

EDITOR EJECUTIVO
Salvador Clotas**DIRECTORES**Luis Goytisolo
Antonin J. Liehm**SUBDIRECTOR**

Manuel Ortuño Armas

COORDINADORA

Rosa Pereda

SECRETARIA DE REDACCION

Mercedes García Lenberg

CONSEJO DE REDACCIONVictoria Camps
Josep M. Carandell
Jon Juaristi
Ludolfo Paramio
Carlos Piera
Josep Ramoneda**DISEÑO GRAFICO**

Mácuca & García-Ramos, S.A.

EDITORIAL PABLO IGLESIASMonte Esquinza, 30, 2.º dcha.
28010 Madrid. Teléf.: 410 46 96 - 410 47 98
CIF n.º G-28667061**REALIZACION GRAFICA**Carácter, S.A.
Depósito Legal: M-4655-1986
ISSN 0213-4721**DISTRIBUCION**En España: Librerías, Siglo XXI;
Quioscos, COEDIS.
En Argentina: Riverside Agency;
Tel.: 97 85 27, Buenos Aires.
En Chile: Editorial Contrapunto;
Tel.: 223 30 08, Santiago de Chile.
En Uruguay: Ediciones Trecho;
Tel.: 98 36 06, Montevideo.
En Venezuela: Fundación Kuai-Mare del
Libro; Tel.: 92 65 34, Caracas.LETRA INTERNACIONAL
ES MIEMBRO DE ASEI
ASOCIACION DE REVISTAS DE
PENSAMIENTO Y CULTURA**INDICE**

JORDI SOLE TURA: 1492: La dimensión real del mundo moderno	3
JOACHIM SARTORIUS: Ecu-cultura. Un informe de Bruselas	11
NADINE GORDIMER: Ser y escribir	18
<hr/>	
JOHN BERGER: Siempre que decimos adiós	25
STEPHEN FREARS: ¡Esto es Hollywood!	31
JAY MCINERNEY: El business	34
SLAVOJ ZIZEK: Rossellini: La mujer como síntoma del hombre	41
<hr/>	
PETER MATTHIESSEN: La perla azul de Siberia	53
VLADIMIR SOLOVIOV: La muerte de Stalin	71
JOAQUIN ROY: Estados Unidos y España	76
<hr/>	
POEMAS: Vasko Popa	80

Adam Michnik, Giulio Giorello, Pascal Bruckner, Rosa María Pereda:
Correspondencias

Todos los copyrights son de sus autores; Nadine Gordimer © The Nobel Foundation; Peter Matthiessen reproducido con permiso de *The New York Review of Books*; Jay McInerney © Jay McInerney 1991.

COLABORADORES**JOHN BERGER**

Novelista, ensayista y pintor inglés

STEPHEN FREARS

Director de cine inglés

NADINE GORDIMER

Escritora surafricana. Premio Nobel de Literatura 1991

PETER MATTHIESSEN

Escritor norteamericano

JAY MCINERNEY

Escritor norteamericano

VASKO POPA

Poeta yugoslavo (1922-1991)

JOACHIM SARTORIUS

Presidente del Comité Asesor de Cultura de la CE desde 1990

JOAQUIN ROY

Director del Instituto de Estudios Ibéricos de la Universidad de Miami

VLADIMIR SOLOVIOV

Escritor ruso

JORDI SOLE TURA

Catedrático de Derecho Político. Actual ministro de Cultura español

SLAVOJ ZIZEK

Profesor de Filosofía en Liubiana

TRADUCTORES**MARTA ARELLANO**

Nadine Gordimer.

ROSA PILAR BLANCO

Joachim Sartorius.

MARIA CORNIERO

Vladimir Soloviov.

CRISTINA GARCIA OHLRICH

John Berger, Stephen Frears, Jay McInerney, Slavoj Zizek.

MIGUEL HERNANDEZ

Adam Michnik.

MIRIAM LLEO

Peter Matthiessen.

GUILLERMO LANDA

Vasko Popa.

MARIO MERLINO

Giulio Giorello.

FLAVIA PUPPO

Pascal Bruckner.

BELGRADO: LETTRE INTERNATIONALE

Dirección: Iovan Hristic.

Redacción: Cika Liubina 1/V, 1100 Belgrado.

BERLIN: LETTRE INTERNATIONAL

Dirección: Frank Berberich, Antonin J. Liehm.

Redacción: Dominicusstr. 3, 1000 Berlín 62.

BUDAPEST: LETTRE INTERNATIONALE

Dirección: Gábor Mihályi, Antonin J. Liehm.

Redacción: XIV Columbus u.39, 1145 Budapest.

SAN PETERSBURGO: LETTRE

INTERNATIONALE

Dirección: Alexandre Ninov, Antonin J. Liehm

Redacción: V sermirmoe slovo, c/o J. B. Karakol,
19304 Leningrado**PARIS: LETTRE INTERNATIONALE**

Dirección: Antonin J. Liehm, Paul Noirot.

Redacción: 6 rue du Sentier, 75002 París.

PRAGA: LETTRE INTERNATIONALE

Dirección: Tomás Vrba, Antonin J. Liehm.

Redacción: Hellichova 5, 11800 Praga 1.

ROMA: LETTERA INTERNAZIONALE

Dirección: Federico Coen, Antonin J. Liehm.

Redacción: Fondazione Lelio Basso. Vía della
Dogana Vecchia 5, 66086 Roma.**ZAGREB: LETTRE INTERNATIONALE**

Dirección: Slobodan P. Novak, Antonin Liehm.

Redacción: Trg Bana J. Jelacica 7, 41000
Zagreb.

1492

La dimensión real del mundo moderno

Jordi Solé Tura

En 1787 la Academia Francesa convocó un concurso con el siguiente enunciado: «El descubrimiento de América: ¿fue útil o perjudicial para el género humano?». Como se ve, la discusión sobre el sentido profundo de 1492 y de los acontecimientos que le siguieron es una discusión que viene de lejos. Por eso no debemos preocuparnos ni alarmarnos si hoy también discutimos. Es lógico que se discuta un acontecimiento que tuvo unas dimensiones y unas consecuencias tan enormes, y es positivo si lo sabemos encauzar. Lo que nos debe preocupar de las discusiones actuales sobre el carácter, el contenido y las consecuencias de 1492, no es, por consiguiente, la discusión sino su indefinición, los problemas no resueltos o mal planteados que se perciben en el fondo de la misma. De hecho, hoy todavía no tenemos claro qué es lo que estamos conmemorando en este año de 1992. Más allá de las discusiones y de las dudas razonables encontramos cosas muy diversas, desde interpretaciones meramente ideológicas de lo ocurrido, con sus correspondientes descalificaciones globales, hasta simples utilidades coyunturales y partidistas del acontecimiento, tanto en este lado del Atlántico como en el otro.

La verdad es que nos ha costado y nos sigue costando situar el V Centenario en

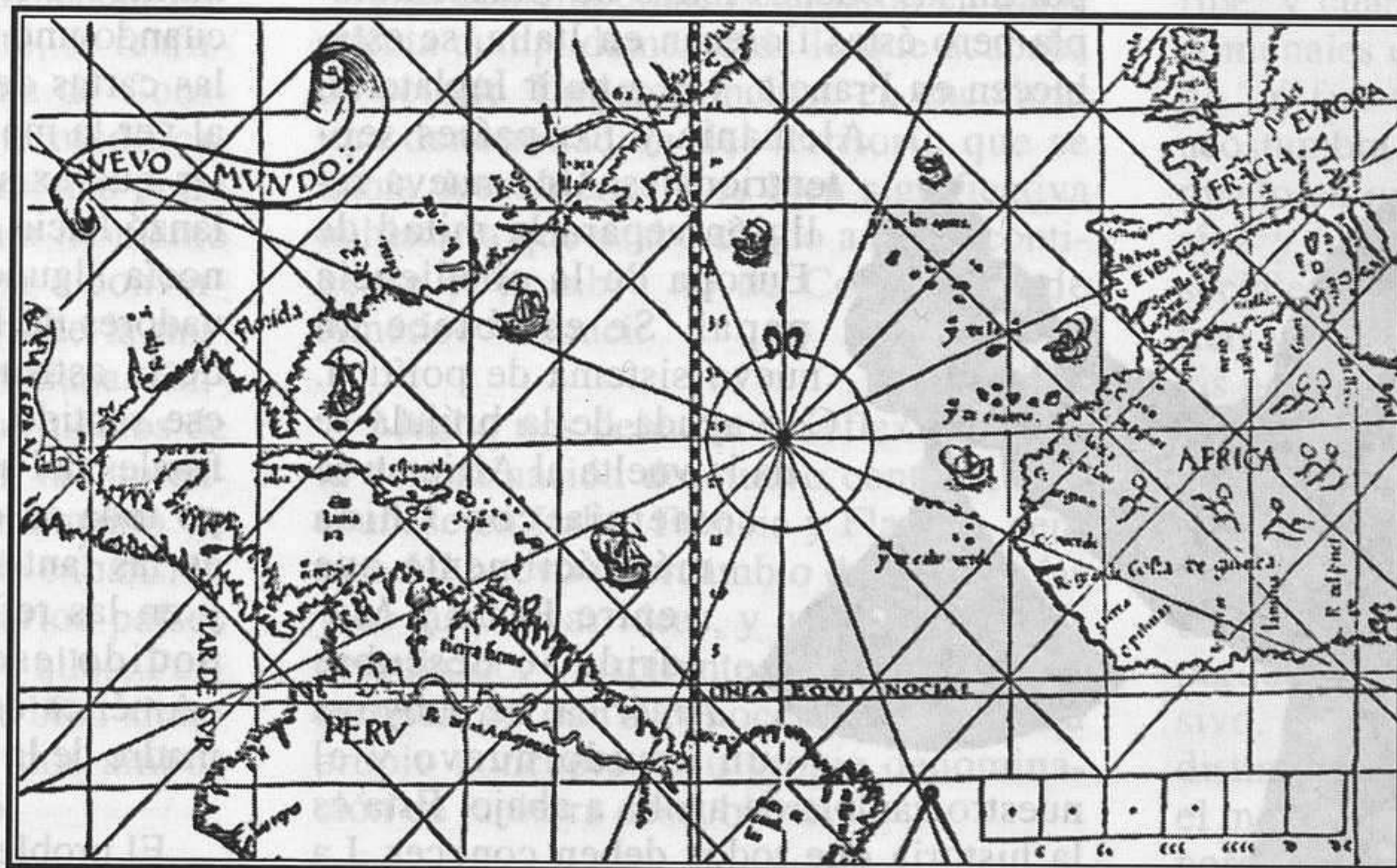
su justo lugar. Son muchos años, muchos siglos, de equívocos, de retórica imperial, de apelaciones grandilocuentes a la Madre Patria y de utilización de la historia para justificar simples posiciones de poder no democrático aquí y allí. Y son muchos años, también, de situaciones de desigualdad y de injusticia camufladas por esta misma retórica.

Se entiende también que en algunos países iberoamericanos, marcados por una difícil independencia que se hizo precisamente contra España, y por una lucha más difícil todavía para sustraerse a otras dependencias, la búsqueda de una identidad propia les lleve muy lejos en la afirmación de sus raíces propias y cedan a veces a la tentación de todos los nacionalismos, a saber: afirmar la propia identidad a costa de un enemigo exterior, real o inventado.

es que 1492 fue un auténtico descubrimiento, pero en los dos sentidos. Los españoles que desembarcaron en tierras americanas descubrieron un mundo, unas civilizaciones, unas personas concretas, pero aquellas personas concretas, aquel mundo, aquellas civilizaciones también descubrieron a los recién llegados y muy pronto todo lo que había detrás de ellos. Hablamos también de «encuentro entre dos culturas». Este es un concepto que permite pasar por encima de las connotaciones negativas del término «descubrimiento», pero que es poco exacto. No hubo un encuentro entre dos culturas sino entre varias. Fue un encuentro muy contradictorio, muy conflictivo, muy complejo, que produjo cambios en todas las culturas afectadas y hasta la extinción de algunas. Lo cierto es que detrás de los descubridores europeos había muchas

La verdad es que, por unas razones u otras, estamos abordando la conmemoración del V Centenario con una cierta mala conciencia, como si no nos atreviésemos a aceptarlo tal como fue o como si tuviésemos que pasar de puntillas sobre un acontecimiento que conmocionó al mundo entero y cambió el rumbo de la historia.

No nos atrevemos a utilizar con claridad el concepto de «descubrimiento» cuando lo cierto



culturas y detrás de los descubridores americanos también.

¿Qué es pues 1492? En realidad esta fecha señala el comienzo de un periodo histórico en el que la humanidad descubrió por fin la auténtica dimensión del mundo en que habitaba. Esto acabó modificando todos los datos de la cultura y de la economía anteriores y abrió una larga y compleja etapa en la que el progreso de la humanidad avanzó, hasta extremos insospechados, pero también en la que las contradicciones sociales y la propia crueldad humana alcanzaron límites igualmente insospechados. Este es, a mi entender, el fondo del problema y por ello creo que algunas de las discusiones

actuales son gratuitas, como por ejemplo, las que intentan repudiar el pasado como si éste se pudiese haber escrito de una manera diferente.

En definitiva, como escribe el historiador Bartolomé Bennassar: «¿Que significa desde el punto de vista intelectual la repudiación de un viaje de exploración, cuyos iniciadores y actores ignoraban absolutamente lo que iban a encontrar?». O, como escribe bellamente Alonso de Santa Cruz: «...un tan largo viaje, do tan poca certidumbre se tenía».

En su *Remarques sur l'Histoire*, Voltaire escribió un párrafo que sintetiza muy bien lo que quiero decir. «Me gustaría —dice Voltaire— que se empezase un estudio serio de la historia a partir del momento en que ésta se hace verdaderamente interesante para nosotros, que es, a mi parecer, hacia finales del siglo XV. La imprenta que se inventa en aquellos momentos empieza a hacer menos incierta la historia. Europa cambia de rostro, los turcos que se expanden por ella expulsan las buenas letras de Constantinopla pero éstas florecen en Italia, se establecen en Francia, van a pulir Inglaterra, Alemania y los países septentrionales. Una nueva religión separa la mitad de Europa de la obediencia papal. Se establece un nuevo sistema de política. Con ayuda de la brújula se da la vuelta al Africa y se comercia con China más fácilmente que entre París y Madrid. Se descubre América, se subyuga un mundo nuevo y el nuestro cambia de arriba a abajo. Esta es la historia que todos deben conocer. La plata con que tomamos nuestras comidas —sigue diciendo Voltaire—, nuestros muebles, nuestras necesidades y nuestros nuevos placeres nos hacen recordar cada día que América y las Grandes Indias y, por consiguiente, todas las partes del mundo se reunieron desde hace dos siglos y medio gracias a la industria de nuestros antecesores».

En 1492 no se conocía todavía el sentido profundo de lo que acababa de ocurrir. El propio Colón ignoraba que había descubierto América, que había descubierto un gran continente, una gran barrera entre Europa y Asia, pero hacia 1530 ya se conocían prácticamente las dimensiones reales de la tierra. Los contemporáneos tardaron algún tiempo en tomar conciencia de la dimensión de los hechos. En realidad, una reflexión a fondo sobre el sentido de 1492 no se inició has-

ta mucho más tarde, e incluso se puede decir que una reflexión profunda de lo que era América, antes del descubrimiento y después, no empezó hasta que los movimientos de independencia en el Norte, primero, y luego en todo el continente hicieron que los americanos del norte y del sur se interesasen por su propio pasado.

Como ha escrito Jacques Attali: «Visto desde hoy, 1492 señala la aceleración de un largo proceso de apropiación del mundo, del nacimiento de un continente-historia. Surgen entonces *conceptos, lenguas y ejércitos* que sirvieron para organizar la dominación de Europa sobre las memorias y las conciencias. Aquel año aportó ante todo la demostración de algo que conmocionó a los contemporáneos, a saber: que lo nuevo era posible, que el mundo no estaba ya condenado a la repetición infinita de lo mismo, que la cantidad de riquezas disponibles ya no era finita».

Creo que hay que subrayar estos elementos e insistir en otros. En realidad cuando uno lee los primeros documentos, las cartas del propio Colón, se sorprende al ver la mezcla de elementos conceptuales que existen en los mismos. Colón se lanzó hacia el descubrimiento porque conocía algunos de los aspectos más innovadores de la ciencia, de la cosmografía, de la astronomía. Por consiguiente, en ese sentido, era hijo de los progresos de finales del siglo XV. Pero al mismo tiempo toda su concepción teórica se basaba en las fantasías, en los mitos medievales y en las referencias bíblicas. Por eso ha podido escribir Robert Fossier que «América es hija de la Edad Media, pero madre de la Modernidad».

El problema es, ¿por qué precisamente 1492? ¿Por qué la llegada de las naves españolas a tierra americana se produjo a finales del siglo XV y no en otro momento? ¿Por qué fueron los españoles los que realizaron y culminaron la expedición? Creo que para encontrar respuestas a estas preguntas tenemos que situarnos en el contexto general de la época; de lo que era el mundo a finales del siglo XV.

Tenemos que recordar, en primer lugar, que en España ocurrieron por entonces y al mismo tiempo acontecimientos de enorme trascendencia, coincidentes en el tiempo y en el espacio y que, por consiguiente, tienen que examinarse conjuntamente. Casi al mismo tiempo y casi en el mismo lugar se produjeron la capitulación de Granada, o sea, el final de la presencia política musulmana en España; la decisión de expulsar a los judíos españoles, la decisión de impulsar



el viaje de Colón hacia Occidente y la afirmación de la lengua castellana, simbolizada por la publicación de la *Gramática* de Nebrija.

España culminaba, pues, de manera contradictoria una determinada fase y empezaba otra, preparada por la unión personal de las Coronas de Aragón y Castilla, y por la creación de las bases institucionales de un Estado moderno, hechos que dieron un enorme impulso a la economía, a la cultura y a la potencia militar de ambas Coronas y muy especialmente a la de Castilla, una fase que nos iba a marcar como pueblo de manera decisiva hasta nuestros días.

En el resto de Europa, meollo del mundo conocido, se vivía un momento de plenitud comercial e intelectual de las ciudades-Estado italianas y hanseáticas, al tiempo que empezaban a configurarse algunos de los que más tarde fueron grandes Estados unitarios como Francia, Inglaterra, España o Portugal.

Mientras desaparecía la presencia política musulmana en Occidente, se reafirmaban en Oriente tras la toma de Constantinopla, con la consiguiente modificación de los itinerarios comerciales entre Europa y Asia. Era también un momento de fermentación de lo que iba a convertirse muy pronto en la ruptura de la unidad religiosa de la Europa cristiana. Empezaba el desarrollo de nuevos medios de comunicación y conocimiento, la imprenta en primer lugar, y era el momento de la búsqueda de nuevas rutas de expansión comercial, exploradas por varios países pero esencialmente por dos de ellos, Portugal y España, especialmente bien situados geográficamente y movidos ambos por un fuerte impulso político.

Como es bien sabido, las exploraciones portuguesas en torno al África tuvieron un gran éxito, seguramente mucho más espectacular para los contemporáneos desde el punto de vista de los resultados comerciales que los del primer viaje de Colón. Y lo cierto es que cuando Colón se lanzó a la conquista de nuevas rutas no buscaba un mundo desconocido, sino una ruta alternativa para llegar más rápidamente que los portugueses a un mundo conocido.



Los contemporáneos tardaron en darse cuenta cumplidamente de lo que acababa de ocurrir. Tardaron incluso en encontrar una denominación del territorio que se había descubierto, y es bien significativa la historia que acabó dando a aquel continente el nombre no de Colón sino de Américo Vesputi.

Mucho nos debe hacer reflexionar que la denominación del nuevo continente se acuñase en Italia, Francia y Flandes, centros del nuevo intercambio de mercancías y de las nuevas ideas, y que España, país descubridor y aspirante al imperio, fuese incapaz de dar a conocer e imponer su propio concepto y su propia denominación de la tierra descubierta.

Tras el viaje de Colón todas estas tendencias y posibilidades se aceleraron y cristalizaron. Ya a mediados del siglo XVI se produjo una revolución geográfica, un conocimiento casi exacto de la auténtica dimensión del globo, sobre todo después del sensacional viaje de Magallanes y Elcano, gesta de mayores proporciones que los propios viajes del descubrimiento. Comenzó una auténtica revolución económica, un nuevo comercio, un intercambio de nuevos productos, la

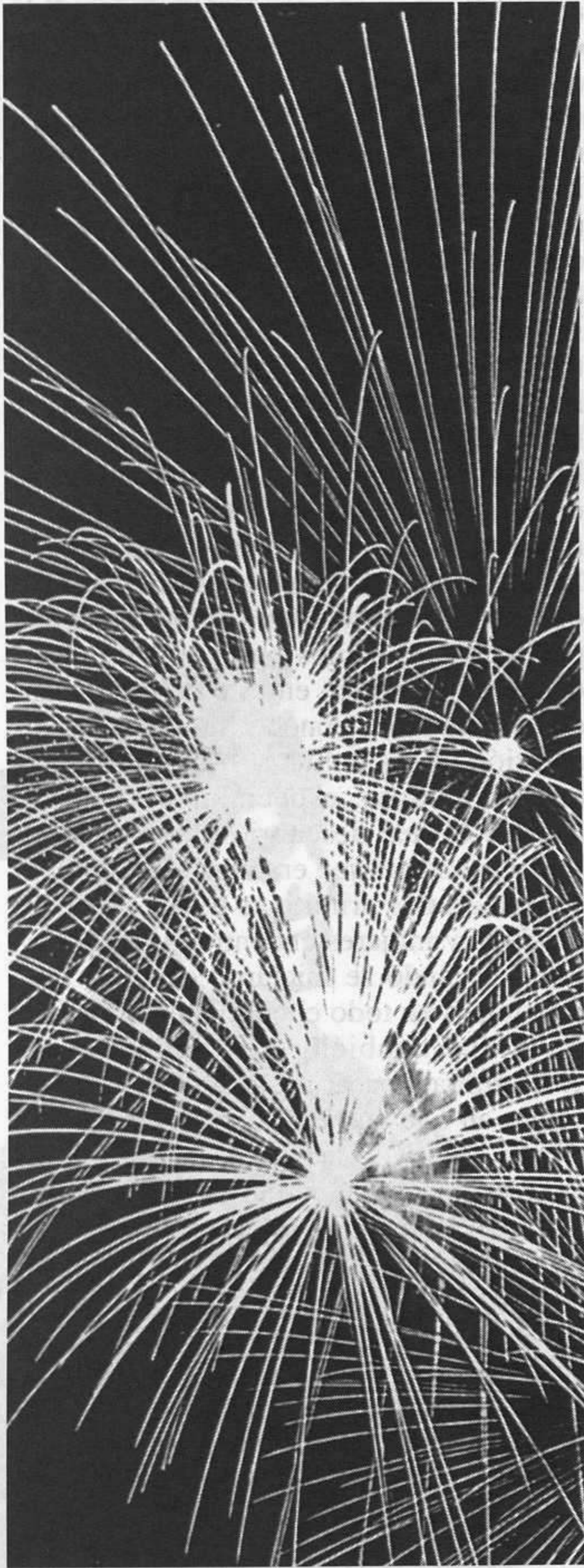
aparición de una nueva masa monetaria que destruyó economías y fortaleció otras, el desarrollo de una importante construcción naval, de nuevas plantaciones agrícolas y de nuevas artes industriales. También hacia esta época, finales del primer cuarto del siglo XVI, fue ya evidente la ruptura definitiva de la unidad cristiana. Fue también entonces cuando se produjo la consolidación del Imperio turco bajo Solimán el Magnífico, cuando las tropas turcas ocuparon Belgrado y Budapest y sitiaron Viena; y cuando se hizo evidente que el Imperio otomano se estaba convirtiendo de hecho en la primera potencia de Europa y Asia Occidental, la potencia que dominó al Mediterráneo y que fue un interlocutor y un rival temido por todos los reinos cristianos de Occidente. Fue también en este periodo cuando se empezó a conocer la auténtica dimensión de las culturas y las civilizaciones americanas, especialmente cuando Hernán Cortés descubrió maravillado el Imperio azteca, que era algo muy distinto de las culturas primitivas de los primeros hombres y mujeres encontrados en el Caribe, y cuando se iniciaron cambios descomunales en todo el continente americano. Y fue también, y es un punto que acostumbra a pasar desapercibido, el momento en que empezó la destrucción masiva y brutal de las grandes estructuras sociales africanas, con el saqueo sistemático y el desarrollo de la esclavitud por las potencias europeas.

Pues bien: la eclosión de todos estos fenómenos, la eclosión de un mundo nuevo y contradictorio, finalmente consciente de su auténtica dimensión, fue posible porque España dio el paso inicial y decisivo. Si el mundo del siglo XVI fue ya distinto del mundo del siglo XV, si fue ya el mundo entero finalmente conocido, fue porque España lo hizo posible en 1492.

Lo que conmemoramos es, por consiguiente, el nacimiento del mundo moderno y es lógico, sensato y honroso que conmemoremos a la vez nuestro protagonismo fundamental en el suceso.

Otra cosa es que valoremos los resultados con la perspectiva de estos 500 años y que nos preguntemos: qué ha significado todo ello para España, cómo ha configurado nuestra identidad colectiva y

Lo que nos debe preocupar de las discusiones actuales sobre 1492 no es la discusión en sí, sino los problemas no resueltos o mal planteados que se perciben en el fondo de la misma.



cómo ha influido en el desarrollo de nuestras estructuras políticas y económicas, de nuestra cultura, de nuestra percepción del mundo. Otra cosa es, también, que nos hagamos las mismas preguntas para los países del continente americano y que, finalmente, intentemos tener claro cómo ha afectado todo ello a nuestras relaciones pasadas y presentes y cómo condiciona nuestro futuro.

En lo que se refiere a nuestro país, es cierto que con el descubrimiento y la co-

lonización de la mayor parte del continente americano España se convirtió en el mayor imperio conocido hasta entonces. Fue un gran imperio americano, casi un imperio oceánico y un proyecto de gran imperio unificador de Europa, bajo el signo de la Contrarreforma religiosa. España conoció momentos de gran esplendor, de gran poderío. Ello configuró una España distinta, pero hay que decir que, a pesar del esplendor inicial y de la continuidad del mismo durante un tiempo —ese esplendor intelectual del siglo XVII por ejemplo, cuando las bases políticas y económicas eran ya muy débiles—, la experiencia imperial española se saldó, en términos generales, con un fracaso. La explotación económica del imperio americano no enriqueció a España, ni fomentó en nuestro país el desarrollo de un sistema de producción moderno. España fue más bien puerto de entrada y país de paso de un oro y una plata americanos que sirvieron para desarrollar en otros países europeos el sistema mercantil e industrial del capitalismo naciente.

Mientras en otras partes de Europa las nuevas condiciones cambiaban las viejas estructuras sociales y políticas, en España éstas se consolidaban y se mantenían. Mientras la reforma religiosa, con todas sus contradicciones, rompía viejas mentalidades y preparaba la eclosión de las burguesías modernas en una buena parte de Europa, España se convertía en el bastión orgulloso de una Contrarreforma que no sólo nos aislaba política y culturalmente, sino que mantenía en nuestro país unas mentalidades, unas estructuras sociales y una cultura del trabajo que nos impedían adaptarnos a la nueva realidad de una Europa convertida en centro de dirección y, naturalmente, de explotación del nuevo mundo. Fue lo que Sánchez Albornoz resumió con su fórmula del «cortocircuito de la modernidad».

Otra de las consecuencias de largo alcance, que tuvo para nosotros el protagonismo principal del descubrimiento, fue que el centro de gravedad de la vida política y económica en el mundo y en España cambió de eje, se trasladó del viejo Mediterráneo al Atlántico y luego al Pacífico. Dentro de España, esto produjo

consecuencias muy importantes. Las burguesías mercantiles de las grandes ciudades del Mediterráneo español perdieron protagonismo y, por consiguiente, fuerza económica y política. Los grandes protagonistas de la nueva fase fueron los representantes de una España que se había hecho a partir de una larga reconquista del territorio, en la que el rasgo económico predominante fue el desarrollo de una economía agraria, con grandes propiedades de tipo latifundista, con una aristocracia de hidalgos arruinados y con unos intereses agrarios que tenían poco que ver con las nuevas corrientes mercantiles e industriales que se abrían paso en el mundo. Fueron estos sectores sociales los grandes protagonistas de la nueva fase americana.

A mí no me cabe duda que una de las raíces de los fenómenos de disgregación posterior, o de disputas sobre la razón de ser y el sentido profundo de la identidad española, está precisamente en los acontecimientos de aquellos años.

Una de las consecuencias de todo ello es que España organizó el nuevo mundo americano según su imagen y semejanza. Estructuró el imperio americano con los criterios de organización de la propia monarquía y la propia sociedad peninsulares, es decir, con la misma, o casi la misma, rigidez de sus estructuras políticas y sociales. Es cierto que en el continente americano surgieron nuevas realidades sociales y que, con la amalgama de culturas, de razas y de civilizaciones, aparecieron sociedades bastante diferentes entre sí, aunque unidas por la común referencia política, religiosa y lingüística.

Pero aquellas sociedades, surgidas a veces sobre las ruinas de unas sociedades anteriores destruidas y en otras a través de la mezcla con ellas, no supieron o no pudieron adaptarse a las nuevas posibilidades creadas por la apertura de tan amplios espacios, ni tuvieron la agilidad suficiente para desarrollar nuevos intercambios comerciales, nuevas estructuras industriales y nuevos mecanismos de intercambio cultural. España, que fracasó en su intento de unificar Europa bajo el estandarte de la Contrarreforma, fue también incapaz de reconvertir el territorio

El Descubrimiento señala el comienzo de un periodo histórico en el que la humanidad descubrió por fin la auténtica dimensión del mundo que habitaba.

La historia de España y la de los países iberoamericanos ha sido paralela, por ejemplo, en la persistencia aquí y allí de estructuras sociales muy cerradas, de sistemas políticos autoritarios y de gobiernos de tipo oligárquico.

de América en un espacio basado en las nacientes estructuras de tipo mercantil-capitalista. En realidad esta reconversión no se intentó en serio hasta el siglo XVIII. Pero es bien sabido que los proyectos reformadores, tanto en España como en América, se quedaron a medio camino o fracasaron.

Finalmente, la pérdida de los dominios americanos en el siglo XIX, un siglo que empezó con los movimientos de independencia en casi todos los países de Iberoamérica y terminó con la pérdida, por parte de España, de los últimos restos del viejo imperio, significaron para nuestro país no sólo un enfrentamiento muy duro con los pueblos americanos y una derrota humillante ante ellos, sino también la pérdida definitiva de su condición o de su ilusión de potencia, su aislamiento internacional y la capacidad de construir una sociedad de mercado moderna durante el siglo XIX.

Para los pueblos americanos el balance de estos años es igualmente contradictorio. Es cierto que algunas de las sociedades ya existentes fueron destruidas, pero no como resultado de un plan preconcebido, ni de un genocidio conscientemente planificado. En realidad, algunas de aquellas sociedades fueron destruidas porque no pudieron soportar el choque contra una civilización española que aportaba una fuerza y unas condiciones tecnológicas muy distintas y, desde luego, muy superiores. Pero la historia de la América precolombina es también la historia de muchas sociedades destruidas por sus enfrentamientos con otras sociedades precolombinas, y desde luego aquella destrucción no fue muy distinta a la sufrida por otras civilizaciones en otros continentes, en África o en Asia, por obra de otras potencias europeas.

Lo cierto es que, junto a todo ello, España preservó culturas y estructuras sociales preexistentes a través de una mezcla y una superposición de pueblos y de razas. Exportó a todo el conjunto un don precioso, el de la unidad lingüística; aportó también una religión, pero una religión marcada por el signo de la controversia, de la dura lucha contra la herejía

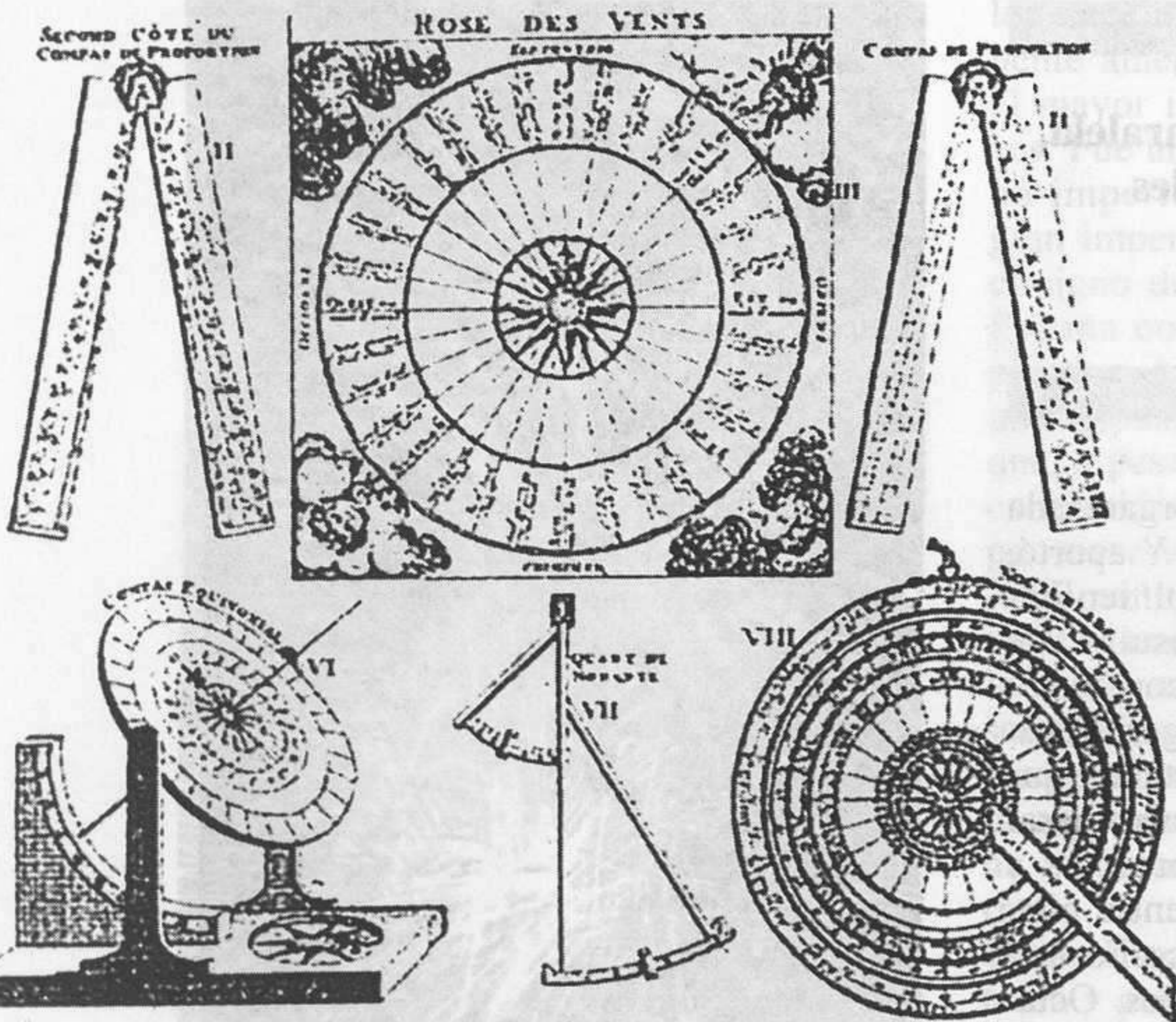
y, por consiguiente, pensada y organizada como una religión de combate. Y aportó, como antes decía, un sistema político impuesto según el modelo peninsular. De aquí se pueden sacar muchas conclusiones, pero creo que basta este ligero repaso para llegar a una muy importante: que tiene escaso sentido pensar nuestro pasado como una historia entre opresores y oprimidos, como una historia entre conquistadores y conquistados, como una historia entre víctimas y verdugos. Octavio Paz dijo en una ocasión que la conquista del México azteca fue en gran parte obra de los mexicanos, de otros pueblos del México de entonces, y que la independencia de México fue obra de los españoles, los descendientes de los primeros conquistadores.

Creo que en vez de empeñarnos en ver una historia de buenos y malos, de víctimas y verdugos, haríamos mejor en ver los enormes paralelismos históricos que han existido entre el desarrollo de un imperio español decadente en Europa y de un imperio español rígido en América que finalmente fue destruido por sus propios descendientes, los protagonistas de las luchas por la independencia de los diversos países iberoamericanos. En definitiva, estamos ante una historia paralela porque la mayor parte de las condiciones que han marcado nuestro propio desarrollo, han marcado también el desarrollo del otro lado del Atlántico.

La historia nuestra y la historia de los países iberoamericanos ha sido paralela, por ejemplo, en la persistencia aquí y allí de unas estructuras sociales muy cerradas que han perdurado hasta muy tarde, en algunos casos hasta periodos muy recientes de nuestras historias o incluso hasta nuestros días. Pienso también en la persistencia, aquí y allí, de sistemas políticos autoritarios y de gobiernos de tipo oligárquico, no sólo en el periodo imperial sino también en los siglos XIX y XX. En España son siglos marcados por la incapacidad de nuestras burguesías para convertir España en un país moderno, por el dominio de unas oligarquías cerradas de base fundamentalmente financiera y rural, por el protagonismo del ejército, por la persistencia de una monarquía cada vez más cerrada, más im-



permeable a las reformas, más militarista y clerical y, finalmente, por las dictaduras militares que han cubierto casi 50 años de nuestro siglo XX. No es esto muy distinto de lo ocurrido en los países iberoamericanos en este mismo periodo. Es también una historia de oligarquías, una historia de marginaciones internas, una historia de golpes militares, y finalmente en este propio siglo una historia de dictaduras militares feroces. Por consiguiente, yo creo que se puede llegar a una conclusión: nuestra historia conjunta o separada, pero en todo caso siempre relacionada por los lazos comunes que estableció la comunidad de tantos siglos y la comunidad lingüística, no es propiamente una historia de víctimas por un lado y verdugos por el otro. Ha sido, más bien, una historia en la que todos hemos sido en algún momento verdugos y en algún momento víctimas. Y ha habido muchos momentos en que los verdugos y



las víctimas no se distinguían por países ni nacionalidades, sino que, en los diversos países, se inspiraban mutuamente, y actuaban de la misma manera, en ambos lados del Atlántico. Nuestras dictaduras militares, por ejemplo, marcaron la pauta de muchas dictaduras militares latinoamericanas. Y parecidas fueron sus fuentes de inspiración y sus bases ideológicas.

