: descripción de un síntoma, análisis o etiología, diagnóstico y finalmente, si el virus lo permite, prescripción de un antídoto. Y hay que añadir que esa mirada clínica es a ratos capaz de traspasar la carne y mostrar las vísceras de sus cadáveres exquisitos, como quien enseña el hígado u otras entrañas que uno contempla con estupor y asombro. Porque claro, uno no ve un hígado cada tarde.

De lo dicho más arriba puede colegirse que uno de los conceptos más socorridos de la obra periodística de Azúa sigue siendo lo que él llama la «vida como simulacro». Lo cual es cierto pero sólo un pivote, porque el pensamiento de Azúa no se detiene ahí, faltaría más, sino que como un líquido abrasivo invade todos los intersticios de sus objetos hasta mostrarlos en carne viva, esto es, con la crudeza de quien disecciona un cadáver. Félix de Azúa es una especie de hombre orquesta, lo que Isaiah Berlin denominó una astuta zorra —si bien su persona exhibe además una congénita agilidad felina— en cuyo pensamiento, no obstante, puede observarse un delgado hilo conductor,

visible ya desde su más tierna juventud. Ese hombre orquesta toca con virtuosismo todos los instrumentos para componer finalmente, más que una pieza sinfónica, un retablo dodecafónico de gran perspicacia analítica. Es decir, el edificio armónico que Azúa construye por superposición de sus delicadas piezas de orfebrería presenta una cierta disonancia lógica por el sencillo motivo de que el mundo es así. Pero no nos interpreten mal: no es que el libro suene con asperezas, sólo nos referimos a su lógica interna, porque la música de los artículos de Azúa parece concebida por un coro de querubines. Les pondremos un par de ejemplos: «Chateaubriand tuvo la mala fortuna de nacer demasiado inteligente para una época que precisaba con urgencia enormes masas de idiotas». O este otro: «Acudo al dentista, pero en lugar de salir con una muela empastada salgo operado de cataratas». Lo que les decíamos, pura música.

Después de todo ese pulso periodístico, el libro concluye con un epílogo que recoge la presentación pública de *La regla del juego*, de José Luis Pardo, así como un capítulo dedicado a la descripción taxonómica de su biblioteca personal, cuya magnitud se aproxima a los quince mil volúmenes, un dineral. Alberto González Troyano dice que cuando eran jóvenes y viajaban a Francia con Savater, Ferrán Lobo, Concha Jiménez y otros amigos que tenían la afición de solazarse en sabrosos restaurantes, Félix de Azúa los esperaba fuera y distraía el hambre con latas de conserva, determinado a invertir sus ahorros en títulos que él juzgaba su verdadero alimento. Pues bien, después de dibujar un mapa detallado de ese magnífico templo del saber, el autor se detiene en una región particular de su librería y allí evoca la vida íntima de los diccionarios, sin abandonar nunca el tono irónico —a ratos desternillante— que lo hace inconfundible y que no tiene parangón en la literatura nacional, si exceptuamos quizás a Eduardo Mendoza.

Fuera de todo esto, los textos de Azúa (sin omitir nada: artículos, poemas, novelas, ensayos y relatos) presentan una particularidad muy poco frecuente en nuestras tierras —y si me apuran en la literatura ensayística mundial— que podemos calificar de «doble medida». Puesto que Azúa, como le gusta referir a él mismo de Benet, domina a la par el vuelo raso y la caza de altura. Es decir, ve las cosas con perspectiva

y detalle al mismo tiempo. O dicho en términos de Isaiah Berlin, es el hijo biológico de una zorra y un erizo. Eso produce vértigo, claro, pero un vértigo reconfortante: es como el fuego del hogar, cuyo calor reconstituye aunque

puede llegar a abrasar, así la *mirada doble* de Azúa. En fin, que Dios, que no existe, le conserve la lucidez y elegancia de pluma muchos años, porque nosotros seguiremos leyéndolo con asombro y felicidad. □

La lealtad, la soledad, el terror...

Juan Ángel Juristo



LAS VIDAS DE JOSEPH CONRAD
John Stape
Traducción de Ramón Vilà Vernis
Lumen
Barcelona, 2007

La maquinaria editorial no ha tirado esta vez la casa por la ventana. Bien es verdad que se han reeditado algunas novelas como *El corazón de las tinieblas*, los herederos del escritor debieron pensar que algo les venía del cielo cuando se estrenó *Apocalypse Now* y la moda de Kurtz y la recurrencia continua al horror del colonialismo belga en el Congo, o *Lord Jim*, esa maravillosa narración que siempre asociaremos a la lealtad, al deber cumplido en último término y a la amenaza y tentación constante de la disolución en la nada, pero la efemérides conmemorativa del 150º aniversario del nacimiento de Joseph Conrad apenas ha dado para más. Bien es verdad que el mercado está saturado, cada cierto tiempo se reedita la novela de la remontada del río Congo y se aprovecha cualquier ocasión para publicar incluso novelas menos afortunadas como *La flecha de oro* o *Suspense*, pero también es cierto que la industria se ha mostrado cicatera, y salvo la publicación de la excelente biografía de John Stape, *The several lives of Joseph Conrad*, editada casi simultáneamente en varios países, entre nosotros se ha traducido por *Las vidas de Joseph Conrad*, poco novedoso se ha hecho. Descanse en paz el susodicho aniversario, que será recordado como algo cicatero, y vayamos a la biografía, el único bocado digno de tener en cuenta de todo ello.

El libro es convencional, todo hay que decirlo. Pero esto es una ventaja. Cumple con creces con el género que parece hecho a medida para que los ingleses lo reinventen una y otra vez aunque parezcan hacer siempre lo mismo.

La causa radica en que hace tiempo sentaron unas reglas que se han mostrado, con el transcurso del tiempo, como las idóneas. Reglas que procuran no incumplir: la erudición, la exposición clara y cierta honestidad a la hora de emitir juicios han hecho de algunas de estas biografías referentes esenciales a la hora de estudiar un autor, la lista llenaría páginas, y ello de tal modo que hoy día pocos se atreven con Proust o Joyce, pongamos por caso, sin atender en primer lugar a las biografías escritas por Painter o Hellmann sobre estos autores. Esto, además, constituye una ventaja que tiene que ver mucho con la industria editorial, pues puede decirse que la confianza que el público otorga a las biografías escritas por británicos es tan enorme que tienen garantizada *a priori* una excelencia que se les supone. Eso se llama seriedad en el mundo de los negocios, crédito moral, y, claro, como en estos ámbitos, el género no puede vestirse con galas festivas, o no sólo con ellas: tiene que poseer empaque, tiene que engalanarse con ropas nada llamativas, tiene que dar, ante todo, idea de solidez, como el mundo académico de donde proceden. De ahí que las biografías que arrasaron en otro tiempo, las que estaban alejadas del ámbito de las cátedras, por muy tocadas por el genio que estuvieran, ahí están algunas de mis preferidas en las que Chesterton dedicó a Dickens, Stevenson, San Francisco de Asís o William Cobbett, o la que Stefan Zweig hizo con Balzac, tengan nula cabida en esta otra categoría tan de moda ahora donde la iluminación del talento apenas se produce pero donde uno sabe

que nunca será ni traicionado ni engañado, donde habita en habitaciones de muebles espesos, con poca querencia artística, pero que cumplen a la perfección con aquello para que lo que fueron fabricados y que, como éstos, nunca conocerán goces sólo permitidos al talento pero cuya necesidad hace de ellos una permanente recurrencia.

Se me ocurren muchas causas que achacar a la carencia de biografías escritas por escritores, como en otros tiempos se hacía, pero ahora ello no viene al caso, y si viene, es de forma algo paralela a lo que nos toca ahora, pero conviene tener en cuenta que biografías como ésta de John Stape alcanzan cierta valoración por los años de trabajo que lleva consigo una labor así. Universidad y género van de esta forma unidos en una suerte de maridaje que se nos muestra fecundo si sabemos de qué modo valorar lo que en ellas se dice.

Así ésta que ahora nos ocupa. Maravilla pensar la cantidad de información que el autor ha manejado. Se nota. Sobre todo porque sabemos que la vida de Joseph Conrad es parca en hechos reales y pródiga en hechos inventados. Una cualidad va unida a la otra. Si uno se encuentra con la discreción, incluso con el hermetismo, la fábula está a la vuelta de la esquina ayudándole a que el murmullo, la maledicencia se apoderen de la imaginación no saciada. Cabe pensar que el autor, a veces, ayuda a ello, como es el caso de los miles de dichos atribuidos a Borges o algunos hechos, noviazgos, influencias inciertas, patrimonios falseados, que Conrad tuvo a bien dejar correr para mejor ocultar aquello que no quería se supiese. Esas pistas falsas llevan a que la imaginación se desborde, de ahí que las biografías atribuidas a escritores no sean muy de fiar para el juicio del público, pero estos biógrafos, investidos con las armas del método contrastado, como le ocurre a nuestro John Stape, son otra cosa, con capaces de seguir una pista falsa como un sabueso y desecharla, por muy atractiva que sea, si no encaja con los hechos probados. En ello siguen métodos similares a los policíacos y lo cierto es que, como éstos, sorprenden justo por aquello de lo que carecen, por falta de imaginación desbordante y exceso de gris denuedo. Nunca les estaremos agradecidos, por mucho que nos pese.

De esta manera John Stape desmonta algunas leyendas atribuidas a Conrad que proba-

blemente surgieran del grupo formado en torno a Henry James, aunque no siempre, o de algún que otro admirador más o menos interesado. El de mantener una relación amorosa con su secretaria, Lilian Hallows, por ejemplo, o el de la atracción por Jane Anderson, una estafalaria y curiosa periodista norteamericana muy activa en los años 20, que terminó pidiendo ayuda en los Estados Unidos para financiar al general Franco en la Guerra Civil, y que su mujer, Jessie Conrad, se cuidó mucho de que no fuera a más. Y no digamos de otras que tienen que ver con su adhesión a la causa polaca, sus aristocráticos ancestros y cosas así.

Todo esto posee su atractivo y es de agradecer que el autor nos haya dado alguna que otra ducha de agua fría, sobre todo a los entusiastas de la obra de Conrad, y más si nos habíamos creído algunas leyendas que lo hacían mucho más aventurero de lo que era normal en su época de juventud, pero está en su labor: en esta biografía, por ejemplo, apenas existe algo parecido al análisis literario porque ya nos advierte el mismo Stape que ha querido hacer un recuento de la vida del escritor, no de su obra. El resultado de tamaña cortapisa es, suprema paradoja, soberbio, pues nos permite a aquellos que ya conocíamos y degustábamos su obra, no perdernos en disquisiciones literarias y atender sólo a los avatares de una vida que, por lo que leemos, sólo conoció el trabajo y la enfermedad.