Pero también es cierto que ha habido un paralelismo en otro sentido. Paralelismo en las aspiraciones a la libertad, en las luchas de nuestros liberales de aquí y allí por superar los viejos sistemas oligárquicos y militaristas desde el Cádiz de 1812 hasta hoy. Paralelismos en nuestras aspiraciones culturales de renovación, paralelismo en la lucha por la lengua, es decir, por la afirmación y el desarrollo de una cultura abierta y progresista que no sólo compartía el instrumento de la lengua, sino también las aspiraciones de fondo, en ambos lados del mar.

Y ha habido más. Ha habido intercambios profundos que en algún momento han producido una cierta inversión de papeles entre Europa y América y, por consiguiente, también entre España y América. Mientras Europa se desgarraba en grandes conflictos de intereses que tomaban a menudo la forma de enfrentamientos nacionales, mientras se desencadenaban luchas interminables y crueles por una hegemonía que nunca acababa de decidirse, con relevos continuos de las potencias que intentaban asumir el papel de unificadoras de Europa sin conseguirlo y creaban, eso sí, enormes divisiones internas y grandes espacios de miseria, el continente americano aparecía

como una zona en expansión en la que la vida, prosperidad y la libertad eran posibles. De aquella Europa, dividida por guerras fratricidas, surgió una masa enorme de emigrantes que fueron a las Américas en busca de mejores condiciones, como si fuese realmente aquella nueva tierra prometida que intuyeron los primeros utópicos, como si fuese realmente un nuevo mundo en el sentido más amplio de la palabra.

Luego los términos se invirtieron otra vez. Hoy, Europa, o más exactamente la Europa occidental, se está convirtiendo en una comunidad, en una unidad

política y económica que supera los viejos compartimentos estancos y que se configura, sin duda, como uno de los grandes polos del futuro desarrollo económico, social y cultural del mundo. Mientras tanto, los países americanos han pasado por difíciles avatares, han sufrido agresiones, han sufrido dictaduras militares, han caído en la terrible espiral del subdesarrollo y se han producido procesos migratorios de signo contrario.

Pero las cosas están cambiando. Pensemos, por ejemplo, en la diferencia de situaciones en los cien años que van desde este V Centenario al IV, cien años atrás, de aquella España aislada y vencida por una tremenda crisis de identidad, a la España de hoy; de aquella Iberoamérica que acababa el siglo sin haber conseguido convertir en realidad las grandes esperanzas generadas por las independencias, a la Iberoamérica de hoy.

España ya no es un país cerrado y aislado, sino un país democrático, abierto, lleno de esperanzas y protagonista de la construcción de una nueva Europa. Si antes fuimos modelo de dictaduras, hoy tenemos el orgullo de ser modelo de tránsito pacífico a la democracia. En los países iberoamericanos, con situaciones todavía difíciles y con avances todavía no estabilizados plenamente, vemos ya las promesas de un futuro mejor con la solución de muchos de los problemas políticos que han caracterizado la historia más reciente —en América Central, por ejemplo— y con procesos de desarrollo económico y social esperanzadores ya en muchos sitios.

En este sentido, la Cumbre Iberoamericana de Jefes de Estado y de Gobierno celebrada el año pasado en Guadalajara y que, este año, se reunirá en España, es algo más que un hecho simbólico: es la constatación de que se está abriendo paso una nueva dimensión en Iberoamérica, de que las democracias son posibles, y de que tenemos un interés común en avanzar por este camino, porque todos nuestros países, si consiguen estabilizar sus democracias, reúnen las mejores condiciones para un desarrollo impetuoso que convierta Iberoamérica en otro de los grandes polos del desarrollo económico, político y cultural del mundo futuro.

Todo esto se ve favorecido, en aquel lado del Atlántico y en este, por el fin de la fase histórica basada en la terrible dialéctica entre el Este y el Oeste, que tantas esperanzas y tantos desarrollos ha frustrado en todo el mundo. Los problemas reales de la democracia, del desarrollo, del subdesarrollo, pueden empezar a plantearse hoy en sus justos términos sin esa condicionante tremenda del conflicto Este-Oeste, y con ello se puede iniciar, por fin, un nuevo tipo de relación de los países iberoamericanos con el poderoso vecino del Norte, un vecino que se encuentra también en una fase de transformación.

Surgen, pues, nuevas correlaciones de fuerzas en el mundo, se configuran nuevos espacios y se definen nuevos centros de influencia. Iberoamérica puede ser uno de estos grandes espacios. Y lo que debemos plantearnos en serio es cuáles son las posibilidades, cuáles los requisitos, si es bueno y conveniente que trabajemos en común y, en caso afirmativo, qué debemos hacer realmente en común y qué debemos dejar de lado, porque nada está definitivamente consolidado, nada es irreversible, si los cambios democráticos no significan una mejora sustancial de las condiciones de vida de los pueblos.

Más exactamente: debemos preguntarnos si tenemos realmente intereses conjuntos y si tenemos un activo que nos pueda ser de utilidad a todos para enfrentarnos con los desafíos y las posibilidades del futuro. El pasado nos proporciona, desde luego, intereses comunes. Uno de ellos, el más importante, sin duda, es el de la comunidad lingüística. El español o el castellano como lengua española oficial, según decimos en nuestra Constitución, es uno de los grandes idiomas en expansión y creo que sería absolutamente suicida que no cooperásemos a fondo para hacer posible que esa expansión continúe, para que se haga de una manera lo

más unificada posible, es decir, para no crear compartimentos estancos dentro de la propia comunidad lingüística. Creo que esto exige una gran unidad de esfuerzos, una gran cooperación entre instituciones y exige también la creación de plataformas comunes en terrenos como la comunicación, la educación, la formación, la explotación de recursos y el intercambio de experiencias.

Pero Iberoamérica no es sólo una comunidad lingüística y un espacio de cooperación cultural. Puede ser también una experiencia inédita de cooperación económica y tecnológica, porque entre los países que la integran a ambos lados del Atlántico no hay, ni se perfila en el futuro inmediato, ninguna potencia dominante y el único método de acción posible es la cooperación en la igualdad.

Es cierto que la comunidad de intereses es hoy relativa. El interés principal de España y Portugal se centra actualmente en el desarrollo de la Europa comunitaria, lo cual quiere decir que nuestras economías y hasta nuestras culturas se desarrollan mirando más hacia Europa que hacia Iberoamérica.

Es cierto también que en Iberoamérica las situaciones son muy diversas y no es fácil delimitar los aspectos realmente comunes. La dinámica de México no es exactamente la misma que la de Brasil, Colombia o Chile, o Argentina o Venezuela, en el Sur, ni es exactamente la misma la situación de América Central. Pero pese a esta diversidad de situaciones, de experiencias y de posibilidades creo que hay un cúmulo de elementos comunes, de puntos de referencia conjuntos y de potencialidades que debemos explorar para ver si nos permiten avanzar conjuntamente en los terrenos en los que realmente podamos avanzar.

Digo esto porque hoy, con la desaparición de la falsa dialéctica Este-Oeste, vuelve a ser evidente la gran lección general que nos dio 1492, a saber: que si España fue el instrumento para iniciar lo que luego resultó ser la era moderna del mundo pero no fue la principal beneficiaria de aquella acción es porque, como han demostrado luego otras experiencias, las grandes estructuras cerradas, apoyadas sólo o principalmente en el aparato militar y administrativo, pueden marcar, durante un periodo determinado, la historia de una parte del mundo e incluso de todo el mundo, pero no son las más adecuadas para adaptarse a los grandes cambios ni para beneficiarse de los grandes desarrollos. Por contra, los países o los conjuntos de países con estructuras más ágiles, menos pesadas,

menos centralistas, menos condicionadas por grandes aparatos militares y económicos pueden ser las más aptas para extraer precisamente los beneficios de los grandes cambios. Y esa es la característica de una comunidad iberoamericana que, como he dicho antes, e insisto mucho en ello, ni puede tener lazos rígidos, ni se puede basar en grandes aparatos militares y administrativos, ni puede tener en su centro una potencia dominante.

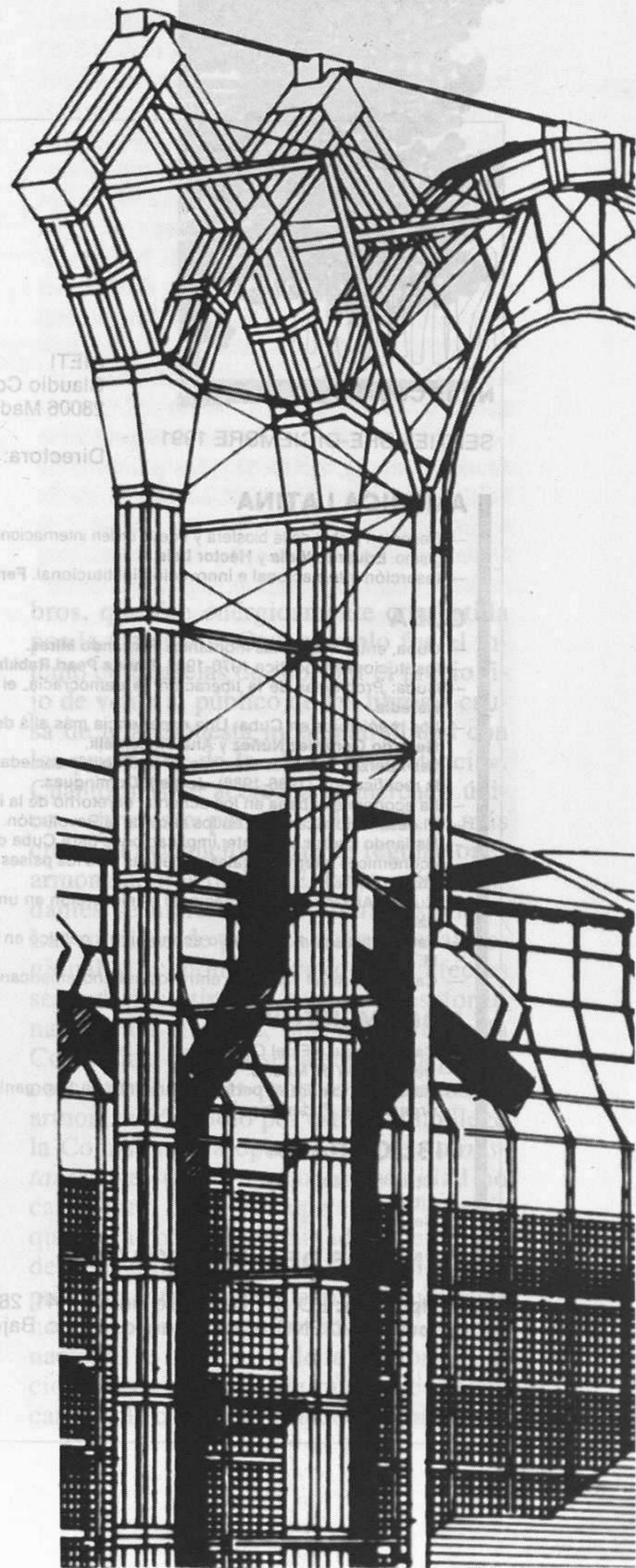
Creo sinceramente que por ahí debe ir nuestra reflexión. Empeñarnos en querellas sobre lo acertado o desacertado de la iniciativa de hace 500 años no nos conduce a ningún sitio, ni a nuestros hermanos iberoamericanos ni a nosotros. Se trata de asumir el pasado tal como fue, con sus luces y sus sombras. Porque no hay ni un solo pasado, en ninguna parte del mundo, que no tenga ninguna zona de sombra. Debemos tener una clara conciencia de lo que ha sido este pasado, de cómo nos ha condicionado pero también de cómo nos ha dado instrumentos que quizá hoy nos permitan avanzar juntos. Ahora que por fin estamos en condiciones de superar los demonios del pasado, se trata de buscar todo lo que puede redundar en beneficio recíproco, sobre una base de igualdad, de cooperación y de desarrollo igualitario en un mundo sometido a grandes cambios, en el que las iniciativas aisladas están condenadas al fracaso.

España es, por fin, un país de Europa. Precisamente por ello, porque se siente seguro de sí mismo, después de tantas incertidumbres históricas, puede hablar de tú a tú con los países iberoamericanos, sin complejos de superioridad ni de inferioridad, sin falsas prepotencias ni malas conciencias. Desde aquí no podemos resolver, desde luego, los grandes problemas de Iberoamérica, pero podemos aportar ideas, técnicas, recursos y colaboraciones que antes no entraban dentro de nuestras posibilidades. Podemos aportar también estabilidad. Por otro lado, sabemos que la expansión de la lengua española no se producirá a partir de Europa sino a partir de Iberoamérica. Sabemos también que Iberoamérica nos es indispensable para no correr el riesgo de quedar encajonados en una Europa que todavía no ha terminado de definir su mapa político y en la que las querellas de potencias todavía son posibles.

A su vez, los países iberoamericanos tienen y tendrán cada vez más dinámicas propias, pero por ello precisamente necesitan poder cooperar en pie de igualdad, sin sometimientos ni claudicaciones, con un país como el nuestro, bien situado en

el meollo mismo de una de las grandes áreas de desarrollo.

No hay ni habrá entre nosotros armonías preestablecidas ni concordancias mágicas de intereses, porque las concordancias hay que trabajarlas y la vieja retórica ha muerto felizmente. Hay, eso sí, muchos elementos y muchos objetivos coincidentes. Somos iguales y tenemos un buen patrimonio común, que se basa en una misma lengua universal, pero que no se limita a ella. Cuando tantos países están intentando salir del aislamiento, incorporarse a entidades más amplias y forjar una red de intereses conjuntos, sería absurdo que nosotros renunciásemos o fuésemos incapaces



Sería absurdo que iberoamericanos y españoles renunciásemos a potenciar los elementos y los intereses comunes que realmente tenemos.

ces de potenciar los elementos y los intereses comunes que realmente tenemos. Basta con saberlos identificar y proclamar sin complejos y ponernos a trabajar.

Sólo así daremos su pleno sentido a la celebración del VI Centenario, cuya preparación empieza —no lo olvidemos— justo el primero de enero de mil novecientos noventa y tres.

JORDI SOLE TURA

— *Nacionalidades y nacionalismos en España*. Alianza, 1985.

JORDI SOLE TURA y ELISEO AJA

— *Constituciones y periodos constituyentes en España 1808-1936*. Siglo XXI España, 1988.

JORDI SOLE TURA y MIGUEL A. APARICIO PEREZ

— *Las Cortes Generales en el sistema constitucional*. Tecnos, 1988.

JORDI SOLE TURA y OTROS

— *El Gobierno en la Constitución Española y en los estatutos*. Diputación de Barcelona, 1985.

SINTESS

N.º 15 CUBA

SEPTIEMBRE-DICIEMBRE 1991

AIETI

Claudio Coello, 86 - 4.º
28006 Madrid

Directora: Guadalupe Ruiz Giménez

AMERICA LATINA

- Desorden global de la biosfera y nuevo orden internacional: El papel organizador del ecologismo. **Eduardo Viola** y **Héctor Leis**.
- Inserción internacional e innovación institucional. **Fernando Fajnzylber**.

CUBA

- Cuba, entre Martí y las montañas. **Fernando Mires**.
- Instituciones y política 1970-1986. **Rhoda Pearl Rabkin**.
- Cuba: Problemas de la liberación, la democracia, el socialismo. **Fernando Martínez Heredia**.
- Los municipios en Cuba: Una experiencia más allá de los paradigmas. **Haroldo Dilla**, **Gerardo González Núñez** y **Ana Vincentelli**.
- Las Fuerzas Armadas cubanas, el partido y la sociedad en tiempo de guerra y durante la rectificación (1986-1988). **Jorge I. Domínguez**.
- La economía cubana en los ochenta: el retorno de la ideología. **Carmelo Mesa-Lago**.
- El desarrollo alcanzado en los años de la Revolución. **José Luis Rodríguez**.
- Nadando contra corriente: implicaciones para Cuba de las reformas en las relaciones económicas internacionales soviéticas y de los países de Europa del Este. **Jorge Pérez López**.
- Cuba: ¿Aislamiento internacional o reinserción en un mundo cambiado? **Luis Suárez Salazar**.
- Perspectivas para el cambio económico y político en Cuba durante los noventa. **A. R. M. Ritter**.
- Cambio cultural y político entre los cubano-americanos. **Max Azicri**.

DOCUMENTOS

- Carta abierta a Fidel Castro.
- Declaración de Madrid.
- Resolución sobre el perfeccionamiento de la organización y funcionamiento de los órganos del Poder Popular.

BIBLIOGRAFIA

- Otros artículos.
- Libros.
- Reseñas.

CENTROS DE INVESTIGACION

Suscripciones: EDISA. López de Hoyos, 141. 28002 Madrid
Distribución: CIENCIA 3. Comercio, 4, Esc. Bajo C. 28007



Revista de Occidente

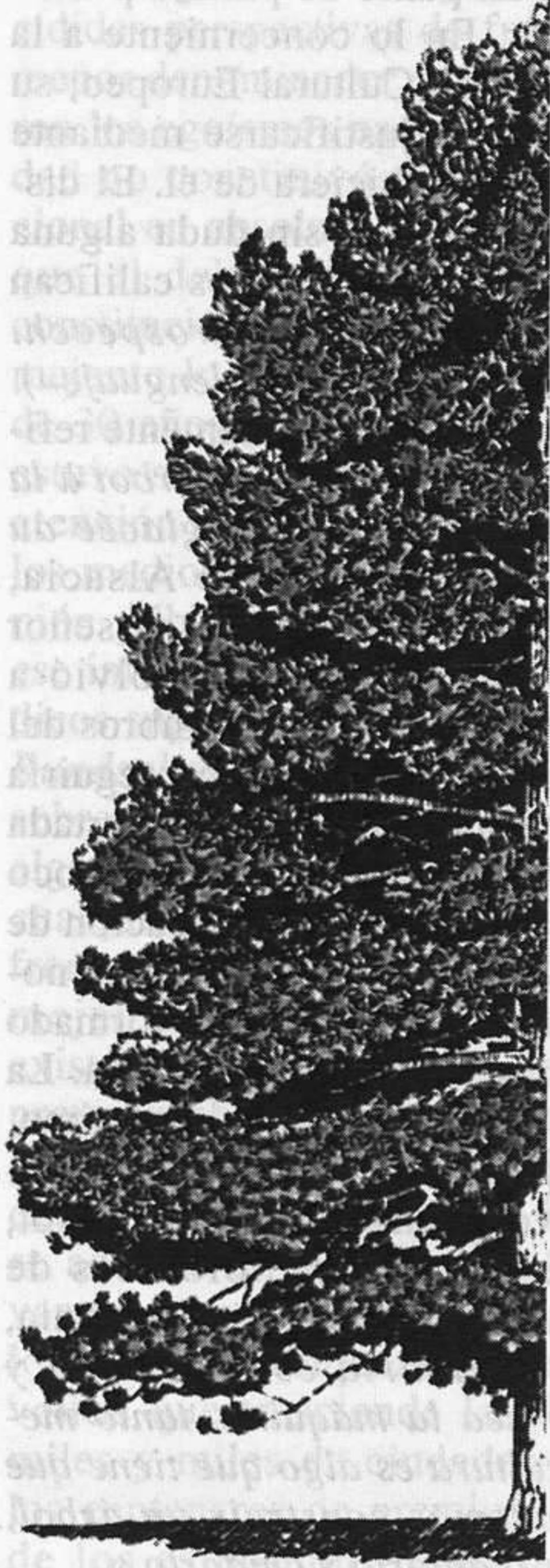
Revista mensual fundada en 1923 por José Ortega y Gasset

leer, pensar, saber

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

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

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



Ecu - Cultura

Un informe de Bruselas

Joachim Sartorius

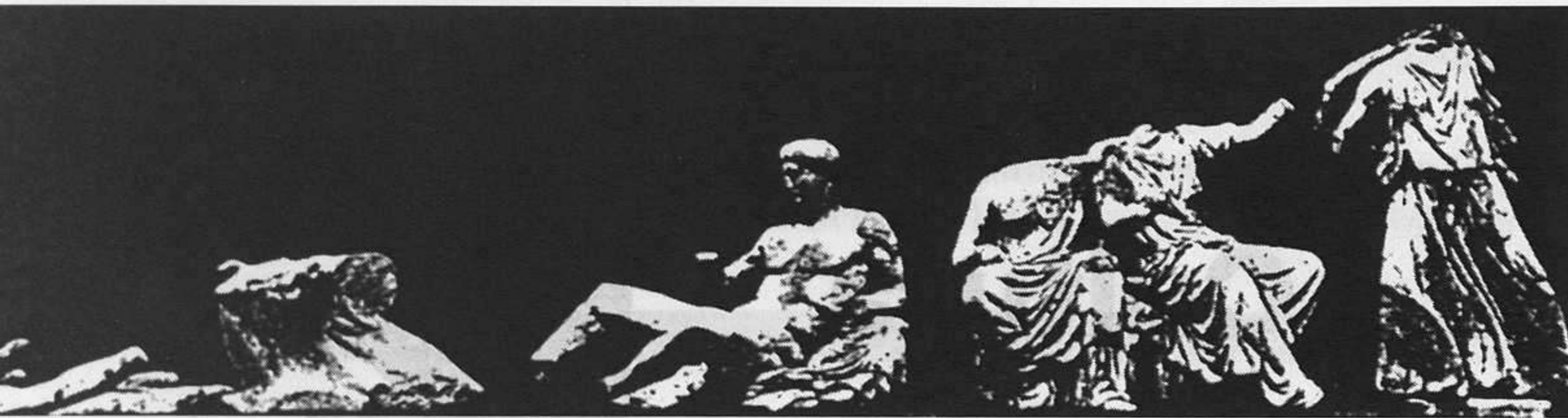
caso era una buena palabra-coartada en las conversaciones de los presidentes de la Comisión para designar «el alma» de un museo nunca definido con detalle y destinado a conservar los valores europeos. Por una parte la CE se desinteresaba de la cultura, por otra, no sólo los países miembros más pequeños hacían hincapié, por temores comprensibles, en su soberanía cultural, sino también los *länder* federales alemanes y con mayor vehemencia aún si cabe. Entonces la CE cayó en la cuenta de que la cultura implicaba también ámbitos que trascendían las fronteras y por los que circulaban enormes sumas de dinero. El volumen del mercado europeo de cine y televisión, por ejemplo, asciende a un valor anual de unos 50 mil millones de marcos. Finalmente, la CE se vio obligada a constatar que sus ajustes legales interferían de vez en cuando en el sector cultural, aunque al mismo tiempo faltaba habitualmente una referencia a la realidad «específica» del ámbito cultural y de los medios de comunicación, fenómeno corriente en las medidas de los distintos Estados y sus regiones. Aunque ya no se permita conceder subvenciones a escala nacional a armadores y fabricantes de acero, tendría sin embargo que ser posible dar continuidad a una determinada tradición cinematográfica mediante subvenciones a los productores cinematográficos y directores de cine. Así, en fechas muy tempranas, desde 1979, se suscitó ya la disputa por la ayuda pública al cine en los países miem-

bros, que fue enérgicamente combatida por la Comisión. Otro ejemplo fue el intento de Bruselas de suprimir el precio fijo de venta al público de los libros a causa de una supuesta incompatibilidad con los principios de la «libre competencia». Cuanto más se acercaba el mercado único —previsto para el 1-1-1993, y más crecía la avalancha diaria de regulaciones armonizadoras de la CE, tanto más abundantes se hicieron esas «intromisiones». Las medidas de política fiscal, social, regional y económica provocaron efectos secundarios atinados a veces, desafortunados casi siempre, que indujeron a la Comisión a plantearse la enmienda político-cultural de sus propios esfuerzos de armonización. Sólo por este camino llegó la Comisión a la opinión de que *no obstante* —es decir, aunque en realidad no caía dentro de sus competencias— había que desarrollar determinados elementos de una «política cultural comunitaria», precisamente porque los bienes culturales no son bienes económicos y la cultura nacional se diferencia de la economía nacional en el sentido de que *no* es intercambiable con la cultura de otro país.

UNO

C: *The Newsletter*, una de esas europublicaciones que el contemporáneo atormentado por los impresos arroja inmediatamente a la papelera, daba la noticia: la Comisión de la CE se ha dotado de un Comité Asesor de Cultura, un grupo de artistas y mediadores culturales, que ha de ayudar a salvar esa distancia tristemente célebre entre el despacho de los eurócratas y la cultura real, mediante consejos, informes y un poquito de visión (¡sólo una pizca, por favor!). La primera tarea impuesta al Comité por la Comisión fue más bien surrealista: confeccionar un «Informe sobre la cultura para el ciudadano europeo del año 2000». Con todo, la creación misma del Comité Asesor y el informe solicitado delataban que, tras 35 años de existencia, el *moloch* económico quería tomarse más en serio su compromiso político-cultural. Hasta la fecha, la voluntad del Consejo Europeo controlaba el carbón y el acero, el Ariadne y el ecu, los estándares de calidad para el aceite de girasol y los satélites propios. La cultura quedaba fuera. En todo





Con este clima de conjunto se reunió en Atenas, bajo los auspicios de Melina Mercouri, y muy a menudo en Bruselas, el Comité Consultivo elegido todavía por Carlo Ripa di Meana, (ascendido entre tanto de Comisario de Cultura a Comisario de Transportes y Circulación): el escritor Pierre Mertens, el escultor Arnoldo Pomodoro, el musicólogo e intendente del Concertgebouw Maartijn Sanders, el arquitecto Dimitris Fatouros, el sociólogo Jean Duvignaud, el director de gliptoteca Fleming Johannsen —un grupo variopinto, al que pertenecían otras personas incluyendo a quien firma estas líneas. Habíamos aceptado la misión porque vivíamos el compromiso europeo y sobre todo porque nuestro mandato era libre. No debíamos reparar demasiado en las directrices comunitarias, trabas presupuestarias, etc. Podíamos, en otras palabras, «maquinar». Hubo discusiones, que podrían hacer recordar a un profano las memorias del europeísmo romántico de las dos primeras décadas del siglo XIX (ay, las palabras de Schlegel: *¡Pero Europa, la tierra de la necesidad, la tierra de la diversidad y de la versatilidad...!*) y hubo fricciones con la dirección competente de política cultural de la Comisión, esos funcionarios intachables, empeñados en dotar a la maquinaria tecnológica de algo así como un corazoncito aunque en última instancia ellos mismo son una parte demasiado evidente de la *nomenklatura* de Bruselas y están interiormente marcados, cuando no agotados por su trabajo de Sísifo. El malestar creado por la colisión de dos microcosmos —el de los eurócratas por un lado y el artístico y cultural por otro— pudo sin embargo ser siempre solventado porque en última instancia todos tirábamos de la misma cuerda. A finales de 1989 entregamos nuestro informe a la Comisión. Con sus 32 páginas era demasiado largo para ser leído entero, demasiado detallado en sus propuestas individuales para cada ámbito artístico, demasiado poco

realista a los ojos de los políticos de Bruselas. Nosotros, renunciando a nosotros mismos, habíamos intentado hacerlo lo más realista posible y así lo considerábamos. Habíamos reunido en dos apretadas páginas finales nuestras principales demandas: 1) verificación de todas las regulaciones comunitarias anteriores y futuras en cuanto a su compatibilidad cultural, 2) fundamentación de una cláusula cultural en el Acta Europea y 3) creación de un Fondo Cultural Europeo, siguiendo el modelo del Fondo Social y del Fondo Regional de la CE. Ese Fondo debería ser dotado ya en 1992 con el 1% del presupuesto total de la CE. En el momento de la entrega del informe los gastos de la Action Culturelle ascendían al 0,00013%, ahora —2 años después— al 0,00016% del presupuesto total, o, lo que es lo mismo, a cerca de 9,3 millones de ecus, es decir, a la ridícula suma de 18 millones de marcos, una cantidad con la que el senador de cultura de Berlín ni siquiera produciría en un año su repertorio teatral más reducido. Esa cifra, aunque no incluye los presupuestos de la CE en el ámbito audiovisual (cerca de 40 millones ecu por año), sigue siendo escandalosa. La agricultura reclama en comparación el 65,3% del presupuesto total.

El Comisario de Cultura Jean Dondelinger pidió explicaciones al Comité Asesor sobre su informe en la gran sala de sesiones del piso 13 del Berlaymont, en aquellas profundas butacas de cuero marrón claro donde los comisarios sientan su autoridad para decidir sobre cuestiones importantes. El señor Dondelinger afirmó que nosotros habíamos manifestado cuestiones importantes y poco convencionales. Que el hecho de que el informe se hubiera terminado era de por sí un éxito. Que, desde luego, lo importante era la dimensión social que nuestro informe problematiza con su énfasis en el acceso a la cultura —de los jóvenes, de los

grupos marginales, de los inmigrantes—, eso sí que era un punto de partida práctico e innovador. En lo concerniente a la creación del Fondo Cultural Europeo, su concepción debería justificarse mediante el uso que un día se hiciera de él. El discurso del comisario fue sin duda alguna lo que los periodistas británicos califican como *this fine flower of Eurospeech*. («esa bella flor llamada eurolenguaje»). A ello siguió una comida igualmente refinada (*foie gras; le suprême de turbot à la fondue de tomate; la mousse glacée au kirsch* con un vino ligero de Alsacia, Riesling 1988). A los postres, el señor Dondelinger, en su discurso, volvió a aclarar a los ya extenuados miembros del Comité Asesor que la cultura no seguiría siendo durante más tiempo una coartada para la CE, aunque realmente tampoco un factor que influyera en la ubicación de la industria, y que con toda seguridad nosotros no éramos ningún gremio formado sólo por figuras. Nos pidió paciencia. La cultura era una planta que exigía mimo. Nuestro colega británico, sir Ian Treethowan, debió evocar sin duda a T. S. Elliot, que en sus emisiones radiofónicas de 1946 destinadas a la vencida Alemania, dijo: «*La maquinaria es necesaria y cuanto mejor sea la máquina, tanto mejor. Pero la cultura es algo que tiene que crecer, no podemos construir un árbol, solo podemos plantarlo y cuidarlo.*»

DOS

Dos años después de esta comida memorable —y sin nexos causales alguno (el informe del Comité Asesor seguía en remojo en los cajones de la Action Culturelle)— la CE en su cumbre de Maastricht celebrada en diciembre de 1991 decidió que en el futuro quiere unión no sólo en la pesca del arenque y en amortiguadores normalizados y homogéneos, sino también en el cine y en el libro. Por primera vez se incluyó por unanimidad un artículo sobre la protección de los intereses culturales en el texto de los acuerdos sobre Europa. Un hecho sensacional de cierto alcance si se considera que en la construcción de Europa de 1956 quedaron excluidos los factores psicológicos y culturales y que en consecuencia la CE permaneció desinteresada por la cultura durante décadas, y al mismo tiempo de muy corto alcance, porque

En la actualidad la CE destina el 0,00016% de su presupuesto a las actividades culturales, frente al 65,39% que recibe la agricultura.

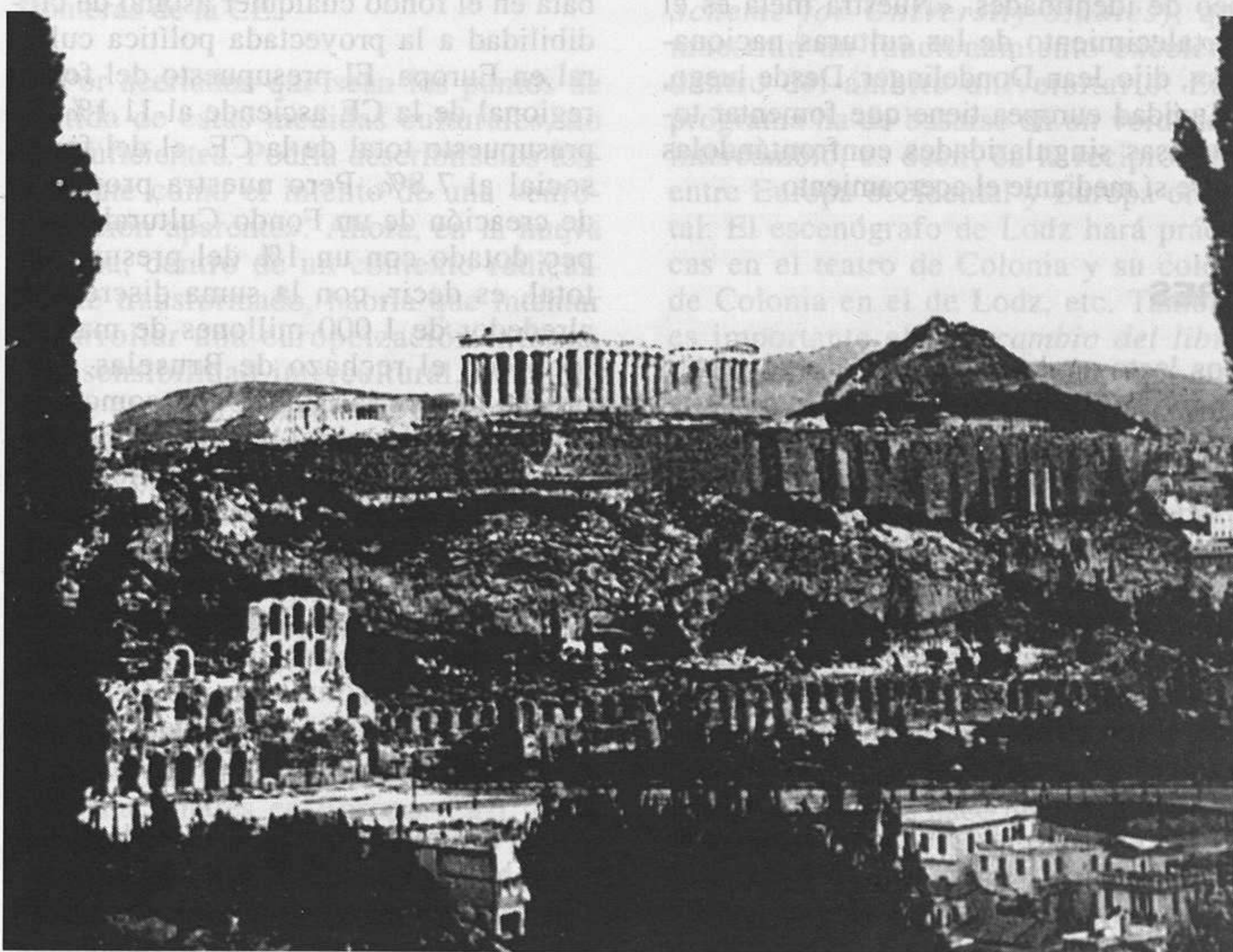
la cláusula de cultura al fin fundamentada ha seguido siendo pusilánime, sin decididas perspectivas de futuro, siendo el menor denominador común que permitieron los egoísmos nacionales. A decir verdad no constituyó ningún hecho sensacional en absoluto, si tenemos en cuenta que el debate por la fundamentación constitucional de una base de acción semejante lo llevaron a cabo durante más de 30 años gente poco interesada, y que estuvo siempre por debajo del umbral de atención política y fuera del interés de los medios de comunicación y de la opinión pública. Tampoco esta vez existió ese interés. En Alemania entre los periódicos supraregionales sólo el *Frankfurter Rundschau* publicó una escueta noticia sobre la «Cultura en el Pacto Europeo», algo que en realidad debería interesar a cualquier europeo (dentro y fuera de las fronteras de la CE). ¿A qué se debe semejante desinterés? Indudablemente existen reparos fundados contra el compromiso político-cultural de la CE. Preguntas como: ¿Por qué la Europa Occidental en proceso de unión ha de ocuparse además de la cultura? ¿Acaso no nos van ya muy bien las cosas: la variedad de los museos, la riqueza del teatro, la festividad que trasciende las fronteras, los miles y miles de ciudades hermanadas, los centenares de premios, la movilidad de los estudiantes dentro de Europa? ¿Hay que exigir además la bendición de Bruselas? ¿Ha de suministrar una motivación adicional a través de oscuras instancias centrales europeas? No y no, y con todo, teniendo en cuenta a Europa Central y Oriental, un sí rotundo. Porque en realidad la propia CE no es en absoluto el «ámbito cultural» autónomo que los políticos y recientemente también la Comisión gustan de presentar. Pero sí es la potencia política y económica de Europa una potencia desmesuradamente rica además, a la que en consecuencia le crecen perentorias tareas culturales en la Europa que va superando su división.

Existen, sin embargo, otras objeciones de más peso: ¿No sería un centralismo de la CE precisamente en la cultura un «desarrollo erróneo» a secas? Al menos este ámbito, que vive de la diversidad, de la autonomía, de tradiciones y evoluciones particulares, de mestizajes, no necesita institución supranacional alguna. La preocupación de que algún día debido a la actividad de la CE puedan producirse en el ámbito artístico y cultural desvaríos semejantes a los que hoy son ya habituales en la política agraria, ha movido a numerosos intelectuales, escritores y artistas, sobre todo en los Países Bajos y Dinamarca, a mostrarse más bien escépticos frente a los planes de integración y a los esfuerzos de armonización. Así, por

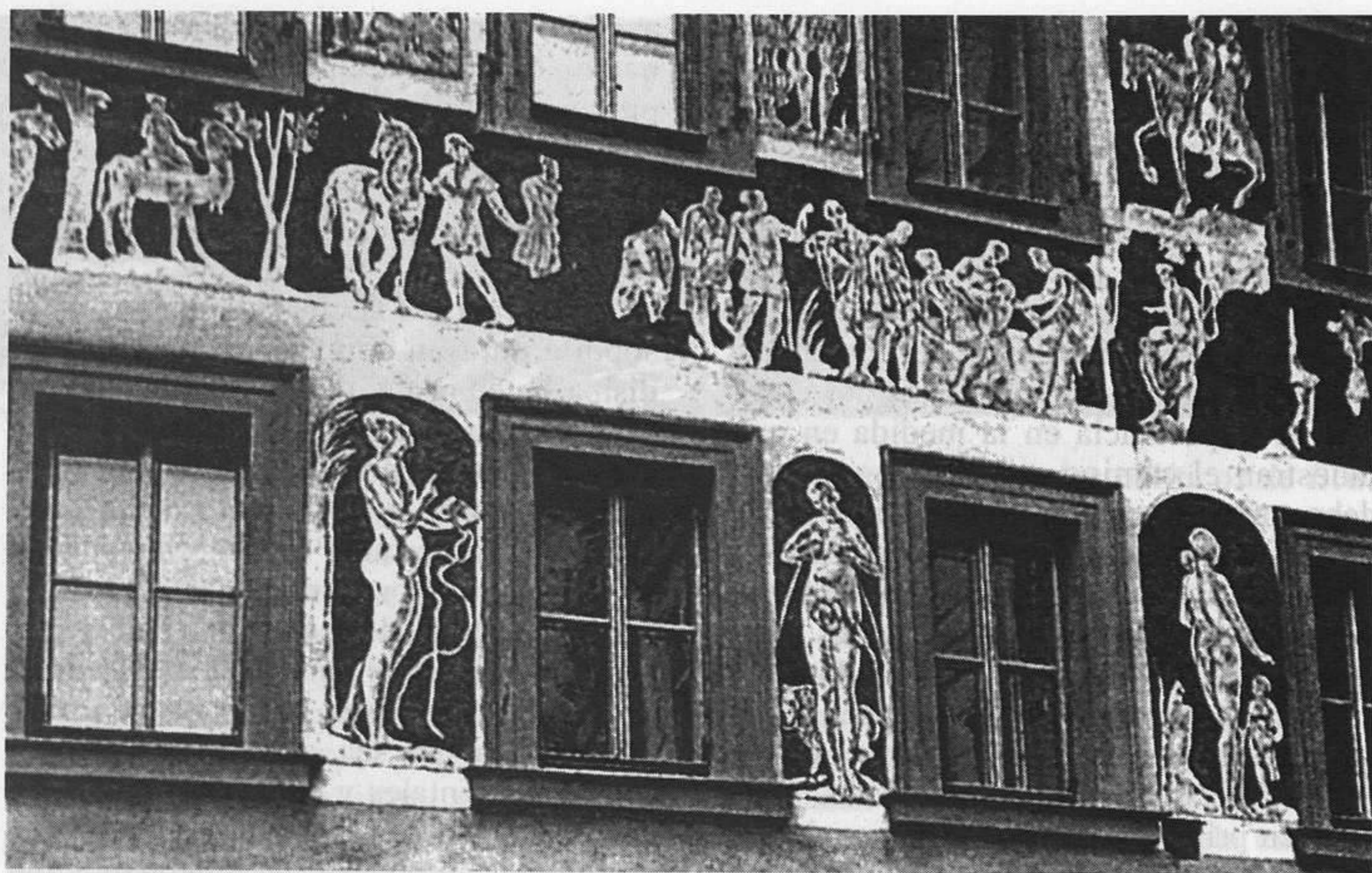
ejemplo, un artista encuestado por A. J. Wiesand para una investigación temía «que algún día se trabaje también en pintura y escultura con reglamentos de mercado, estándares de calidad controlados por los eurócratas o incluso con la destrucción del arte para apoyar los precios de la CE, sencillamente porque todo eso entra dentro de la lógica del sistema». Voces como ésta, aunque exageradas, tienen su importancia en la medida en que muestran el camino que en ningún caso debe tomar el compromiso cultural de la CE. La cultura es pluralista, caprichosa, osmótica. Es algo que no puede recibir el mismo tratamiento que los intereses básicos de la CE, basados en la estandarización, en diagramas, pautas y planes. Aquí reside la importancia de la cláusula cultural de Maastricht. Su enorme valor consiste en principio en algo negativo: la CE reconoce al fin la cultura como algo que no puede ser tratado como todo lo demás. La CE, precisamente por su carácter de *moloch* económico, tenía que aclarar esto, para no seguir perdiendo credibilidad en los círculos artísticos e intelectuales. Con la vista puesta en el mercado único, la CE por fin ha estipulado en esta cláusula algo que muchos —incluyendo al Comité Asesor de Cultura— habían solicitado desde hacía mucho tiempo: que la Comunidad «debe tener en cuenta aspectos culturales en medidas basadas en otras resoluciones de este contrato». Esto supone, pues, evaluar la compatibilidad cultural de todas las reglamentaciones de la CE. (Por poner un ejemplo: el 1-1-93 caen todas las fronteras interiores; ¿cómo pueden ser exceptuados del libre inter-

cambio comercial los «tesoros artísticos nacionales»?). Además, esta resolución proporciona a las instituciones culturales una base legal hasta ahora inexistente para hacer valer sus intereses en proyectos comunitarios en otros ámbitos materiales.

Al ofrecer así la cláusula de cultura el soporte para un control político-cultural disipa el temor de que a la CE le interese un principio determinado por prioridades económicas y tendentes a la homogeneidad. Dentro de este contexto resulta asimismo reconfortante que la cláusula no se deje llevar por la nebulosa idea de la unidad cultural del continente, idea que no puede parecerle demasiado convincente a nadie que posea la menor experiencia, por leve que sea, de las profundas diferencias mentales y culturales existentes entre las naciones europeas. Así, una directriz más amplia afirma igualmente que la CE respeta la diversidad nacional y regional y no pretende sustituir la promoción cultural existente, sino en todo caso completarla a escala europea. Por tanto, la CE apuesta por la pluralidad y no plantea el consabido argumento en favor de un mayor compromiso político cultural de la CE, al menos no *expressis verbis*: que la cultura sea capaz de propiciar la identidad europea. El escepticismo contra la palabra «identidad» es oportuno. Todo el mundo desea hoy identificarse consigo mismo, con su psique, con su grupo nacional, con sus peculiaridades étnicas. «La identidad promete altanería», advierte György Konrad. Por ello más bien deberíamos definir la cultura europea como ámbito de lo no idéntico o como diversi-



La acrópolis. Atenas



Praga.

La importancia de la «cláusula de Maastricht» reside en principio en algo negativo: la CE reconoce que la cultura no puede ser tratada como las demás cuestiones comunitarias.

dad de identidades. La cláusula podría haber recogido esto con mayor claridad todavía diciendo que la CE, por su actuación subsidiaria respecto a las políticas culturales nacionales y regionales, se define como *garante* de un mosaico europeo de identidades. «Nuestra meta es el fortalecimiento de las culturas nacionales», dijo Jean Dondelinger. Desde luego, la unidad europea tiene que fomentar todas esas singularidades confrontándolas entre sí mediante el acercamiento.

TRES

Los lectores de Ovidio saben del origen divino de Europa, conocen a ese dios que estaba tan enamorado de la hija de un rey que se transformó en toro y la raptó llevándola sobre su lomo. Esta vez tendremos que raptarnos a nosotros mismos, y para ello se requiere un poder mágico, que no puede ser conjurado ni mediante leyes, ni mediante preceptos, ni mediante la unión económica. Tampoco mediante una obra perfecta de ingeniería social, ni a través de competencias político culturales largo tiempo anheladas. Pero a pesar de las críticas, los ciudadanos europeos podrían, si les interesase, identificarse posiblemente mucho mejor con una CE cuyos estatutos no hagan caso omiso de la cultura.

¿Qué se puede entonces mover, a la vista de los recursos extremadamente escasos (0,00016%), basándose en dichas competencias? Mis colegas del Comité Asesor y yo hemos definido esa situación financiera como escandalosa. Arrebata en el fondo cualquier asomo de credibilidad a la proyectada política cultural en Europa. El presupuesto del fondo regional de la CE asciende al 11,1% del presupuesto total de la CE, el del fondo social al 7,8%. Pero nuestra propuesta de creación de un Fondo Cultural Europeo dotado con un 1% del presupuesto total, es decir, con la suma discreta de alrededor de 1.000 millones de marcos, topó con el rechazo de Bruselas. Una prueba de que la cultura hoy como ayer se sitúa en el umbral del campo perceptivo de los políticos comunitarios, y de su nula disposición, a la vez que hacen realidad el mercado único, a marcar el camino hacia la frecuentemente conjurada «Europa de los ciudadanos», por no hablar de reaccionar «culturalmente» a las enormes revoluciones de Centroeuropa y desarrollar nuevas ideas a partir de allí.

Al contrario: en estos años decisivos de la historia mundial en Bruselas se habla casi exclusivamente de economía. «Al espíritu de Europa no se le concede ni la menor participación en palabras y

en dinero: quizá porque se identifica pura y simplemente el dinero de Europa con el espíritu de Europa»: con estas sarcásticas palabras comentaba Ivan Nagel en 1990, a la vista de las transformaciones de Centroeuropa, la falta de valor para preguntar y proyectar de la República Federal Alemana. Esto es perfectamente válido para Bruselas. Parece como si los aspectos comunes tecnocráticos y las aparentes analogías provocasen en los políticos de la CE la ilusión óptica de que la diferencia cultural tiende a cero. Al fin y al cabo Bruselas se nutre de la ilusión de que la economía, con sus corrientes comerciales y sus movimientos de capital, es lo más vinculante y unificador que Europa ha inventado. Y es cierto. Pero la historia también nos enseña que la economía, en lugar de impedir guerras o nacionalismos, y ante la duda, ha colaborado más bien a su financiación. Así pues, no constituye un

escudo protector contra los errores políticos. Hasta el año 2000 el internacionalismo económico de Europa occidental no sólo creará vínculos, sino sobre todo diferencias: entre los más pobres del Este, que ahora se exponen ya a las tentaciones del nacionalismo sentimental, y los más ricos del Oeste. ¿De dónde procederá la concordia? ¿Cómo aprenderán a conocerse y a tolerarse unos y otros europeos, para al final acaso encontrarse de verdad? Esta tarea no es competencia exclusiva de la economía, ni de la política, sino sobre todo de las culturas europeas. El diálogo y el intercambio de las culturas europeas pueden contribuir a esta tarea integradora más que todo lo demás.

Hasta ahora cada uno de los Estados miembros de la CE sólo han ofrecido reacciones puntuales y escasamente entusiastas a esta demanda. La CE debería aplicar precisamente en este punto una menor «neutralidad». Todos nosotros sabemos que millones de europeos de Polonia, Checoslovaquia, Hungría, Rumania o Rusia ansían información, acercamiento, amistad. Europa oriental busca orientación. La desorientación y el odio se extienden como un incendio. Las uniones económicas suelen generar destrucción cultural. Los europeos del Este quieren leer en sus bibliotecas a los autores

prohibidos hasta ahora, quieren saber cómo encauzar la descentralización de la administración cultural, cómo va la dirección artística en Madrid o Lyon, cómo trabajan los estudios electroacústicos en Estocolmo y en París. Y también nosotros queremos saber cómo se escribe, se piensa, se escenifica, se compone al otro lado del telón del dólar. Existe «el inmenso cometido del diálogo entre las culturas» (I. Nagel).

La cláusula de cultura de Maastricht dice a este respecto: «La Comunidad y los estados miembros impulsan la colaboración con terceros países». ¿Qué quiere decir esto? ¿No es discriminador meter a los Estados vecinos de Europa central y oriental en el mismo saco que al resto del mundo? También aquí le falta a la CE el valor de establecer prioridades. Por poner sólo un ejemplo: cuando cayeron los muros en Europa, el Comité Asesor de Cultura sugirió extender de manera inmediata a ciudades como Praga, Budapest o Zagreb el programa ya en marcha «capital cultural europea», dando al menos de esa forma una muestra de buena voluntad. El nacionalismo de los países miembros lo impidió. Bruselas decidió que primero había que completar el recorrido por 12 ciudades de los 12 países miembros. Como Atenas había sido la primera en 1985, el baile seguirá hasta 1996. Pero para no herir el amor propio de los europeos del Este, se instituyó — de manera paralela a la «capital cultural» — un «mes cultural europeo», que se adjudicó en 1992 por primera vez a Cracovia: repentinamente se vuelven visibles los mecanismos existentes, que no pueden seguir actuando así. Es conveniente reorientar las ideas, hay que actuar con rapidez.

CUATRO

Con el escaso dinero que la CE pone a disposición hasta ahora para medidas culturales se realizan programas de promoción que se concentran en:

— la conservación del patrimonio cultural (por ejemplo: restauración de la Acrópolis, reconstrucción del casco viejo de Lisboa);

— la formación y reciclaje profesional a escala europea de profesionales de la cultura (por ejemplo: restauradores y conservadores, traductores, todas las actividades profesionales en el ámbito audiovisual desde cámaras hasta montadores);

— la promoción de actos culturales de carácter europeo mediante premios, sub-

venciones, etc., y de «fundaciones» europeas como por ejemplo la Joven Orquesta Sinfónica Europea;

— el fortalecimiento de la industria audiovisual, sobre todo mediante la oferta de un amplio abanico de programas-MEDIA como la Media Business School de Madrid, el European Script Fund de Londres o la Media Venture de Bruselas.

Estos programas, modestos en cuanto a dotación económica, pueden reducirse a dos fórmulas. Por una parte se trata de hacer posible el acceso a la cultura, facilitarlo y ampliarlo. Por otra, de mejorar las condiciones vitales y laborales de los creadores de cultura. La metodología «cruza» como quien dice todos los sectores artísticos y se llama intercambio, cooperación, encuentro, ampliación de experiencias. Con ello la CE puede preservar de la mejor manera posible la subsidiaridad respecto a las políticas culturales nacionales, pero al mismo tiempo, apoyada por los programas de relaciones públicas de la CE como el de la capital cultural europea o el premio de cine europeo, aludir a ese «ámbito cultural europeo» que le interesa dentro, por supuesto, de las fronteras de la CE.

Por acertados que sean los puntos de partida de estas medidas culturales, no son suficientes. Podría describirse toscamente como el intento de una «europeización aparente». Ahora, en la nueva Europa, dentro de un contexto radicalmente transformado, habría que intentar desarrollar una europeización interna, una sensibilidad intercultural, que sólo puede alcanzarse mediante la ampliación de esos puntos de partida, de nuevas medidas y programas, financiados mediante un presupuesto para la cultura claramente ampliado. Con la participación de todos los ministros de Cultura europeos el Consejo tendría que acordar la creación de un Fondo Cultural Europeo.

En principio hay que abrir vías para ampliar y difundir las culturas regionales y nacionales en Europa. Casi todos los sectores, ya se trate de cine, teatro, música, poesía o traducción literaria, cuentan ya con una red de instituciones nacionales. Habrá que convertir esa red en una *malla más espesa*; sobre todo los



Budapest.

sistemas de intercambio y asociación pueden crear ese tan deseado ámbito cultural europeo que no se detenga en las fronteras de la CE. Así podría surgir una infraestructura de movilidad e intercambio que facilite una «europeización» de las experiencias. El fondo ha de fomentar el *intercambio de personas y de bienes culturales* (libros, cine, etc.). Más allá de los programas de becas existentes hay que extender en el ámbito cultural los programas como ERASMUS y TEMPUS (*Trans European Mobility Scheme for University Studies*), que muestran un funcionamiento excelente dentro del ámbito universitario. Este programa ha de basarse en un verdadero intercambio, es decir, en la reciprocidad entre Europa occidental y Europa oriental. El escenógrafo de Lodz hará prácticas en el teatro de Colonia y su colega de Colonia en el de Lodz, etc. También es importante el *intercambio del libro*. El Fondo tiene que emprender una gran ampliación y complementación de las bibliotecas de Europa oriental y completarlas durante años con envíos de libros y material audiovisual. Sólo de esa forma podría empezar a solucionarse la criminal prohibición de la comunicación impuesta 40 años. Hay que crear un banco de datos que enlace en el ámbito de la informática todas las bibliotecas europeas del Este y del Oeste. En este contexto es fundamental *fomentar las traducciones*. Desde hace más de una década Europa crece, literariamente, desde su periferia hacia el interior de ámbitos idiomáticos más grandes. Nunca en la historia de la posguerra hubo por ejemplo tantas *traducciones de las denomi-*



Vista aérea de la Plaza del Rocio de Lisboa, centro vital de la ciudad.
(Fot. cortesía de «Pan American World Airways»)

nadas literaturas menores al alemán, español o francés. Surge una «nueva visión panorámica», lo cual constituye un gran avance. También aquí tiene que marcar el camino la política cultural de la CE: mediante becas a los traductores y ayuda en la exportación de libros, para hacer mucho más presente que hasta ahora en este circuito una riqueza antes no conocida de voces croatas, búlgaras, eslovenas, checas.

También el cuidado del *patrimonio cultural* europeo constituye un objetivo importante. El apoyo de la memoria como una de las pocas instancias morales que han subsistido es una tarea legítima de la política cultural de la CE. Nosotros, sin embargo, no somos un museo ni tampoco el parque de atracciones del mundo industrializado: un espacio banal para el turismo cultural y la domesticación intelectual. No hay culturas muertas, sólo culturas dormidas. El acceso a ellas no consiste en el culto al pasado, sino en una creación permanente que una las tradiciones con las mutaciones del presente. El Fondo tiene que desarrollar programas que permitan sobre todo a niños y jóve-

nes descubrir su potencial creativo tan a menudo sepultado.

Finalmente, el Fondo tiene que fomentar *nuevas instituciones europeas* que contribuyan al entendimiento cultural dentro de la CE y entre Europa occidental y oriental. Propiciar el intercambio es la primera prioridad. Pero con una auténtica política cultural europea debería encarnarse, con todo respeto por la subsidiariedad respecto a las políticas culturales nacionales, en algunas instituciones «de piedra y mortero». Estas serían por así decirlo los símbolos visibles de esta nueva política. Podrían ser, siguiendo la idea de la malla, las respectivas *clearing houses* de una especial disciplina artística, literaria o medial. Así podría pensarse en una *Bauhaus Electrónica*, que enlazara las tradiciones de la Bauhaus histórica con las del M.I.T. y ofreciese a toda Europa las posibilidades más avanzadas en el campo del diseño, la arquitectura, el vídeo y las artes plásticas, en una *Academia Europea de Cinematografía* (ya en fase de creación), en una *Casa Europea de Poesía*, en un *Programa de Artistas Europeos* con becas

para escritores, cineastas, coreógrafos y en un *Centro Europeo de Música Contemporánea*.

El Fondo tiene que ser creado antes del comercio del mercado único. El 1 de enero de 1993 no puede surgir únicamente una super-Europa desde el punto de vista económico, porque entonces habríamos perdido una gran oportunidad.

CINCO

Cuando pienso en Bruselas, me veo a mí mismo con éste o aquél colega del Comité Asesor viajando en el metro de regreso a la Gare Centrale tras una sesión infructuosa de un día entero celebrada en salas climatizadas iluminadas con luces de neón. Nos sentimos frustrados porque estamos impacientándonos. Porque deseamos que la Comisión dé muestras de «valor cultural». Porque estamos convencidos de que Europa se verá desgarrada por nuevas formas de intolerancia si las culturas europeas no inician pronto un intercambio intensivo. Y porque creemos que sólo así cabe, tal vez, concluir una larga historia de odio, desconfianza y daños, que ha causado la separación ideológica en la conciencia de cada individuo.




El poeta griego Seferis dijo: «Vaya a donde vaya, Grecia me duele». Europa nos duele, porque tras superar, cosa que parecía imposible, la vieja división, ahora amenaza con deshacerse de nuevo en egoísmos, nacionalismos, conflictos étnicos y guerras. Europa tiene que ayudar a sus culturas para que ellas nos ayuden a nosotros, contra el delirio de la desmembración, en la formidable tarea de impedir que el «sueño de Europa» se convierta en una pesadilla.

La propuesta del Comité Asesor de Cultura de crear un Fondo de Cultura Europeo fue rechazada por Bruselas, una prueba de que la cultura sigue estando en los márgenes del umbral perceptivo de los políticos.

Subscribe to the Leading Intellectual Journal in the US

Garry Wills: Why Cuomo Says No

The New York Review of Books



Theodore Draper:
THE TRUE HISTORY OF THE GULF WAR

V. S. Naipaul:
Revisiting a Cruel Country

Abraham Brumberg:
Is Yeltsin's Commonwealth Necessary?

Who Killed Yugoslavia?


Joyce Carol Oates on Muhammad Ali

The New York Review of Books

Garry Wills:
Pat Buchanan's Game

Thomas Byrne Edsall:
Why Liberals Lose

George Ball:
JFK'S BIG MOMENT




Jack Flam:
Anselm Kiefer's Alchemy

V. S. Naipaul:
Argentina Reborn?


Václav Havel: 'Home'

The New York Review of Books



Wilfrid Sheed:
Mailer's Harlot

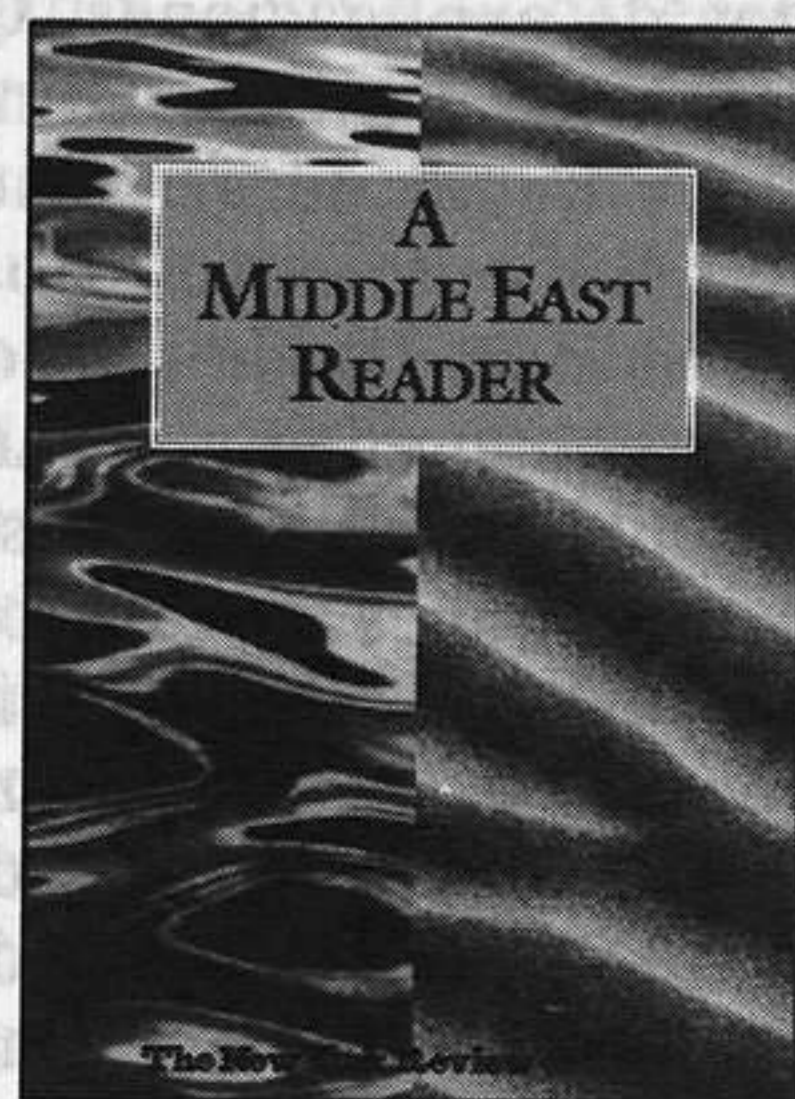
Nadine Gordimer:
A Genius of the Empire



C. Vann Woodward:
LBJ Returns!

How Jewish Was Freud?
Islam's Past
Stopping Hunger

A Free Book!



In every issue of *The New York Review of Books* you'll find tremendous variety and intellectual excitement. Every other week the world's best writers and scholars address themselves to more than 130,000 readers who represent something important in America. . . people who know that the widest range of subjects—literature, art, politics, science, history, music, education—will be discussed with wit, clarity, and brilliance. Here's what readers of *The New York Review of Books* have enjoyed in recent issues:

- RONALD DWORKIN** on justice for Clarence Thomas.
- JAMES M. MCPHERSON** on the character of Robert E. Lee.
- VÁCLAV HAVEL** on Kafka.
- JAMES FALLOWS** on Japan's economic challenge to the West.
- CONOR CRUISE O'BRIEN** on the new shape of Europe.
- JOAN DIDION** on the Central Park jogger and the decline of New York.
- ALFRED BRENDEL** on the conductor Wilhelm Furtwängler.
- ROGER PENROSE** on the quantum, science's "biggest enigma."
- TATYANA TOLSTAYA** on the deeply ingrained terror in Soviet life.
- PHILIP ROTH** on his return to Prague.
- MARTIN MALIA** on Yeltsin's revolution.
- NADINE GORDIMER** on the novelist Joseph Roth, a genius of the empire.
- GARRY WILLS** on the secret life of Charles Dickens.
- OLIVER SACKS** on blindness.
- BILL MCKIBBEN** on Gary Snyder and the environmental movement.
- MILAN KUNDERA** on the surrealists in the Caribbean.
- C. VANN WOODWARD** on *Illiberal Education*.
- ELIZABETH HARDWICK** on Henry James in New York.
- JULIAN BARNES** on François Truffaut.
- GORE VIDAL** on the real Abraham Lincoln.
- JOHN SEARLE** on the "Battle over the University."
- NORMAN MAILER'S** espionage lesson.
- PHYLLIS GROSSKURTH** on Feminists and Freudians.

...and so much more in issue after issue.

Every two weeks *The New York Review* publishes criticism by writers and scholars who are themselves a major force in world literature and thought—Elizabeth Hardwick, Timothy Garton Ash, Joan Didion, John Updike, Milan Kundera, Joseph Brodsky, Susan Sontag, Gore Vidal, V. S. Naipaul, John Kenneth Galbraith, Diane Johnson, and many more. And every issue contains the witty and wicked caricatures of David Levine.

Now... a Full Year's Subscription (21 issues) at a Special Introductory Rate PLUS an Exciting Bonus AND a No-Risk Guarantee. You'll receive:

- 21 ISSUES** at the special money-saving rate of £26 (a phenomenal saving of 1/3 from the regular newsstand rate).
- A FREE BOOK: A MIDDLE EAST READER**, a handsome paperback collection of *New York Review* articles that will provide a better understanding of the explosive politics in the Middle East and the role taken by the United States. Contributors include Samir al-Khalil, Avishai Margalit, Bernard Lewis, and Arthur Hertzberg. It is yours as our gift to you.
- RISK-FREE GUARANTEE**, a refund of any remaining portion of your subscription fee is guaranteed at any time during the year—but you keep all issues and *A Middle East Reader*.

The New York Review of Books

Return to: Subscriber Service Dept., c/o Fitzgerald, PO Box 923, London W2 1XA

YES, you may enter my subscription to *The New York Review of Books* for a full year (21 issues) at the special rate of £26, a saving of 1/3 off the regular newsstand rate. With my paid subscription, I will also receive *A Middle East Reader* at no extra charge. (Note: I understand this low rate will only apply for my first full year's subscription.)

Name _____

Address _____

City /Country/Postal Code _____

£26 enclosed* Or charge my American Express MasterCard Visa

Account No. _____ Exp. Date _____

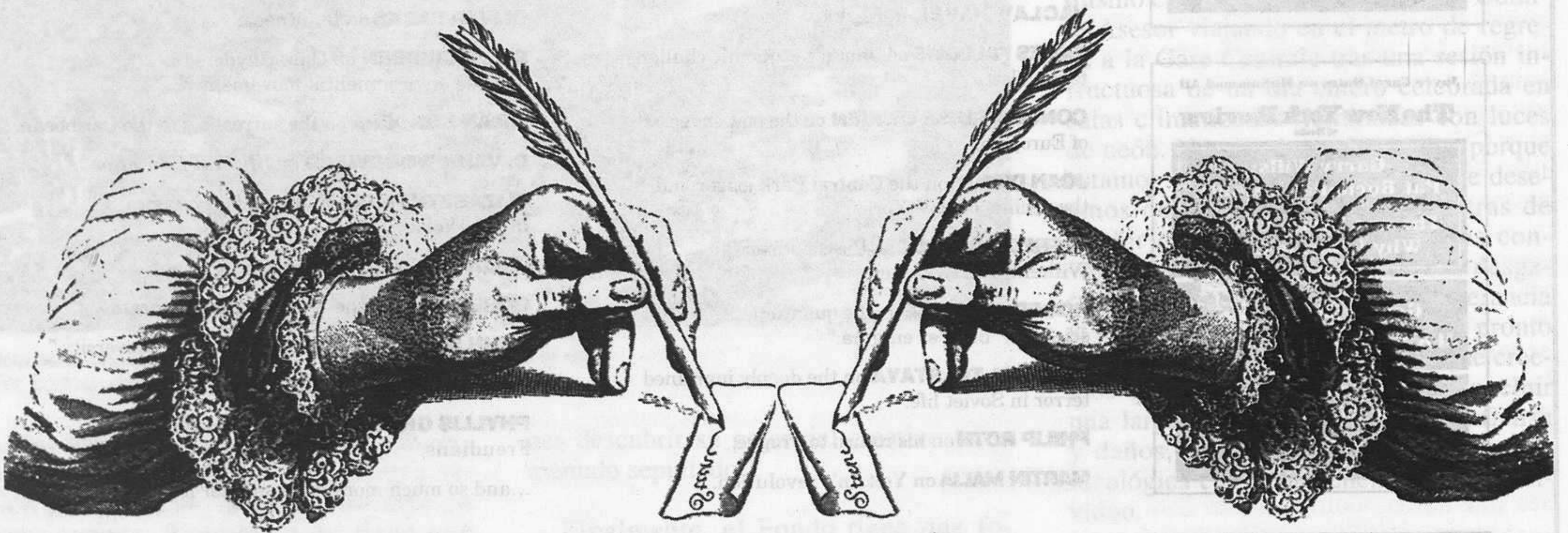
Signature _____

*We cannot accept international money orders. Payment only accepted on Sterling banker's drafts, checks in Pounds Sterling drawn on UK banks, or checks in US Dollars drawn on American banks. **For European orders outside of the UK, please add £2 to the introductory rate for postage and handling.** Refund guaranteed. Offer good for new subscribers only. Please allow six to eight weeks for receipt of your first copy. May not be used for gift subscriptions.

A2CLEX

Ser y escribir

Nadine Gordimer



En el principio era la Palabra.

La Palabra era Dios, significaba la Palabra de Dios, y esa palabra fue la Creación. Sin embargo, a lo largo de los siglos de la cultura humana la palabra ha adoptado otros significados, tanto laicos como religiosos. Poseer la palabra ha llegado a ser sinónimo de autoridad extrema, de prestigio, de portentosa y a veces peligrosa persuasión, de poseer el Tiempo Primigenio, un programa de entrevistas en la televisión, de poseer tanto un pico de oro como el don de lenguas. La palabra vuela a través del espacio, rebota en los satélites, y está más cerca que nunca de ese cielo de donde, según se cree, vino a nosotros. Sin embargo, su transformación más significativa sucedió, para mí y para mi especie, hace mucho tiempo, cuando se garabateó por vez primera en una tabla de piedra o se trazó sobre un papiro, cuando se materializó y pasó de ser sonido a ser espectáculo, de ser oída a ser leída como serie de signos y de ahí como escritura; viajó a través de los tiempos, desde el pergamino hasta Gutenberg. Este es el Génesis del escritor. Es la historia que le dio el ser como escritor.

Fue, extrañamente, un doble proceso que creó al mismo tiempo tanto el escritor, como el propósito mismo del escritor en tanto mutación en la generación de la cultura humana. Fue tanto ontogénesis, en tanto origen y desarrollo de un ser individual, como adaptación específica, en la naturaleza de esa individualidad, a la exploración de la ontogénesis, del origen y desarrollo del ser individual. Porque nosotros los escritores hemos sido desarrollados para desempeñar esta tarea. Al igual que el prisionero encarcelado con el jaguar en el relato de Borges titulado *La Escritura de Dios*, que intentaba, a la luz de un único rayo de luz que entraba tan sólo una vez al día, descifrar el significado del ser en las marcas de la piel del animal, nosotros nos pasamos la vida intentando interpretar a través de la palabra las lecturas que hacemos de las sociedades, del mundo del cual formamos parte. En este sentido, en esta inextricable e inefable participación, la escritura es siempre y al mismo tiempo una exploración del propio yo y del mundo; del ser individual y del colectivo.

Ser aquí.

Los humanos, los únicos animales que se contemplan a sí mismos, bendecidos o malditos por esta facultad que ha sido y es fuente de torturas, siempre han deseado saber el porqué. Y no se trata simplemente de la gran pregunta ontológica acerca del por qué estamos aquí, a la que las religiones y las filosofías han intentado responder de forma concluyente para personas muy diversas y en épocas muy diversas, y para la que la ciencia ensaya de forma experimental deslumbrantes fragmentos de explicaciones. Quizá nos extingamos en nuestra era, como los dinosaurios, sin haber desarrollado el grado de entendimiento necesario para una comprensión total. Desde que los seres humanos se contemplan a sí mismos han buscado también explicaciones para los fenómenos comunes de la procreación, la muerte, el ciclo de las estaciones, la tierra, el mar, el viento y las estrellas, el sol y la luna, la abundancia y el desastre. Con el mito, los antepasados de los escritores, los narradores de historias, comenzaron ya a tantear y a formular estos misterios, utilizando los elementos de la vida cotidiana —la realidad susceptible de ser observada—, y la facultad de la imaginación —el poder de la proyección

**Para mí y para mi especie la transformación más significativa de la palabra
sucedió cuando se garabateó por primera vez en una tablilla,
cuando pasó de ser oída a ser leída, a ser escritura.**

en lo oculto—, para confeccionar sus historias.

Roland Barthes pregunta «¿Qué es lo que caracteriza al mito?». Y responde así: «La transformación de un significado en una forma». Los mitos son las historias que median de este modo entre lo conocido y lo desconocido. Claude Lévi-Strauss desmitifica ingeniosamente el mito como un género situado a mitad de camino entre el cuento de hadas y la novela policíaca. Ser aquí; no sabemos a qué se debe. Pero se puede inventar, si no una respuesta, sí algo satisfactorio. El mito era el misterio más la fantasía —los dioses, los animales y las aves antropomorfizados, las criaturas quiméricas y las fantasmagorías— que proponía desde la imaginación una suerte de explicación al misterio. Los humanos y las demás criaturas conformaban la materialidad de la historia, pero, tal como escribió en cierta ocasión Nikos Kazantzakis, «El arte es la representación no del cuerpo, sino de las fuerzas que crearon el cuerpo».

Hoy hay muchas explicaciones contrastadas y demostradas de los fenómenos naturales; hay además nuevas preguntas en torno al ser que han surgido de algunas de las respuestas. Por esta razón, el género del mito nunca se ha abandonado por completo, aunque nos sintamos inclinados a pensar que es algo arcaico. Si en algunas sociedades ha quedado reducido a las historias que contamos a los niños antes de dormir, en algunas zonas del mundo, protegidas de la megacultura internacional por bosques o desiertos, ha seguido —vivo— ofreciendo el arte como un sistema de mediación entre el individuo y el ser. Y ha protagonizado un turbulento regreso desde el espacio, un Icaro trasmutado en Batman y los de su ralea, que nunca caen en el océano del fracaso para lidiar con las fuerzas de la gravedad de la vida. Estos nuevos mitos, sin embargo, no buscan tanto iluminar y proporcionar una suerte de respuestas, como distraer, proporcionar una vía de escape dentro de la fantasía para aquellas gentes que ya no desean enfrentarse siquiera con el azar de las respuestas a los terrores de su existencia. (Tal vez sea la certeza de que los humanos poseen hoy en día el medio para destruir por completo su planeta, el miedo que sienten por

haberse convertido de este modo ellos mismos en dioses, sobre los que recae fatalmente el peso de la continuidad de su propia existencia; tal vez sea todo esto lo que ha hecho escapistas a los libros de *comic* y al mito cinematográfico.) Las fuerzas del ser permanecen. Son aquello que el escritor, diferenciándose de los fabricantes populares de mitos contemporáneos, pone a su servicio hoy, al igual que intentaba hacerlo el mito en su forma primigenia.