Porque lo que maravilla de este libro, y nos conmueve, es que el autor haya conseguido escribir cuatrocientas páginas de una vida sólo consagrada a producir novelas y relatos y a cuidar de sus achaques. A veces da la sensación de que John Stape se comporta como un contable que lleva día a día las cuentas de una empresa, en este caso, la de Conrad y herederos, escritor, y que hace constar con fidelidad oficinesca los debe y haber en la contabilidad literaria de la familia. La cosa, lejos de aburrir, resulta más fascinante de lo que se piensa pues posee algo de agónico que tiene mucho de literario por lo titánico de la cuestión. Joseph Conrad fue un hombre que padeció un desarraigo tan intenso que supo plasmarlo como pocos escritores lo han hecho antes y después de él, y después de esa experiencia que le marcó la niñez y la juventud se dedicó a ganarse la vida, es decir, a navegar siempre en barcos que le contrataban por debajo de su habilitación profesional y, luego,

cuando las nuevas tecnologías hicieron que el paro en la marinería fuera enorme, a escribir novelas y relatos en los que triunfó hasta el punto de que puede decirse que llevó una vida más que acomodada; triunfo, todo hay que decirlo, en que se empeñó hasta rebajar en sus últimos escritos los logros que había conseguido en sus primeros libros y que nunca llegó a superar.

En realidad, lo que ha hecho en esta biografía John Stape es relatarnos el día a día de un escritor que representó como pocos en inglés el paso a la literatura del nuevo siglo. Sin apenas alardes teóricos, Stape nos demuestra con hechos lo que significó la figura de Conrad en la literatura inglesa del momento, las relaciones que mantuvo con gentes como Henry James, John Galsworthy o Stephen Crane y la suerte que tuvo al toparse con J.B. Pinker, con toda probabilidad el mejor agente literario de la Inglaterra de su tiempo y pionero de un oficio de intermediario que acababa de inventarse como aquel que dice y que a Conrad debía repugnarle en su interior más recóndito pero forzoso es reconocerlo, no hubiese adquirido el éxito que tuvo sin su ayuda. Y todo ello aportando una cantidad de información, obligado es repetir que la vida de Conrad es parca en acontecimientos, que hace que el lector lea el libro como una suerte de novela donde se plasman las angustias y las escasas felicidades de un escritor famoso pero al que las enfermedades y las miserias de este mundo no le dejaron otra opción —al fin y al cabo su mundo pertenecía a los valores aristocráticos—, que resignarse a un elegante estoicismo.

Stape, que es por otra parte un especialista de renombre mundial en la obra de Conrad —a él se debe la edición Cambridge de sus Obras Completas—, no analiza en momento alguno ninguna de las obras de su biografiado pero sí establece una serie de juicios literarios, no suyos, sobre la recepción crítica que tuvieron los relatos y las novelas de Conrad. Al final, como si no pudiera remediarlo, cuando tiene que enfrentarse al hecho ya de la decadencia de su querido escritor, se le escapan algunas frases un tanto terribles dedicadas a *La flecha de oro* y a *Suspense* que, creo, son exageradas en cuanto a su falta de calidad. Aun y así, estos juicios demuestran la enorme independencia intelectual de Stape y hacen que valoremos todavía más si cabe esta biografía, espléndida, que ha llevado a cabo. Tengo para mí que debería ser colocada al lado de las de Painter, Hellmann, Blotner, Williamson, Kurtzke... que han dado vida para que sus figuras sean interpretadas correctamente en este final de siglo a Proust, a Joyce, a Faulkner, a Borges, a Thomas Mann.

Como colofón a este ciento cincuenta aniversario del nacimiento de Joseph Conrad no está nada mal, diríamos incluso que la cosa se cierra con sobresaliente. Si sólo se hubiese quedado en reeditar, de nuevo, una y otra vez, *El corazón de las tinieblas*, tendríamos que referirnos a este aniversario con adjetivos cuya mayor bondad hubiese estribado en calificarlo de «esclerótico». Es sintomático de los tiempos que corren que una biografía estrictamente académica haya salvado el evento. □

Trilogía atea sobre Dios

Miguel Rubio

Reflexiones contra la religión completa la trilogía, publicada por editorial Trama, en la que Mark Twain expuso su visión sobre Dios, la religión y el hombre. Sólo faltaría editar su curioso libro, excesivamente grave y totalmen-

te mecanicista, *Qué es el hombre*, donde nos sorprende tomándose el asunto demasiado en serio y escribe un tanto desprovisto del sentido del humor que le caracteriza, y que le convirtió en uno de los escritores más leídos en los



**REFLEXIONES
CONTRA
LA RELIGIÓN**
Mark Twain
Traducción de
Mario Muchnik
Trama
Madrid, 2008



**DIARIO DE
ADÁN Y EVA**
Mark Twain
Traducción de
Cristina García Ohlrich
Trama
Madrid, 2001

siglos XIX y XX cuyo éxito se mantiene en el actual.

A muchos lectores sorprendió la aparición, primero, de *El diario de Adán y Eva*, libro que se engalana con el humor tan personal de Twain con el que ya habíamos gozado en nuestra infancia y juventud leyendo *Las aventuras de Tom Sawyer* y *Las aventuras de Huckleberry Finn* y, con el añadido de otro tono quizás más crítico, en *Un yanqui en la corte del rey Arturo*. Quizás en este último podamos descubrir muchas de las ideas del autor sobre los prejuicios, la evolución de la conducta y de la moral de los hombres, y cierta visión democrática, pero especialmente su escepticismo sobre la moralidad del ser humano, en una galería de espejos en los que no se sabe dónde está la apariencia y donde la realidad. Cualquier lector de la «trilogía atea» de Twain se sorprenderá mucho si relee ahora los tres libros que nos hicieron felices en nuestra tierna adolescencia porque encontrará el mismo juego de las apariencias que se confunden con la realidad, el mismo tono crítico, la misma mirada benévola —pero igualmente sarcástica— sobre el carácter de los personajes y sus vanas ilusiones. Y fundamentalmente su humor.

Este humor parte de la misma visión del mundo, el juego entre lo grave, lo sublime y lo excelso puesto en relación, o en contradicción, con lo banal, lo ordinario, lo absurdo. Mark Twain es un maestro del humor utilizando lo que los franceses califican como *calembours*, y que los españoles conocemos muy bien a través de las greguerías de Ramón Gómez de la Serna. Relacionar lo infinito con un lugar común, o ir desde lo más trivial a lo más trascendental es la forma de humor que tanto nos regocija en Woody Allen, que le hace hermano humorístico de Mark Twain. Y ya que lo relaciono con Allen, permítaseme decir que el juego permanente de las apariencias, que, como en las cebollas, ocultan capa tras capa verdades distintas que se van destruyendo unas a otras, o poniéndolas en solfa sin cesar, recuerda el humor y los *calembours* visuales y verbales que resplandecen en las películas de Billy Wilder.

En muchos relatos cortos y en sus novelas, brilla este humor cáustico y sorprendente de Mark Twain, pero es la base esencial de su trilogía atea. Como buen ateo, Twain es un gran lector de la Biblia, el único libro dictado por

Dios mismo, el Ser Supremo, el Verdadero Hacedor del Universo, Nuestro Benévolo Padre. Metidos en citas cinematográficas, Luis Buñuel solía decir que todo ateo sabía que Dios existía, pero que sólo lo hacía en la cabeza de los hombres. Un ateo es aquel que combate esta idea que ocupa la mente de parte de la humanidad. Y que únicamente el azar rige las leyes de la naturaleza. El mecanicismo de Twain le distancia claramente de Buñuel, para quien somos producto del azar y a él estamos sometidos.

A Twain le fascinan varios mitos de los Testamentos, tanto del Viejo como del Nuevo: fundamentalmente el del Paraíso Terrenal, el del Diluvio Universal y el del Infierno. A ellos habría que añadir las matanzas cometidas en nombre de las diversas religiones, y especialmente del cristianismo. De todo ello, más de la utilización de los dioses por parte de los pulpitos, trata su trilogía.

El origen se encuentra en el mito del Edén. Allí están presentes los cuatro personajes que ocupan los tres libros: Dios, Satán, y Adán y Eva, es decir, los seres humanos. *El diario de Adán y Eva* se basa en un argumento que le divierte especialmente: ¿cómo es posible que la pareja primordial entendiera el mensaje de Dios si no conocían las palabras pecado, muerte, árbol del Bien y el Mal...? ¿Y en razón de qué se les prohibían determinadas cosas, eran enviados al mundo del pecado, de la corrupción, de la enfermedad y de la muerte? Esta prueba resulta tan arbitraria —además de científicamente incorrecta— que demuestra, para Twain, la crueldad y sinsentido del Dios único inventado por los hombres. Que todas las religiones monoteístas estén basadas en ese mito y en la noción de pecado, no deja de ser absurdo y venial por parte de un ser omnipotente, omnisciente y de una inteligencia infinita.

Cartas desde la Tierra es una visión de lo que produce tamaño disparate del Ser Divino, y su carencia de toda lógica. Con su visión humorística de las cosas, invirtiéndolas, Mark Twain nos presenta al hablador Satán, exiliado en la Tierra por Dios, desde donde envía once cartas a los arcángeles Miguel y Gabriel. En ellas describe sus sensaciones y reflexiones sobre los hombres, los animales y el planeta. Tras describir lo que en ella ocurre, somete a la gran Creación de Dios a una veraz crítica, pues sólo puede comprenderla como un «experimento» fallido. Describe a los ilustres habitan-



CARTAS DESDE LA TIERRA
Mark Twain
 Traducción de
 Christine Monteleone
 Trama
 Madrid, 2006

tes del soporífero y aburrido mundo celestial no sólo el funcionamiento de la naturaleza, y el infernal destino de los seres sometidos a ella, sino lo que para él, como para los lectores, resulta más divertido: la idea que los hombres se han hecho de Dios, ajeno a todo, que les somete a toda clase de venalidades, de crueldades atroces y de sometimiento a una ley que no se corresponde con la ley natural; pero a quien, sin embargo, reverencian, piden toda clase de favores y ruegan que les lleve con ellos fuera del universo para alabarle y cantarle, dejando de lado todo aquello que les gustaba: el mundo del placer carnal y la diversión. Por todo ello, Satán considera al hombre «el idiota más interesante que existe». El excelente prólogo que Mario Muchnik (traductor del libro) escribe para *Reflexiones contra la religión*, incluye una frase de una carta de Twain a W.D. Howells, donde relaciona a «este idiota» con Dios: «¿Por qué fue creada la raza humana? O, por lo menos, ¿por qué no se creó algo más digno de crédito en su lugar? Dios tuvo su oportunidad. Habría podido forjarse toda una reputación. Pero no: va y tiene que cometer esta locura grotesca —una juerga que debió haberle costado uno o dos remordimientos cuando lo volvió a pensar y observó sus efectos».