La forma en la que los escritores han enfocado este compromiso, la forma en que continúan experimentando con él, constituye tal vez ahora más que nunca el objeto de estudio de los estudiosos de la literatura. El escritor, en relación con la naturaleza de la realidad perceptible y lo que está más allá —la realidad imperceptible— constituye la base de todos estos estudios, sin importar cómo se designen los conceptos resultantes, y sin importar en qué archivos microfilmados se sitúe a los escritores de cara a la historiografía literaria. La realidad está compuesta por múltiples elementos y entidades, visibles e invisibles, expresados y aún por expresar, para

respiro de la mente. Ahora bien, desde lo que se considera como análisis psicológico a la antigua, hasta el modernismo y el posmodernismo, el estructuralismo y el postestructuralismo, todos los estudios literarios tienen un mismo fin: precisar una lógica (¿y qué es la lógica, si no el principio oculto dentro de la adivinanza?), fijar definitivamente a través de la metodología la forma en la que el escritor intenta atrapar las fuerzas del ser. Sin embargo, la vida es aleatoria en sí misma; el ser se ve constantemente empujado y modelado de esta o de otra manera por circunstancias y distintos niveles de conciencia. No hay un estado puro del ser, de lo que se deduce que no hay ningún texto puro, ningún texto «real», que incorpore por completo el factor aleatorio. Desde luego no se puede alcanzar a través de ninguna metodología crítica, por muy interesante que resulte el intento. La deconstrucción de un texto es de alguna manera

una contra-





dicción, ya que deconstruirlo es realizar una nueva construcción con sus piezas, tal como hace de forma tan fascinante — admitiendo que lo hace— Roland Barthes, en su disección semántica y lingüística de la historia de Balzac titulada *Sarrazine*. De este modo, los estudiosos de la literatura terminan por ser, ellos también, una especie de narradores de historias.

litario del piloto que experimenta Yeats en su interior, y su «aterradora belleza», nacida de la sublevación de las masas, ambas opuestas y reunidas, a las que al mismo tiempo se opone y se une; el modesto «sólo asocio» de E. M. Forster; la elección de Joyce, el taimado silencio, astucia y exilio; ya algo más contemporáneo, el laberinto de Gabriel García Márquez, en el cual el poder sobre los demás, en la persona de Simón Bolívar, está llamado a la esclavitud del único poder inasible, la muerte... he aquí tan sólo algunos ejemplos de la infinita variedad de formas con las que el escritor se enfrenta al estado del ser a través del mundo. Cualquier escritor, sea cual sea su valía, aspira a servir tan sólo de linterna —y rara vez, en los genios, de repentino fogonazo— en el sangriento, aunque bello, laberinto de la experiencia humana, del ser.

Anthony Burgess ofreció en cierta ocasión una definición sumaria de la literatura como «la exploración estética del mundo». Yo diría que el escribir tan sólo

ciones que me confundían o que se desencadenaban dentro de mí y que tomaban forma, encontraba una fuente de conocimiento, de solaz y de placer, en la forma de palabra escrita. Hay una pequeña parábola de Kafka que reza como sigue: «Tengo tres perros, Agarra-lo, Coge-lo y Nuncamás. Agarra-lo y Coge-lo son dos pequeños y comunes Schipperkes, y nadie se fijaría en ellos si estuvieran solos. Sin embargo también está Nuncamás. Nuncamás es un gran danés mestizo y tiene la apariencia de ser un espécimen que no se podría producir ni en siglos de la cría más cuidadosa. Nuncamás es un gitano». En la pequeña ciudad minera de Suráfrica en la que yo crecí, yo era Nuncamás el mestizo (aun cuando a duras penas se me podría definir como un Gran Danés...), en el que no se podían rastrear las características comúnmente aceptadas de los lugareños. Yo era el ser agitanado que jugaba con palabras prestadas, que enmendaba mis propios esfuerzos como escritora aprendiendo de lo que leía. Porque mi escuela fue la biblioteca local. Proust, Chejov y

No hay un estado puro del ser, de lo que se deduce que no hay ningún texto puro.

¿No existe, quizá, otra forma de alcanzar una comprensión del ser más que a través del arte? Los propios escritores no analizan lo que hacen; analizar supondría mirar hacia abajo mientras se cruza un abismo sobre la cuerda floja. Decir esto no significa mistificar el proceso de la escritura, sino confeccionar una imagen de la intensa concentración interior que debe poseer el escritor para atravesar las simas de lo aleatorio y conquistarlas para la palabra, al igual que un explorador planta una bandera. El «solitario impulso del placer» en el vuelo so-

comienza en ese punto, en pos de la exploración del mucho más allá, que sin embargo sólo se puede expresar por medios estéticos.

¿Cómo se convierte el escritor en tal escritor, una vez se le ha concedido la palabra? No sé si mis propios comienzos tienen algún interés. Sin duda que tienen mucho en común con los demás escritores, y con demasiada frecuencia se han descrito anteriormente a resultas de esta reunión anual ante la cual comparece un escritor. Yo he dicho, de mí, que nada de carácter expositivo que yo pueda escribir o decir podrá resultar más verdadero que mi obra de ficción. La vida, las opiniones, no son la obra, ya que es en la constante tensión entre el permanecer apartado y el implicarse que la imaginación transforma a ambas. Permítaseme hacer un brevísimo recuento de mí misma. Soy lo que supongo podría llamarse una escritora natural. No tomé la decisión de serlo. Al comienzo, no esperaba ganarme la vida gracias al hecho de que otros me leyeran. De niña escribía impulsada por la misma alegría que sentía al aprehender la vida por medio de mis sentidos: el aspecto, el olor, el tacto de las cosas. Bien pronto escribí a partir de las emo-

Dostoievski, por mencionar tan sólo unos cuantos a quienes debo mi existencia de escritora, fueron mis maestros. En aquel período de mi vida, sí, yo era la muestra palpable de la teoría de que los libros están hechos de otros libros... Pero no seguí siéndolo durante mucho tiempo, ni creo que ningún escritor potencial pueda.

Con la adolescencia se producen los primeros contactos con el otro a través del impulso de la sexualidad. En la mayor parte de los niños, la facultad de la imaginación, que se manifiesta en el juego, se pierde desde ese momento al enfocar las ensoñaciones diurnas hacia el deseo y el amor. Pero en aquellos que van a ser artistas de un tipo u otro la primera crisis vital después del nacimiento provoca algo más: la imaginación cobra mayor envergadura y se extiende a través del hilo subjetivo de nuevas y turbulentas emociones. Hay nuevas percepciones. El escritor comienza a ser capaz de entrar en otras vidas. Se ha producido ese proceso de mantenerse apartado y de verse involucrado.

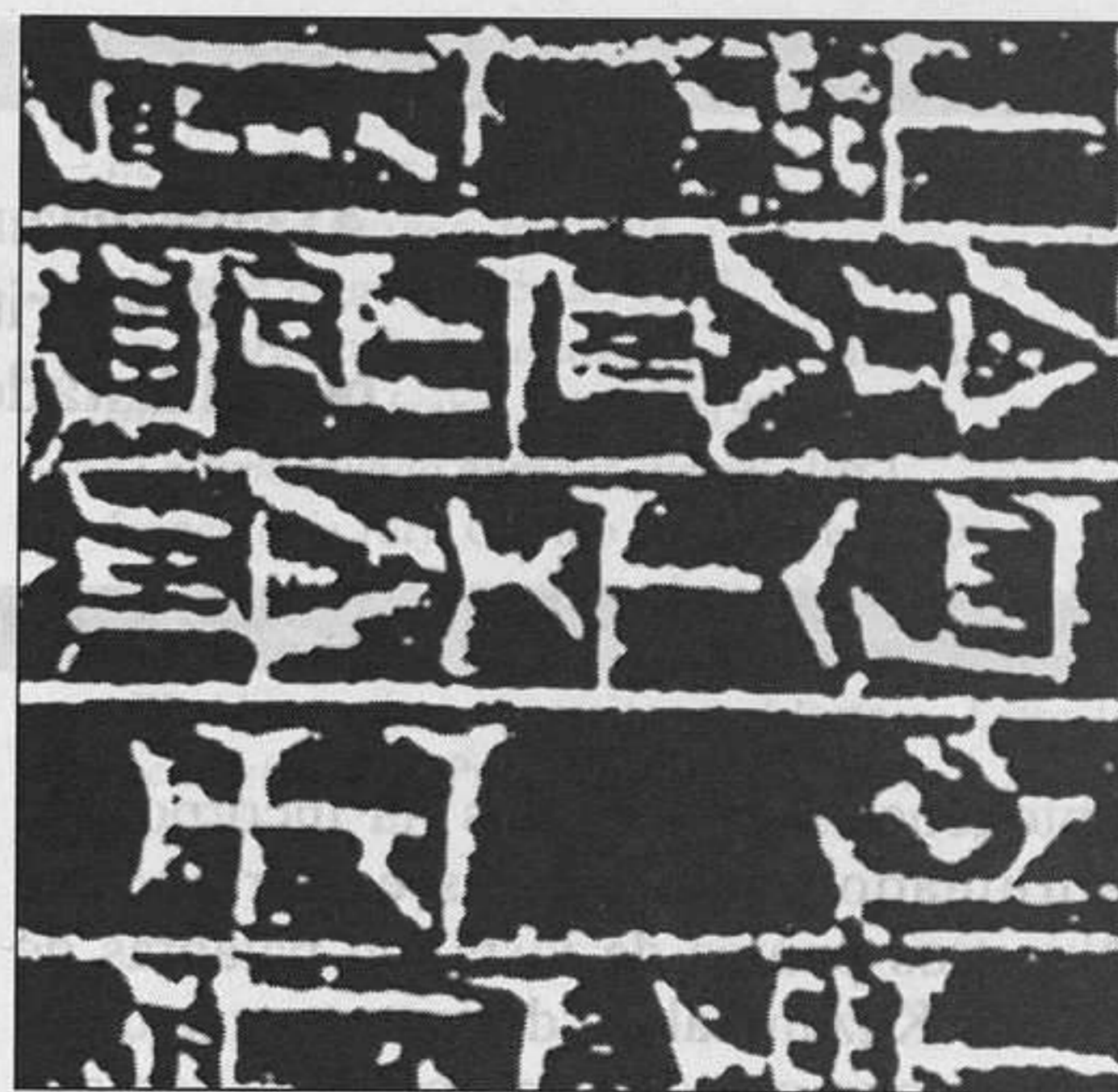
Sin saberlo, había estado aplicándome al tema del ser, tanto si, como



ocurre en mis primeros relatos, un niño contemplaba la muerte y el asesinato en la inevitabilidad de poner fin, con un golpe mortal, a la vida de una paloma herida por un gato, como si se producía la perpleja consternación y la conciencia temprana del racismo que surgía de mi paseo hasta la escuela, cuando pasaba por el camino junto a los tenderos, que eran inmigrantes de la Europa del Este y pertenecían al nivel más bajo de la escala social anglo-colonial de la ciudad minera, y los veía abusando brutalmente de aquellos a los que la sociedad colonial situaba más abajo todavía, rebajados a la consideración de seres infrahumanos: los mineros negros que eran en efecto los clientes de las tiendas. Tan sólo muchos años más tarde me di cuenta de que si hubiera sido un niño de esa categoría —negro— no habría podido ser escritora, ya que la biblioteca que lo hizo posible no permitía la entrada de ningún niño negro. Mi instrucción formal fue, en el mejor de los casos, incompleta.

los que un escritor debería dejar de escribir y actuar sobre el ser sólo de otra manera, surgió en la frustración de un conflicto sin resolver entre el dolor ante la injusticia en el mundo y la consciencia de que lo que mejor sabía hacer era escribir. Tanto Borges como Sartre, negando desde diferentes extremos todo propósito social a la literatura, seguro que sabían perfectamente que tiene su papel social implícito e inalterable en la exploración del estado del ser, del que derivan todo el resto de los papeles, el personal entre los amigos, el público en las manifestaciones de protesta... Borges no escribía para sus amigos, ya que publicó su obra y todos nosotros hemos recibido el tesoro que contiene. Sartre no cesó de escribir, aunque estuvo en las barricadas de 1968.

La pregunta de para quién escribimos persigue sin embargo al escritor como una peste, como una lata amarrada a la cola de cada una de las obras publicadas. Sobre todo aparece con repiqueteo mal-



tuando, como cualquier otro, dentro de un contexto social.

Ser aquí: en un tiempo y un lugar determinados. Esta es la posición existencial con implicaciones particulares para la literatura. Czeslaw Milosz escribió en cierta ocasión esta exclamación: «¿Qué es esa poesía que no sirve a las naciones

Cualquier escritor, independientemente de su valía, aspira tan sólo a servir de linterna en el sangriento, aunque bello, laberinto de la experiencia humana.

Al dirigirse a los demás se inicia la siguiente etapa del desarrollo de un escritor. Publicar: publicar para cualquiera que quisiera leer lo que yo escribía. Esa era mi suposición natural e inocente de lo que significaba publicar, y no ha cambiado, pues eso es lo que significa aún hoy para mí, pese a ser consciente de que la mayor parte de la gente se niega a creer que un escritor no tiene en mente un público en concreto. Y tenía también conciencia de otro hecho: de las tentaciones, conscientes o inconscientes, que tientan al autor a vigilar con el rabillo del ojo a todo aquel que pueda sentirse ofendido, que pueda aprobar lo que figura en la página... una tentación que, al igual que la mirada errante de Eurídice, llevará de nuevo al autor hacia las tinieblas de un talento destruido.

La alternativa no es la maldición de la torre de marfil, otro factor destructor de la creatividad. Borges dijo en una ocasión que escribía para sus amigos y para pasar el tiempo. Creo que ésa fue una respuesta poco seria y quizás irritada a una pregunta tosca, y con frecuencia inculpativa, «¿Para quién escribe usted?», del mismo modo que la advertencia de Sartre acerca de que hay momentos en

sonante la inferencia de tendenciosidad como elogio o denigración. En este contexto, Camus fue el que mejor lidió con la cuestión. Dijo que le gustaban más los individuos que tomaban partido que la literatura que lo hacía. «O se sirve al hombre en su totalidad, o simplemente no se le sirve. Y si el hombre necesita pan y justicia, y si lo que debe hacerse hay que hacerlo para satisfacer esta necesidad, también necesita el hombre de la belleza en estado puro, que es el alimento de su corazón.» Así, Camus abogaba por «El valor en la vida y el talento en la obra». Y Márquez redefinió la ficción comprometida de este modo: «La mejor manera en la que un escritor puede servir a una revolución es escribiendo lo mejor que pueda».

Creo que estas dos afirmaciones podrían ser el credo para todos los que escribimos. No resuelven los conflictos que se les plantean, y que seguirán planteándoseles, a los escritores contemporáneos. Sin embargo, establecen lisa y llanamente una posibilidad honesta de hacerlo, vuelven el rostro del escritor directamente hacia su propia existencia, la razón de ser como escritor, y la razón de ser como ser humano responsable, ac-

o a la gente?» y Brecht escribió de un tiempo en el que «hablar de árboles es casi un crimen». Muchos de nosotros hemos albergado esos pensamientos desesperados mientras vivimos y escribimos a lo largo de esas épocas, en esos lugares, y la solución de Sartre no tiene sentido en un mundo donde los escritores eran —y siguen siendo— censurados y se les prohíbe escribir, donde, lejos de abandonar la palabra, sus vidas se vieron y se ven amenazadas en el paso clandestino de la misma, en trocillos de papel, fuera de las prisiones. El estado del ser cuya



**Al conservar la integridad de su compromiso con el ser, con la vida,
el escritor debe arriesgarse tanto a ser acusado de traidor
por el Estado, como a recibir las críticas de las fuerzas de liberación
que le piden un compromiso ciego.**

ontogénesis exploramos ha incorporado abrumadoramente tales experiencias. Nuestros puntos de vista, en palabras de Nikos Kazantzakis, deben «tomar decisiones que armonicen con el espantoso ritmo de nuestra época».

Algunos de nosotros hemos visto cómo nuestros libros permanecían sin leerse durante años en nuestros propios países, prohibidos, y continuamos escribiendo. Muchos escritores han sido encarcelados. Observemos tan sólo Africa: Soyinka, Ngugi wa Thiong'o, Jack Mapanje, en sus países, y en mi propia patria, Suráfrica, Jeremy Cronin, Mongane Wally Serote, Breyten Breytenbach, Dennis Brutus, Jaki Seroke: todos ellos fueron internados en prisión por la valentía demostrada en sus vidas, y han continuado haciendo uso, como poetas, del derecho de hablar de los árboles. Muchos de los más grandes, desde Thomas Mann a Chinua Achebe, expulsados por los conflictos políticos y la opresión de sus distintos países, han resistido el trauma del exilio, del que algunos nunca han podido recuperarse, como escritores, y algunos no han conseguido sobrevivir. Pienso en los surafricanos Can Themba, Alex la Guma, Nat Nakasa, Todd Matshikiza. Y algunos escritores, durante más de medio siglo, desde Joseph Roth hasta Milan Kundera, se han visto obligados a publicar sus nuevas obras primero en una lengua que no era la suya, una lengua extranjera.

Después, en 1988, el pavoroso ritmo de nuestra época se aceleró en un frenesí sin precedentes y se requirió al escritor rendir cuenta de él en palabras. En el amplio lapso de tiempo que abarca la época moderna desde la Ilustración, los escritores han sufrido el oprobio, la prohibición e incluso el exilio por razones que no eran políticas. Flaubert fue arrastrado por los pelos ante los tribunales, acusado de indecencia, a causa de *Madame Bovary*; Strindberg fue procesado por blasfemia por *Casados*; la obra de Lawrence *El amante de Lady Chatterley* fue prohibida... ha habido no pocos ejemplos de llamadas ofensas contra las hipócritas costumbres burguesas, al igual que las de traición contra una dictadura. Sin embargo, en una época en la

que ese tipo de acusaciones contra la libertad de expresión resultarían inauditas en países como Francia, Suecia y Gran Bretaña, está surgiendo una fuerza que recibe su detestable autoridad de algo más extendido que las costumbres sociales, y que es más poderoso que el poder de cualquier gobierno político individual. El edicto de una religión del mundo ha sentenciado a muerte a un escritor.

Durante más de tres años, ahora mismo, allí donde se esconda, allí donde vaya, Salman Rushdie ha vivido bajo el pronunciamiento contra él de la *fatwa* musulmana. No hay asilo para él en ningún lugar. Todas las mañanas, cuanto este escritor se sienta a escribir, no sabe si vivirá hasta el final de ese día; no sabe si podrá acabar la página. Salman Rushdie es un escritor brillante, y la novela por la que se le ha condenado, *Los versos satánicos*, es una innovadora exploración de una de las más intensas experiencias del ser de nuestra era, la personalidad individual en la transición entre dos culturas que se reúnen en el mundo postcolonial. Todo se reexamina

about 44
12 having some
that light-hearted
which is so much
ficult to me) to que
intended to be take
ously though free
an essential qualit
good work. Thank
I have known the
sometimes, when it
is warm and Pen on
Ink and Hand are
st & then indeed nothing
yomora way
gratefully
affectionately

a través de la refracción de la imaginación; el significado del amor sexual y filial, los rituales de aceptación social, el significado de una fe religiosa formativa para los individuos apartados de su subjetividad por la circunstancia opuesta a distintos sistemas de creencias, religiosas y seculares, en un contexto vital diferente. Su novela es verdadera mitología. Sin embargo, aun cuando él haya hecho por la conciencia postcolonial en Europa lo que Günter Grass hizo por la conciencia post-nazi con *El tambor de hojalata* y *Años de perro*, tal vez haya intentado incluso aproximarse a lo que Beckett hizo por nuestra angustia existencial con *Esperando a Godot*, el grado en el que lo haya conseguido no debe tener importancia. Incluso si fuera un escritor mediocre, su situación representa una terrible preocupación para cualquiera que le acompañe en el oficio de escribir, pues además de su situación personal, ¿qué implicaciones, qué nueva amenaza trae contra el portador de la palabra? Debería ser una de las preocupaciones de los individuos y sobre todo de los gobiernos y de las organizaciones de derechos humanos de todo el mundo. Con las dictaduras aparentemente derrotadas, este nuevo y homicida mandato que invoca el poder del terrorismo internacional en nombre de una religión grande y respetada, debería, y es necesario que lo sea, ser tratada por los gobiernos democráticos y por las Naciones Unidas como una ofensa contra la humanidad.

Por regresar desde esta horrible y singular amenaza a aquellas otras que han sido generales para todos los escritores de este siglo que ahora toca a su fin, en la década de recapitulación... En los regímenes represivos de cualquier lugar — tanto en lo que fuera el bloque soviético, en Latinoamérica, en Africa, en China— la mayor parte de los escritores encarcelados fueron encerrados por sus actividades ciudadanas en la lucha por la liberación y contra la opresión de la sociedad a la que pertenecen. Otros fueron condenados por los regímenes represivos por servir a la sociedad escribiendo lo mejor que podían, ya que esta aventura estética nuestra se convierte en subversiva cuando los secretos más vergonzosos de

nuestra época se exploran en profundidad, y el rebelde compromiso del artista con el estado del ser se manifiesta en la vida que le rodea; es entonces cuando los temas y personajes del escritor se forman inevitablemente bajo las presiones y distorsiones de esa sociedad de la misma manera en la que la vida de los pescadores se ve determinada por el poder del mar.

Hay una paradoja en ello. Al conservar esta integridad, este compromiso, el escritor debe arriesgarse a veces tanto a ser acusado por el Estado de ser un traidor, como a recibir las quejas de las fuerzas de liberación que le piden un compromiso ciego. Como ser humano, ningún escritor puede rebajarse a la mentira del «equilibrio» maniqueo. El diablo siempre llena de plomo sus zapatos cuando se sube a la balanza. Ahora bien, parafraseando toscamente el aforismo que nos ofreció Márquez como escritor y como luchador por la justicia, el escritor debe hacer uso del derecho de explorar, con verrugas y todo, tanto al enemigo como al más amado compañero de armas, ya que el ser tan sólo cobra sentido si intenta alcanzar la verdad, y sólo si se intentan alcanzar los límites de la verdad se puede uno acercar a la justicia un paso

por delante de la desgarrada bestia de la que hablaba Yeats. En la literatura, desde la vida,

pasamos las páginas a través de los rostros de [otros,
leemos cada ojo que mira
... han sido necesarias muchas vidas para conseguir ser capaces de hacerlo.

Estas son palabras de un surafricano, poeta y luchador por la justicia y por la paz en nuestra patria, Mongane Serote.

El escritor sirve de ayuda a la humanidad tan sólo en tanto utiliza la palabra incluso contra sus propias lealtades, en tanto confía en que el complejo estado del ser, tal como se revela, contenga en alguna parte algunos hilos del tejido de la verdad que el arte pueda, aquí y allá, entretejer; confía en que el estado del ser ofrezca fragmentos de la verdad, que es la palabra de todas las palabras, y que nunca consiguen cambiar nuestros balbuceantes esfuerzos por deletrearla y por escribirla, como tampoco la cambian ni las mentiras, ni los sofismas semánticos, ni el ensuciarla con fines racistas, sexistas, ni los prejuicios, el deseo, la dominación, la glorificación de la destrucción, las maldiciones ni las loas.

NADINE GORDIMER

- *El conservador*. Tusquets, 1982.
- *La hija de Burger*. Tusquets, 1986.
- *Ocasión de amar*. Versal, 1986.
- *Un capricho de la naturaleza*. Versal, 1987.
- *Hay algo ahí fuera*. Alianza, 1987.
- *El último mundo burgués*. Versal, 1987.
- *La gente de July*. Círculo de Lectores, 1988.
- «Vivir en el interregno». *Letra Internacional*, 1. Enero/marzo 1986.
- «El abismo entre el escritor y el lector». *Letra Internacional*, 21/22. Primavera/verano 1991.



NUMERO 47

La ley de protección de la seguridad ciudadana, José M^a Mohe-
dano, Alvaro Cuesta

Justicia y mercado, Michel Rocard, Paul Ricoeur

La diversidad del Partido Demócrata Norteamericano, Sey-
mour M. Lipset

El sistema de partidos en Estados Unidos, Giuseppe Are, Luigi
Marco Bassani

Nuevas fronteras de la izquierda, Norberto Bobbio

En torno al concepto de izquierda, Giorgio Ruffolo

Cómo salir del socialismo contaminante, Zhores A. Medvedev

Exilio y filosofía, Adolfo Sánchez Vázquez

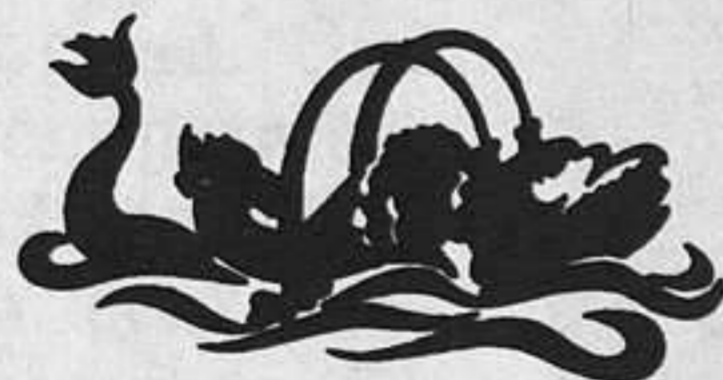
La realización política de la ética, Gabriel Ureña

LIBROS

Las posibilidades de la modernidad, Agnes Heller (Miguel Porta
Perales)

Socialismo democrático aplicado, Lionel Jospin (Denis MacShane)

La realidad española, José Vidal-Beneyto (Miguel Porta Perales)



Leviatán

Revista de hechos e ideas

Suscripción anual: 2.000 ptas.
Forma de pago: Talón bancario o giro postal.

Redacción y Administración:
Monte Esquinza, 30, 2.º dcha. Tel.: 410 46 96. 28010 Madrid

Le monde ?

Le Monde
COMME SON NOM L'INDIQUE

Siempre que decimos adiós

John Berger



Giotto.

UNO

El cine se inventó hace cien años. De entonces hasta ahora las gentes de todo el mundo han viajado con una frecuencia sin precedentes desde el establecimiento de las primeras ciudades, cuando los nómadas se hicieron sedentarios. Uno piensa inmediatamente en el turismo: también se trata de viajes de negocios, ya que el mercado mundial depende de un continuo intercambio de productos y trabajo. Pero, en lo esencial, ese viajar se ha realizado bajo coerción. Desplazamientos de poblaciones enteras. Refugiados que huyen del hambre o de la guerra. Una ola tras otra de emigrantes, emigrando por motivos políticos o económicos, pero emigrando para sobrevivir. El nuestro es el siglo del viaje forzoso. E incluso me atrevería a ir más lejos y afirmar que nuestro siglo es el siglo de las desapariciones. El siglo en que miles de personas indefensas observan cómo sus allegados desaparecen en el horizonte. *Siempre que decimos adiós* — tal y como lo inmortalizó John Coltrane. Quizá no deba sorprendernos que la narrativa propia de este siglo sea el cine.

En Padua hay una capilla construida en el año 1300 en el emplazamiento de un teatro romano. La capilla pertenecía a un palacio que ha desapare-

cido sin dejar huella, como suelen hacerlo los palacios. Una vez concluida su construcción, Giotto y sus ayudantes comenzaron a pintar frescos en todos los muros interiores y el techo. Estos frescos han sobrevivido. Relatan la historia de la vida de Cristo y del Juicio Final. Muestran el cielo, la tierra y el infierno. Cuando uno se encuentra en la capilla se ve rodeado por los acontecimientos que se retratan en ellos. La trama resulta muy intensa. Las escenas son dramáticas (aque-

lla que retrata a Judas besando a Dios, por ejemplo, constituye una inolvidable representación de la traición). Cada expresión y cada gesto están cargados de significado — como sucede en las películas mudas. Giotto fue un realista y un gran *metteur en scène*. Las escenas, que se suceden una a otra, están cuajadas de detalles materiales extraídos de la vida. Esta capilla, concebida y construida hace setecientos años es, creo, lo más parecido al cine de todo lo que nos queda del legado anterior

al siglo XX. Alguien deberá bautizar un día a un cine *El Scrovegni* —el nombre de la capilla, de acuerdo con el de la familia que construyó el palacio.

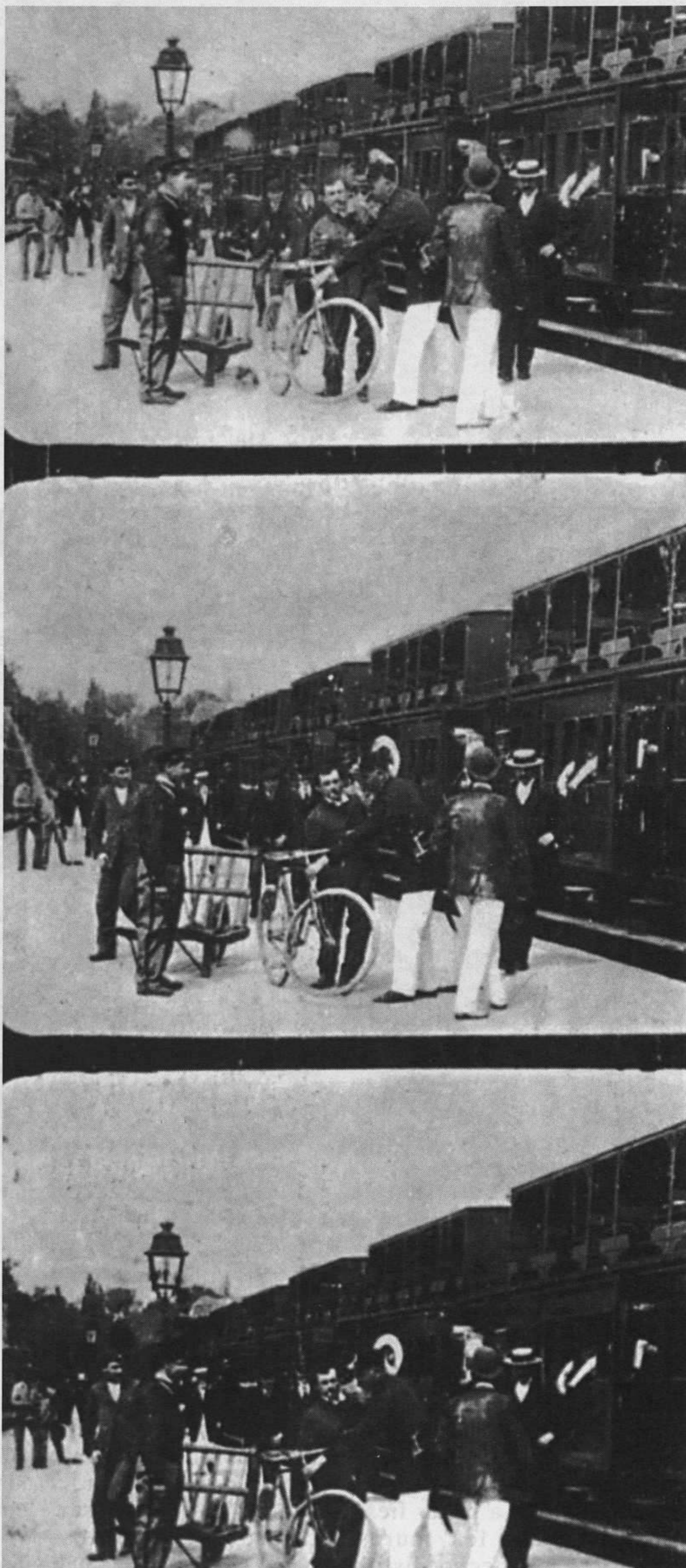
Sin embargo, existe una diferencia obvia entre el cine y la pintura. La imagen cinematográfica se mueve mientras que en la pintura la imagen es estática. Y esta diferencia transforma nuestra relación con el *lugar* mientras contemplamos las imágenes. En la capilla Scrovegni uno tiene la sensación de que toda la historia está contenida en sus pinturas y que pertenece a un eterno presente. Los frescos, incluso los que muestran signos evidentes de deterioro, inspiran cierto sentido de permanencia trascendente.

La imagen pintada logra que lo ausente —por haber ocurrido en otro lugar o hace mucho tiempo— se haga presente. La imagen pintada transporta lo que representa al aquí y al ahora. Reúne el mundo y lo trae a casa. Podría dar la impresión de que una marina de Turner contradice lo que acabo de afirmar. Pero, incluso ante Turner, el espectador es consciente de la presencia de un pigmento extendido sobre el lienzo y, de hecho, tal consciencia forma parte de la excitación que éste produce. Turner sale de la galerna con una pintura. Turner cruza los

Alpes y *vuelve* con una imagen de la sobrecogedora naturaleza. El infinito y la superficie del lienzo juegan al escondite en la sala en la que cuelga el cuadro. A esto me refiero cuando afirmo que la pintura recoge el mundo y lo trae a casa. Lo hace porque las imágenes son estáticas e inmovibles.

Imaginemos por un momento que se instalara una pantalla de cine en la capilla Scrovegni y que se proyectara en ella una película. Por ejemplo, la escena en que el ángel se aparece a los pastores para anunciar el nacimiento de Cristo en Belén. (La leyenda cuenta que Giotto, de niño, fue pastor.) Si contemplamos esta película, nos veríamos transportados *fuera* de la capilla hasta un prado en la noche, donde los pastores duermen sobre la hierba. Dado que sus imágenes se mueven, el cine nos *lleva* desde donde nos encontramos al *lugar de la acción* (¡Acción! murmura o exclama el director para iniciar el rodaje de una escena.) La pintura nos lleva de vuelta a casa. El cine nos transporta a otro lugar.

Comparemos ahora el cine con el teatro. Ambos pertenecen a las artes dramáticas. El teatro confronta a los actores con un público y, cada noche, durante una temporada, éstos representan la misma pieza. El hecho de encontrarse juntos en una noche en particular es lo que convierte a la audiencia y a los actores en un grupo que participa en una ceremonia de representación. Por ello, la actuación sobre las tablas, por muy naturalista que pretenda ser, tiene siempre algo de *ritual*. Jamás llegamos a olvidar que cada acción realizada sobre el escenario *está siendo repetida* para nosotros. En lo más profundo de la naturaleza



La llegada del tren. Lumiere

del teatro encontramos un sentido de retorno ritual.

El cine, por el contrario, transporta a su audiencia individualmente, uno a uno, *lejos* de la sala y hacia lo desconocido. No hay representación. En el cine, cualquier historia, por muy convencional que sea, *parece* estar sucediendo por primera y única vez. Tal vez se rueden 20 tomas de la misma escena, pero la que se utilice será seleccionada por ser la más convincente, en el sentido de que logre asemejarse a una «primera vez».

¿Y dónde, entonces, tienen lugar estas «primeras veces»? Desde luego no en un escenario. Sino en la pantalla cada vez que se proyecta la película para una audiencia. ¿En la pantalla? La pantalla, una vez que se han apagado las luces, deja de ser una superficie para convertirse en un espacio. No en un muro, como los de la capilla Scrovegni, sino en algo parecido a un cielo. Un cielo lleno de acontecimientos y personas. Siempre en movimiento, como si estuviera cuajado de nubes. Durante el Renacimiento se pintaron muchos cielos llenos de gente y de historias, pero no se movían.

La escala y el grano de la pantalla de cine refuerzan ese efecto de encontrarnos ante un cielo. Este es el motivo por el cual las películas que se proyectan en las pequeñas pantallas de televisión pierden tanto de su sentido de destino. El encuentro ya no se realiza en un cielo, sino en una especie de aparador.

El primer rollo de película que rodara Louis Lumière muestra a unos obreros que salen de una fábrica y caminan hacia la cámara. Pasan a su lado y la dejan atrás: en el segundo rollo aparece a lo le-

Mientras la imagen pintada transporta lo que representa al aquí y ahora, el cine nos lleva desde donde nos encontramos al lugar de la acción.

jos, en el horizonte, un tren que se acerca y se detiene en una estación. Lumière elige estos dos motivos al reconocer intuitivamente que demuestran lo que el cine —y sólo el cine— es capaz de hacer. Una película hace dos cosas a un tiempo: nos lleva lejos... hacia la puerta de la fábrica o a la estación de tren. Y, al mismo tiempo, presenta ciertos acontecimientos y a sus protagonistas (trabajadores que dejan sus puestos, o un tren que llega) que se nos acercan. Un acercamiento desde dos direcciones. Un encuentro. ¿Dónde? Ni en una estación de tren ni en el cine. Sino en lo que he denominado cielo. ¿De dónde podrían venir las estrellas del cine sino del cielo?

es al mismo tiempo sideral y subjetivo. Lo interior y lo externo se mezclan en la música.

En el teatro la gente cuenta sus experiencias. En las películas, oímos hablar a las personas porque nos hemos deslizado hasta ellas y nos encontramos lo suficientemente cerca como para oír hasta el más leve murmullo.

Al final de una representación, los actores, abandonando a los personajes que han estado interpretando, se acercan al proscenio para hacer una reverencia. Los aplausos que reciben son un signo de reconocimiento por haber logrado traer el drama al teatro esa noche. Imaginemos una película que concluya con la reveren-

historia exige que nuestra atención se divida. No en el sentido de que se debilite, sino en el sentido de que ha de duplicarse y convertirse en bifocal o trifocal. Salimos para encontrarnos con lo que allí se ha encuadrado, pero al mismo tiempo estamos esperando lo que vendrá a continuación. Estamos preguntándonos continuamente qué está sucediendo al mismo tiempo en otro lugar. Entonces llega el corte y *aquí* pasa a ser *allí*. Y ya estamos preguntándonos sobre el anterior *aquí*, que ahora es un *allí*.

Siempre que leemos una historia, la habitamos. Las cubiertas de un libro son como un tejado y cuatro paredes. La próxima cosa que ocurra sucederá entre las cuatro paredes

estilo (desde luego, Griffiths amaba los espectáculos globales) sino, más bien, de la propia naturaleza del cine, la de lanzarnos entre un aquí y un allí, es la primera obra maestra de Bresson, *Un condamné à mort*.

Viéndola, casi nunca abandonamos al prisionero, Fontaine, que suele encontrarse bien en su celda, bien en el patio de recreo. Meticulosamente, paso a paso, le seguimos en la preparación de su huida. La historia se narra de un modo muy lineal, como las cuerdas con las que Fontaine quiere escapar. Debe ser una de las películas más unilineales que jamás se hayan rodado. Sin embargo, durante la mayor parte del tiempo, la

La pantalla, una vez apagadas las luces, deja de ser una superficie para convertirse en un espacio, en algo parecido a un cielo, lleno de acontecimientos y personas.

Desde luego, la mayor parte de las cosas que vemos en la pantalla no vienen hacia nosotros como la locomotora de Lumière. Pero cualquier objeto que la cámara enfoque es traído *hacia* nosotros en otro sentido. Incluso la escena de una figura humana que se aleja hacia el horizonte es algo que viene hacia nosotros en forma de Partida. Cada acontecimiento que vemos se nos acerca, nos visita, y luego se esfuma en el instante en que se cambia de plano. El cine es un proceso continuo de encuentros y partidas.

En el escenario teatral, a no ser que se use como prólogo o epílogo, la música es por lo general circunstancial. Sólo se produce si alguien toca un instrumento. (La ópera es otra cosa, ya que se refiere al encuentro de voces, siendo las apariciones secundarias.) En el cine, la música se utilizó desde el principio para llenar el espacio que había que cruzar. Este espacio tiene algo de celestial en el sentido de que

cia de los actores ante la cámara. Destruiría la narración que le ha precedido. Al final de una película, los personajes que siguen con vida han de continuar moviéndose. Nosotros hemos estado siguiéndoles, rondándoles y, al final, allí fuera, han de eludirnos. El cine siempre trata del abandono.

«Si alguna estética hay en el cine», dijo en una ocasión René Clair, «puede resumirse en una única palabra: movimiento». Es posible que ésta sea la razón por la cual muchas parejas se cojan de la mano cuando están en el cine, y no lo hagan en el teatro. Algunos dicen que constituye una reacción a la oscuridad. Tal vez se trate también de una respuesta al *travelling*. Los asientos del cine se asemejan a los del avión.

DOS

La tensión narrativa de cualquier película que relate una

de la historia. Y ello es posible porque la voz de la historia se adueña de todo. *El cine está demasiado próximo a lo real* como para ser capaz de hacer esto. Y por ello no cuenta con un suelo bajo los pies. Siempre trata de idas y venidas. En una trama que se lee, el suspense implica únicamente esperar. En una película, implica desplazamiento.

En 1908 Griffiths usó por primera vez un primer plano real. Vemos el rostro pensativo de una mujer llenando el cielo. Está esperando a su marido. De pronto vemos a su marido a miles de kilómetros de allí, ¡en una isla en medio del océano!

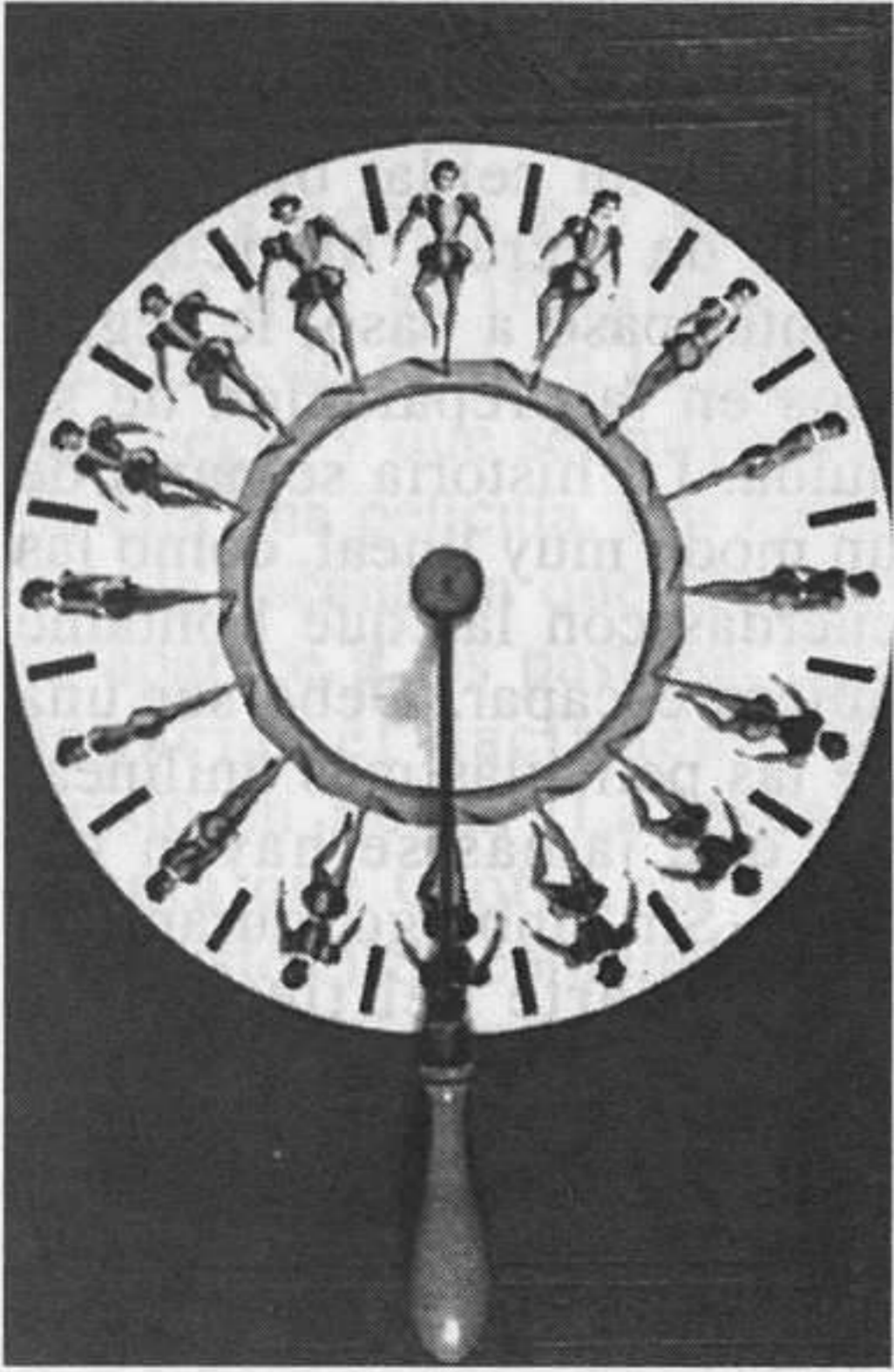
En *Intolerance*, rodada ocho años más tarde, vamos y venimos, cada vez más rápido, entre cuatro historias que no sólo suceden en distintos continentes sino en diferentes milenios.

La prueba de que no se trata aquí de una cuestión de

banda sonora nos hace oír a los vigilantes deambulando por los pasillos de la prisión y subiendo las escaleras y, al fondo, el sonido de los trenes. (¡El cine estaba enamorado de las locomotoras!) Seguimos estando *aquí*, en la celda de Fontaine, pero nuestra imaginación está siendo arrastrada *ahí afuera*, donde los vigilantes hacen su ronda, o *allí*, donde los hombres libres aún pueden viajar en tren. Continuamente somos conscientes de la existencia de otro lugar. Esto forma parte del inevitable método de la narración cinematográfica.

La única forma distinta de relatar una historia sería rodarla en una única toma y con una cámara estática. El resultado sería una copia exacta del teatro —sin la vital presencia de los actores. Las películas son lo que son, no porque veamos moverse las cosas, sino porque nos llevan de un lado a otro, entre distintos lugares y épocas.

Las visiones más familiares se convierten en acciones misteriosas cuando se ruedan. Lo que se nos muestra tiene al tiempo algo de esa intencionalidad propia del arte y el carácter imprevisible de la realidad.



TRES

En los primeros *westerns* tenemos esas escenas clásicas de caza en las que vemos un tren y a unos hombres galopando a su lado. A veces un jinete logra abandonar su caballo y subirse al tren. Esta acción, tan querida por los realizadores, es la acción emblemática del cine. Todas las historias cinematográficas usan saltos. Por lo general no ocurren como evento en la propia pantalla, sino como resultado del proceso de edición. Y éstos son las que nos hacen sentir el destino de las vidas que estamos observando.

Cuando leemos, la voz de la historia es la que traduce cierto sentido de destino. Las películas están mucho más próximas a los accidentes de la vida, y en ellas el destino se revela en la fracción de segundo que dura un corte en los instantes de un fundido. Desde luego, estos cortes no son accidentales: sabemos que son *intencionados* —revelan cómo se adecua la película al destino que opera en la historia. El resto del tiempo, dicho destino permanece agazapado en otro lugar, en el cielo del trasfondo.

Puede parecer que, 80 años después de que existieran Griffiths y Eisenstein, estoy tratando de decir que el secreto del séptimo arte radica en el montaje. El argumento que aduzco, sin embargo, no se refiere a la elaboración de películas, sino a cómo actúan éstas, una vez hechas, sobre la imaginación del espectador.

Walt Whitman, que nació a finales de la era napoleónica y murió dos años antes de que se rodaran los primeros rollos de película, ya previó lo que sería nuestra visión cinematográfica. Su sentido del destino humano, intensamente democrático, le convirtió en el poeta del cine antes incluso de que se fabricasen las cámaras. Escuchen:

El pequeño duerme en su cuna,
levanto la gasa y le observo
largo rato, y en silencio alejo las
[moscas con la mano.

El joven y la chica de la cara
sonrosada se vuelven y comienzan
[zan
a ascender por la colina llena de
[arbustos,
me asomo y los observo desde
[lo alto.

El suicidio se desgrana sobre el
ensangrentado suelo del dormi-
[torio,
veo el cadáver con el empapado
pelo, me fijo en el lugar en que
[cayó la pistola.

CUATRO

La narración cinematográfica tiene otra característica única. El crítico francés Lucien Sève dijo en una ocasión que una toma cinematográfica no ofrece más explicaciones que la propia realidad, y de ahí su enigmático poder para «aferrarse a la superficie de las cosas». André Bazin escribió a su vez: «El cine se ha comprometido a comunicar únicamente por medio de lo real». Incluso cuando estamos espe-

rando ser transportados a otro lugar, nos sentimos fascinados por la *presencia* de lo que se acerca a nosotros procedente del cielo. Las visiones más familiares —un niño durmiendo, un hombre subiendo unas escaleras— se convierten en acciones misteriosas cuando se ruedan. El misterio se deriva de nuestra cercanía con el acontecimiento y del hecho de que el hecho filmado sigue conservando una multiplicidad de significados posibles. Lo que se nos muestra tiene al tiempo algo de foco, de esa intencionalidad propia del arte, y el carácter imprevisible de la propia realidad.

Directores como Satyajit Ray, Rosellini, Bresson, Buñuel, Forman, Scorsese o Spike Lee han usado actores no profesionales precisamente para que las personas que vemos en escena se *expliquen* tan poco como la misma realidad. A excepción de los grandes, los profesionales no suelen limitarse a interpretar el papel, sino que ofrecen asimismo una explicación de éste.

Las películas vacías y nulas lo son no por contar una historia trivial, sino porque no contienen nada más que historia. Todos los acontecimientos que muestran han sido adaptados a la historia y no cuentan con un cuerpo recalcitrante. No hay así superficies reales a las que aferrarse.

Paradójicamente, cuanto más familiar sea el acontecimiento, tanto más nos sorprenderá. La sorpresa es la de redescubrir el mundo (un niño dormido, un hombre, unas escaleras) tras una estancia en otro lugar. La ausencia puede haber sido muy breve, pero en el cielo perdemos el sentido del tiempo. Nadie ha sabido utilizar esta sorpresa de un

modo más crucial que Tarkovski. Con él regresamos al mundo con el amor y el deseo propios de los fantasmas que lo abandonaron.

Ningún otro arte narrativo es capaz de aproximarse tanto como el cine a la variedad, la textura, la piel de la vida diaria. Pero con su desvelamiento, su progresivo surgir, su matrimonio con ese «otro lugar», nos recuerda un deseo, o una oración.

Fellini se pregunta:

¿Qué es un artista? Un provinciano que se encuentra entre una realidad física y una metafísica. Ante esta realidad metafísica todos nosotros somos provincianos. ¿Quiénes son los auténticos ciudadanos de la trascendencia? Los santos. Pero esa zona intermedia que denomino provincia, ese país —frontera entre el mundo tangible y el intangible— es el verdadero reino del artista.

Ingmar Bergman ha dicho:

El cine como sueño, el cine como música. Ningún arte penetra en nuestra conciencia como lo hace el cine, apelando directamente a nuestros sentimientos, a lo más profundo de las oscuras estancias de nuestra alma.

Desde el principio, se trató de aprovechar la especial capacidad del cine para inventar sueños. Georges Méliès, conjurador e ilusionista, produjo *Les Illusions Fantasmagoriques* dos años después de que Lumière rodara sus primeros metros. Kurosawa hizo una película que equivale a la despedida de este maestro —gran maestro— de este arte, y la tituló *Los sueños*.

La capacidad que muestra este medio es responsable de que se considerara a la industria cinematográfica como *fábrica de sueños*, en el sentido más peyorativo de la palabra

que pueda imaginarse, por realizar productos soporíferos.

Sin embargo, no hay ninguna película que no tenga algo de sueño. Y las grandes películas son sueños reveladores. No hay dos instantes de revelación iguales. *La fiebre del oro* es muy distinta a *Patner Panchali*. A pesar de todo, me gustaría formular la siguiente pregunta: ¿Cuál es el deseo que expresa el cine y, en el mejor de los casos, satisface? ¿Cuál es la naturaleza de la revelación cinematográfica?

Las narraciones cinematográficas inevitablemente nos sitúan, como ya hemos visto, en otro lugar donde no podemos encontrarnos como en casa. Una vez más, su contraste con la televisión resulta revelador. La televisión se centra en una audiencia que se encuentra en su casa. Sus series y programas cómicos se basan todos en la idea de crear un hogar lejos del hogar. En el cine, por el contrario, nos convertimos en viajeros. Los protagonistas nos son ajenos. Tal vez sea difícil creerlo, ya que a menudo vemos a esos extraños en sus momentos más íntimos, sintiéndonos en ocasiones profundamente conmovidos por sus vidas. Sin embargo, no conocemos a ningún personaje individual — como podemos conocer a, por ejemplo, Julien Soren, o a Macbeth, a Natasha Rostova, o a Tristram Shandy. No podemos llegar a conocerlos, ya que el método narrativo propio del cine supone que sólo podemos cruzarnos, no vivir con ellos. Nos encontramos así en un cielo en el que nadie puede permanecer.

Entonces, ¿cómo logra el cine superar tal limitación para adquirir ese poder especial? Lo hace celebrando lo que tenemos en común, lo que compartimos. El cine va más allá de la individualidad.

Piensen por un momento en *Ciudadano Kane*, un archi-individualista. El protagonista muere al principio de la historia, y la película trata de reconstruir el puzzle de su ver-

dadera personalidad. Resulta que era múltiple. Si en algún momento nos conmueve, es porque la película revela que, de algún modo, Kane probablemente era un hombre como cualquier otro. El ciudadano Kane se convierte en un conciudadano.

No ocurre lo mismo con *The Master Builder* de la obra de Ibsen, o con el Príncipe Mishkin de la novela de Dostoievski. En *Muerte en Venecia*, el Aschenbach de Thomas Mann muere discretamente, en privado; el Aschenbach de Visconti muere pública y teatralmente, y la diferencia no responde únicamente al arbitrio de Visconti, sino a las necesidades narrativas del mismo medio. En la versión escrita seguimos a un Aschenbach que se retira y se esconde, como un animal, para morir. En la versión cinematográfica Bogarde se aproxima a nosotros y muere en un primer plano. Con su muerte se acerca a nosotros.

Cuando leemos una novela, a menudo nos identificamos con un determinado personaje. En el caso de la poesía, nos identificamos con el mismo lenguaje. El cine opera de otro modo. ¿Su alquimia es tal que los personajes llegan a identificarse con nosotros! Y este es el único arte en el que tal cosa puede suceder.

Tomemos al anciano jubilado *Umberto D.* de la obra maestra de Sica. La edad, la indiferencia, la pobreza, la falta de un hogar le han convertido en un ser anónimo. No hay nada que le empuje a vivir y desea matarse. Al final de la historia, tan sólo la idea de lo que le ocurrirá a su perro le impedirá hacerlo. Pero, para entonces, ese hombre sin nombre ha llegado a representar para nosotros la vida. En consecuencia, su perro se convierte en una oscura esperanza para el mundo. A medida que se desarrolla la película, Umberto D. comienza a habitar en nosotros. El término bíblico define con sorprendente precisión el efecto de la película de Sica —y de cualquier pelí-

cula narrativa eficaz—. Héroe y heroínas, vencedores o vencidos, salen del cielo para habitar en nosotros. En ese momento, ese otro lugar se convierte en cualquier lugar.

Umberto D. llega a morar en nosotros porque la película nos recuerda toda la realidad que en potencia compartimos con él, y porque deja a un lado esa realidad que lo distingue de nosotros, la que le ha segregado y aislado. La película muestra lo que le sucedió al anciano en la vida y, al mostrarlo, lo combate. Esta es la razón por la cual el cine —cuando es arte— se convierte en una plegaria humana. Es un ruego y un intento de redención.

El mundo de las estrellas también depende, paradójicamente, del hecho de compartir. Sabemos muy bien que una estrella es algo más que una actriz o un actor. Esos últimos no hacen más que servir a sus propósitos —en ocasiones trágicamente. La estrella siempre tiene un nombre distinto, mítico. La estrella es una figura que el público acepta como arquetipo. Por ello es capaz de disfrutar y reconocer la actuación de una estrella casi sin necesidad de transformación en muchas películas y papeles distintos. La superposición



Umberto D.

constituye una ventaja, no un impedimento. Cada vez que esto sucede, la estrella tira del papel, del personaje de la historia, para aproximarlos a su arquetipo.

Cuando en una película aparece Mastroianni, y aunque sepamos aún muy poco del personaje que está interpretando, no tardaremos en encontrar en nosotros algo que se corresponda con lo que esperamos de ese personaje, una especie de cansancio del mundo. Mediante el arquetipo que encarna Mastroianni del «Hombre que ha visto demasiadas cosas», el personaje de esta nueva película se identifica con nosotros.

El número de arquetipos cinematográficos es limitado, y es posible que haya varias estrellas que encarnen el mismo. El «Buen hombre malo», por ejemplo, se encarna en Clint Eastwood, pero también, de otra manera, en Bogart. Resulta difícil bautizar a los arquetipos, ya que trascienden los adjetivos y juicios de valor. El «Buen hombre malo» ya constituye una definición retorcida. El emblema común a Paulette Goddard, Michele Morgan e Isabelle Adjani es, en parte, el de la «Sirena».

(Mencionemos de paso el extraño arquetipo que corresponde a la musa del propio cine: figuras que de hecho representan «El Allí» —que viven permanentemente allí: Keaton, Garbo, Tati...).

La dificultad de nombrar a los arquetipos no debe hacernos subestimar su importancia.

Tomemos, por ejemplo, a Laurel y Hardy. Ambos forman una pareja. Por ello, las mujeres tienen en sus películas un papel secundario. Laurel se viste a menudo de mujer. Ambos —en sus momentos cómicos más sublimes— adoptan gestos que resultan claramente «afeminados». Entonces, ¿por qué razón la imaginación popular no los registra como homosexuales? Porque, en el nivel arquetípico, Laurel y Hardy son unos niños, de una



edad aproximada de entre siete y once años. La imaginación pública los considera como infantiles demolidores de un orden adulto. ¡Dada su edad arquetípica no constituyen seres sexuados! A tal arquetipo deben que no se les etiquete por sus cualidades sexuales.

CUATRO

Y, por último, refirámonos de nuevo al hecho de que el cine nos arrastra hacia el mundo visible: el mundo al que somos arrojados cuando nacemos y que compartimos con los demás mortales. La pintura no

Cuando es arte, el cine salva una continuidad con la totalidad de la humanidad. No es un arte aristocrático o burgués, sino popular y vagabundo.

hace esto; más bien interroga lo visible. Ni la fotografía, porque todas las fotografías de objetos inmóviles versan sobre el pasado. Sólo las películas consiguen arrastrarnos hasta el presente y lo visible, lo visible que nos rodea a todos.

El cine no tiene que decir *árbol*: es capaz de mostrar un árbol. No tiene que describir a una muchedumbre: puede encontrarse inmerso en ella. No tiene que encontrar un adjetivo para el barro: puede estar hasta las cejas de él. No ha de analizar un rostro: puede acercarse a uno. No tiene que lamentarse: no tiene más que enseñar unas lágrimas.

Aquí tenemos a Whitman imaginando proféticamente una imagen en la pantalla dirigiéndose al público:

¡Molde traslúcido de mí has de
[ser,
Ensombrecido resto y berma!
¡Firme y masculina cuchilla has
[de ser,
Cualquier cosa que de mí vaya a
[parar a la tierra has de ser,
¡Tú, mi rica sangre! ¡Tus pálidas
y lechosas corrientes de mi vida!
¡Pecho que oprime otros pechos
[has de ser!
¡Mi cerebro será tus ocultas cir-
[cunvoluciones!
¡Raíz de ácoro lavado! ¡Tímido
rayuelo! ¡Nido de huevos dupli-
[cados vigilados tú has de ser!
¡Enmarañado heno de cabeza,
[barba, músculo,
Goteante savia de arce, fibra de
[grano macho, has de ser!
¡Generoso sol has de ser,
vapores que iluminan y ensom-
[brecen mi rostro-tú has de ser!

CINCO

Desde luego, la mayoría de las películas no alcanzan ese sentido de universalidad. Ni es posible perseguir lo universal de forma consciente; tal ambición no conduce más que a la pretenciosidad y a la retórica. He tratado de comprender el modo

en que de vez en cuando el cine confiere universalidad a la obra de un realizador. Por lo general, esto se produce como respuesta al amor o a la compasión. En tales momentos, el cine lleva a cabo algo muy complicado de un modo mucho más simple que cualquier otro arte. Citaré dos ejemplos de ello.

En *L'Atalante*, de Jean Vigo, un marinero se casa con una campesina. Vemos salir de la iglesia a la pareja tras una ceremonia sin alegría, casi siniestra, a la que asisten unos hombres vestidos de negro, intimidados por el cura, mientras las ancianas murmuran no se sabe qué escándalos. Luego el marinero se lleva a la mujer a su barcaza anclada en un río. La tripulación, compuesta por un niño y un viejo, la alza hasta ella sobre un penol. Desamarran el *Atalante* y éste inicia su largo viaje hacia París. Atardece, tal vez. La novia, aún de blanco, camina lentamente por la barcaza hacia proa. Está sola, se la llevan lejos, y camina solemnemente, como si se dirigiera a otro altar que esta vez no será siniestro. En la orilla, una mujer que lleva a un niño la ve pasar y se persigna como si acabara de tener una visión. Y así es. Acaba de tener una visión, la de cualquier novia del mundo.

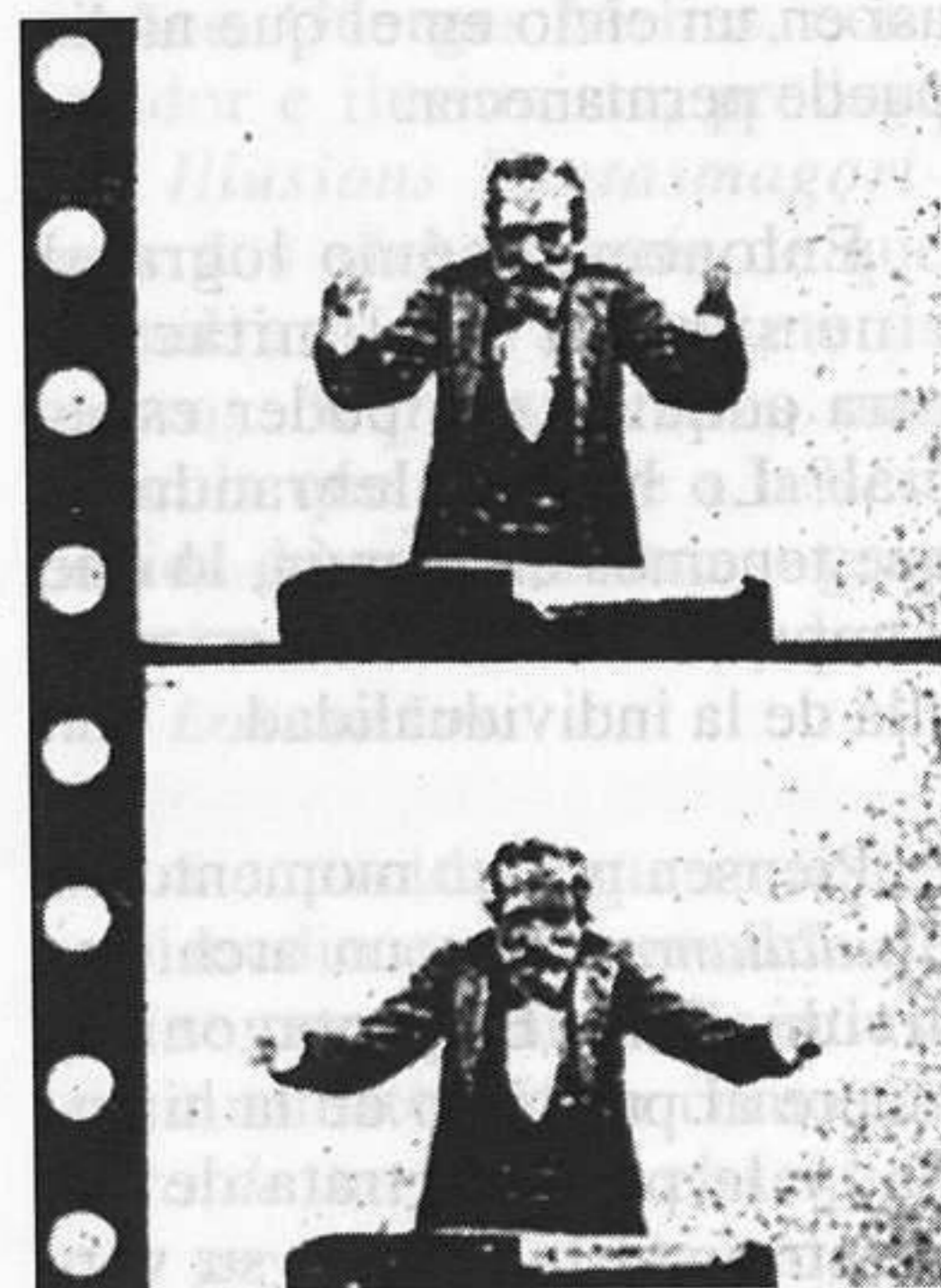
En la película *Mean Streets* de Martin Scorsese una banda del barrio se resguarda diariamente y de modo provisional contra las llamas. Por separado e individualmente. Se trata de las llamas del infierno. Sus defensas son: una agudeza, un grito, el recuerdo de la inocencia, un golpe de suerte en forma de 100 pavos, una camisa nueva. Son católicos italianos de Nueva York, conocen a Jesús, pero aquí, en el East Side, no hay rendición; todos se valen de todos para no caer en la ciénaga. Charlie es el único que aún es capaz

de sentir una especie de parodia de compasión, pero no puede salvar a nadie. Al salir de otra pelea una noche, dice en alto: «Sé que las cosas no han ido bien esta noche, pero, ¡Dios!, lo estoy intentando.» Y en ese instante, enterrado en la mierda de Manhattan, se convierte en el niño arrepentido que alguna vez fuimos todos, y en un alma en el infierno de Dante —Dante, cuya visión de éste surgió de las ciudades que conoció en su tiempo.

Lo que el cine salva, cuando es arte, es una continuidad espontánea con la totalidad de la humanidad. No es un arte de príncipes o pensado para la burguesía. Es popular y vagabundo. En el cielo del cine la gente aprende lo que podrían haber sido y descubren lo que les corresponde, además de sus propias vidas individuales. Su objeto central —en este siglo de desapariciones— es el alma, a la que ofrece un refugio global. Esta es, creo, la clave de su deseo y de su atractivo.

JOHN BERGER

- *Modos de ver*. Gustavo Gili, 1980.
- *Nuestros rostros breves como fotos*. Blume, 1986.
- *Puerca tierra*. Alfaguara, 1989.
- *Restaurar la tierra*. Cuatro Vientos, 1990.



¡Esto es Hollywood!

Stephen Frears



Acababa de terminar mi primera película americana, *Los timadores*, y estaba buscando trabajo. Me gustaba un guión titulado *Gloucester Waterfront* en poder de la Columbia, que se negaba a hacerla. Unos amigos de la Paramount también estaban interesados en él. Entonces la Columbia cambió de parecer y yo decidí apoyar a mis amigos. Desde un chalet de Somerset trataba de enterarme de las llamadas trasatlánticas. Recuerdo que en una ocasión compré un dominical en Crewkerne y que aquella misma noche cené en Rodeo Drive.

Entonces me ofrecieron dirigir una película sobre la Mafia llamada *Donnie Brasco*. Los productores serían Barry Levinson y su socio, Mark Johnson. Los había conocido en una cena con Levinson y Alan Parker en Londres. Aquello fue un festín de presunción: nuestras últimas películas, *Rain Man*, *Arde Mississippi* y *Amistades peligrosas* habían recibido entre las tres 23 nominaciones al oscar. El propio Levinson había estado cerca de rodar *Donnie Brasco*, pero no había podido abandonar Los Angeles por motivos familiares. Cuando les dije que no sabía nada sobre la Mafia, me contestaron que nadie sabía nada, a excepción, tal vez, de «tu amigo Marty». Yo tampoco sabía nada del si-

glo XVIII ni de los pakistaníes, pero Hanif Kureishi me había dicho: «No te preocupes —son exactamente igual que tú».

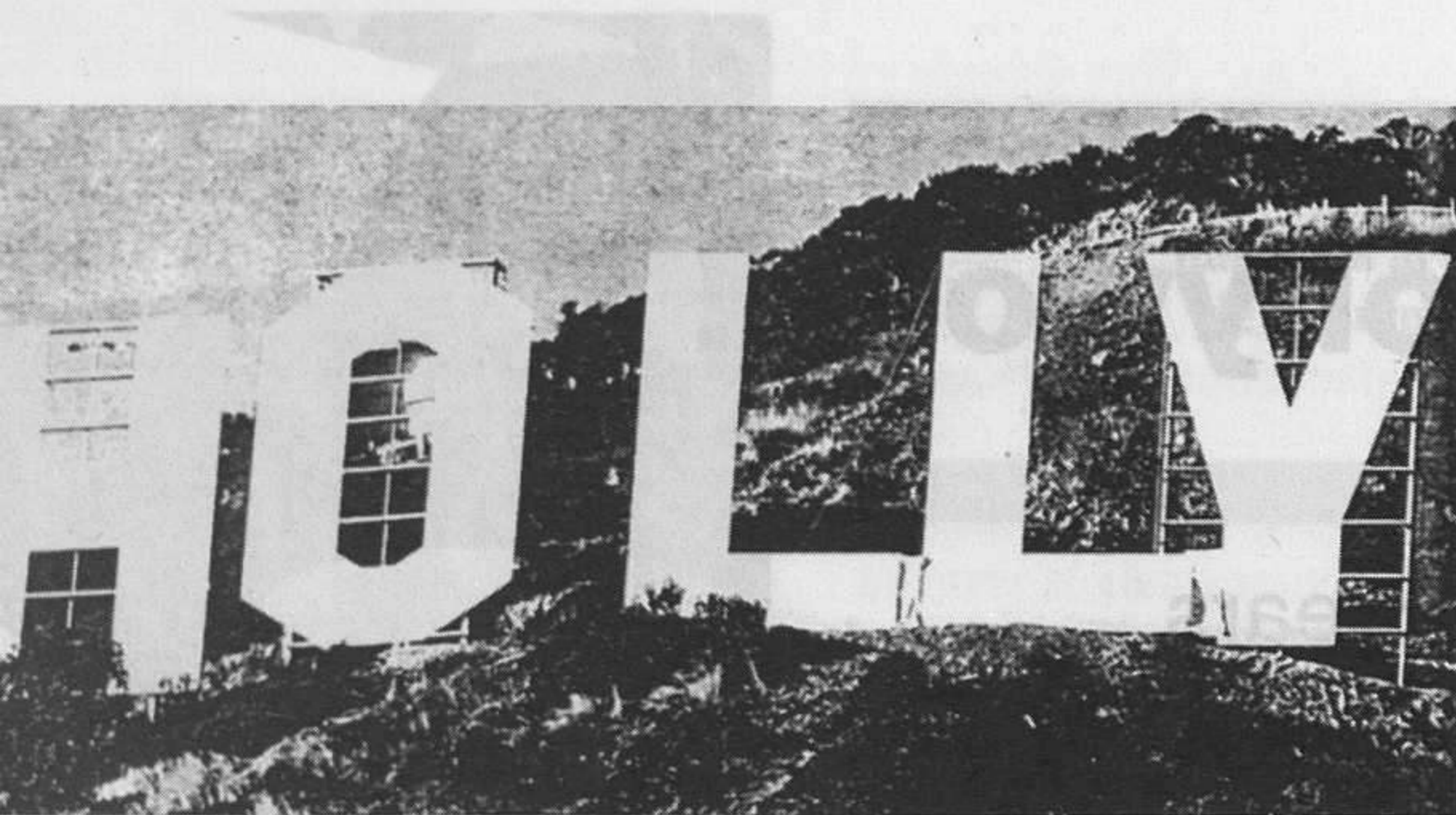
Donnie Brasco trata de un agente secreto que se infiltra en la Mafia, aislándose de su familia y del FBI y que llega a darse cuenta que las obligaciones morales que implica su trabajo suponen traicionar a ciertas personas (podríamos decir que el mismo tema tratado en *El tercer hombre*). El núcleo de la película debía ser la amistad entre Donnie, el agente, y un adorable psicópata llamado Lefty Ruggiero. Les pregunté quién podía interpretar a Lefty y citaron al actor A, pero al parecer éste había expresado su preferencia por el papel protagonista. Bromeamos con la idea de que el guión debía titularse «Esperando a Lefty». Les dije que A sería un Lefty perfecto, y que el actor B podría interpretar a Donnie.

El agente que representaba a los productores, al escritor y al actor A me llamó (a Somerset) para proponer que el actor C, una impactante estrella del cine, interpretase a Donnie. Me pareció un tanto sospechoso, pero acepté verle. Tenía previsto viajar a Nueva York la semana entrante para promocionar *Los timadores* y acepté prolongar mi viaje y pasar por Los Angeles para decidir si haría la película o no. Las facturas de Nueva York serían abonadas por los distribuidores de *Los timadores*; en algún momento, mis futuros empleadores comenzarían a pagar.

Volé a Nueva York en Concord, deteniéndome tan sólo para comprar unas nuevas zapatillas de deporte Green Flash en Hounslow. Lo había hecho ya al volar a Nueva York con motivo de las entrevistas que me hicieron en el Carlyle Hotel en torno a *Amistades peligrosas*, y me había traído suerte. Llegué dos horas

antes de haber partido, y media hora después de tomar posesión de mi habitación de hotel en Central Park South, el gran actor, el actor C, penetró en ella. Estuvo muy simpático. Se le veía entusiasmado con el guión, habló mucho del FBI y me explicó los detalles de la trama. Al día siguiente me encontré con el actor A en un café vacío. Me dijo que aceptaría inmediatamente si le ofrecíamos el papel de Donnie. Le dije que estaba equivocado, que estaría estupendo en el de Lefty, y que todo lo que tenía que hacer era estar sentado, contar chistes y enternecer a la gente —¿qué más podía desear? Respondió que iba a hacer lo que siempre hacía: reunir a un grupo de amigos actores para leer el guión, y leer la parte de Lefty, el papel que no quería interpretar y que no se adecuaba a él.

Volé a Los Angeles becado por la MGM, y acepté una invitación para alojarme en el hotel Bel Air que es, supongo, lo más parecido al paraíso que uno pueda imaginar. Un amigo me recomendó que me alojara en el Beverly Wilshire porque al menos tenía calles alrededor, pero fui incapaz de hacerlo por lo que le había ocurrido a mi anterior agente, Clive Goodwin, durante su estancia en él. Sufrió una hemorragia cerebral un sábado por la noche y pidió que avisaran



a un médico. Le tomaron por un borracho y falleció en la comisaría de policía. Me reuní con los productores y los representantes del estudio y decidimos que la película debía rodarse con actores de primera fila. Levinson dijo que si lográbamos convencer al actor A de que interpretara a Donnie, debíamos contratarle, pero yo pedí a los estudios que ofrecieran ambos papeles a los actores A y C. (Mi participación dependía de dar con una combinación adecuada.) Los estudios consultaron sus ordenadores y llegaron a la conclusión de que el monto de la remuneración de los actores no les impediría amortizar su dinero. Entretanto, el actor A disfrutó enormemente leyendo el guión, pero rechazó el papel de Lefty.

Yo había previsto regresar a Inglaterra el viernes, pero el actor C me dijo que sólo tenía tiempo de verme a las cuatro de la tarde de ese mismo día. Los vuelos hacia Londres salen a las 17.30. Me resigné a pasar otra noche en aquella jaula dorada, pero resultó que Virgin Airways tenía un vuelo nocturno a Gatwick. (Cuando acudí a recoger mi billete de primera, me entregaron asimismo un vale —válido por un año y transferible— para un billete económico con el mismo destino.) En esta segunda reunión debíamos discutir la elaboración de un segundo borrador del guión que agradara al actor C.

En los Estados Unidos, este asunto de la reelaboración de guiones en función de los actores lleva un montón de tiempo. Aún me sorprende

que John Malkovich aceptara interpretar a Valmont sin que en su contrato se incluyera una cláusula por la cual se prohibiera su muerte. Eso le habría permitido rodar un *Amistades peligrosas II*. De camino hacia París para rodar una película «altamente personal» (¿de autor, quizá?) sobre Josephine Baker, unos periodistas preguntaron a Diana Ross si tenía previsto escribir el guión ella misma. No, gorgorjeó, otro se encargaría sin duda del «papeleo». Meryl Streep habló con entusiasmo de respetar el texto cuando rodó *La mujer del teniente francés* —usando el guión de Harold Pinter. La primera vez que se planteó el problema fue en Bangkok, cuando comprobé que el actor americano Fred Forrest invertía sus tardes en modificar laboriosamente los diálogos de David Hare en *Saigon, Year of the Cat*. Cuando le pregunté por qué lo hacía, me respondió: «¿Te imaginas Marlon ateniéndose al texto?» Forrest había trabajado en *Apocalipsis ahora* y había visto a Brando subirse a las palmeras de Filipinas y tirarle cocos a Coppola. Cuando, en el calor del rodaje, le preguntaba a Forrest qué había hecho Coppola, solía responder: «Montarse en un helicóptero y meditar». En nuestro caso, el actor C era más joven y menos cínico que el personaje de

Donnie Brasco, y parecía lógico tenerlo en cuenta.