En los tres libros, Twain trata a Dios como un demiurgo más que como el ser en el que creen los creyentes. Esta visión de un universo que parece creado por un dios menor, que tiene en cuenta sus contradicciones y que observa el universo sometido a las leyes de la corrupción de la materia, y a los caprichos y maldades de su Creador, fue pronto comprendida por muchos de los primeros cristianos. La visión de la maldad inherente al mundo de aquí abajo y el retrato que hace la Biblia de su Creador —«se trata claramente del retrato de un hombre con quien quizás nadie desearía alternar», debido a «su naturaleza vindicativa, injusta, avarienta, despiadada y vengativa», tal y como le describe Twain—, dio nacimiento a las diversas corrientes del gnosticismo, la gran heterodoxia para la Iglesia, la que se apoderó del mensaje del Viejo y del Nuevo Testamento. La visión que nos da el escritor americano de Dios y su comportamiento con los seres humanos, e incluso los animales, tiene ese carácter gnóstico, sólo que tampoco cree en el universo espiritual del Dios de la Luz, ajeno a nuestra realidad. De todas mane-

ras, es curiosa la influencia del gnosticismo en el siglo XIX, seguramente promovida por el romanticismo y los grandes discípulos de Goethe. Algunos de los escritores americanos anteriores a Twain están impregnados de gnosticismo, como Poe o Melville, e incluso, aunque más levemente, Hawthorne. Quizás ello se deba a la pasión de los americanos por la lectura de la Biblia.

Reflexiones contra la religión, aunque mete en el mismo saco a todas las religiones —«que se pueden contar por miles desde que el hombre existe»—, trata fundamentalmente del cristianismo, que añade además a todas las atrocidades del Dios bíblico lo más terrible de todo, según Twain: el invento del infierno. En la base de todo el negocio de las religiones está la vida después de la muerte, la introducción del infierno y la posibilidad de salvación. La creencia en Dios y su absurdo comportamiento con el hombre y los animales hace que una gran parte de la humanidad deba rendir pleitesía y hacer donaciones a los hombres de púlpito.

Twain dictó el libro mientras escribía su *Autobiografía*, durante cinco tardes, del martes 19 al miércoles 25 de junio, de 1906, a los 71 años, y no fue incorporado a sus obras completas. El propio Twain tenía miedo a publicarlo, y, en efecto, tardó 57 años en ser dado a conocer a los lectores, a través de *The Hudson Review*.

El libro es absolutamente blasfemo y en algunos momentos de la historia de haberse publicado hubiera costado a su autor la vida. Estas reflexiones se dirigen tanto a Dios como a la ingenuidad religiosa del hombre, pero especialmente a la Iglesia, al poder que detenta y a su interpretación de la religión, un arma de muerte y de poder de unas naciones sobre otras, a la rapacidad y crueldad de los ejércitos de éstas, que antes de entrar en combate ruegan la victoria a su dios, que a veces es el mismo que aquél en que creen los que tienen enfrente. Según Twain, las matanzas en nombre de la religión han producido más víctimas que todas las guerras puramente militares. Para él, «la cristiandad entera es un campamento de soldados». Y todo ello en nombre de un ser que «llega a rebajarse y desencadenar venganzas sangrientas sobre terneras y ovejas y cabras y bueyes inocuos, castigándolos por las transgresiones de poca monta de sus propietarios». Teniendo en cuenta la biografía de

este dios en el que creen millones de personas, «no es probable que haya un Cielo más allá. Es extremadamente probable que haya un Infierno —y es casi del todo seguro que nadie escapará de él». Y teniendo en cuenta, según Twain, que «no se obtiene más Cielo por haber sufrido ochenta años que por morir de sarampión a los tres».

En definitiva, estamos ante la profunda exposición de un ateo riguroso que maneja todos los elementos en juego en cuanto a la cuestión de la existencia de Dios, el provecho que sacan de ello los ocupantes de los púlpitos y las contradicciones con el hombre y las leyes de la naturaleza. Y todo ello con el característico sentido del humor del autor de *Tom Sawyer*. □

Madrid, años cuarenta

Víctor Claudín



INVIERNO
EN MADRID

C. J. Sansom

Traducción de

María Antonia Menini

Ediciones B

Barcelona, 2007

La obra de Sansom, *Invierno en Madrid*, se suma a las novelas que ya existen en el mercado con nuestra guerra española del 1936 como fondo o como asunto principal, y que puede ser que se vaya convirtiendo en un número excesivo porque no suelen aportar nada original, por mucho que Sansom se extrañe del escaso número de novelas ambientadas en la Guerra Civil escritas en España frente a multitud de «ensayos estupendos» existentes. En cualquier caso esta no es una novela como las otras referidas al mismo capítulo; para empezar porque no está escrita por un español, que es lo habitual, lo que ofrece una perspectiva inédita. El propio Sansom también se ha referido al asunto: «Sabía que iba a ser complicado porque es un tema controvertido. Mucha gente tiene familiares que sufrieron en uno de los bandos. Así que quise que los actores principales mirasen el conflicto con el punto de vista de alguien de fuera. Esa es la estructura básica de *Invierno en Madrid* y me facilitó las cosas». Ha dedicado la novela «a la memoria de miles de niños de padres republicanos que desaparecieron en los orfanatos de la España de Franco». Aun así, son evidentes los esfuerzos de Sansom por ser imparcial ante el enfrentamiento fratricida. De todos modos ha dicho que «mi opinión sobre Franco ha empeorado tras todo lo que he leído, pero tampoco quería decantarme por los comunistas. Diría que he intentado ser realista, no imparcial».

C. J. Sansom (Sussex, 1952), abogado con un doctorado en Historia, educado en Birmingham, se hace escritor porque, como muchos otros historiadores, tras trabajar en varias actividades se decidió por la novela criminal histórica, un género muy popular. Antes de *Invierno en Madrid*, ya había alcanzado en el Reino Unido un notable éxito con otras sobre la dinastía de los Tudor en la Inglaterra del siglo XVI, saga centrada en las aventuras del abogado Matthew Shardlake, como *El gallo negro* y *Fuego oscuro*, ambas publicadas en España por la editorial Salamandra, o *Dissolution*, y últimamente *Sovereign*, ésta con más de 100.000 ejemplares vendidos. Eso quiere decir que ya había demostrado su buen hacer basado en la documentación recopilada sobre algún periodo histórico en aras a establecer una trama subyugante.

Ahora con una significativa diferencia, y es que al hacerlo teniendo como referente un episodio reciente, cuanto menos tan presente en nuestra memoria colectiva, el libro se llena de sentimiento. Y es que, como ha declarado en algún momento, «cuando en los años 70 estudiaba en la Universidad de Birmingham tuve como asignatura monográfica la Guerra Civil y me interesó su dramatismo. He visitado muchas veces España y desde entonces tuve claro que era un periodo de la historia sobre el que quería escribir». Recorrió los lugares de los que habla: Madrid, Aragón o Burgos, recogió testimonios

y, sobre todo, leyó mucho, especialmente bibliografía británica.

Seguramente la relativa juventud del autor, y esa distancia por el origen de su nacimiento, le ha permitido alejarse de cualquier apasionamiento partidista. Esa puede ser otra característica central del libro, que efectivamente no es una novela partidaria. Y eso aún la hace más grande, más hermosa. Porque, desde luego partidaria no quiere decir, de ningún modo, tal y como se perfila según el lector progresa en su lectura, y como él ha confesado, neutral, ni mucho menos.

Pues esta novela, que ha sido escrita arrastrado Sansom por su fascinación hacia la Guerra Civil y la posguerra en España, se ha convertido en un superventas en su país, «a los ingleses les interesa el conflicto por su conexión con la Segunda Guerra Mundial», llegando a ocupar un puesto preferente en las listas, con más de 350.000 ejemplares vendidos y excelentes críticas —incluso le han comparado con Graham Greene. Y esa importante meta la ha alcanzado con una novela que no llega a ser un trepidante *thriller* de espías, como señala su editor, lo que no la desmerece en absoluto porque, además de no perder en ninguna línea su rigor histórico, sobre todo ha conseguido construir una bellísima epopeya de más de 600 páginas, con la historia entrecruzada de varios personajes. Y una delicada y natural trama de espionaje.

La sinopsis puede concretarse con facilidad: Harry Brett, herido en Dunkerque, es invitado por el servicio de espionaje británico a Madrid para hacerse pasar por traductor de la embajada. El objetivo, descubrir los turbios negocios de un compañero de colegio, Sandy, novio ahora de una vieja conocida, antigua amante a su vez de un brigadista inglés, Bernie, comunista inglés combatiente en el Jarama, donde cae prisionero, y supuestamente fusilado por los rebeldes.

Sansom plantea la trama en el Madrid de los años 40, cuando la ciudad está devastada por la guerra civil y sufre la brutal represión franquista de los que acaban de desequilibrar la contienda a su favor. El presente es el del momento de la visita de Himmler a España, durante cuatro días invernales, en los que cientos de banderas nazis ondearon en el Paseo de la Castellana. Himmler, comandante en jefe de las SS, visitó Madrid para intentar forzar la intervención de España en una guerra en la que los alemanes parecían invencibles. Y del encuentro de Franco

y Hitler en la frontera con Francia, en la estación de ferrocarril de Hendaya. Siempre la interrogante de si España va a terminar sumándose a la guerra mundial, como aliada de los países del Eje. Pero hay viajes a varios momentos del pasado; por ejemplo, antes de entrar por entero en la trama que constituye el eje narrativo, conocemos a los dos personajes centrales cuando eran adolescentes, y jóvenes, en el momento de establecer relación. Incluso al tercero en liza; los tres, compañeros del mismo colegio elitista.