También estuvimos hablando sobre *GoodFellas*. «Mi amigo Marty» es el director Martin Scorsese, quien había producido *Los timadores*. Acababa de estrenar su estupefaciente película *GoodFellas*, y *Donnie Brasco* parecía entrar de lleno en su territorio. No nos habíamos podido ver en Nueva York ni en Los Angeles, pero poco después nos encontramos en la misa celebrada en recuerdo de Michael Powell. (Me dijo que había estado a punto de no rodar *GoodFellas*, pero que Powell había leído el guión e insistido en lo bueno que era.) A Scorsese le gustó mucho *Donnie Brasco*, subrayó las diferencias entre ambas películas, y opinó que debía hacerla.

Regresé a Londres a mi casa y a mis hijos, y para conocer al autor del guión. Acababa de llegar de Europa en viaje de novios, pero —tal es el poder del celuloide— fuimos capaces de desviar a la feliz pareja a Londres por dos días. El es un guapo italoamericano que hace gala de esa seguridad propia del buen escritor que está dispuesto a reescribir cualquier cosa si se le dan buenas razones para hacerlo. Estuvimos hablando un rato y luego volvió a su casa y elaboró un segundo borrador, mucho mejor, del guión. Este se envió al actor C y, de hecho, también al actor A con la intención de que le hiciera cambiar de opinión. Mis productores instalaron una segunda línea de teléfono en mi casa (para las llamadas a los Estados Unidos) y un fax. Antes de esto yo había estado usando el equipo de mi amiga Leo. Al llegar a su oficina, la pobre solía encontrarse 60 páginas de guión desperdigadas por el suelo. Parecía que el

proyecto tenía buenas perspectivas, y los agentes, abogados y contables comenzaron a negociar mi contrato con los estudios. En el aire flotaban palabras como «arreglillos» y «buena fe», y se decidió que me pagarían un salario semanal inmediatamente —una especie de «comisión de retención» que me sacaría de la circulación. Entonces acepté un trabajo en la Escuela Nacional de Cine de Beaconsfield.

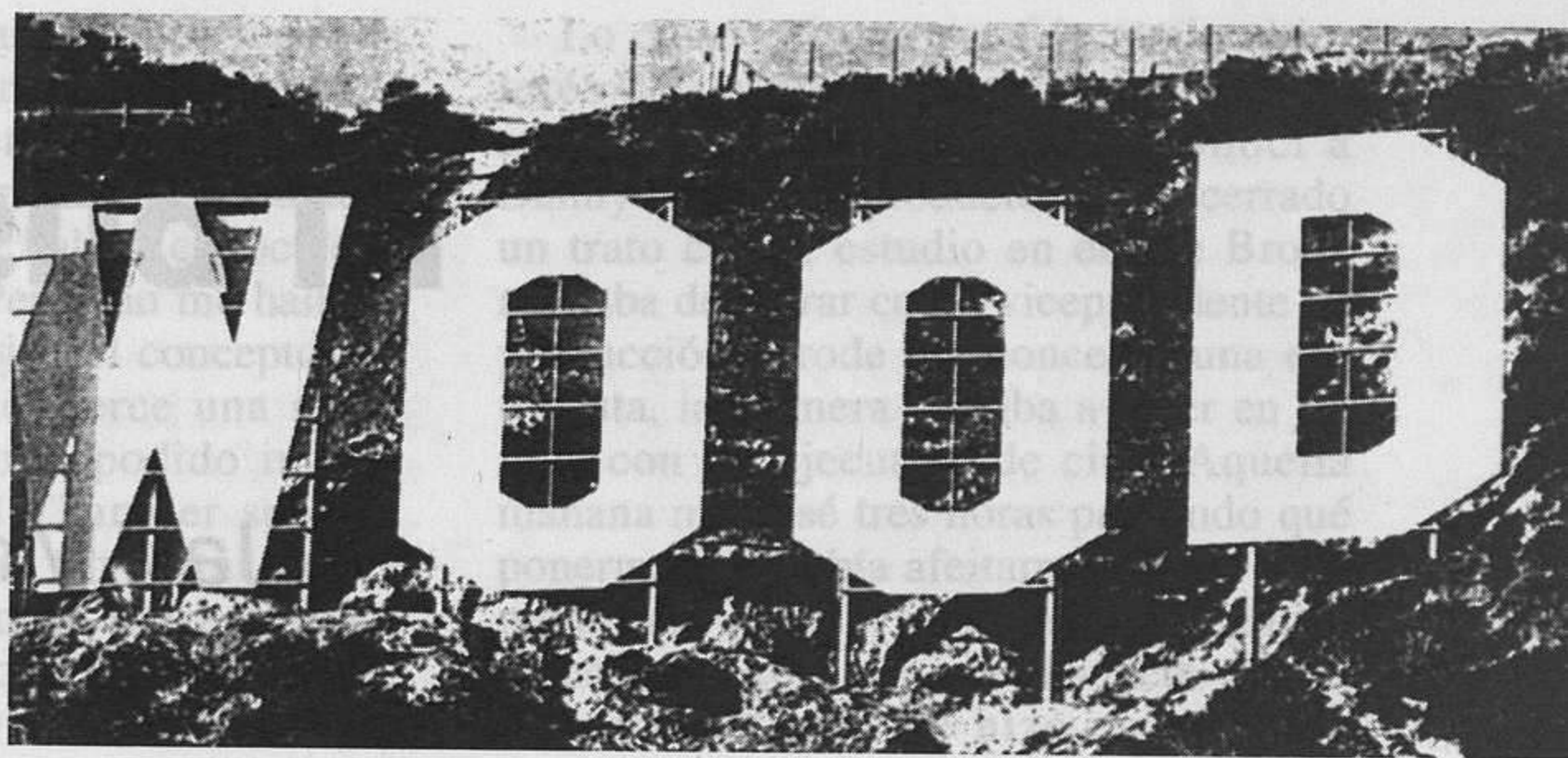
Luego hubo un largo y elocuente silencio. A los agentes del actor C les había gustado el guión y les gustó aún más cuando les dije que se trataba de hacer una película sobre el FBI, y no sobre la Mafia. A partir de *GoodFellas* se había iniciado en América una moda de películas sobre gánsters (sin éxito), y para las próximas navidades se preveía el estreno de *El padrino III*. El estreno de *Los timadores* había sido pospuesto por este motivo. El actor C había visto algunas de esas películas, sobre todo *GoodFellas*, y se había desanimado. Yo mismo había atravesado esa crisis algunas semanas antes, pero terminé por decidir que las películas sobre la Mafia eran como las del Oeste, cada una tenía su estilo y sus propias reglas. Renoir dijo hace tiempo que algún año todos los directores debían rodar la misma película: entonces «podríamos ver la originalidad, las diferencias entre ellos». Llamé al escritor para decirle lo mucho que lo sentía. Pero antes de esto, sin embargo, el actor A había formulado la pregunta de si, en caso de que el actor C rechazara el papel principal, éste se le podría ofrecer a él. Los estudios volvieron a hacer cuentas y aceptaron. El actor A voló a Nueva York en compañía de su agente, representando el papel en el avión.

Un amigo me recomendó alojarme en Hollywood en el Beverly Wilshire porque al menos tenía calles alrededor.

Luego organizó otra lectura, esta vez con él en el deseado papel principal. Pero..., descubrió que el papel que le iba era el de Lefty. Y que, por diversas razones, no podía aceptarlo.

Durante todo ese tiempo yo había estado meditando sobre la cuestión de la etnicidad. La primera vez que actores italo-americanos interpretaron a mafiosos fue en *El padrino* y *Mean Streets*. Antes los habían encarnado Cagney y Bogart, George Raft y Edward G. Robinson. Al Pacino y Robert de Niro dieron un giro a todo ello. Ahora yo me estaba centrando en dos actores, B y D, que no eran italo-americanos. Me había reunido en secreto con el actor B, mi elección original, durante una estancia en los estudios de la Fox en la que tuve que ver a un productor de la Columbia. Estuvo muy amable, aunque deprimido y frustrado, y su rostro sólo se iluminó —como lo hacía el de la Garbo en nuestros sueños— durante diez segundos, al parodiar el acento italiano. Como al resto, al actor B le pareció un guión maravilloso. ¿Cómo podríamos vernos?, insistió al teléfono. Me dispuse a volar a Nueva York

la semana entrante, pero el lunes recibí la noticia de que deseaba una transformación radical del texto, o de lo contrario «pasaría». La noche siguiente recitó toda una serie de puntos que deberían incluirse en el guión. Cuando le indiqué que ya estaban en él y mencioné los diez segundos en que nos vimos en la Fox, quería que nos viéramos de nuevo. Todo lo que quería, dijo, eran algunos cambios



El guionista hacía gala de esa seguridad del buen escritor dispuesto a reescribir cualquier cosa si se le dan buenas razones para ello.

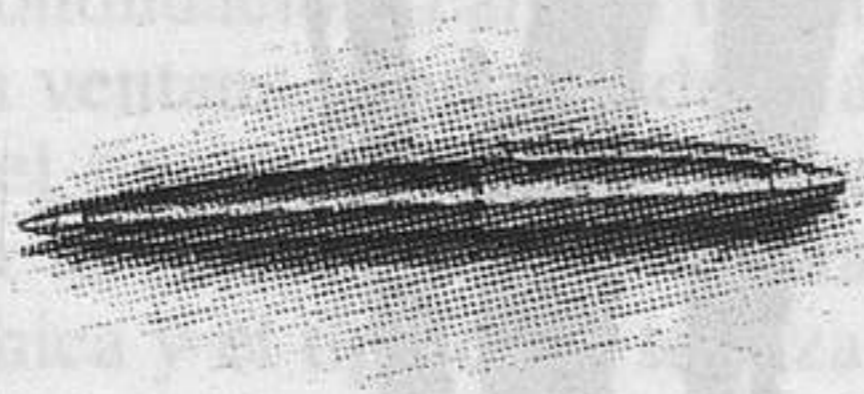
«insignificantes». Al día siguiente se había ido. Su última queja había sido que aquella era una película demasiado impregnada de Barry Levinson: ¿no podría convertirse en una «película del actor B»?

Por lo que respecta al actor D, su agente, aunque también pensaba que el guión era maravilloso, nos aconsejó no ofrecérselo. Su cliente se había comprometido a rodar cuatro películas en los próximos dos años. Aunque pudiera en-

contrar un «hueco» para rodar la nuestra, los cuatro contactos estipulaban que no podría estrenarse ninguna película en la que apareciese dicho actor en el verano ni en las Navidades de los dos años siguientes. Sino pasábamos en una sola hora del tiempo estipulado, nos denunciarían. El actor E había oído que el guión era excelente pero, por razones comprensibles en su caso, no deseaba interpretar ni a un gángster ni a un policía. Los productores, el escritor y los

estudios han sido muy cuidadosos y generosos. Los actores están sometidos a una presión enorme y, de cualquier modo, los que lo tienen que hacer son ellos. Hemos defendido la bondad del guión, pero no hemos conseguido que participe ninguna estrella. Les he dicho a los productores que sigan adelante y repartan los papeles. Si la combinación me parece correcta, la dirigiré. Entretanto me divierto enseñando y he escrito esto por consejo de mi analista.

**ESTO ES TODO LO QUE ALGUNOS
NECESITAN PARA SER ENVIADOS
A LA CÁRCEL.
Y ES TODO LO QUE USTED
NECESITA PARA
ENVIARLES AYUDA**



**Colabora.
Estás en libertad**

AMNISTÍA  INTERNACIONAL

Apdo. Correos 50.318 - 28080 MADRID

El business

Jay McInerney

Como cualquier persona normal, había oído hablar a menudo de Hollywood antes de trasladarme a vivir aquí. Sin embargo, uno nunca piensa que le va a afectar. Te dices, desde luego es una jungla, pero yo soy el doctor Livingstone.

Tras licenciarme en la Universidad de Columbia en Literatura Inglesa me marché a Bergen County, justo al otro lado de Manhattan, a trabajar para un periódico, manteniendo sin embargo mi barato apartamento de la calle 111 Oeste, donde vivía con mi novia. Mi tesis consistía en un libraco postestructuralista sobre las adaptaciones al cine de las principales novelas americanas. Antes de un año logré un puesto de crítico de películas y espectáculos. Me encantaba el cine, desde siempre. La idea de convertirme en escritor de guiones se me ocurrió mientras entrevistaba en una piscina a un director y guionista que se encontraba en Manhattan para promocionar su última película. No se debió a que no me pareciera un tipo especialmente brillante, ni a que me describiera su ascenso como producto del azar. Fue el aspecto que tenía allí sentado, fumando un cigarrillo, iluminado por la luz que entraba por la ventana de la torre de 40 pisos. Podía distinguir cada poro de su piel, un amago de barba y algo verde entre dos dientes, y de pronto pensé: yo podría estar allí, sentado donde él está ahora, con una barba de dos días y un resto verde en los dientes.

No renuncié a mi trabajo aquel mismo día, pero empecé a escribir guiones, alquilando las películas que más me gustaban y estudiando su estructura, meditando sobre lo que tenían en común. Mi tía Alexis, que en su día había estado contratada por la Paramount, me animó a hacerlo. Había actuado en un par de *westerns* con John Wayne, y durante algún tiempo había estado casada con un director. Tras su divorcio se mudó a Nueva York. El director la había obligado a abandonar el cine y ya era demasiado tarde para regresar, decía, pero aún ha-



blaba como si perteneciera a una cálida y amplia familia que denominaba «el *business*». Mencionaba algunos nombres medianamente famosos como si fueran amigos suyos, y estudiaba ávida el *Variety*, y el *Hollywood Reporter*. Yo sabía por mi familia que «el *business*» no la había tratado muy bien, pero no estaba amargada. Daba clases de interpretación en Nueva York, y participaba en alguna que otra obra de teatro de la comunidad. Cuando me mudé a Nueva York en cierto sentido me adoptó. Mis padres se habían divorciado, desapareciendo en los dorados atardeceres de Arizona y Florida, respectivamente.

Alexis vivía rodeada de una frugal elegancia en un edificio de antes de la guerra cercano a Sutton Place, un dúplex en el que llevaba ya bastantes años, desde el principio de su tercer matrimonio, y que jamás habría podido mantener si no fuera por el control del alquiler. Incluso con un alquiler relativamente bajo se veía obligada a dividir el apartamento y subarrendar el piso de abajo, más lujoso, separado por dos puertas de sus propias dependencias situadas en el segundo. La pieza central del apartamento de abajo era una espectacular cama de dosel con colgaduras de quimón color rosa. La propia Alexis dormía en el salón de arriba en un sofá-cama y cocinaba en un hornillo, ya que la cocina se encontraba abajo. Por aquella época el piso de abajo lo ocupaba el representante de un grupo de *rock* que no paraba de hacerle agujeros a la tapicería. Alexis se había enterado porque solía bajar y husmear por su piso cada vez que salía. Estaba pensando qué debía hacer: necesitaba el alquiler y, además, había presentado a aquel tipo al dueño como su sobrino, ya que éste no le permitía subarrendarlo.

Alexis alentó mi ambición como guionista y leyó mis primeras producciones. También me dio el único consejo profesional útil que jamás he recibido. «En una

ocasión Dalton Trumbo me confesó cuál es el secreto de un guión», me dijo mientras se mezclaba un *negroni* en el armario que le servía de cocina, despensa y bar. Eran las seis de la tarde, y una brumosa luz penetraba por aquellas ventanas de maineles formando un ángulo de 45° — esa luz tan fugaz, espesa y amarilla, que nos deslumbra por un instante— que hacía que el polvo nadara por aquel inmenso piso como si fuera polvo de estrellas.

«Era un hombre adorable, pero un incomprendido», prosiguió. «Aquel asunto de McCarthy fue terrible. Pero, como te estaba contando, Dalton me dijo una noche, creo que estábamos en casa de los Selznick, y yo le pregunté: «Dalton, ¿cuál es tu secreto?» y él me susurró algo que no voy a repetir. Le di una palmadita en la muñeca, no me había ofendido realmente, me había halagado, y así se lo dije, pero en aquella época estaba casada con aquel maricón. Aquello fue antes de que descubriera que era como era. De modo que le dije: «No, no, me refiero a... ¿cuál es el secreto de un gran guión?». Y él me contestó: «Es muy sencillo, Lex. Tres actos: primer acto, haz subir a un hombre a un árbol, segundo acto, amenázale con un palo y, tercer acto, házle bajar del árbol».

Cuando se entrompaba de verdad me decía que iba a llamar a Sam Cohn o a otro de sus grandes amigos para colocarme, mientras se iban suavizando las sílabas exquisitamente talladas de su educada habla, licuándose como los hielos en su vaso. Pero la verdad era que no tenía ninguna influencia en el ramo. No me importaba. Más adelante contraté a mi propio agente, en el momento en que consideré que era hora de hacer un acto de fe. Poco después mi novia me anunció que estaba enamorada de mi mejor amigo y que llevaban seis meses acostándose.

Subarrendé mi apartamento de Nueva York y encontré un sitio en Venice, a tres manzanas de la playa. Estábamos en febrero y me apasionaba la idea de abandonar aquella fría y podrida ciudad por un sitio en el que me despertaba oliendo la fragancia de las flores y el mar. Al mismo tiempo, de todos los lugares posibles del sur de California, Venice era el que más me recordaba a Nueva York. Todo tenía un aspecto un tanto rancio y había mendigos por todas partes. El índice de delincuencia era bastante impresionante, de forma que no corría el riesgo de sentir nostalgia de casa. Aquel lugar me ofrecía lo preciso como para saber que no había cambiado de planeta. Pero, básicamente, sentía lo mismo por California que Keats había experimentado por el *Homero* de Chapman. Dejé de fumar, me apunté a la dieta de Pritkin y regularicé mi ritmo de vida.

Una de las cosas que no hice fue salir corriendo para unirme a Alcohólicos Anónimos, que por entonces era lo que de verdad estaba de moda. Si lo hubiera hecho, probablemente habría conocido a unas cuantas chicas. Pero aún me hallaba bajo el poderoso influjo del concepto del escritor como ser que ejerce una santa ebriedad. ¿Quién habría podido imaginarse a un Raymond Chandler sobrio? Una de mis historias favoritas sobre Hollywood versaba sobre Herman Mankiewicz, aquel genio que produjo *Ciudadano Kane*. Mankiewicz se encontró de pronto una noche en casa de una de las nuevas ricas recién llegadas a Beverly Hills, y que acababa de aprender la secuencia correcta en la que hay que colocar los cubiertos para una cena de siete platos, y que se tomaba muy serio tales conocimientos. El legendario e indomable escritor llegó borracho a la cena y siguió bebiendo hasta que evacuó el contenido de su estómago sobre la mesa. Cuando los invitados le miraron horrorizados, Mankiewicz se volvió hacia su anfitriona y le espetó: «No se preocupe —el vino blanco salió con el pescado».

Mi estudio de Venice se encontraba en un segundo piso y contaba con una pequeña terraza en la parte de atrás. La mayoría de los días me levantaba temprano y sacaba mi ordenador para trabajar. La terraza se asomaba sobre un diminuto patio repleto de cactus, palmeras y arbustos floridos. Como crecí en una zona de clima templado, aún siento un ligero escalofrío cuando veo una palmera. Mi patrona opinaba que la naturaleza debía seguir su curso y no ponía trabas a su desarrollo. La pareja que vivía al otro lado del patio también creía en la naturaleza: follaban a todas horas con las persianas levantadas y no podía evitar mirarles. Solía encontrarla a ella pegando botes encima de él, y frente a mí. Supongo que estaba actuando. Quizá pensaba que yo era un director de reparto — al fin y al cabo, el mundo es un pañuelo. En cualquier caso, se lo agradecí. Aquellas eran de momento todas mis relaciones sexuales.

Mi segundo guión comienza con esta escena: primer plano de una pareja haciendo el amor, con la chica arriba, y, a continuación, cámara retrocediendo hasta la ventana, plano desde el ángulo opuesto del tipo que observa dicha escena desde la terraza de enfrente. Más adelante, la chica y el tipo de la terraza se encuentran y viven un idilio fantástico. Ella decide dejar a su novio por él, el escritor, pero, por supuesto, resulta que el novio es un traficante de coca relacionado con ciertos colombianos de peso y que la chica conoce los entresijos de la banda y tiene información que podría implicar a los chicos en un asesinato. Sólo que no lo sabe...

Lo crean o no, este guión atrajo el interés de un producto bastante importante. Fue entonces cuando conocí a Danny Brode. El productor había cerrado un trato con el estudio en el que Brode acababa de entrar como vicepresidente de producción. Brode me concedió una entrevista, la primera que iba a tener en mi vida con un ejecutivo de cine. Aquella mañana me pasé tres horas pensando qué ponerme y si debía afeitarme o no. Finalmente me afeité y me puse una camisa blanca, una corbata, una chaqueta y unos vaqueros. Brode me hizo esperar una hora y, por último, al entrar en su oficina sorprendentemente blanca, me estrechó la mano y dijo: «¿Tienes un funeral o una boda después». Al verme tan aturdido, aclaró: «La corbata, bobo». Así es como me enteré de que me había puesto lo que no debía, y él supo que me la había puesto por él.

Brode llevaba unos vaqueros y una camiseta a punto de reventar. Con un metro setenta y cinco de estatura, el hombre debía pesar algo así como 160 kilos. Podría haber pasado por luchador de sumo. Si sus mejillas hubieran sido pechos habría llenado las copas maxi, y de su barbilla se habría podido fabricar una barriga de hombre. No parecía el tipo más adecuado para hacer de asesor de imagen. De cualquier modo me dijo que llevaba retraso y que si no me importaba que nos reuniéramos en su coche: debía ir al valle para verificar la mezcla de una película en proceso de posproducción.

De modo que salimos al aparcamiento a buscar su coche, un sedán Maserati de cuatro puertas. Yo ni siquiera sabía que Maserati fabricara sedáns, pero me imaginé que Brode era demasiado corpulento como para conducir el modelo deportivo. Quizá lo habían hecho especialmente para él. Fuimos hasta el valle y él se pasó la mayor parte del tiempo colgado del teléfono, pero entre llamada y llamada me escuchaba piar como un condenado. Finalmente me suelta. «En lugar de un escritor, ¿qué te parece si ponemos a un artista? Trasladamos la acción de Venice a San Francisco y la situamos en un estudio gigantesco lleno de cuadros. Allí es donde ve a la pareja follando. El tema del arte está en el candelero, y así tendremos más imágenes.»

No sé, seguramente en aquel momento habría sido capaz de cambiarle a mi protagonista hasta el sexo. Estaba deseando entrar en el juego. Había agotado mis ahorros, mi Subaro necesitaba frenos nuevos, y aún no me había cruzado con ninguna chica que estuviera dispuesta a salir a cenar con un guionista en paro. Mi ex mejor amigo me acababa de escribir para decirme que se iba a casar con mi ex novia, y que confiaba en que no les guardara rencor. Fingí meditar sobre la pro-

puesta de Brode durante un minuto, y luego respondí: «Me gusta. Creo que podría funcionar».

Me dejó en la puerta del estudio de sonido y me entregó una tarjeta con el número del servicio de chóferes. «Ya lo arreglaremos con tu agente.» Me quedé allí una hora cociéndome al sol hasta que llegó el coche que me llevó de vuelta al estudio. Me compré una botella de espumoso español y aquella noche me la cepillé en la terraza mientras mis vecinos seguían produciendo orgasmos como locos.

Entonces llamé a Alexis, que estaba en Nueva York. Me dijo que había entrado a formar parte de la gran familia feliz del *business*, y estuvimos hablando durante una hora al son del tintineo de sus cubitos de hielo.

Pensé en llamar a mi ex: en mi estado, imaginaba la pena que le daría saber lo que se perdía. Pero al final pasé.

«Martin, querido, te voy a hacer millonario», me espetó mi agente una semana más tarde. Se había criado en Long Island y sólo llevaba por ahí un par de años, pero hablaba igual que un personaje sacado de *What Makes Sammy Run* —seguramente te dan una copia al llegar al aeropuerto de Los Angeles, no entiendo qué habrá pasado con la mía.

El trato eran tres borradores a medida, lo que no era un gran trato, pero suponía más dinero del que hubiera hecho en el periódico en todo un año y yo estaba arrebatado. Además, aquello era poner un pie en la puerta. «Danny Brode es un pez gordo, te lo aseguro», me dijo mi agente sin la menor traza de ironía. «Ese tipo trata a gente importante, y puede llevarte con él.»

«Mientras no acabemos en un centro de adelgazamiento», le solté.

«Más vale que empieces a vigilar tu lengua», me respondió. «Esta es una comunidad pequeña y, si quieres formar parte de ella, tienes que respetar sus normas. Bo Goldman y Bob Towne quizá puedan permitirse el lujo de ser ingeniosos, pero tú no». «¿Podrías mandarme una lista de esas normas?», le dije. Estaba tan contento que no podía evitar ponerme chulo. A la semana siguiente mi agente me llevó a comer al Spago. Me presentó a un montón de gente que describió como actores importantísimos, llamándome «Martin Brooks, el escritor».

Luego empecé a escribir. Elaboré un borrador transformando a mi héroe en un pintor. Volé a San Francisco para ambientarme y estuve charlando con varios gale-ristas y artistas. El nombre del estudio bastaba para abrirme todas las puertas. Solía insinuar que había una estrella importantísima interesada en el papel protagonista. Ya en casa conseguí entrevistarme con un tipo que investigaba a una

banda de narcotraficantes por encargo del Departamento de Policía de Los Angeles y que me introdujo en los entresijos de los cárteles de la droga.

Diez semanas más tarde firmamos los papeles y entregué mi borrador. Al día siguiente recibí un paquete del Federal Express: una botella de Cristal con una tarjeta de Danny Brode. Eso era todo lo que ponía en la tarjeta: Danny Brode. Un tipo corriente, ¿sabes? No hace falta llevar corbata aquí. De cualquier forma, el punto culminante de la experiencia fue



ingerir aquella botella de Cristal. La resaca empezó dos semanas después.

Entonces recibí una llamada de mi agente. «En principio están encantados con el guión. Completamente flipados. Pero quieren consultarte acerca de un par de cambios sin importancia.»

Yo le respondí: «Vale, no hay ningún problema, nos han contratado por tres borradores, ¿no? Quiero decir, puedo hacer otros diez mil dólares con una nueva versión».

«Deja que tu genial cerebro se preocupe de otras cosas. Lo mejor es que vayamos a la reunión y veamos qué es lo que quieren.»

Lo que querían era una historia completamente distinta. Brode se había ena-

morado de ese mundo del arte como telón de fondo y se había empeñado en hacer una película sobre el modo en que el comercio corrompe a los artistas. La Columbia tenía en cartera un proyecto sobre el mundo del arte, y Brode quería pisárselo. Conservaríamos el factor drogas: el importante galerista involucrado en el tráfico de drogas. Yo estaba sentado en aquella inmensa oficina blanca intentando averiguar dónde empezaban las paredes y terminaba el blanco cuero de los muebles, tratando de dar con las virtudes de aquella nueva idea y de reconocer en todo ello algún rasgo de mi propio guión.

Asentí como un idiota y dije que sonaba francamente interesante. Prácticamente le dije que era un genio y que no sabía por qué no había dado con aquello desde el principio. En casa, sin embargo, me puse como un basilisco. Llamé a mi agente y la apabullé con exclamaciones acerca de la estupidez de los ejecutivos de cine, y sobre el modo en que el comercio había logrado corromper el arte. Me escuchó pacientemente. Finalmente dijo: «Bueno, a mí al menos me pagan por ser una puta».

Dijo: «Trata de ver el lado bueno del asunto. Yo me ocuparé del dinero».

«¿Qué quieres decir con eso de «ocuparte del dinero»? Ya está todo en el contrato.»

«Claro», respondió.

Volví a sentarme a la mesa tratando de ser lo más profesional posible, es decir, dejando de preocuparme por ello. Tres semanas después entregué el nuevo borrador. Acababa de comprarme un coche nuevo, un pequeño Beamer, con mi primer cheque. Más adelante, al recibir la llamada de mi agente para hablarme de un nuevo proyecto, la pregunté: «¿Cuándo me van a pagar el segundo borrador?».

«A eso lo llamamos un pulido, no un borrador.»

«¿Qué quieres decir con un «pulido»? Era una historia completamente distinta. Me estuve devanando los sesos. ¿Quieres decir que no me van a pagar?! ¿Y qué pasa con el contrato?».

«Mira, Martin. Tú eres nuevo en esto. Brode lo considera un pulido y quiere que hagas uno más antes de enseñárselo al gran jefe.»

Estaba empezando a comprender de qué iba aquello. Ya llevaba en Los Angeles un año. «Me estás diciendo que me van a pagar el segundo borrador, pero que no será un borrador hasta que Brode el Gordo diga que es un borrador.»

«Digamos que lo que procede en este momento es agradar a Danny Brode y darle un poco más de cuerda. Créeme, querido, no es bueno que te hagas pasar por un escritor difícil. Dale un repaso más y te prometo que te alegrarás.»

Amenacé con ir al sindicato de escritores y me respondió que no le gustaría tener que dar por terminada nuestra relación profesional, y que debía confiar en ella en aquel asunto.

No sé si conocen el chiste del agente que recibe la visita del diablo. El diablo le dice: «Te daré el cliente que quieras, Redford, Newman, Pacino, el que tú quieras, a cambio de tu alma inmortal durante toda la eternidad». Y el agente le responde: «¿Y dónde está la trampa?».

Dejé de confiar en mi agente a partir de ese momento, pero seguí su consejo. Escribí tres borradores en total y me pagaron por uno. En seis meses el proyecto había cambiado totalmente. Después no volví a cruzarme con Brode en años, pero, en cierto sentido, comprobé que mi agente tenía razón. Aquel asunto me llevó a otros y, aunque mi primer bebé había muerto, yo era comercializable. Me dieron otra oportunidad, esa condujo a otras, y en un par de años asistí a la producción de mi primera película y me trasladé a vivir a Laurel Canyon, aunque seguía subarrendando el piso de Manhattan para mantener un vínculo con mi pena y con un mundo que seguía pareciendo más real que aquel en el que me había instalado. Cada vez que necesitaba un malvado para una historia, alguien rico y poderoso que hostigara a los protagonistas, echaba mano de mis impresiones sobre Danny Brode.

Brode llegó a ser incluso más rico y poderoso en los años que siguieron. Se casó con la hija de una importante dinastía de Hollywood, y poco más tarde dirigía el estudio de la familia. La consolidación del poder mediante el matrimonio constituía un procedimiento común en aquella familia. Además, una de sus ramas estaba vinculada a uno de los sindicatos del crimen más importantes de América. Se rumoreaba que el suegro de Brode había sido responsable de varias muertes un tanto imprevistas. El mundillo del cine comentaba que antes de la boda habían mantenido una reunión en la que se había explicado a Brode que cualquier feo que le hiciera a su esposa provocaría su caída fulminante. Aquello era bastante curioso, ya que todo el mundo se dedicaba a follar por ahí en proporción directa con su poder y riqueza, sobre todo la gente que dirigía estudios y poseía casinos. Quiero decir, que aquello era prácticamente el verdadero aliciente del éxito. Pero parece que el viejo estaba demasiado colado por su primogénita.

«Constato ciertos fantásticos elementos faustianos en la trama», le comenté al primer comensal que me contó aquella historia. En una ocasión había oído decir a alguien que sólo hay siete historias básicas, pero en este negocio no hay más

que una. En Hollywood la historia siempre es Fausto.

«¿Elementos qué?», respondió mi interlocutor.

Le dije que me refería a una película alemana.

Brode llegó incluso a engordar. En una ciudad en la que todo el mundo tiene un entrenador particular y donde una ensalada verde se considera como plato principal, su obesidad adoptaba un matiz casi heroico. En ocasiones le veía en Morton o en cualquier otro lugar, y poco más tarde —yo diría que a partir de la época en que la CAA se hizo cargo de mi representación y empecé a salir con actrices— incluso llegaba a reconocerme. Me contaron algunas historias sobre él. Mi primer agente tenía razón, la muy zorra. Vivíamos en una ciudad pequeña.



Una de las historias versaba sobre un novelista que yo conocía de la Columbia. Después de darse a conocer con su primera novela, se trasladó a nuestros parajes para ver si le sacaba partido. No tardó en tener éxito y se embolsó tanto que casi lo pierde de vista. Se compró un piso de un millón de dólares en Central Park West y una casa en la costa de Maine y, además, empezó a tener problemas con la cocaína. Vendió su libro al estudio de Brode, lo que equivale a decir que le pagaron antes de decidir si se producía o no. Cuando llegó el momento de abonarle el segundo pago, estaba bastante necesitado de dinero: llevaba cierto retraso en el pago de sus hipotecas, su amiga seguía aumentando su guardarropa y su esposa estaba intentando sacarle una bonita suma de dinero. Brode lo sabía. De modo que, cuando llegó el momento de hacer cuentas, llamó al escritor a su casa de

Malibú y le dijo: «Escucha, sé que te debo 250.000, pero en este momento no sé si vamos a llegar a producción. Las cosas no marchan como debieran y tus acciones están en la bodega, con los Cabernets. Puedo darte 75 y lo consideramos liquidado. Si no, te llevo a los tribunales y te pringo durante los próximos diez años». El escritor empezó a aullar y a recordarle las condiciones del contrato, mencionándole a su agencia y al sindicato de escritores. Brode respondió: «Habla con tu agente, querido. Creo que él lo verá como yo».

Semejante trato no era moneda corriente ni siquiera en Hollywood, pero era verdad que las acciones del escritor habían bajado. Tras estar de moda una temporada se había quemado deprisa, y la agencia, después de pensárselo mucho, decidió aceptar la propuesta de Brode y aconsejó al escritor aceptar el dinero y callarse.

Cuando me contaron esta historia ni siquiera me sorprendió. Había aprendido un montón de cosas en los últimos tres años.

A mí me iba bien de acuerdo con el nivel del lugar, y no resultaba sorprendente que me encontrara cerrando un trato con Brode una vez más. Varias productoras estaban interesadas en una idea mía cuando Brode llamó a mi agente para anunciar que deseaba trabajar para mí. La CAA llegó a un acuerdo que me incluía a mí, a un director y a dos estrellas. La historia transcurría en Nueva York. Aquello era lo que yo había querido hacer desde el principio. Digamos tan sólo que se trataba de una historia de traición y venganza. El lema del proyecto, a propuesta de mi agente, era «un *Cartero siempre llama dos veces* al estilo *yuppie*». Por diversas razones, algunas de índole estética, me parecía importante que se rodara en Nueva York. Brode quería hacerla en Toronto y envió a un segundo grupo a Nueva York por un día. El motivo era el dinero: Toronto le salía más barato.

Yo sabía que no tenía las agallas de hacer cambiar a nadie de idea estando en juego tres millones de dólares, de modo que lo negocié con el director. Se trataba de un tipo con varias películas de éxito a sus espaldas y que se moría por convertirse en *auteur*. Quería que le respetasen como se respeta a un Scorsese o a un Coppola, y no entendía cómo tardaba tanto en llegar a la cumbre. Un actor autodidacta acababa de introducirle en la obra de Dostoievski —un autor que debía conocer, me dijo, ruso, ¿sabe usted?— y en un par de semanas se transformó completamente: se había dejado crecer la barba y andaba por allí con cara de pocos amigos. No fue difícil convencerle de que la comunidad de críticos e intelectua-

les de Nueva York se tomaría su película mucho más en serio si era «auténtica», es decir, si se rodaba en Nueva York. Le dije que aquellas cosas no se podían simular, ni siquiera en las películas. Fíjate en Woody Allen, por ejemplo. ¿Crees que se habría avenido a rodar una película en Toronto? ¿Crees que le habrían publicado en el *New Yorker* si así fuera?

Aquello funcionó. Brode gritó y pataleó lo suyo, pero el director no dio su brazo a torcer y se expresó con gran elocuencia sobre el tema de la autenticidad. Y en Hollywood los directores cuentan. Al final, después de haber entregado mi tercer borrador, se dirigieron hacia Nueva York con sustanciosos créditos en su haber y varias maletas de dinero para los amables miembros del equipo local.



Richard Estes. 1968.

Yo les seguí para ayudar con la preproducción. El director había decidido que le agradaba tenerme cerca y Brode no puso objeciones. Mientras no solicitara una tarifa de consultor estaba dispuesto a pagar los gastos de mi estancia en Nueva York. La ayudante de Brode, una mujer llamada Karen Levine, permanecería en el lugar del rodaje, mientras Brode acudiría de vez en cuando para controlar el trabajo. Levine era una mujer pequeña, rubia, tremendamente ágil y eficiente, de modo que al principio apenas noté su presencia. En Los Angeles uno se acostumbra a imaginar la belleza como algo lánguido, el atractivo sexual como una cualidad inherente a ciertas actrices y acompañantes profesionales de lentos movimientos y muy conscientes de sí. Karen no era ninguna odalisca. Pero empecé a fijarme en ella más y más. A pesar de la legendaria informalidad de California del Sur —el uso indiscriminado de nombres de pila y la excesiva amplitud

de su concepto de la amistad—, era raro encontrar a un ser humano capaz de mantenerse a flote en aquel torbellino de cobarde servilismo sin tropezar con los escollos de la superioridad. Karen era una de estas personas, y a mí me gustaba por ello. Se me ocurrió que tal vez hiciera algo más que trabajar para Brode, pero inquirí discretamente y las noticias eran que sus relaciones se limitaban a lo meramente profesional y que Brode continuaba cumpliendo con las condiciones del trato estipulado por su suegro.