El escritor nos va relatando con cierta minuciosidad detalles de la vida en Madrid tras la guerra española —silenciado por el miedo, destruido—, justo cuando la otra, la europea y mundial, la segunda ya, estaba en sus inicios. Detalles de una casa de Carabanchel convertida en cascotes, un perro mestizo color canela y rabo de pelo rizado, muerto de hambre y las costillas marcadas a través del pelaje medio comido por la sarna; un tipo de buena apariencia, avergonzado cuando es descubierto revisando las basuras en busca de algo servible útil, la supervivencia de una familia de los perdedores, buitres que intentan aprovecharse de la debilidad y la pobreza reinante. Un Madrid lleno de fantasmas, como asegura uno de los personajes.

El trabajo de documentación es espléndido, pero lo que le da mayor talla es que es imperceptible: el resultado es natural; el ambiente, los decorados, el retrato de los personajes, tanto principales como secundarios, es impecable, todo es absolutamente real, y cierto. Hay que acudir a la biografía del autor para cerciorarse de que ha sido capaz de lograr tan perfecta ambientación sin necesidad de haber vivido aquel tiempo.

Si el relato se cuenta desde la perspectiva de un inglés, lo que hubiera podido explicar desconocimientos o prejuicios políticos, es preciso congratularse de que, además, manifiesta cierta queja sobre la «neutralidad» del gobierno inglés durante la contienda. De las dos partes desvela sus miserias, que con toda seguridad tuvieron. Por ejemplo, el trato que dan los militares republicanos a Harry cuando va a interesarse por la desaparición o la muerte de su amigo Bernie. Cuando el protagonista presencia la detención de una mujer esquelética que rebusca comida en la basura, porque un golpe de aire levanta su vestido y se la ve, fotuitamente, el cuerpo sin ropa interior, y es entonces cuando cae en

la cuenta de que ha dejado de ser neutral, y aborrece lo que Franco estaba haciendo.

En muchas ocasiones, el lector penetra en un paisaje después de la batalla, lo que era Madrid recién acabada la contienda, pero intuendo detalles, ahora también, que hacen pensar que el autor los conoció muy de cerca.

Si bien la novela tiene claves políticas y de recreación histórica —aunque en algunos detalles falsea la cronología en favor de la trama—, sobre todo y desde el inicio es una obra entretenida, una novela policíaca que contiene todos los elementos característicos del género. En definitiva, una espléndida novela para disfrutar. □

Un libro para hombres

Alejandra Díaz Ortiz



MARIDOS
Ángeles Mastretta
Seix Barral
Barcelona, 2007

Mi abuela materna, mujer sabia a golpe de desierto sonoreño, decía que un marido era precisamente eso: un mar ido. El hombre seduce a la mujer con el vaivén de sus olas, susurraba. A veces, con la furia de un tsunami o con el misterio de las mareas altas; a veces, imperceptible como la mar en calma. Pero todos, al final, terminan por irse a buscar el horizonte hasta que la resaca les hace volver, aseguraba. Para rematar su teoría, la abuela Alicia estaba convencida de que la esposa en realidad debería ser llamada orilla. Esa lengua de tierra a la que el mar ido siempre vuelve, seguro de su presencia.

Y si unos se van para hacerte viuda, otros lo hacen para hacerte desgraciada. Otros se quedan para no hacerte nada.

Ángeles Mastretta declara haber escrito su más reciente libro *Maridos* a partir de escuchar y observar a sus amigas y a las amigas de sus amigas. Dice haber recreado una realidad basada en hombres y mujeres de verdad, de carne y hueso. Ninguna duda cabe de que no sea así.

Maridos es una deliciosa recopilación de cuentos en los que bien se podría aplicar la máxima de que «cualquier parecido con la coincidencia es pura realidad». Pero una realidad global, porque da lo mismo leerlo en México —que es donde se sitúan la mayoría de sus personajes— que leerlo aquí en Madrid o en Rusia, desde donde una buena amiga se lamenta de la misma cosa: su Marido.

Mastretta, con una extensa trayectoria literaria, encontró en la mujer su tema principal.

En su primera novela, *Arráncame la vida* (1988), elige como personaje a Catalina, una mujer que se rebela al destino elegido para ella por una sociedad dirigida por y para los hombres. Con un estilo ligero, la autora nos sumerge en la lucha de su protagonista, que aun estando enamorada, necesita algo más que un esposo para ser. Un criterio que aún continúa vigente, por cierto.

En *Mujeres de ojos grandes* (1990) su segundo libro, nuevamente las mujeres protagonizan personajes rebeldes, combativos. No es que no acepten las reglas, es que quieren cambiarlas para hacerlas justas. Son mujeres que no rechazan el amor o la maternidad como valores femeninos, sin embargo quieren pensar, opinar, mostrarse. No se trata de feminismo, se trata, simplemente, de ser mujer, de ser persona.

¿Por qué una mujer no puede amar a dos hombres, se pregunta en *Mal de amores* (1996)? Siguen en la lista *Puerto libre* (1993), *El mundo iluminado* (1998), *Ninguna eternidad como la mía* (1999), entre otros, y un sin fin de artículos en periódicos y revistas mexicanos, españoles, italianos... Todos con la misma constante: la mujer y su mundo interior.

En *Maridos* su propio marido se siente retratado. La autora sonrío. Y es que es inevitable verse retratado en algún rincón de cualquiera de los cuentos. La mujer apoyo, la mujer sacrificio, la mujer amante, la mujer madre, la mujer buena, la mala pécora. Todas y cada una tienen o

han tenido un marido. Porque si la predicción se cumple, todas habremos tenido en vida al menos uno, aunque sea en la imagen de Dios todopoderoso, léase monjas.

Con una exquisita narrativa, la autora nos va mostrando una amplia paleta de personajes urbanos, rurales, solos, abandonados, duros, tristes y hasta felices, los hay. Todos con un común denominador: el matrimonio y partir de ahí, el amor y/o desamor, como única excusa. «Porque a un cuerpo le caben varias monogamias, pero una es más monogamia que las otras» concluye en «Sal», el tercer cuento y, con el que, en mi opinión, la autora entra de lleno en el tema.

Aunque quizá la esencia del libro la encontremos en *Una de dos*, breve cuento sobre Lucía que mira dormir a su marido en el sillón, como siempre, como toda la vida, y entre pestañadas le dice: «¿Sabes? Cuando uno de los dos se muera yo me voy a ir a Italia». Las mujeres que pasean por *Maridos* no se dejan morir en la pérdida. Al contrario, saben reciclar la ausencia, el abandono, a las novias de sus maridos y a sus propios fantasmas. Saben, incluso, perdonar.

Los maridos, los hombres, amantes, siempre, de sí mismos, de sus esposas y de sus *otras*, son como todos aquellos de los que solemos hablar las mujeres. Huyendo de los tópicos, casi todos caen en ellos. El marido que engaña a una buena mujer y madre, encarnado

en Antonio Ibarra: «Hace tiempo que no quiero imposibles» dijo Rosa y dejó que se quedara el único hombre que pasó por su vida y le hizo cinco hijos. El marido borracho («La Señora Fez»); el marido golpeador («Lo compadezco»); el marido indolente («De oficina a oficina»); el marido infiel («Ver para creer»). En «Tentar al diablo», Claudia aprende a sumar las tres letras «c» «que pasan siempre por la vida de una mujer: un cabrón, un casado y un cornudo» y continua jugando con el alfabeto: «un jovial, un jodido y un jumento»; con «i» «un inteligente, un indefenso y un ingrato». Pero siempre te vienen en tres, concluye.

Como personajes secundarios, aquellos que toda mujer tiene a mano: la madre, los hijos, la amiga incondicional y el amigo gay. Y, por supuesto, el eterno ex novio, aquel con el que no se casa una, el amor imposible, pero que en «Té para tres» reivindica la esperanza de lo imposible: Guillermo y Carmen, tras miles de años de ser amantes, un marido muerto y una esposa felizmente divorciada, convienen en que «ya estaban viejos los viejos y con edad para estar de acuerdo en que cuando hay gente que se quiere tanto tiempo a destiempo, merece alguna vez quererse a tiempo».

Maridos es todo esto y más. Es humor, son paisajes, pero sobre todo es algo que nos ha pasado a todos. Podría pensarse que es un libro por y para mujeres. Creo, firmemente, que es un libro para hombres. □

Silencio social, debate artístico

Esteban Hernández

Si algo puede explicar el renovado interés de la cinematografía por el género documental, es la sensación de que con frecuencia se extraen de nuestra realidad cotidiana hechos y perspectivas esenciales para entender el mundo que nos rodea. Así, que numerosos directores estadounidenses hayan decidido abordar la guerra de Irak a partir de imágenes reales suministradas por los

propios soldados sólo puede entenderse por la imposibilidad de emitirlas en los caminos comunicacionales que les eran propios. En el instante en que las televisiones o la prensa, estableciendo una censura no reconocida, se negaban a dar noticia de lo que estaba ocurriendo, el cine se ofrecía para suplir esas carencias, arrogándose funciones que parecían propias de otra esfera.



ARTE Y POSTFORDISMO

Octavi Comeron

Trama

Madrid, 2007

Un desplazamiento similar parece estar aconteciendo en la reflexión acerca de los cambios estructurales y productivos de nuestra sociedad, asunto central en el libro de Octavi Comeron (Mataró, 1965), y que ha merecido, bajo el epígrafe de postfordismo, mucha más atención entre sectores artísticos que entre aquellos a los que más directamente afecta. Resulta llamativo que transformaciones tan acentuadas y profundas como las que han acontecido en el ámbito laboral apenas aparezcan reflejadas en el cine, en la música o en la literatura contemporáneos, presas aún de viejas e inoperativas metáforas; pero lo es más aún que no hayan suscitado un debate incesante en entornos políticos y sindicales, que se acogen a marcos cognitivos y a mecanismos de actuación más viejos aún que los empleados por sus parientes del mundo de la narración. Sorprendentemente o no, ha sido el ámbito artístico el que más atención ha dedicado a las mutaciones en la producción. Y el libro de Comeron es buena muestra de hasta qué punto las reflexiones que parten de ese terreno poseen potencia y atractivo, pero también de que se enfrentan, a causa de sus mismos presupuestos de partida, con límites complicados de franquear.