Cuando oí a Karen decir que estaba buscando un piso en Nueva York para los tres meses que duraría el rodaje, pensé en Alexis, quien finalmente había echado al representante de *rock* de su primer piso tras perder varios miles de pavos en el juicio. Me imaginé que el estudio podría permitirse un alquiler lo suficientemente alto como para compensarla por lo que Hollywood le había sacado en los viejos tiempos y sabía que Alexis estaría encantada de acercarse de nuevo al *business*. Además, me agradaba la idea de hacerle un favor a Karen.

Una tarde llevé a Karen a ver el apartamento. Los dos nos alojábamos en el Sherry Netherland, y la acompañé hasta Sutton Place. Quería que viera lo mejor de Nueva York. Había crecido en Pasadena y le intranquilizaba la idea de pasar tres meses en aquel sucio y peligroso Manhattan. Era un día fresco de finales de abril. Corría una brisa límpida y ligera. Al otro lado de la calle, el Plaza brillaba contra el cielo. Subimos por la calle 60 y cruzamos a Park Avenue, donde florecían los narcisos en la mediana y los porteros vigilaban las entradas de los viejos edificios. Luego pasamos delante de Bloomingdales y bajamos hasta la 57. Karen estaba espléndida con su jersey irlandés y unos vaqueros. Yo me sentía como un chico que regresa a su tierra después de haber hecho fortuna en las colonias, aunque más adelante me enteré de que las dos personas a quienes más me interesaba impresionar se habían mudado a Cambridge.

Alexis nos recibió vestida con un vaporoso caftán, besó a Karen en ambas mejillas y nos condujo al salón de arriba donde nos ofreció té en un juego que habría sido el orgullo del Claridge. Karen estaba impresionada. Alexis nos guió por el apartamento llamando nuestra atención sobre los tesoros que contenía: fotografías de ella con el Duque, ella con Bogie, una primera edición firmada de Faulkner, el juego de palmatorias que le regalara Red Skelton, el sillón en el que intercambiaba confidencias —y en este punto guiñó un ojo— con Errol Flynn. Algunas eran historias de las que yo no había oído hablar jamás. Se estaba

pasando un poco de rosca, pero Karen se mantenía en el punto justo de atención y relajación. Luego bajamos las escaleras, y sé que Karen se quedó fascinada en cuanto vio la gran cama con dosel flotando en el centro de aquel dormitorio de madera, arropada por el quimón de color rosa, como un galeón pirata feminizado.

Antes de que Alexis se hubiera preparado el segundo *negroni* —«No suelo beber por las tardes, pero esta es una ocasión especial, ¿estáis seguros de que no queréis uno?»— ya había decidido quedarse con él. Karen lo alquilaría durante tres meses. Alexis la presentaría a su casero como su sobrina. Cuando nos fuimos, a las seis, le pregunté a Karen si le apetecía cenar conmigo. Me dijo que tenía muchísimo trabajo pero que le encantaría que quedáramos otro día.

Y empezó el rodaje. Yo me paseaba por allí, y visitaba el *set* cada dos días. Brode solía venir a vernos todos los fines de semana, cosa que me sorprendió. Parecía estar tomándose demasiado interés en el proyecto. Con cada visita conseguía deprimir a alguien del equipo. A las tres semanas me tocó el turno a mí. Había decidido que no le gustaba el final del guión y que quería que lo reescribiera. Le apetecía algo más alegre. Yo me resistí y le hablé de la integridad de la historia. Traté de valerme del director, pero Brode ya se lo había trabajado y se mostró insensible a mis amenazas sobre lo que pensaría el *New Yorker* de aquel nuevo final. Seguramente pensaba en su porcentaje del beneficio bruto.

«La cosa se resume como sigue, Martin», me dijo Brode una noche mientras atacaba una chuleta de ternera en Elaine's. «Tú me escribes un final nuevo, o contratamos a otro. Te daré otros 25; considéralo como honorarios de consultor.» Le vi meter un cuarto de kilo de carne en su hocico y esperé a que se le atragantara y acabara con él. Se me ocurrió que estaba demasiado gordo como para hacerle un placaje de primeros auxilios a lo «Heimlich». Me imaginaba explicando lo ocurrido a los policías. «Lo siento, tío, traté de rodearle con los brazos, pero no hubo manera.»

Finalmente reescribí el final. En mi opinión arruinaba la película, pero el público compró entradas por valor de casi 100 millones de dólares y se me nominó para un Oscar la primavera siguiente.

Solía visitar a Alexis con frecuencia y aprovechaba aquellas ocasiones para llamar a la puerta de Karen. Una noche me dejó invitarla a cenar. Le conté la historia de mi ex novia de Nueva York, cómo me había dejado para casarse con mi mejor amigo. Era la primera vez que se lo contaba a alguien. Karen se quedó conster-

nada y fue muy comprensiva. Adoptó el uniforme femenino de las noches neoyorquinas y estaba muy sexy con su vestido negro ceñido. En la puerta intercambiamos un largo y prometedor beso, pero cuando éste comenzó a desarrollar vida propia se retiró y me dijo que tenía que levantarse a las cinco.

Una noche fui a visitar a Alexis. Mientras mezclaba dos *negrónis*, me dijo: «A propósito, ¿qué tal le va al novio de Karen? Me da la sensación de que es un tipo importante».

«No creo que tenga ningún novio», le respondí, algo alarmado.

«No puedo entender cómo una chica tan guapa como Karen permite que la toque un tipo tan gordo.»

Un tanto aliviado, le repliqué: «Ese no es su amigo, es su jefe».

Alexis bufó con sorna. «Llámalo como quieras. Yo sé bastante de chicas y jefes».

«Karen no es así», repliqué.

«No digas tonterías. Les he oído. Tendré que comprar una cama nueva.»

«¿De qué estás hablando?».

Se puso un dedo delante de los labios, se dirigió a la puerta que conducía a las escaleras, la abrió y se puso a escuchar. Me animó a bajar tras ella.

La cama con dosel estaba destrozada. El somier forrado de satén que antes parecía flotar sobre el suelo estaba por los ídem, los postes y las vestiduras de quimón estaban todos enmarañados y dispersos por ahí.

«Su jefe», me dijo Alexis, que por una vez se expresaba contundente y cínica como debía serlo alguien a quien los hombres y sus instituciones han maltratado, alguien que se ha visto obligado a cantar y bailar para ganarse el pan y que, en aquellas tres sílabas, revelaba toda la amargura y la rabia que siempre pensé tenía derecho a albergar. «Conozco muy bien a estos jefes», me dijo con la mirada perdida, recordando otros tiempos. Tras diez o quince segundos de contemplar las grotescas implicaciones de aquel naufragio, movió la cabeza y sonrió. «Pero, gracias a Dios, nunca me tocó un tipo tan gordo. La pobre chica arriesga su vida cada vez que se mete en la cama con semejante ballenato.»

Brode había vuelto a la Costa Oeste aquella misma mañana, de modo que tuve toda una semana para idear una estrategia. Cuando supe que estaba en la ciudad solicité verle. Sólo podía dedicarme un desayuno. Me dijo que me reuniera con él en el Regency a las siete treinta. En el Regency solían alojarse por aquel entonces los grandes actores de Los Angeles cuando venían a Nueva York, y desayunaban los tiburones y los agentes de bolsa del lugar. Cuando llegué, a las

ocho, estaba a punto de terminar su fuente de huevos y bacon.

«Ya me iba», me dijo. «¿Qué hay?».

«Quiero hacer otra película. Creo que el guión te gustará.»

«¿De qué va?» me respondió. «Tengo exactamente tres minutos».

«Una historia sobre la Mafia», le dije.

«Un poco trillado, ¿no?» me murmuró.

«Estoy seguro de que ésta te gustará», respondí mientras trataba de pescar un pedazo de tostada que, por algún motivo, Brode había descuidado. Me puse cómodo y eché un vistazo al salón repleto de titanes de la industria, las finanzas y el mundo del espectáculo. No resultaba difícil distinguir a la gente del cine: el resto llevaba corbatas de Hermes bajo trajes hechos a medida de discreto corte



y color. Brode estaba parcialmente cubierto por una camisa de tela de Oxford azul, y por su generoso escote asomaba una masa de pelo negro y carne blanquecina. Casualmente intercepté la mirada de un capitoste del lugar cuya expresión no podía ocultar su disgusto estético ante la apariencia de Brode y, por un momento, me puse al lado de aquel obeso. Al menos, pensé, Danny Brode parece lo que es. Los otros comensales se habían disfrazado de cualquier cosa menos de lo que eran. Seguramente todos habían hecho algún trato con el Príncipe. Me di cuenta de que había sido muy duro con mi ciudad adoptiva y de que seguramente no volvería a Nueva York más que de visita. Por primera vez, si no recuerdo mal, me identifiqué con el negocio con el que me ganaba la vida, me alié con Brode y con todos los hombres descarados y desabrochados del Oeste, los escarbadores, los buscadores de oro, los buscapleitos y pintas capaces de pasar por encima de cualquiera en su avance hacia la ansiada casa en una playa del

Pacífico. Aquellos hombres sabían que no había nada más que una historia, aunque no hubieran oído hablar de Fausto en su vida.

Pero yo tenía una historia propia que contar.

La historia que presenté a Brode se refería a un joven mafioso cuya carrera se ve impulsada de golpe al casarse con la hija de un tipo importante del medio. Pero aquello no era todo. El capitoste le advierte que, como trate de tomarle el pelo a su hija, le pondrá a cincuenta pies bajo el mar y sin oxígeno. Tras la boda, el nuevo miembro de la familia se adapta perfectamente. Pero aparece ese joven listillo de la organización que resulta que vive en el mismo edificio que una chica muy atractiva...

La historia contenía una escena burlesca en la que aparecía una cama destrozada. Aquella cama rota tendría terribles consecuencias para una de las partes implicadas.

Brode arañó la cuajada yema del huevo con su tenedor mientras terminaba de oír el guión. Su rosado rostro había ido adoptando un color más intenso con cada escena. Al final, me miró fijamente a los ojos tratando de averiguar si no se estaría equivocando acerca del mensaje.

A continuación me espetó, «¿Qué es lo que quieres?».

«Quiero hacer otra película contigo. Bien, quizá no ésta, sino otra. Y quiero producirla.»

«Te podría...». No terminó la frase.

Y así fue cómo me convertí en productor. Al final llegamos a un acuerdo satisfactorio, desde mi punto de vista. No creo que Brode pensara que era el mejor trato que había hecho en su vida. Sabía que debía andarme con cuidado con él. Pero el proyecto que escribí y produje

nos dio dinero a los dos, lo que me hizo sentirme más seguro al irme a la cama cada noche.

Un año más tarde volé a Nueva York para asistir al entierro de Alexis. Uno más de diez asistentes, me eché a llorar cuando hicieron descender el ataúd en el cementerio de Queens. La última vez que había llorado fue un día que debía haber sido feliz. Acababa de recibir una llamada de un agente de California que, tras leer un guión, había decidido representarme. Estuve esperando dos horas a que Terry, mi novia, regresara del tra-

bajo. Compré flores y champán, y llamé a todos mis conocidos. Finalmente Terry llegó a casa, y casi la tiro al suelo del abrazo. Habíamos estado hablando de trasladarnos a California si las cosas seguían yéndome bien. Bañé nuestras cabezas en champán y estuvimos hablando de nuestro futuro en la tierra de promisión.

«Viviremos cerca de la playa», le dije mientras la seguía al baño, donde frotaba una toalla rosa contra su pelo oscuro. «Tendremos un coche y subiremos al Gran Sur los fines de semana.» En-

tonces fue cuando me dijo que llevaba algún tiempo acostándose con mi mejor amigo. Un minuto después de que el champán corriera por mi cara lo bañaban mis lágrimas, mientras miraba una pelusa rosa que la toalla había dejado en los negros mechones de mi novia. Recordé aquel momento mientras escuchaba las palabras del sacerdote en el cementerio. Aquel día, hace muchos años, en un apartamento de un dormitorio de la calle 111 Oeste, fue la última vez que lloré. Y no creo que me vaya a pasar otra vez.



siglo veintiuno de españa
editores, s. a.

CINE

Viridiana, 1

Revista trimestral sobre el guión cinematográfico

CRIMINOLOGÍA Y DERECHO

Elena Larrauri

La herencia de la criminología crítica

DESIGUALDADES Y DIFERENCIAS

Norma Ferro

El instinto maternal o la necesidad de un mito

Silvia Tubert

Mujeres sin sombra. Maternidad y tecnología

Emilce Dio Bleichmar

El feminismo espontáneo de la historia

HISTORIA INMEDIATA

Max Gallo

Manifiesto para un oscuro fin de siglo

LINGÜÍSTICA Y TEORÍA LITERARIA

Edward Baker

Materiales para escribir Madrid. Literatura y espacio urbano de Moratín a Galdós

Sharon Kefee Ugalde

Conversaciones y poemas. La nueva poesía femenina española en castellano

SOCIOLOGÍA Y POLÍTICA

Jon Elster

Una introducción a Karl Marx

TEORÍA

Gonzalo Puente Ojea

Fe cristiana, Iglesia, poder

Solicite catálogo
e información:

SIGLO XXI DE ESPAÑA EDITORES, S. A.

Calle Plaza, 5. 28043 Madrid. Teléfs. 759 48 09 - 759 49 18. Fax: 759 45 57

Nuestras obras
están a la venta en
las mejores librerías

Rossellini

La mujer como síntoma del hombre

Slavoj Zizek

El milagro del encuentro entre Roberto Rossellini e Ingrid Bergman —ese acto de gracia que avivó su creatividad y le hizo tomar otra dirección— ejemplifica de un modo casi misterioso la sentencia lacaniana de que «una carta siempre alcanza su destino». Los aspectos básicos de la historia son bien conocidos: en 1947, en la cumbre de su carrera como estrella de Hollywood, Ingrid Bergman vio *Roma, ciudad abierta* y *Paisà*, las dos obras maestras neorrealistas de Rossellini, en un pequeño cine de Nueva York. Profundamente afectada, escribe una carta a Rossellini en la que, poniendo su fama a su disposición, le ofrecía ayudarle a alcanzar el reconocimiento internacional que se merecía. Se ofrecía a interpretar cualquier papel que resultase apropiado para una actriz sueca que hablaba un inglés fluido, algo de alemán, y tan sólo dos palabras de italiano: «*Ti amo!*». Pero una serie de accidentes casi impiden que la carta llegara a su destinatario:

Un italiano que había conocido en América le dijo que la dirigiera a los Estudios Minerva.



Luego, éstos se quemaron poco después de que llegara su carta; revolviendo entre las cenizas encontraron la carta, pero cada vez que el estudio trataba de ponerse en contacto con Rossellini, éste les colgaba el teléfono, ya que se había peleado con la dirección. Cuando por fin llegó la carta, tuvo que esperar a que su secretaria la tradujera del inglés —y luego preguntó quién era Ingrid Bergman. Apercebido de su fama internacional, respondió en seguida enviando un telegrama urgente con fecha del 8 de mayo, día de su cumpleaños, en el que afirmaba que «es absolutamente cierto que soñaba con rodar una película con usted».

Una mentira simple y pura, un halago oportunista —¿o tal vez no? ¿Qué podemos deducir del hecho de que en la película más famosa de Rossellini, *Roma, ciudad abierta* (1945), los dos personajes negativos más relevantes, la nazi lesbiana y el torturador de la Gestapo, se llamen Ingrid y Bergman? En cierto modo, es cierto que Rossellini había soñado con «Ingrid-Bergman». ¿Qué pensó cuando recibió una carta firmada por una persona cuyo nombre condensaba en su película a las dos encarnaciones del mal? ¿Acaso no

constituyó una especie de «respuesta de la realidad a su imprudente juego con la ilusión cinematográfica, una experiencia similar a la de Casanova cuando, como respondiendo a su mágico discurso, la naturaleza desencadena una violenta tormenta? Y así, Ingrid Bergman entró en su vida como un *síntoma*: aunque su carta surge como un choque, hacía tiempo que en su mente se le había asignado un lugar simbólico. Bergman, síntoma de Rossellini —la mujer, ¿síntoma del hombre?

«La mujer es un síntoma del hombre» parece ser una de las tesis antifeministas más notables del último Lacan. Sin embargo, tal frase alberga una ambigüedad fundamental que refleja la transformación de la noción de síntoma en el seno de la teoría lacaniana. Si concebimos el síntoma tal y como

tarde a la edad de 24 años. La actitud defendida por Weininger es que la mujer no es ontológicamente nada más que una materialización, una encarnación del pecado del hombre: no existe en sí, por lo que, para librarse de ella no es necesario combatirla activamente. El hombre sólo ha de purificarse de su deseo de la mujer para liberarla de su estatus ontológico y provocar su desintegración. Recordemos aquí al *Parsifal* de Richard Wagner, referencia básica de Weininger: cuando Parsifal se purifica de su deseo y rechaza a Kundry, ella pierde el habla, se convierte en una sombra muda y finalmente cae muerta: parece que existía únicamente en la medida en que atraía la mirada masculina. Esta tradición, que puede parecer extravagante y anticuada, sigue vigente en el cine negro, en el que la *femme fa-*

Sin embargo, si concebimos el síntoma tal y como lo hizo Lacan en sus últimos escritos y seminarios, a saber, como una formación significativa particular que confiere al sujeto consistencia ontológica, capacitándolo para estructurar sus relaciones primarias y constitutivas con el placer (*jouissance*), la relación se invertirá, ya que, una vez disuelto el síntoma, el propio sujeto se desintegra. En este sentido, la afirmación de que «la mujer es un síntoma del hombre» significa que el hombre sólo existe a través de la mujer como síntoma suyo: su propia consistencia ontológica depende, o se «externaliza», en este síntoma. En otras palabras, el hombre literalmente *ex-siste*: todo su ser radica «allí fuera», en la mujer. La mujer, por su parte, *no* existe, *insiste*, por lo que no llega a ser sino a través

que no constituye un fracaso, el único acto *strictu sensu* es el suicidio, está confirmando de nuevo la naturaleza «femenina» del acto como tal. Los hombres son «activos»: se refugian en una actividad frenética con el fin de escapar de la auténtica dimensión del acto. La retirada del hombre de la mujer (el rechazo del duro detective de la *femme fatal* en el cine negro, por ejemplo), constituye por ello de hecho una retirada del impulso de muerte como actitud ética radical. Esto contradice precisamente la imagen de Weininger de la mujer como ser incapaz de asumir una actitud ética real.

¿Cómo podríamos concebir la función de la noción del acto, en este caso, de su dimensión suicida? Cuarenta años después de que J. L. Austin nos enseñara que podí-

El hombre sólo existe a través de la mujer como síntoma suyo: su propia consistencia ontológica depende o se externaliza en ese síntoma.

lo articulara Lacan en la década de los 50 —a saber, como un *mensaje cifrado*—, no cabe duda de que el síntoma-mujer aparece como el signo, la encarnación, de la caída del hombre, un signo del hecho de que el hombre ha «cedido su deseo».

Para Freud, un síntoma es una formación-compromiso: en el síntoma el sujeto obtiene, en la forma de un mensaje cifrado, la verdad acerca de su deseo, la verdad que era incapaz de encarar. Y así, si leemos la tesis que enuncia que «la mujer es el síntoma del hombre» contra este trasfondo, desembocaremos inevitablemente en la postura articulada de un modo insuperable por Otto Weininger, contemporáneo de Freud, notable antifeminista y antisemita vienes que vivió a finales del siglo pasado y escribió el importantísimo *best seller Sexo y carácter*, suicidándose más

tale también se convierte en un ser inconsistente, amorfo y vacilante, en cuanto el «duro» héroe la rechaza. En cuanto Sam Spade se ha purificado de su deseo patológico, Brigid O'Shaughnessy se desintegra exactamente del mismo modo que un síntoma se disuelve en cuanto una interpretación adecuada le otorga su significado reprimido. ¿Acaso la notoria tesis de Lacan —la que afirma que «la mujer no existe»— no apunta en la misma dirección? La mujer no existe en sí misma en cuanto entidad positiva dotada de una consistencia ontológica plena, sino únicamente en cuanto síntoma del hombre. Weininger también se expresó con claridad acerca de lo que se cedía, o traicionaba, en cuanto un hombre cae víctima de una mujer: el impulso de muerte. En las páginas finales de *Sexo y carácter*, Weininger propone el suicidio colectivo como única posibilidad de salvación para el hombre.

del hombre. Hay algo en ella que escapa a la relación con el hombre, a la referencia al significante fálico, y, como es bien sabido, Lacan trató de capturar tal exceso mediante la noción de un *no todo*, una *jouissance* femenina. De este modo se invierte la relación con respecto al impulso de muerte: la mujer tomada «en sí», al margen de su relación con el hombre, encarna el impulso de muerte, aprehendiendo como actitud radical, ética, de insistencia inexorable. La mujer no se concibe así ya como esencialmente «pasiva» en comparación con la actividad masculina: el acto en sí, en su dimensión básica, se vuelve «femenino». ¿Acaso el acto de desafío, de resistencia protagonizado por Antígona no constituye el acto por excelencia? La dimensión suicida de dicho acto resulta evidente, de modo que, cuando Lacan afirma, en otra frase provocativa, que el único acto

amos hacer cosas con palabras, ya no nos limitamos a contraponer palabras y hechos. ¿Acaso el psicoanálisis no está empapado en la dimensión del lenguaje como *acto* del habla? ¿No es cierto que la cura de habla constituye un intento por alcanzar y transformar la realidad del síntoma únicamente por medio de las palabras? Y, ya más cerca de nuestro territorio, ¿acaso no formula Lacan, en el momento de elaborar su noción del orden simbólico autónomo, una especie de teoría del acto de habla (ejecutivo) *avant la lettre*? ¿No es la proposición fundamental de sus primeros *Seminarios* que la realidad simbólica se compone de asertos que, por medio del mismo acto de enunciación, *hacen* que el sujeto sea lo que afirman que es? —Asertos del tipo «tú eres... (mi mujer, mi profesor)», que, en otras palabras, interpelan al sujeto, quien, al reconocerse como su

destinatario, se transforma en lo que dicen que es. Sin embargo, resulta obvio que la tesis de Lacan de que el suicidio es el único acto eficaz no encaja en este marco: la matriz del acto que nos permite concebir el suicidio como el acto por excelencia definitivamente *no* es la de la teoría del acto de habla ejecutiva. ¿Cuál sería, entonces, dicha matriz? En lugar de arriesgar una respuesta inmediata, regresemos a Rossellini, ya que su obsesión central fue precisamente el «imposible» acto suicida de libertad que se sitúa más allá de la esfera de lo ejecutivo.

Alemania, año cero: La palabra ya no obliga

Rossellini era perfectamente consciente del papel que desempeña lo ejecutivo en la estructuración del espacio intersubjetivo: toda una serie de películas suyas se centran en la dialéctica de «desempeñar un papel», de asumir de modo ejecutivo un mandato simbólico. Esta dialéctica se llevó al extremo en *El General della Rovere*, una historia tragicómica en torno a Bertone, un ladronzuelo y estafador (interpretado por Vittorio de Sica). La historia se desarrolla durante la ocupación alemana de Italia. Bertone es arrestado por la Gestapo y obligado a colaborar. A causa de su parecido con el general della Rovere, el legendario líder partisano, se obliga a Bertone a hacerse pasar por della Rovere en una prisión llena de miembros de la Resistencia (los partisanos no saben que el auténtico della Rovere ha sido capturado y fusilado por los alemanes). La intención de los alemanes es que Bertone, en el papel de della Rovere, haga averiguaciones entre los prisioneros en torno a la organización de la Resistencia y el resto de sus líderes. Sin embargo, los acontecimientos toman un giro imprevisto al acostumbrarse Bertone cada vez más a su papel, en el que termina insistiendo incluso al precio de su vida. En lugar de revelar a los alemanes los nombres que buscan, deja que lo fusilen en



Alemania, año cero.

calidad de general della Rovere. Como ya formulara sucintamente Leo Braudy, la importancia de la película radica en «su aceptación del artificio —la interpretación de un papel, la asunción de un disfraz— como vía hacia la verdad moral... (esta película) sugiere la idea de que la interpretación de un papel y el disfraz pueden conducir a la liberación y realización del yo».

La dialéctica que opera en este caso es la de la identificación simbólica, la asunción de un mandato simbólico. Mientras que el pobre Bertone, presionado por las circunstancias, se limita a fingir ser della Rovere, la situación no pasa de ser la muy frecuente en la que un hombre vulgar ocupa normalmente el lugar del héroe. Pero en cuanto se muestra dispuesto a dar su propia vida en prenda por dicho «papel», la situación adquiere una dimensión trágica: la propia insistencia de Bertone en la máscara se transforma en un hecho ético. Dicha dialéctica —que Rossellini desarrolló de un modo aún más acuciante en su *Rise to Power of Louis XIV*— implica que hay más verdad en una máscara que en lo que se

oculta tras ella: una máscara jamás es «únicamente una máscara», ya que determina el lugar que de hecho ocupamos en la red simbólica intersubjetiva. Lo que sin duda es falso y fútil es nuestra «distancia interior» con respecto a la máscara que llevamos (el «papel social» que desempeñamos), el «auténtico yo» que se oculta tras ella. La vía hacia una posición subjetiva verdadera corre por ello de fuera hacia dentro: primero nos limitamos a ser algo hasta que, paso a paso, nos convertimos en eso mismo. No resulta difícil reconocer en esta paradoja la lógica pascaliana de la «costumbre» («actúa como si creyeras y la creencia acudirá por sí sola»). La dimensión ejecutora que opera en este caso radica en la eficacia simbólica de la máscara: llevar una máscara *nos convierte* de hecho en lo que aparentamos ser. La conclusión que hay que extraer de esta dialéctica es precisamente lo opuesto a la sabiduría vulgar según la cual cualquier acto humano (logro, hecho) no es, en última instancia, más que un acto (postura, pretensión). Por el contrario, la única autenticidad a nuestra disposición sería la de la representa-

ción, la de «tomarnos nuestro acto (postura) en serio».

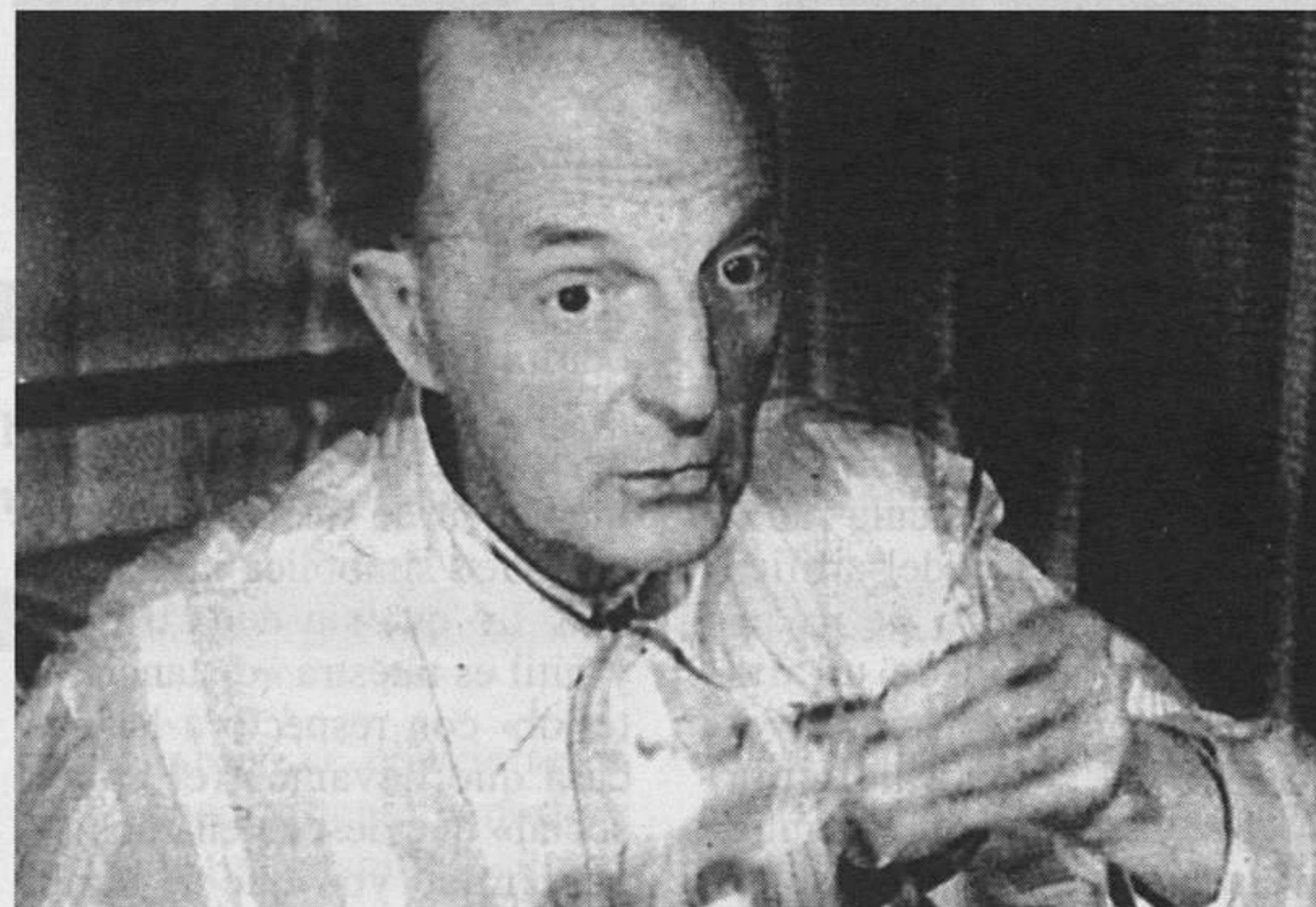
Esta lógica del acto como identificación con una máscara se ve sin embargo eclipsada en las películas de Rossellini por otra lógica radicalmente heterogénea que emerge en los instantes de *epifanía*. Como norma, las epifanías se interpretan desde la perspectiva cristiana como momentos de gracia que agitan e iluminan al héroe. Pero, ¿es ésta la forma más adecuada de interpretarlos? Tratemos de desentrañarlos centrándonos en tres películas estructuradas en cuanto preparaciones o reacciones a un momento de epifanía traumático: *Alemania, año cero*, *Strómboli* y *Europa '51*. Las tres se caracterizan por una cierta estructura de *señuelo*: cada una de ellas tiende una trampa que, percibida de un modo «espontáneo», inevitablemente nos conducirá por el camino equivocado.

Alemania, año cero es la historia de Edmund, un chico de diez años que vive con su hermana mayor y su padre enfermo en las ruinas del Berlín ocupado durante el verano de 1945. Su vida transcurre en la calle. Mantiene a su familia con pequeños robos y comerciando en el mercado negro. Poco a poco va cayendo bajo la influencia de su profesor homosexual y nazi, Henning, del que recibe lecciones sobre la vida, que considera una cruel lucha por la supervivencia en la que uno no debe jamás apiadarse de los débiles. Edmund decide aplicar dicha lección a su padre, que no deja de quejarse de que jamás recuperará la salud afirmando que desea morir, ya que no es más que una carga para su familia. Edmund complace los deseos de su padre envenenándole. Tras la muerte del padre, Edmund vaga por las calles de un Berlín en ruinas. Como si hubieran adivinado su terrible acción, un grupo de niños le impide unirse a sus juegos. El juega unos instantes solo a la pata coja, pero es incapaz de concentrarse. Ha perdido la infancia y, al mismo tiempo, se encuentra ya desconectado de

la comunidad humana. Su hermana le llama, pero no puede aceptar su consuelo, así que se esconde de ella en un bloque de pisos abandonado y medio en ruinas, sube al segundo piso, cierra los ojos y salta. La última imagen de la película muestra su pequeño cuerpo yaciendo entre las ruinas de cemento. ¿Cuál es el significado de este acto? Hay una lectura obvia inmediata: la película es una historia de cómo la ideología nazi, moralmente corrupta, puede destruir incluso la inocencia de un niño e inducirle a cometer parricidio. Una vez que Edmund se ha dado cuenta de la verdadera dimensión de su acto, se mata bajo la presión de una culpa insoportable.

Pero un examen más profundo revela en seguida toda una serie de detalles que trastocan dicha lectura. Es cierto, Edmund actúa, pasa a la acción, mientras que el profesor se limita a perorar patéticamente sobre los derechos de los fuertes, de modo que, cuando Edmund le confiesa su parricidio, se estremece aterrorizado. Por todo ello, ¿podemos afirmar que Edmund sencillamente tomó la lección de su profesor de un modo excesivamente literal y actuó en consecuencia? ¿Es verdad que su acto responde a la palabra del profesor? ¿Acaso se trata en este caso de un vínculo casual que une palabras y hechos? Lo que sin duda, podemos afirmar es que, mediante este acto, Edmund no sólo es fiel a la lección del profesor, «aplicándola» a su propia familia, sino que al mismo tiempo satisface el deseo explícito del padre de morir. Su acto es, por ello, en cierta medida indeterminable, ya que es a la vez un acto de suprema crueldad y frialdad y un acto de infinito amor y ternura que prueba que está dispuesto a llegar al extremo para satisfacer los deseos de su padre. Esta coincidencia de opuestos (fría y metódica crueldad e infinito amor) es precisamente el punto en el que la supuesta «base» que los actos encuentran en las «palabras», en la ideología, se derrumba. El

acto de Edmund, lejos de «tomar literalmente» y poner en práctica la ideología más corrupta y cruel, implica un cierto excedente que evita el terreno de la ideología en cuanto tal. El suyo es un acto de «libertad absoluta» que, por un momento, deja a un lado el terreno del significado ideológico, es decir, que interrumpe el vínculo existente entre las «palabras» y los «hechos». Precisamente al vaciarse de cualquier contenido «positivo» (ideológico, psicológico), el acto de Edmund se constituye en un acto de libertad en el sentido definido por F. W. J. Schelling: un acto basado tan sólo en sí mismo, no en alguna especie de «razón suficiente» ideológica. Por



Alemania, año cero.

este motivo, en el parricidio de Edmund la maldad en estado puro coincide con la inocencia infantil más perfecta. Por el mismo hecho de asesinar a su padre, Edmund se convierte en un santo.

El uso del término «santo» no es fortuito: un par de años después del rodaje de *Alemania, año cero*, Rossellini rodó *Francesco, giullare di Dio*, una película sobre San Francisco en la que el santo rompe con todas las ataduras terrenales y en la que su regreso al estado de bendita inocencia en la que «lo tenemos todo» precisamente en la medida en que lo «hemos perdido todo» guarda un notable parecido con el deseo de Edmund de evitar y aislarse de la comuni-

dad humana común. El «vaciado» radical de Edmund se expresa en sus modos extremadamente introvertidos, especialmente en la escena en que ofrece a su padre el vaso de leche envenenada. Edmund contempla a su padre con una mirada pálida, cansada, inexpresiva, sin traza alguna de miedo, compasión, remordimiento u otro sentimiento. De este modo se impide cualquier tipo de «identificación» con Edmund. «Edmund, quien, en una película más convencional habría sido el centro de la identificación de la audiencia, aparece aquí como una especie de figura nula, de entidad vacía, de punto focal de efectos». La figura nula, la entidad vacía, constituyen nom-

bres lacanianos del sujeto del significante, es decir, del sujeto, en la medida en que se ha reducido a un espacio vacío sin apoyo alguno en la identificación imaginaria o simbólica. Edmund es, de hecho, el mal «demoníaco» puro, pero lo que debemos recordar es que, precisamente por este motivo, encarna la espiritualidad pura de una voluntad exenta de cualquier motivación «patológica».

Edmund es excluido de la comunidad, está «simbólicamente muerto». Pero no sólo se distancia de la comunidad humana, sino que también se ve sometido a una exclusión más radical —del propio Otro, del orden simbólico—. Lo que le lleva a actuar es la

conciencia de la insuficiencia última y de la nulidad de cualquier base ideológica: logra ocupar ese lugar vacío imposible/real en el que *las palabras ya no obligan*, donde se suspende su poder ejecutivo. *Esto es Alemania, año cero*: Alemania en el año de la absoluta libertad, cuando el vínculo intersubjetivo, el vínculo con la Palabra, se rompe. Es cierto que también podríamos llamar a esta distancia frente al Otro «psicosis», pero, ¿qué es «psicosis» en este caso si no otro de los nombres que recibe la libertad? Y así, cuando, tras el parricidio, Edmund le dice a su profesor: «Usted se limitó a hablar de ello, ¡yo lo hice!» no se trata de una afirmación que pretenda sugerir el traspaso de la responsabilidad al profesor —es decir, un razonamiento del estilo de «No me eche la culpa, ¡fue Usted quien me dijo que procediera de ese modo!»—, sino al contrario, el frío y desapasionado reconocimiento de la «fisura» que separa palabras y hechos de la que ya se ha hablado. Y, siguiendo la lógica inmanente de la película, la aceptación de esta fisura constituye lo opuesto a la aceptación del mal en forma de una voz omnipresente que invita a la corrupción. En una escena famosa, Edmund trata de vender un disco con discursos de Hitler a dos soldados británicos: pone el disco en un fonógrafo portátil y, de pronto, la voz de Hitler resuena por los pasillos llenos de escombros y los transeúntes se detienen, maravillados, ante la repentina aparición de esa voz peligrosamente familiar. El acento de la escena radica precisamente en el hecho de que Edmund *no* está fascinado por esta ni por ninguna otra voz ideológica de las que le acosan desde todos lados: ni la voz de su profesor ni la de su hermana, que le ofrece el consuelo familiar justo antes de suicidarse. Lo que le lleva a actuar no es una voz, sino precisamente la aceptada distancia de todas las voces.