Comeron fija para su texto un punto de arranque que coincide con aquello que la teoría sociológica viene subrayando acerca de las últimas décadas: que hemos abandonado la weberiana jaula de hierro para caer de lleno en los espacios cristalinos del centro comercial, dejando atrás los opacos mundos burocráticos e industriales para abrirnos a la visibilidad de los escaparates. Sin embargo, el núcleo de su libro es una imagen que nos revela hasta qué punto no estamos ante dos momentos sucesivos sino ante su coincidencia en el mismo espacio: es la fusión de ambas figuras, de los rígidos espacios productivos y de los traslúcidos centros comerciales, lo que aparece en la metáfora de la fábrica transparente.

A finales de 2001, la empresa Volkswagen puso en marcha en Dresde una fábrica para producir un nuevo modelo de automóvil de la gama más alta. Recubierta por entero de cristal, su interior contiene puentes acristalados que ofrecen vistas de la zona de trabajo a los numerosos visitantes que cada día acuden a contemplar un mundo aséptico, regular y futurista. Los operarios visten de un blanco inmaculado, no hay ensamblaje en línea ni cinta transportadora y se

trata de una fábrica sin ruidos. Es la perfecta fusión entre arte, tecnología y empleo. Según Volker Weissberger, alto directivo de la marca, «haciendo visibles los procesos queremos presentar la fascinación de un escenario de producción y, por supuesto, una atracción para clientes y visitantes» (p. 22).

Un planteamiento de esta clase suponía una notable variación respecto de tiempos pasados, ya que los palacios de cristal de la modernidad no estaban pensados para la producción sino para el consumo, siendo el correlato funcional de las necesidades seductoras de la mercancía. Los procesos productivos, por el contrario, se llevaban a cabo en espacios interiormente panópticos pero cerrados a las miradas exteriores. Al situar la transparencia en el proceso productivo, éste se convertía también en espectáculo. Por ello, el centro de la fábrica postfordista quedaba constituido por la totalidad de nuestra subjetividad, puesta ahora a trabajar.

Y es que esa transparencia, para Comeron, no nos destapa los velos que la modernidad había situado en la producción, sino que establece un nuevo encuadre. Lo que sería posible constatar porque muchas de las actuales condiciones de empleo se sitúan fuera de donde el ojo alcanza: esas habitaciones oscuras en los arrabales industriales del primer mundo, esas fábricas masificadas en países con cielos perpetuamente grises o esas formas de explotación sostenidas en la falta de documentos tienen lugar fuera de nuestra mirada. Mientras, en el mundo de la producción inmaterial, (el de las actividades profesionales vinculadas al conocimiento, a los cuidados afectivos y corporales y a la comunicación que dan por resultados bienes no tangibles) lo que se pone en juego debe ser, en tanto interjuego relacional y afectivo, plenamente transparente. Producción, espectáculo y subjetividad quedan así imbricados en el mismo plano.

Por eso, Comeron afirma que esa fábrica cristalina produce también un marco de visión, fijando lo que puede y no puede verse, excluyendo unas cosas y fijando la mirada en otras. Así, «lo que la Fábrica transparente da a ver no es tanto el auge de la producción inmaterial con la progresiva fusión reemplazo de la vieja producción material, cuanto un modo de organización de lo material y lo inmaterial en función con la visión: un modo de producción de lo visible y lo invisible» (p. 45).

Pero una vez establecido el terreno de juego —análisis en los que aparecen evidentes deudas con la filosofía francesa, desde Deleuze a Lacan pasando por Rancière, y con los postoperaistas, Virno, Lazzarato y el colectivo reunido en torno a la revista *Multitudes*—, llega la hora de dibujar los posibles caminos de salida. Para Comeron, en ese sentido, lo prioritario es establecer el debate acerca de las formas de acción y de producción que pueden ser empleadas por las prácticas artísticas para encontrar un lugar propio en ese mundo simbolizado por la fábrica transparente.

Y es ahí donde aparecen los problemas. En primer lugar, porque las pautas que ha escogido para el análisis contienen categorías analíticas metafóricamente sugerentes pero de escasa utilidad operativa. Desde luego, porque generan diagnósticos parciales que suelen elevar a la totalidad; pero también porque, cuando se les pregunta por la acción que promueven, por la

concreción de ese edificio teórico, los lugares a los que nos llevan no son nada novedosos. Y, lo que es peor, son poco relevantes políticamente. Un buen ejemplo son los proyectos de Santiago Sierra que cita: por más ingeniosos que resulten, no dejan de ser intervenciones que encuentran su potencia justo en el instante en que los medios de comunicación de masas se hacen eco de ellas, como ocurrió con su participación en la Bienal de Venecia de 2003. Dicho de otro modo, están pensadas más para fijar la mirada sobre un asunto que para hacernos mirar de otra manera.

A pesar de ello, hay dos motivos que hacen especialmente interesante el texto. El primero tiene que ver con la absoluta pertinencia del suelo en el que Comeron se apoya: las técnicas de gestión social postfordista han cambiado nuestro tiempo, y resulta prioritario reparar en sus consecuencias sociales y artísticas. La segunda es que abre caminos fructíferos para la reflexión y el debate. □

Recursos para buscar el bien común

Laura Arias



**LUCES
EN LA CIUDAD
DEMOCRÁTICA**
Manuel Reyes Mate
Pearson Alambra
Madrid, 2007

En su libro *Luces en la ciudad democrática. Guía del buen ciudadano*, Reyes Mate, a través de un recorrido conceptual que abarca la historia de las ideas, la filosofía, la historia de las religiones y el derecho, intenta descomponer en sus elementos esenciales qué es ser un buen ciudadano. Encontramos aquí a un filósofo práctico, distanciado de cuestiones abstractas o alejadas de la vida, que nos ofrece recursos para buscar el bien común y para encauzar civilizadamente las disidencias y los antagonismos inevitables que surgen entre los hombres, en el marco donde la nacionalidad y la ciudadanía no pueden ser negadas en el mundo de hoy. Esto lo conduce a indagar sobre las relaciones que se establecen entre los hombres, a partir de las fronteras cuyas identidades incluyen una solidaridad basada en clasificaciones que no son las nacionales.

Reyes Mate mira al hombre de hoy, el hombre moderno en el marco de la globalización. Un hombre —podríamos decir— traumatizado por la continua pérdida de referencias, constantemente desalojado de cualquier lugar donde los discursos producen una significación estable, que vive un incierto presente de una modernidad que huye hacia delante, produciendo, a su vez, identidades inciertas. Modernidad sin referencias fijas, una modernidad en la que nada es permanente y todo fluye de forma constante.

Circunscrita en ese ámbito, la presente obra de Reyes Mate es profunda y, a la vez, sencilla y cercana a cualquier lector. Con una fluidez magnífica, evidencia en cada uno de los apartados la necesidad que antecede a la aparición de cada enunciado ofreciéndonos los requisitos indispensables para ser un buen ciudadano. Y enuncia: «No es lo mismo ser humano que ser

ciudadano». Se trata de una obra de alto vuelo,¹⁴ de calidad indispensable, que aclara ideas y propone ideas. No relativiza los conceptos pilares que presenta: «ciudadano», «responsabilidad», «tolerancia». Por la humildad del planteo, propone un espacio de diálogo con la tradición y con sus referentes más cercanos: Benjamin, Adorno, Dostoievski, Levinas, Bartolomé de Las Casas, los clásicos griegos, Robespierre, Tocqueville, Marx, Semprún, Primo Levi, por citar algunos. Su marco conceptual está aquí presente, falto de toda presunción de erudición, y los autores convocados para explicitar y desarrollar sus argumentos son como luces que alumbran el camino. Comparecen como interlocutores, amigos, los de casa, aquellos con quienes se dialoga, para hacernos comprender los distintos abordajes que forman los pilares de la obra: ser ciudadano, responsabilidad, tolerancia, educar para la paz. Ese es, a mi modo de ver, uno de los mayores logros de Reyes Mata en *Luces en la ciudad democrática...*: que, con una profunda nobleza política, escribe en calidad de sujeto autorizado.

Walter Benjamin, uno de los autores caros a Reyes Mata, afirmaba que la experiencia ha desaparecido de la vida moderna, por lo que aquella no es posible ya en la velocidad y la inestabilidad de la vida actual. En ese sentido, Benjamin parece querer proponernos que lo que llamamos experiencia no se constituye en el momento en que se vive, sino en el momento en que se transmite. Para él, la modernidad ha destruido la experiencia. El sujeto, desgarrado de la tradición y de una verdad trascendental que ofrezca soporte a su lugar, destinado a morir en el anonimato, sin promesa alguna de vida eterna, está condenado a convertirse en autor de su vida. Condenado a sufrir, porque supone que puede y debe escribir solo la historia de su vida, dotándola de algún sentido; autor autónomo de su propia vida. Lo que con audacia inestimable viene a decirnos Reyes Mata es que ignoramos la dimensión de aquello que nos traspasa, la narración de la cual no somos el único autor. Recurre a la memoria para decirnos que esta abarca aspectos que no son inmediatamente evidentes. Afirma que la memoria sirve para la configuración de la identidad, ya que, a través de ella, podemos tomar conciencia de nuestros actos y de nuestro ser, así como reconstruir el pasado, sin el cual es imposible aprender de lo vivido y evitar que

los errores se repitan. Recuerdo y olvido en la memoria son dos formas de la constitución del sí mismo que hacen visible las crisis de un modo de pensar. Nuestro autor reivindica el pasado, ya que este se aúna a la responsabilidad, puesto que las acciones ejecutadas por los hombres no son movimientos anónimos al azar; un sujeto produce los cambios, y estos tienen impensadas repercusiones en el futuro. Pregunta el autor: «¿Somos responsables de lo que no hemos hecho?».

Por otra parte, sabemos que la oposición entre memoria y repetición es central en la experiencia freudiana del psicoanálisis: lo que no se recuerda y no se elabora, se repite. Basta pensar en la noción de recuerdo encubridor para indicar cómo la memoria misma es una interpretación del pasado más que una simple conservación.

En ese mismo orden, pronuncia Reyes Mata: «Si queremos entender lo que somos y dónde estamos, tenemos que echar mano de la memoria. (...) Tenemos, pues, que hablar de memoria si queremos entender el alcance de la responsabilidad. (...) Fue entonces cuando apareció el deber de memoria». «¿Hay una responsabilidad histórica? —pregunta el autor—, ¿qué pasa con las generaciones pasadas?, ¿hay forma de reparar el daño material y espiritual causado a las víctimas?».

Nietzsche ya había propuesto una subjetividad marcada por la multiplicidad y la tensión que, por lo tanto, debe pensarse en una relación con el otro, con los otros.

Como si se tratara de las *Cartas de Séneca a Lucilio*, esta *Guía del buen ciudadano*, una vez que ha caracterizado en qué consiste ser buen ciudadano, retrotrayéndonos de la oscuridad de lo obvio, deja bien sentado que ciudadanía y responsabilidad son indisolubles. Recorre las «formas primitivas» de «ciudadano», que se inscriben en el arco que comienza con los títulos que guían el primer punto del trayecto: «El hombre necesita de los demás para sobrevivir», «Los débiles son excluidos», «Nacemos iguales y libres», «Conquista de los derechos humanos», «La fragilidad de los derechos humanos».

Sabemos que el ser humano, en mayor medida a causa de la neurosis que lo caracteriza, tiene la idea de que es «hablado» desde muchos lugares, por lo que tiene una sensibilidad particular en relación con los mecanismos

de alienación en el lenguaje que constituyen el lazo social. Es esa sensibilidad la que le impide asumir sus actos. De este modo, el ser humano es tan creyente de un saber absoluto como aquellos a quienes se dirige. No reconoce esos pequeños maestros que se otorga a condición de encarnar ese saber absoluto. Es un primer movimiento de negación importante, pero no es un movimiento de resolución, de salida de una posición de alienación, y concierne a una posición del sujeto como «único», por lo que no soporta la circulación. Lo que determina es el contexto cultural, privilegiadamente representado en el lenguaje, que es el instrumento principal por el cual se hace existir la realidad, cultura que se sostiene en la constitución turbulenta de un sujeto.

En el recorrido conceptual e histórico que ofrece esta obra, nuestro autor demuestra que es indispensable tener en cuenta el contexto, pero que nada nos exime de la responsabilidad de los actos que cometemos. Por ello, y retomando lo que señalábamos anteriormente sobre Benjamin, el interés en salir del sufrimiento supone, también, que no se reduzca la subjetividad a una instrumentalidad en que los hombres funcionen como parte integrante, como instrumentos del sistema, transformado el sujeto en instrumento de un saber establecido. Salir de la instrumentalidad supone reconocer que el mundo que nos «mira» es nuestro. Así, en el segundo tramo del camino, cuando Reyes Mate dice: «Somos responsables de lo que hacemos», también interroga: «¿Somos responsables de lo que no hemos hecho?». Esto le permite afirmar que «la responsabilidad es anterior a la libertad», y es entonces cuando expone responsabilidad histórica y deber de memoria.

Con la vocación de esclarecimiento que presenta en esta obra, pasa a reivindicar la importancia atribuida a la tolerancia, por dos motivos: «porque contra todo pronóstico, arrecia la intolerancia por doquier, y porque entiendo que, desde el punto de vista teórico, la tolerancia ofrece un marco general para el estudio de los conflictos vivenciales, imprescindible para estudiar luego fenómenos más concretos, como los apuntados por la laicidad o la secularización». Nos preguntamos: ¿de dónde proviene la fragilidad de la tolerancia? Reyes Mate explora cómo la historia del mundo está llena de ejemplos de variantes concernientes a la fragilidad de la tolerancia. La

apertura del cristianismo temprano, seguido por la Inquisición, la apertura de la República de Weimar, seguida por el nazismo, permiten entender cómo el odio hacia los judíos y los inmigrantes es cultivado y fomentado.

La maldad del nazismo, ¿es producto de la civilización occidental, del cristianismo o de la recurrencia de la maldad? Esta recurrencia de la maldad del hombre pide un análisis serio, de manera no sectaria ni fragmentaria; es lo que podemos encontrar en *Lucas en la ciudad democrática*. Luchar contra la manera crecientemente fragmentaria en la que se piensa la realidad, y que otorga una visión incompleta de la historia, contribuye, tal y como queda expuesto, a la fragmentación, la confrontación y a la alienación que estimula visiones de enfrentamiento.

En ese sentido, la presente obra explora la dicotomía existente entre Occidente y el mundo no occidental: expone que lo trágico reside en que quienes tienen una visión fragmentaria en Occidente alimentan la visión segregacionista, que entra en una alianza implícita con el terrorismo. Por ello el testimonio tiene una dimensión ética, en la medida en que amplía el campo de la producción simbólica de una determinada sociedad, a fin de incluir en ella lo que era tenido como irrepresentable: la violencia ejercida contra la víctima. Cuando se fracasa en la recuperación de una experiencia marginal, no es sólo el individuo que la vivió quien fracasa, sino, también, el propio lazo social. Por ello es indispensable, como hace Reyes Mate, apelar al deber de memoria. En ese sentido, no es posible seguir disociando experiencia y testimonio.

La guerra contra el terrorismo (no sólo el de ETA —al que también se refiere Reyes Mate—, sino toda forma de terrorismo), sólo tiene una batalla que se puede ganar, y así lo expone el autor: se trata de mejorar las condiciones de vida en las zonas pobres y humilladas del mundo, que son caldo de cultivo para la violencia. Es la esperanza para la ética en el mundo contemporáneo.

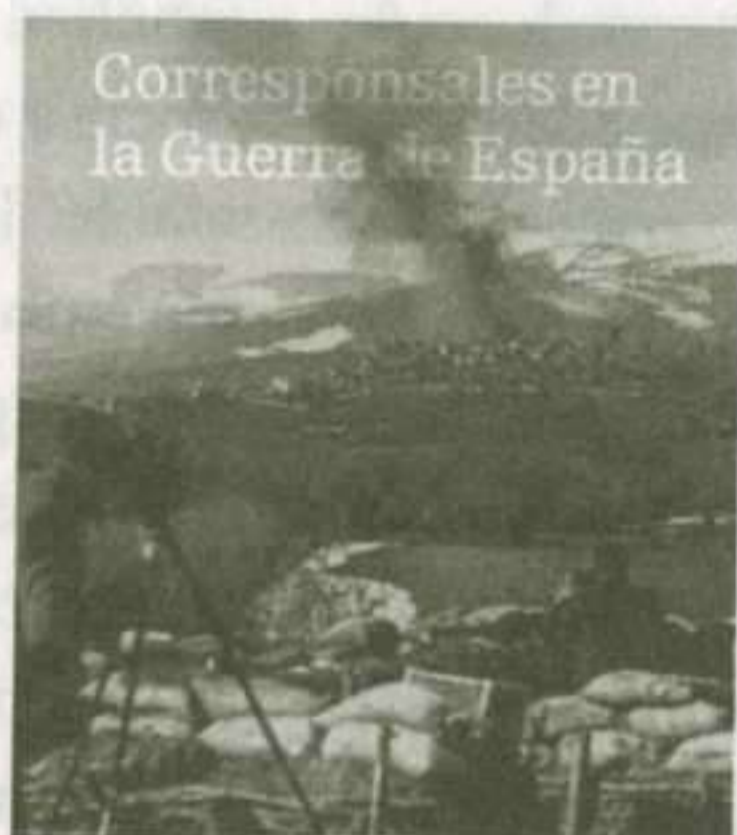
Por primera vez en la historia de la humanidad, se reconcilian la moral y el interés individual. ¿Por qué? Porque para ser moral hay que sacrificar parte del interés propio en función de los demás, siempre. Pero como ahora estamos en una situación en la que debemos cuidar el uno del otro para permanecer en el

planeta, es nuestro deber moral abolir la humillación, la falta de dignidad, y elevar la humanidad de la gente de todos los países para incrementar nuestras posibilidades de supervivencia. En el Primer Mundo, la gente hace filantropía con el Tercer Mundo como parte de su deber moral, y luego explota su mano de obra barata como parte de su interés. Como señala Reyes Mate, «lo que nos dice la historia es que la relación natural entre los pueblos no es de colaboración, sino de enfrentamiento (...) e impregna nuestro lenguaje». Asimismo, expone el empuje de los hombres a la destrucción; la destrucción de sí mismos y de cualquier lazo con el otro que no sea de la misma aldea. Uno de los logros que podemos encontrar en *Luces en la ciudad democrática...* es la demostración de que la violencia puede frenarse con esfuerzo humano. En ese sentido, nues-

tro autor propone educar para la paz, como una ética adecuada para las necesidades de nuestro tiempo.

Por eso corresponde darle la más calurosa bienvenida; un interesado en comprender los tiempos actuales no debería perderse esta obra. De hecho, debiera ser libro de texto en el último año de Secundaria, a una edad en la que ya son convocados todos a pensar sobre el porvenir de la democracia, sobre nuevas formas de asociación cívica que beneficien a los seres humanos que compartimos el mismo planeta, por vivir juntos y por lo que tenemos en común, independientemente de cuáles sean las diferencias entre nuestras múltiples identidades. *Luces en la ciudad democrática* es una obra fascinante para todo público con voluntad de exposición real de ideas; un trabajo que intenta ayudarnos a pensar la tarea de la humanidad. □

epi editorial pablo iglesias

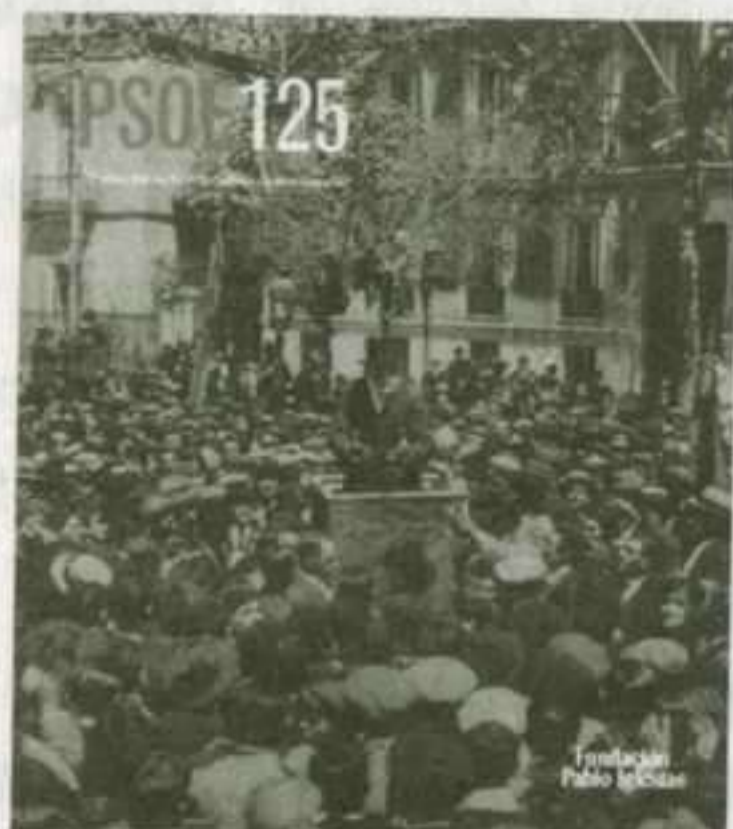


ISBN: 978-84-95886-18-7
240 páginas

Corresponsales en la Guerra de España

Paul Preston, Ignacio Martínez de Pisón,
Carlos García Santa Cecilia

Ernest Hemingway, John Dos Passos, Geoffrey Cox,
Martha Gellhorn, Ilya Ehrenburg, Harold Cardozo,
Antoine de Sant-Exupéry, Jay Allen y otros.



ISBN: 978-84-95886-10-1
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
www.fpabloiglesias.es

Correspondencia

Guadalajara



Jorge Herralde

Me siento muy feliz celebrando aquí el merecidísimo Reconocimiento al Mérito Editorial, dedicado a mi querido colega Christian Bourgois, uno de los nombres imprescindibles de la edición mundial en los últimos cincuenta años. Empezó como joven y brillante editor en 1959 junto a René Julliard, luego, a su muerte, fundó su propio sello, en 1966, en el seno del grupo Presses de la Cité, que abandonó en 1992, para empezar a los 60 años, junto con su mujer y colaboradora Dominique,

como editor independiente; un trayecto bien atípico.

Entre sus muchas iniciativas, una de mis preferidas es el relanzamiento, en 1968, de «10/18», una colección de bolsillo fundamental para seguir y acompañar todas las turbulencias políticas y sociales a partir de Mayo 68. Un símbolo de la edición de izquierdas en Francia, junto con Maspero, cuya militancia era más añeja, austera y previsible (aunque siempre rigurosa), mientras que «10/18» tenía un espíritu menos encorsetado, más provocativo y vivaz. Y quizá no poco emparentado en espíritu con los Cuadernos Anagrama, que se iniciaron en 1970.

En 1976 Anagrama fue cooptada por varias editoriales más veteranas para fundar un premio internacional para manuscritos, cuyo ganador debía publicarse simultáneamente en siete países: así sucedió con *Cien poemas apátridas* de Erich Fried. Luego el premio no pudo proseguir (aunque el intento persistió dos años más), en buena parte debido a las dificultades económicas que provocó el «desencanto» político, el fin de las ilusiones revolucionarias, en casi todos los editoriales del premio, en especial Christian Bourgois, Feltrinelli, Wagenbach, Van Gennep y, por supuesto, Anagrama. En cualquier caso, gracias a esa experiencia, mi relación con esos excelentes editores quedó muy reforzada.

En el caso de Christian, nuestra amistad ha ido creciendo desde entonces; nos hemos encontrado en incontables lugares y ocasiones. Destacaré un rito sagrado: cada año, el viernes de la

semana del Salon du Livre, Christian y Dominique «reciben» en su bello y espacioso piso de la rue Talleyrand, «tapizado» con cuadros abstractos de gran formato e innumerables estanterías y pilas de libros, a unas veintitantas personas, en una cena muy informal. Se trata de algunos amigos y familiares, periodistas culturales amigos, así Nelly Kapriélian y Fabrice Gabriel, de *Les Inrockuptibles*, o Michel Braudeau, director de *La Nouvelle Revue Française*, y los autores de Bourgois del país invitado al Salon. Como colegas fijos, Inge Feltrinelli, Lali y yo, y más esporádicamente Klaus Wagenbach, Morgan Entrekin, o el «superagente» Ed Victor. Entre otros muchos autores hemos compartido cena con Allen Ginsberg, Lobo Antunes, Martin Suter, Tabucchi, Vila-Matas o Bolaño, y también con personajes singulares, como Malcolm McLaren, el «inventor» de los Sex Pistols (que quería «vender» su autobiografía, no escrita entonces ni ahora, bastantes años después), o Sonia Rykel, cuya hermosa tienda de modas, en el Boulevard Saint-Germain, exhibe unos escaparates en los que se encuentran siempre los libros más sofisticados, exquisitos y secretos.

Y hablando de familiares, una mañana vi al extenso clan de Christian Bourgois en todo su esplendor. Hace unos años, Jacques Chirac, el presidente de la República francesa, le impuso la condecoración de Commandeur de la Légion d'Honneur en el palacio del Elíseo. Fue una ceremonia solemne, con varios condecorados en diversos grados, y Chirac, con la mejor retórica francesa, dedicó a cada uno su particular discurso. Por cierto, Chirac había sido discípulo de Bourgois en *Sciences-Po* y éste, con cierta coquetería, decía que Chirac fue el tercero de la clase y él el segundo. En el acto estaba, como he dicho, toda la extensa familia de Christian, sus varias esposas, hermanos, hijos, hijas, nietos, nietas, e Inge Feltrinelli, Lali y yo como amigos adosados.

A su vez, Christian se desplazó a Barcelona cuando me concedieron el título de Commandeur des Arts et des Lettres, para, como condecorado, condecorarme en el Instituto Francés. Y en la fiesta de los 30 años de Anagrama, celebrada en una carpa levantada en el Parque de la Ciudadela, amenizada con una enorme tormenta, Christian Bourgois y Carmen Martín Gaité fueron los oradores que presentaron el acto. Oradores casi inaudibles frente al estrépito de los truenos y el diluvio descomunal.

Además de nuestra relación amistosa, la sintonía editorial es muy evidente, son muchos los autores comunes que hemos publicado. Así, el trío de la generación *beat*, Ginsberg, Kerouac y Burroughs, y el cuarto mosquetero, Cassady, el D'Artagnan

casi ágrafo, la «musa» de todos ellos. También Fante, Brautigan y Patti Smith, o Saki, Martin Amis, Kureishi y Anthony Powell, con las doce novelas de su espléndida *Una danza para la música del tiempo*, o nuestro querido Gombrowicz. Y tantos otros, como dos personajes tan singulares y geniales como Copi y Topor, que fueron mis primeros contratos con Christian Bourgois; luego ha sido él quien ha adquirido los derechos de tantísimos autores de Anagrama.

Por eso, aquí, en Guadalajara, quiero destacar especialmente su vinculación con la literatura en lengua española, que empezó en los primerísimos años 60 con *El coronel no tiene quien le escriba*, de un casi desconocido García Márquez, y en 1966 con Borges. Pero ha sido en los últimos diez años cuando dicha presencia se ha intensificado hasta el punto de que el sello Christian Bourgois puede considerarse el más atento a nuestras literaturas, y posiblemente el más sagaz, de toda la edición internacional. Así, encontramos a autores como Pombo, Vila-Matas, Tomeo, Barba, Alberto Méndez o los latinoamericanos Bolaño y Alan Pauls, todos ellos propuestos por Anagrama. Y también a Vázquez Montalbán, Juan Marsé (y muy pronto su hija Berta), Isaac Rosa, o Piglia, Aira, Fadanelli, Solares, Prieto, Tabarovsky. O bien Atxaga y Cabré, traducidos del euskera y del catalán, y si nos desplazamos a Portugal, nada menos que Pessoa y Lobo Antunes. No quiero dejar de comentar que, en una entrevista reciente, Christian subrayaba que Vila-Matas y Bolaño eran dos de las glorias de su editorial, y que «la publicación próxima de *2666*, la gran novela póstuma de Bolaño, un libro de más de mil páginas, es para mí un privilegio inmenso».

Aunque sólo fuera por esta especial atención, tan provechosa, porque Francia sigue siendo, como se sabe, la mejor caja de resonancia para otras posibles traducciones (como analizó muy bien Pascale Casanova en *La República mundial de las letras*), Christian Bourgois merecería sobradamente este galardón. Pero, obviamente, es sólo una parte de su obra como editor, una labor para la que considera imprescindible, como muchos de sus colegas, la supervivencia de las buenas librerías.

Christian afirma a menudo: «Mi vida es mi catálogo» y, como se escribió en *Livres Hebdo*, es «un hombre que acompaña nuestros deseos de lectura desde hace casi medio siglo». Una ratificación de su forma de entender el trabajo editorial, basada en la duración, en resistir, de acuerdo con su declaración: «Publico el mismo tipo de libros, el mismo número, desde hace muchos años» (sin desalentarse, con tenacidad y coherencia). Lo saben los autores a quienes tantas veces ha acompañado a lo largo de su carrera, lo saben los librerías, lo saben los críticos literarios, y lo sabemos sus colegas que tanto le admiramos.

El estado de salud de Christian Bourgois se agravó súbitamente y falleció el 20 de diciembre de 2007. El pasado 12 de enero se celebró en París una misa en la iglesia Sainte-Clotilde, con la presencia de numerosos amigos y colegas de la edición francesa e internacional y de cinco ministros de Cultura de su país, entre ellos Jack Lang, que pronunció un vibrante y emotivo discurso.

Caracas



Daniel Centeno

El día en el que la muerte lo sorprendió pareció haber sido escrito por él.

Como solía hacer, al mediodía fue a uno de esos restaurantes de Las Mercedes en donde ya era costumbre tratarlo como dueño. Buscó un lugar en la barra, cogió el periódico y, mientras bebía un vaso de agua, su barbilla cayó sobre el último botón del cuello de su camisa. Allí se desenchufó del mundo, sin molestar a nadie, sin hacer un drama de su partida, como si sólo hubiera aprovechado un instante para ser vencido

por el sueño. De esta forma, Adriano González León había cerrado tras de sí la puerta de su vida, una existencia llena de historia venezolana, letras, anécdotas, humo y mucho botiquín.

Esa fue su enésima muerte. El escritor y antiguo vicepresidente de Nicaragua, Sergio Ramírez, vino a Venezuela a finales del año pasado con el dolor de no haberse despedido de Adriano. En esa ocasión no había sido el infarto el que se lo había llevado, sino Gabriel García Márquez y su esposa Mercedes Barcha, quienes le juraron la enorme pérdida con la seguridad de quien estuvo en el entierro. González León, ajeno al fin de su biografía, se emocionó con la llamada, bromeó un buen rato con Ramírez y le pidió una pronta visita para conversar como en los viejos tiempos.

«Nadie me iba a decir que mi último encuentro con Adriano sería por celular», comentó el nicaragüense al enterarse de su verdadero fallecimiento. «Me acuerdo que me lo llamaron en Valencia desde el carro en donde me encontraba, y él tardó en ponerse al teléfono porque se estaba bañando. ¡Qué mala noticia para comenzar el año!»

Como Ramírez existen otros intelectuales en diferentes lugares del mundo. Y esto no es ninguna exageración. Quizás los menos avisados aún no están al tanto, pero la firma de González León jugó un papel preeminente en el desarrollo de la literatura latinoamericana de la segunda mitad del siglo veinte. Sus libros fueron de cabecera para una generación y motivo de estudio en muchas universidades extranjeras.

La línea arranca con el volumen de cuentos *Las hogueras más altas* (1959), cuya segunda edición fue prologada por el Nobel de literatura Miguel Ángel Asturias. Luego de tamaño estreno aparecieron *Asfalto-infierno* (1963), *Hombre que daba sed* (1967 [Seix-Barral, 1971]) y su primera novela: *País portátil* (1968 [Alfaguara, 1997]). En este punto es necesario hacer un hiato.

El libro le abrió las puertas a la consagración. Recibió el Premio Biblioteca Breve de la por entonces mítica editorial Seix Barral en su novena edición, y formó parte del selecto grupo de galardonados de la época, junto a Mario Vargas Llosa, Vicente Leñero, Guillermo Cabrera Infante y Carlos Fuentes.

La novela le llevó cinco años de escritura, y constituyó un triunfo de estructura y contenido. De mediana extensión, *País portátil* relata el paso de un estudiante universitario, Andrés Barazarte, de un extremo a otro de Caracas con un misterioso maletín para los guerrilleros con los cuales tiene que encontrarse.

Para el escritor argentino César Aira la mayor contribución del libro surge al contar una travesía que «está intercalada de reflexiones y recuerdos, en los que el joven reconstruye su historia familiar; el método hace que la novela sea rural y urbana al mismo tiempo, anudando dos tradiciones de la narrativa venezolana».

Con el reconocimiento internacional viniéndosele encima como un alud, Adriano prefirió tomarse un prolongado respiro. Luego de ese tiempo escribió los volúmenes de cuentos y poemarios: *Damas* (1979), *De ramas y secretos* (1980), *El libro de las escrituras* (1982), *Solosolo* (1985), *Linaje de árboles* (1988) y *Del rayo y de la lluvia* (1991 [Fundación Municipal de Cultura, Cádiz, 1998]).

Algo olvidado por el mundo, y a casi treinta años de *País portátil*, González León logró ponerle punto final a su segunda y última novela: *Viejo* (1995, [Alfaguara, 1995]). La misma fue aplaudida por la crítica y sus colegas. Sin embargo, su impacto no tardó en disolverse con el tiempo. Parece que en ese momento Adriano decidió de una vez por todas hacer de la oralidad su manera de escribir.

Sólo algunas ocurrencias cometieron el atrevimiento de hacerse lomo y papel cuando estuvo desprevenido, como fue el caso de *Huesos de mis huesos* (1997), *Todos los cuentos más Uno* (1998, [Alfaguara, 1998]), *Viento blanco* (2001) y *Cosas sueltas y secretas* (2007). Pero lo cierto era que el autor prefirió decantar toneladas de genio en sus clases universitarias, en la creación de grupos literarios como Sardio, El techo de la ballena o La república del Este, en programas televisivos, en labores diplomáticas y en decenas de acogedoras barras.

En ellas vio su vida y la de los demás correr como un río. Probó diferentes néctares, entendió la confianza del camarero y presencié escenas dignas de ser escritas en capitulares. En un bar vio el renacimiento de amores, la creación de espejismos e, incluso, la muerte a balazos de un vecino de taburete. Precisamente, fue en una barra en donde se despidió en paz del último párrafo de su gran obra: su propia vida.

«Él hizo lo que quiso, eligió vivir a su manera y eso es un triunfo para cualquiera», comentó su discípula y escritora venezolana Gisela Kozak Rovero. «Todo el mundo lo aceptó como fue. Su vida no pudo terminar mejor, con mucha poesía y fiesta. Adriano murió como si se estuviera quedando dormi-

do en la barra. Y eso no es todo. La cosa fue tan digna de él, que la gente del restaurante siguió comiendo y bebiendo».

Su colega y amiga Victoria de Stéfano, al enterarse de su partida, mantuvo una cierta dosis de cordura. «Los viejos tenemos una concepción de la muerte muy diferente a la de los jóvenes», dijo la autora de *Lluvia* (Candaya, 2006) cuando la noticia se dispersaba como pólvora. «Para nosotros, sobre todo si somos escritores, no pensamos en términos de pérdida, sino si la persona hizo su trabajo y cumplió con su cometido. Y eso fue, precisamente, lo que hizo Adriano. La suya fue una vida completa».

Adriano murió y media Caracas lo fue a ver. En el restaurante un corro de intelectuales venezolanos hizo una extraña peregrinación para alimentar el morbo y el desamparo; en la funeraria cada escritor mantuvo una versión diferente de su despedida; en el sepelio ya se podía hacer una novela sobre su deceso.

Escribir es morir de a poquito. Adriano tuvo varias muertes, algunas con premios y condecoraciones; otras más domésticas. Sólo necesitó dejar de existir de veras para estar más vigente que nunca, para demostrar que, en Venezuela, sin él los párrafos no tendrán un amante con mayores credenciales. Su parábola no pudo enmarcarse mejor que dentro de una frase, sin dueño conocido, dicha en una sobremesa: «La vida no tiene lógica, pero sí mucho sentido».

Adriano murió en una barra delante de un vaso de agua. Esa misma noche, sus dos hijos elevaron sendas copas en su honor. Tenía 76 años recién cumplidos. □

Ganador del premio Biblioteca Breve en plena época del «boom» de narrativa hispanoamericana, y autor de sellos como Alfaguara y Seix Barral, el nombre de Adriano González León (Valera, 1931-Caracas, 2008) era sinónimo de dignidad en las letras venezolanas. Su reciente muerte deja huérfano a un país, y ha sido motivo de infinitas especulaciones.

COLABORADORES

- **JAVIER ARNALDO**
Conservador Jefe del Museo Thyssen-Bornemisza y Profesor de Historia del Arte
- **JOSÉ MANUEL CABALLERO BONALD**
Escritor
- **DANIEL CENTENO**
Crítico literario
- **SALVADOR CLOTAS**
Director de LETRA INTERNACIONAL
- **JORGE HERRALDE**
Director de la editorial Anagrama
- **DORIS LESSING**
Escritora surafricana
Premio Nobel de Literatura 2007
- **JOSÉ RAMÓN RIPOLL**
Escritor y periodista
- **MARK SIEMONS**
Periodista de la *Frankfurter Allgemeine Zeitung* en Pekín
- **LUIS SEGUÍ**
Abogado
- **XAVIER VIDAL-FOLCH**
Periodista

PORTADA

Karl Blossfeldt (1865-1931)
Serratula nudicaule
Cabecilla seminal
Ampliada 4 veces



TRADUCTORES

PEPA LINARES
Doris Lessing

ROGER GARCÍA LENBERG
Mark Siemons

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

D. Lessing © The Nobel Foundation; ilustraciones portada y *Cuaderno Central*, sobre fotografías de Karl Blossfeldt; ilustraciones X. Vidal-Foch, cortesía de galería cámara oscura, Madrid; ilustraciones D. Lessing, cortesía de galería Fúcares, Madrid, ilustraciones J. Arnaldo, del catálogo *Johann Wolfgang von Goethe. Paisajes*, cortesía de Círculo de Bellas Artes-Klassik Stiftung Weimar; ilustraciones M. Siemons, cortesía de galería Gallery Art & Food, Gijón; ilustraciones L. Seguí, cortesía de galería May Moré, Madrid; ; © de las reproducciones autorizadas VEGAP, Madrid 2008.

Queda prohibido expresamente que cualquiera de las páginas de LETRA INTERNACIONAL sea utilizada para la realización de resúmenes de prensa a los efectos previstos en el art. 32,1, párrafo segundo, del TRLPI. Cualquier acto de explotación de la totalidad o parte de las páginas de LETRA INTERNACIONAL precisará de la oportuna autorización.

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 n° 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

BUCAREST:
LETTRE INTERNATIONALE
Dirección: B. Elvin, Antonin J. Liehm.
Redacción: Aleea Alexandru, 38, sectorul 1,
Bucaresti.

BUDAPEST:
LETTRE INTERNATIONALE
Dirección: Eva Karadi, Antonin J. Liehm.
Redacción: Nagyened u. 11/A,
1123 Budapest.

COPENHAGUE:
LETTRE INTERNATIONALE
Dirección: Peter Nielsen, Antonin J. Liehm.
Redacción: Mediefabrikken, Store
Kongensgade 40 E, 3, 1264 Copenhague

PARÍS:
LA NOUVELLE LETTRE
INTERNATIONALE
Dirección: Antonin J. Liehm.
Redacción: 41, rue Bobillot, 75013 París

ROMA:
LETTERA INTERNAZIONALE
Dirección: Federico Coen, Antonin J. Liehm
Redacción: Via Trebbia, 3
00198 Roma



**21ª FERIA
INTERNACIONAL
DEL LIBRO
DE BOGOTÁ**



Leer barre la ignorancia.

No te quedes sin palabras, lee un libro.

**VEN A LA FERIA INTERNACIONAL DEL LIBRO DE BOGOTÁ
Del 23 de abril al 5 de mayo de 2008**

www.feriadellibro.com

Apoyan:



Pais invitado:



Organizan:



PROPUESTAS 08

XII Convocatoria de Ayudas a la Creación Visual

PLÁSTICA

ILUSTRACIÓN

DISEÑO

FOTOGRAFÍA

NUEVAS TECNOLOGÍAS

150.000 euros

en ayudas directas

a Creadores Visuales

PRESENTA TU PROYECTO

FECHA LÍMITE: 30 DE JUNIO

Bases en www.arteyderecho.org

Ministerio de Educación, Cultura y Deporte

Gran Vía 16 - 1º 28013 Madrid T 915 235 647



fundación
arte y
derecho