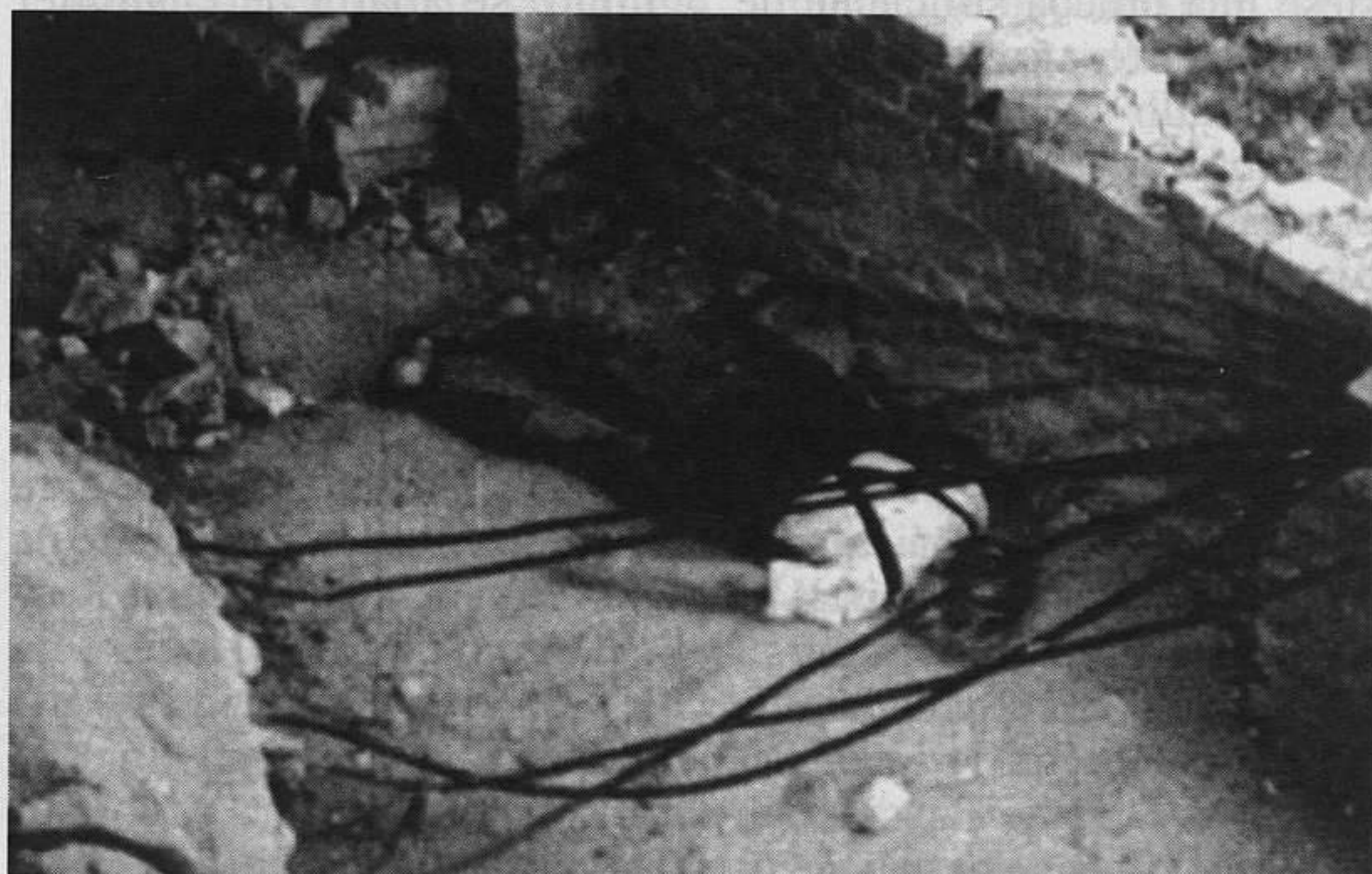
En este sentido, *Alemania, año cero* es precisamente lo



Alemania, año cero.

opuesto a la película de Hitchcock *Rope* (rodada un año más tarde). El problema esencial planteado en ambas películas es el mismo: el de la relación entre palabras y hechos, tal y como se ejemplifica en la puesta en práctica de una ideología horrenda. Ambas películas constituyen reacciones a la experiencia traumática del nazismo: ¿cómo pudo surgir semejante ideología monstruosa? Al menos en *Rope*, Hitchcock se encoge ante el abismo al que se enfrenta Rossellini (por lo que su película se añade a los fracasos de Hitchcock). Lo que suele atribuirse erróneamente a *Alemania, año cero* es precisamente la tesis de *Rope*. Cuando la pareja homosexual estrangula a su mejor amigo, lo hacen para ganarse el reconocimiento del profesor Caddell, su maestro, quien predica el derecho de los seres superiores a disponer de los débiles. Al enfrentarse a la

puesta en práctica literal de su doctrina, cuando, en otras palabras y siguiendo la definición lacaniana de la comunicación, Caddell recibe del otro su propio mensaje en forma invertida, es decir, verdadera —tiembla y se aterroriza ante las consecuencias de sus palabras, al reconocer en ellas su propia verdad (Caddell interpreta el mismo papel que Henning en *Alemania*). Hitchcock, sin embargo, se detiene ante esta idea: la «cuerda» que se cita en el título de la película es la cuerda que une palabras y hechos, y la película termina siendo una advertencia que previene de «jugar con las palabras». No se debe jugar con ideas peligrosas, ya que no se puede estar seguro de que algún psicópata no llegue a tomarlas «literalmente». Ningún personaje, ni el profesor ni la pareja asesina, es capaz de romper este vínculo y alcanzar el punto de libertad.



Alemania, año cero.

Europa '51: Huida hacia la culpa

Por todo ello, el suicidio de Edmund no tiene nada que ver con los remordimientos: sencillamente, se deja caer en el vertiginoso abismo que abrió mediante el acto de parricidio. Se trata del mismo abismo que engulle al niño en *Europa '51*, una película que, en muchos aspectos, se complementa con *Alemania*. En *Alemania*, el instante de epifanía llega al final y opera en calidad de desenlace, mientras que la trama de *Europa '51* constituye una exhibición de las consecuencias de un traumático «encuentro con lo real» que ocurre al principio. *Europa '51* es la historia de Irene, la madre de una rica familia romana, cuyo hijo busca desesperadamente comunicarse con ella mientras ella parece más interesada en su ajetreada vida social. Su hijo decide suicidarse de pronto (lanzándose al vacío desde una escalera de caracol) y algo más tarde muere a causa de un coágulo. Su muerte provoca el surgimiento del sentimiento de culpabilidad en Irene, que se da cuenta de que su vida superficial y su falta de atención fueron la causa del suicidio de su hijo. Rompe de un modo radical con su anterior forma de vida y se lanza en busca de un nuevo significado mediante el sacrificio y la ayuda a los demás. Siguiendo el consejo de su prima, una comunista, entra a trabajar en una fábrica a cambio de un sueldo mísero, empieza a frecuentar la iglesia y trabaja con los pobres, pero nada parece aplacarla. Cuando intenta convencer a un ladrón del vecindario de que debe entregarse a la policía en lugar de que sea ella quien lo denuncie, termina transgrediendo la ley. Los tribunales la declaran irresponsable a causa del *shock* provocado por la muerte de su hijo y la ponen en manos de los médicos para que la observen. Tras una serie de pruebas, un frío y distante psiquiatra la declara loca; la familia la abandona y, al final de la película la vemos sola en una celda vacía, y, frente al hospital, a los

pobres a los que trató de ayudar que la proclaman una nueva santa.

La trampa que se nos tiende en la película es la lectura obvia, según la cual Irene se desmorona a causa del insostenible peso de la culpa tras darse cuenta de que no prestó oídos al grito desesperado de su hijo. Entendida de este modo, la película queda reducida a una vulgar crítica de la llamada «alienación de la sociedad contemporánea», donde el ruido de nuestra ajetreada vida social nos hace sordos al grito desesperado de nuestro vecino, etc. Pero si el final de la película, en el que Irene rompe rodos los vínculos terrenales con la familia y asume una «santa» actitud de abandono, tiene algún sentido, debemos cuestionar la autenticidad de la propia culpa que surge a propósito del suicidio del hijo. Esta culpa, lejos de ser verdadera, opera como un escape, es decir, oculta un trauma mucho más radical. En teoría psicoanalítica se habla mucho de transferencia en cuanto «proyección» de la culpa, es decir, del modo en que el sujeto se libera de su responsabilidad a través de la «proyección» de la culpa al Otro —al Judío, por ejemplo. Pero también es posible invertir esta relación y observar que no sólo tratamos de huir de la culpa, sino que también huimos *hacia* ella, que nos refugiarnos en ella. Para comprender esta paradoja debemos relacionar la experiencia subjetiva de la culpa con la inconsistencia del Otro (el orden simbólico), es decir, con el hecho de que el Otro «está siempre ya muerto». Así es como debemos interpretar el famoso sueño freudiano acerca del padre que no sabe que está muerto: su figura persiste, retiene su consistencia, hasta que se le dice la verdad. La típica compulsión obsesiva consiste en impedir que el Otro conozca esta verdad. El se sacrifica asumiendo la culpa, la impotencia, la inconsistencia, y de este modo salva al Otro. Para determinar de un modo más preciso esta lógica de la culpa en su relación con la in-

consistencia del Otro, debemos aclarar la naturaleza contradictoria de la misma noción de Otro. Esto equivale a decir, en un discurso ideológico, que el Otro como agente está presente de dos formas mutuamente excluyentes.

En primer lugar, el *big Other* aparece como una instancia oculta «que mueve los hilos», y aparece de diversas formas: como la divina providencia en la ideología tradicional; como la hegeliana «astucia de la razón» (o, mejor dicho, la versión popular de la misma); la «mano invisible del mercado» en la economía de mercancías; la «lógica objetiva de la historia» en términos marxista-leninistas; o como la «conspiración judía» del nazismo. En una palabra, la distancia que separa lo que queremos obtener y el resultado real de nuestra actividad, el excedente del resultado más allá de la intención del sujeto se encarna de nuevo en otra instancia, en una especie de meta-sujeto (Dios, la razón, la historia, el judío). Sin duda, esta referencia al Otro es en sí radicalmente ambivalente. Puede operar como entidad tranquilizadora y fortalecedora (la confianza religiosa en la voluntad divina; la convicción estalinista de que se es un instrumento de la necesidad histórica), o bien como una instancia paranoica aterradora (como en el caso de la ideología nazi, que tras la crisis económica, la humillación nacional y la degeneración moral creía ver la misma mano del judío). Ambos aspectos contradictorios se unen en la figura del psicoanalista en calidad de «sujeto que se supone que sabe»: en la cura psicoanalítica, su misma presencia opera como una especie de garantía de que el inconsistente flujo de «asociaciones libres» obtendrá un significado de forma retroactiva.

Sin embargo, al mismo tiempo, la presencia del analista materializa una amenaza al disfrute del analizado, amenaza con despojarle de su placer mediante la disolución de sus síntomas. Cuando la cura

analítica se acerca al estadio final, suele provocar en el analizado un miedo paranoico en el sentido de pensar que el analista persigue su secreto más íntimo, el núcleo de su secreto placer. Los aspectos tranquilizador y amenazador no están, desde luego, dispuestos simétricamente: el supuesto sujeto *asegura* al analizado su significado y *amenaza* su disfrute. Ambos aspectos suelen estar ya presentes en la figura anti-semita del judío, quien garantiza *simultáneamente* el significado —si aceptamos la premisa de la conspiración judía, las cosas «se aclaran» de pronto y somos capaces de reconocer un modelo tras el aparente caos económico y moral reinante —y amenaza nuestro bien merecido disfrute.

Sin embargo, el punto crucial que no debemos olvidar es que el Otro ideológico opera al mismo tiempo como la contrapartida del agente oculto que manipula los acontecimientos: es también la instancia de la pura apariencia, de una apariencia que, sin embargo, es *esencial*, es decir, que ha de ser preservada a cualquier precio. Esta lógica de la apariencia esencial fue llevada al extremo en el «socialismo real», en el que todo el sistema se organizaba con el fin de sostener la apariencia de que las personas estaban unidas en su apoyo al Partido y en su entusiasta construcción del socialismo. Se organizaban numerosos espectáculos ritualizados en los que nadie «creía realmente» y todo el mundo sabía que nadie creía. Los burócratas del partido temían sin embargo que se desintegrara la apariencia de creencia. Percibían esta potencial desintegración como una catástrofe absoluta, como la disolución del orden social en su totalidad. La pregunta que hay que formular en este caso es muy sencilla: si nadie «creía realmente», y si todo el mundo sabía que nadie creía, ¿cuál era la instancia, la mirada para la que se organizaba el espectáculo de la fe? Y aquí es donde nos topamos con la función del *big Other* en estado puro. En el marco de la realidad de todos los días, la

vida puede ser terrible y estúpida, pero todo está bien mientras este hecho permanezca oculto a la mirada del *big Other*. Es necesario organizar una y otra vez el espectáculo del alegre y entusiasta pueblo para su mirada. Si el Otro, en el sentido primario del término, funciona en cuanto «sujeto del que se supone que sabe», aquí funciona, por el contrario, como «sujeto del que se supone que *no* sabe», como la instancia ante la cual hay que ocultar la ordinaria realidad de cada día. En pocas palabras, y para regresar al sueño del padre que no sabe que está muerto, lo que hay que ocultar al *big Other* (encarnado en la mirada del líder) es el simple hecho de que está muerto.

El último ejemplo aterrador y espectacular de esta lógica compulsiva de la pura apariencia es la caída de Ceaucescu. Su error crucial, y probablemente la causa inmediata de su derrocamiento, fue su decisión, tras los asesinatos de Timisoara, de organizar una inmensa reunión al viejo estilo de sus seguidores en Bucarest para probar al *big Other* que la apariencia seguía vigente. Sin embargo, las masas ya no estaban dispuestas a seguir el juego y el embrujo se quebró. La explicación usual —según la cual Ceaucescu sería un megalómano que habría perdido todo contacto con la realidad y que organizó la marcha al estar sinceramente convencido del apoyo popular a su régimen— sin duda se queda corta. ¿Como si la extensísima red de la Securitate no supiese una prueba suficiente de que durante años se estuvo preparando sistemáticamente para sofocar cualquier revuelta popular dirigida contra su gobierno! Definitivamente, Ceaucescu no creía en el apoyo del pueblo. En lo que creía era en el *big Other*.

Y por ello aquí, en la relación con el líder comunista, es donde encontramos en su forma más pura el vínculo que liga la culpa con la inconsistencia del Otro: si algo va mal, podemos probar nuestra devoción a la causa asumiendo rá-

pidamente la responsabilidad del fracaso, salvando así la pureza del proyecto revolucionario en sí. Esta fue la lógica de las purgas estalinistas, del misterio que rodeó a los dedicados comunistas que no dudaron en confesar los crímenes contrarrevolucionarios más horribles. Sus «confesiones» estaban destinadas a mantener intacta la Idea Comunista, a impedir que el Otro conociera la verdad y, por ello, se desintegrara.

Esta «no existencia del Otro» que ocultamos al prestarnos voluntariamente a asumir la culpa es lo que se debate en *Europa '51*: al final de la película, Irene no trata de librarse de su culpa, al contrario, la utiliza como un medio de ocultar el vacío ontológico que engulló a su hijo. Su intento de refugiarse en el comunismo y en el cristianismo, las dos principales ideologías de *Europa '51*, no es más que un desesperado intento de recuperar el traumático encuentro con lo real (el acto suicida de su hijo) integrándolo en un universo simbólico de culpa, situándolo en un campo ideológico y confiriéndole, de ese modo, un significado: «Por ello Irene se ve atraída por constelaciones ideológicas que la fascinan al tiempo que, por ahora, le permiten integrar el escándalo que supone la muerte de su hijo en una lógica trascendente». Y lo que ocurre al final de la película, cuando Irene asume la posición subjetiva del santo, es precisamente una *separación* en el sentido lacaniano del término: se aparta de cualquier red simbólica, se distancia del universo simbólico.

Strómboli: El acto de libertad

También se representa una separación hacia el final de *Strómboli*, la primera película que Bergman rodara con Rossellini. *Strómboli* cuenta la historia de Karin, una emigrada estonia que, al final de la Segunda Guerra Mundial, se encuentra en un campo de refugiados en Italia. Tras va-

rios intentos frustrados de obtener un visado argentino, se casa con un pobre pescador italiano oriundo de la isla volcánica de Strómboli en un último y desesperado intento de huir del campo. La vida de la isla se desarrolla dentro de los confines de una comunidad cerrada en la que reina un ambiente primitivo y patriarcal. Karin no tarda en sentirse ahogada en esta nueva vida y decide escapar: comienza a caminar hacia la montaña que, con su cráter, separa aquella orilla de la opuesta, desde donde sale un barco hacia tierra firme. A medida que va subiendo, los humos y vapores del cráter la rodean y asfixian. Tras este terrible «encuentro con lo real», las versiones americana e italiana de la película divergen claramente. En la versión americana (com-

lo son. Después, todo vuelve a empezar. Pero, ¿qué es lo que comienza? Eso no lo sé».

Mediante la propia ambigüedad de este final, *Strómboli* define lo que es la dimensión real del acto: termina en el preciso momento en el que el acto se ha completado, aunque no se haya realizado aún ninguna acción. El acto realizado (o, para ser más precisos, soportado) por Karin es el de un *suicidio simbólico*: un retiro de la realidad simbólica que nos permite empezar de nuevo desde «el punto cero», desde ese punto de libertad absoluta que Hegel denominó como «negatividad abstracta». El instante de este suicidio simbólico puede localizarse de un modo muy preciso: ocurre entre las dos menciones de Dios. Karin alcanza su grado

en torno suyo». En términos hegelianos: la experiencia previa de la pérdida se ha convertido en la *pérdida de la propia pérdida*. De pronto se da cuenta de que aquello que temía perder un momento antes ahora no significa nada, es decir, que es en sí una especie de pérdida. De este modo, podríamos decir que Karin experimenta el significado de la tautología de Dios. Toda su experiencia podría describirse con la frase: «Dios es... Dios», denotando la coincidencia última de Dios como furia destructiva con Dios en cuanto gozosa serenidad. Tras pasar por el «punto cero» del suicidio simbólico, lo que un instante antes aparecía como un torbellino rabioso capaz de arrastrar consigo cualquier existencia, se transforma de manera milagrosa en la felici-

La trampa tendida en *Strómboli* consiste en exponerse a dicha lectura obvia: mediante su epifanía, Karin se percata de la frivolidad y estupidez de su aversión a la vida mundana del pueblo; tras nacer de nuevo, acepta serena su destino. Sin embargo, como ya hemos visto, todo el sentido del final determinado por Rossellini es que se detiene antes de esta conclusión. Lo que espera a Karin es, desde luego, lo que vulgarmente denominamos una «nueva vida»: porque tarde o temprano regresará al pueblo y se reconciliará con su marido, o bien regresará a tierra firme y asumirá un nuevo puesto en otra comunidad; de un modo u otro, volverá a la vida activa. Pero la película concluye *antes* de que Karin opte por alguna de estas alternativas, *antes* de su inser-

«Alemania, año cero», «Strómboli» y «Europa 51» son películas que tienden una trampa que, percibida espontáneamente, inevitablemente conducirá al espectador por el camino equivocado.

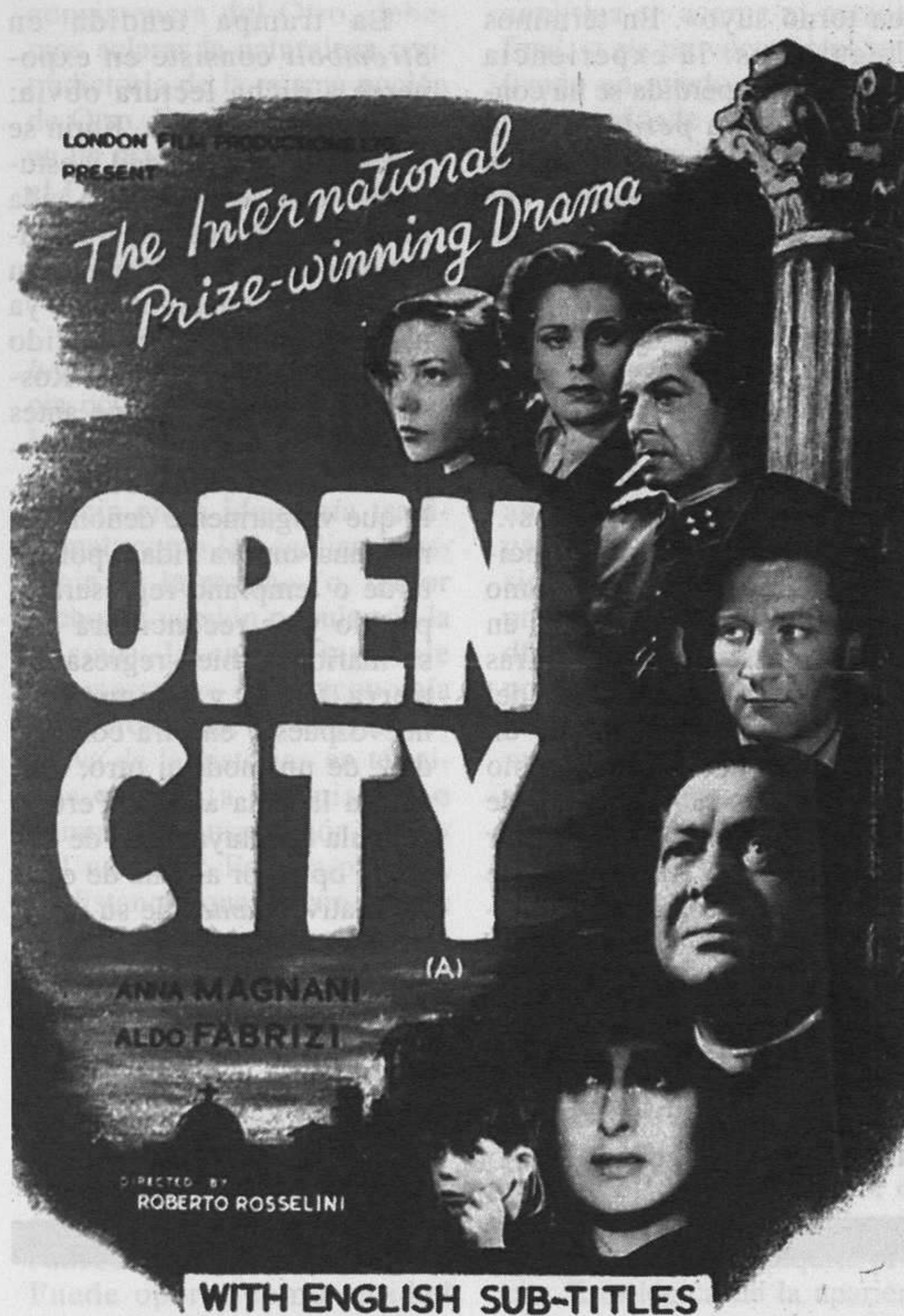
puesta por RKO contra los deseos de Rossellini), Karin despierta más tarde en una mañana deslumbrante y desciende hacia el pueblo mientras una importuna voz en *off* nos dice lo que debemos pensar: «De su terror y su sufrimiento Karin obtuvo una gran necesidad de Dios. Y sabía que únicamente regresando al pueblo podría aspirar a alcanzar la paz». La versión italiana, sin embargo, en la que Rossellini tuvo la última palabra, el dilema permanece sin resolver: la película termina con Karin repitiendo, fuera de la pantalla «¡Dios mío! ¡Dios misericordioso!» y con una imagen del vapor que escupe del volcán. Al preguntársele si huye o si acaba regresando al pueblo, Rossellini respondió: «No lo sé. Eso sería el comienzo de otra película... Toda experiencia humana supone un punto de inflexión —que no es el final de la experiencia o de este hombre, sino un punto de inflexión. Mis finales también

máximo de desesperación y abatimiento cuando, al huir del pueblo (el vínculo social), se encuentra de pronto rodeada por los humos y vapores del volcán. Frente al poder primordial de éste cualquier vínculo social palidece llegando a hacerse insignificante y ella queda reducida a su mera «presencia»: huyendo de la opresiva *realidad* social se tropieza con algo incomparablemente más terrible, la *realidad*. Entre sollozos desesperados exclama: «Lo terminaré, pero no tengo suficiente valor; estoy asustada». Luego grita dos veces el nombre de Dios como expresión de una frustración y agotamiento extremos, y se desploma. Después aparece gradualmente una apacible y soleada mañana. Karin, que se ha quedado dormida en el borde del cráter, se despierta y exclama de nuevo «¡Dios!» dos veces, pero estas palabras se han «transformado en un acto de homenaje a la magnífica quietud que reina

dad suprema —en cuanto renunciamos a cualquier *atadura simbólica*. El acto en el sentido lacaniano no es otra cosa que esta retirada por la cual *renunciamos a la propia renuncia*, percatándonos del hecho de que no tenemos nada que perder mediante la pérdida. Lo que Karin no tuvo el valor de completar la noche anterior es precisamente ese acto de suicidio simbólico, esa retirada *de* la realidad simbólica que, en sentido estricto, deberá oponerse al suicidio «en la realidad». Este último permanece anclado en la red de la comunicación simbólica: al matarse, el sujeto trata de enviar un mensaje al Otro, es decir, su acto opera como el reconocimiento de una culpa, un aviso, una patética llamada (comparable a las autoincineraciones de índole política ocurridas en Lituania), mientras que el suicidio simbólico pretende excluir al sujeto del mismo circuito intersubjetivo.

ción en una nueva red simbólica.

Sin duda hay algo excepcional, incluso excesivo, en semejante encuentro con lo real, con el abismo de la «libertad abstracta». El punto que deseaba resaltar Lacan es, sin embargo, que dicho pasaje por el «punto cero» del suicidio simbólico actúa en *todo* acto que merezca tal nombre. ¿Qué es un acto? ¿Por qué es el suicidio el acto por excelencia? El acto difiere de una intervención activa (acción) en que transforma a su agente de un modo radical: el acto no es sencillamente algo que yo «realizo» —tras un acto, yo, literalmente, «no soy el mismo que antes». En este sentido podríamos decir que el sujeto «se somete» al acto («pasa por» él) en lugar de «realizarlo». En el acto, el sujeto es aniquilado y, a continuación, renace (o no): es decir, que el acto implica una especie de eclipse temporal,



Cartel de Roma, ciudad Abierta.

de *aphanisis* del sujeto. Por ello, cualquier acto que merezca dicho nombre es una «locura» por el misterio que implica. Mediante el acto lo arriesgo todo, incluyéndome a mí mismo, mi identidad simbólica; el acto es por ello siempre un «crimen», una «transgresión», a saber, del límite de la comunidad simbólica a la que pertenezco. El acto se define por su *riesgo* irreductible: en su dimensión esencial es siempre *negativo*, es decir, un acto de aniquilación. No es únicamente que no sepamos qué va a provocar; su resultado final es en realidad insignificante y estrictamente secundario en relación con el «¡No!» del mero acto.

Hoy en día, mientras el comunismo decae en todas partes, merece la pena recordar el *acto* que constituyó el comienzo de esa decadencia, un

acto contemporáneo a Alemania, año cero, y a Strómboli: el «¡No!» de Tito a Stalin en 1948, es decir, la escisión de los comunistas yugoslavos del movimiento internacional comunista dominado por Moscú. La dimensión negativa resultaba aquí mucho más decisiva que su resultado o motivación positiva: lo que realmente contaba era sencillamente el hecho de que un partido comunista en el poder dijera «¡No!» a la hegemonía de Stalin. Las razones positivas en cuyo nombre se fundamentó tal ruptura probablemente no estaban claras ni siquiera para sus propios protagonistas. Quizá podamos incluso aventurar una hipótesis cínica en el sentido de que todos los inventos que convirtieron a Yugoslavia en el embrollo que es hoy (auto-gestión de los trabajadores, etc.) han surgido de los desespera-

dos intentos realizados por los ideólogos del partido por racionalizar el «¡No!» del puro acto, por basarlo en algún proyecto ideológico positivo. Lo que debemos tener en cuenta en este caso es este hiato: la ruptura con Stalin no fue una ruptura llevada a cabo en nombre de la autogestión de los trabajadores (como afirmaron más tarde algunos de sus partidarios); fue un acto de riesgo puro, de rechazo. Sólo más adelante este rechazo adoptó una existencia positiva y determinada en el proyecto ideológico de la autogestión. Con su «¡No!» a Stalin, Tito y sus compañeros cruzaron el Rubicón sin estar seguros de lo que les esperaba en la otra orilla. A estas alturas debería estar también claro por qué un acto, aunque pertenezca al ámbito de lo real, sólo es posible en el contexto del orden simbólico: la grandeza de un acto depende estrictamente del lugar *desde* el que se realizó. En otras palabras, como ya han apuntado numerosos historiadores políticos, el «¡No!» de Tito resultó tan subversivo porque fue pronunciado por un *comunista*, porque se resistió a Stalin en calidad de *comunista*. (Por este motivo no se presionó demasiado a Yugoslavia para que ingresara en las alianzas políticas o militares occidentales.) Si Tito se hubiera «cambiado de bando», se hubiera pasado al occidental y hubiera «reinstaurado el capitalismo», no habría ocurrido nada realmente subversivo: sencillamente tendríamos un caso de derrota del comunismo durante la guerra fría, y Occidente se habría apropiado de parte del imperio de Stalin. Fue precisamente gracias a su insistencia en el hecho de que estaba actuando *en calidad de comunista* como Tito logró perpetrar una hendidura en el monolito comunista.

Con un acto *stricto sensu* resulta imposible prever cómo se transformará el espacio simbólico: un acto es una ruptura tras la cual «nada vuelve a ser lo mismo». Por ello, y aunque la historia siempre

pueda explicarse y justificarse *a posteriori*, jamás podremos predecir su curso con antelación en nuestra calidad de agentes atrapados en su fluir. La predicción resulta imposible ya que la historia no es un «proceso objetivo», sino un proceso permanentemente interrumpido por la escansión de los actos. Aunque muchos de los ejemplos más famosos de dichos actos —desde el «¡No!» de De Gaulle a Petain y a la capitulación francesa de 1940, hasta la disolución de Lacan de la Ecole Freudienne de París en 1979, y el mítico acto de transgresión, el paso del Rubicón de César— son todos gestos protagonizados por líderes masculinos, no debemos olvidar que el caso paradigmático de tal acto es *femenino*: el «¡No!» de Antígona a Creón, al poder del Estado. Su acto es literalmente suicida: se excluye a sí misma de la comunidad sin ofrecer un programa nuevo. Sencillamente insiste en su exigencia incondicional. Quizá podamos aventurar la hipótesis de que el acto en cuanto real es «femenino», en contraste con el «masculino» que es ejecutivo, es decir, el gran gesto fundador de un nuevo orden. En el caso de Lacan, la disolución de la Ecole Freudienne sería «femenino», mientras que el gesto de fundar una nueva Ecole de la Cause Freudienne sería «masculino». La línea que podría trazarse iría desde Antígona a Simone Weil, la mística católica y luchadora de la Resistencia francesa que falleció en Londres dejándose morir de inanición. Rossellini la utilizó para la Irene de *Europa '51*. Desde esta perspectiva, la diferencia entre masculino y femenino ya no coincide con la de activo/pasivo, espiritual/sensual, cultura/naturaleza; antes bien, la *actividad* masculina sería una huida de la dimensión abismal del *acto* femenino. La «ruptura con la naturaleza» está del lado de la mujer, y la actividad compulsiva del hombre no es más que un desesperado intento de reparar la traumática hendidura que constituye dicha ruptura.

La lección «hegeliana» fundamental de las películas de Rossellini reside en mostrar que el acto como transgresión de un límite simbólico nos lanza hacia el abismo de lo real del que emerge nuestra realidad simbólica.

La «Noche del mundo» y la ficción de la realidad

El «año cero» del título de la película de Rossellini es por ello ese «oscuro pasaje» por el punto cero, ese «eclipse de la realidad (constituida)», la retirada del sujeto hacia sí mismo, esa «noche del mundo» o experiencia del verdadero yo como «negatividad abstracta» de la que Hegel habla en un manuscrito redactado para su *Realphilosophie* de 1805-6:

El hombre es esa noche, esa nada vacía que todo lo contiene en su simplicidad y que es infinitamente rica en fantasías, imágenes que no son ocurrencias espontáneas ni se alojan sólo en el presente. Es la noche, el corazón de la naturaleza lo que aquí habita —el «yo» en estado puro. En las ensoñaciones fantasmagóricas es de noche; súbitamente surge, aquí, una cabeza ensangrentada, allá, una blanca figura, y vuelven a desaparecer. Esta es la noche que vemos cuando miramos a los ojos del hombre, asomándonos a una noche tenebrosa y horrible. La noche del mundo se abre ante nosotros.

Y el orden simbólico, el universo de la palabra, sólo emerge contra el trasfondo de la experiencia de este abismo, como demostró Hegel en los



Roma, ciudad abierta.

mismos manuscritos, cuando señala que esta interioridad del yo en estado puro «también debe alcanzar la existencia, convertirse en objeto. Transformada, esta interioridad debe hacerse exterior; volver a ser. Este lenguaje constituye el poder que nombra. A través del nombre el objeto como ser nace del yo.

Al leer hoy estos fragmentos no podemos evitar recordar el tradicional reproche «deconstruccionista» a Hegel: cierto, Hegel reconoce este radical retiro del sujeto al interior de sí mismo, a esta «noche del mundo», pero sólo en cuanto momento fugaz que no tarda en quedar subsumido (*aufgehoben*) en una nueva realidad espiritual hecha de nombres —de nuevo, la negatividad se reduce a un punto de fuga dentro de la auto-mediación del espíritu. Dicha lectura, sin embargo —a pesar de su carácter convincente, e incluso autoevidente— deja sin tocar el énfasis esencial puesto por Hegel: la experiencia de la «negatividad abstracta» *no* constituye un momento pasajero subsumido en el resultado final del movimiento dialéctico, la articulación positiva de un contenido concreto; lo que importa es que esta misma articulación concreta del contenido espiritual positivo no es otra cosa que *la forma que asume la negatividad radical (la «noche del mundo») para convertirse en un ser determinado*. En el famoso párrafo 32 del «Prefacio» a la *Fenomenología del espíritu*, Hegel, al alabar el poder del entendimiento, dice exactamente:

...es el más sorprendente y extraordinario de los poderes o, más bien, el poder absoluto. El círculo que permanece cerrado y que, al igual que la sustancia,

mantiene unidos sus instantes, es una relación inmediata, una que, por ello, no tiene nada de sorprendente. Pero que un accidente como tal y desligado de lo que lo circunscribe, es decir, que aquello que estaba ligado y sólo era real en su relación con otros llegue a alcanzar una existencia y libertad propias —esto es lo que constituye el enorme poder de lo negativo, la energía del pensamiento, del yo en estado puro. La muerte, si queremos denominar así esa no-realidad, es lo más espantoso de todo, y retener lo que está muerto requiere la mayor fortaleza... El espíritu es este poder, no como lo positivo, que cierra sus ojos a lo negativo, como cuando decimos de algo que no es nada o que es falso, y luego, habiéndolo despachado, nos desentendemos y pasamos a otra cosa; por el contrario, el espíritu es este poder sólo cuando mira cara a cara a lo negativo, con detenimiento. Este demorarse en lo negativo es el poder mágico que lo convierte en el ser.

Ya sabemos cómo lo negativo llega a transformarse: mediante el lenguaje en cuanto poder de nombrar, es decir, mediante el surgimiento del orden simbólico. Las afirmaciones de Hegel acerca de la forma en que el entendimiento rompe el todo orgánico viviente y confiere una existencia autónoma a lo que sólo es efectivo como momento de una totalidad concreta, deben leerse contra el trasfondo de la noción lacaniana fundamental del significado como el poder que gangrena y amputa la sustancia vital, disecciona el cuerpo y lo subordina a las constricciones de una red de significados. La palabra asesina el objeto, no sólo al implicar su ausencia —al nombrar una cosa, la consideramos ausente, muerta, aunque siga estando presente— pero sobre todo al *diseccionarla*. La palabra «descuartiza» la cosa, la desliga de su

contexto concreto, trata sus componentes como entidades dotadas de existencia autónoma: empezamos a hablar de color, forma, contorno, etc., como si éstas tuvieran un ser autosuficiente. El poder del entendimiento consiste en su capacidad de reducir el todo orgánico de la experiencia a un catálogo de tales clasificaciones simbólicas «muertas». En nuestra vida cotidiana somos «bergsonianos espontáneos»: lamentamos el hecho de que la plenitud de nuestra experiencia de la vida escape siempre de la red de las categorías del lenguaje, nos reímos de los que se enredan de tal modo en el ficticio mundo de los símbolos que pierden el pulso de la vida real. Hegel, por el contrario, se admira de esta facultad del entendimiento de matar, ante la cual la sustancia vital está absolutamente desprotegida al ser su enorme poder capaz de subordinar la propia realidad del proceso vital a sus «ficciones» simbólicas. Para él, esta inversión por la cual la ficción somete a la realidad prueba *la nulidad ontológica inherente de lo que denominamos «realidad»*. Porque, ¿qué es la «vida del espíritu» sino un proceso vital gobernado por (lo que en nuestra vida coti-



Roma, ciudad abierta.

diana se nos aparece como) no-entidades ficticias?

Tomemos ahora el ejemplo de los acuerdos ético-políticos adoptados por una comunidad dada: su identidad simbólica procede de una serie de valores legales, religiosos y de otra índole que regulan su vida. Dichos valores son, literalmente, «ficciones»: no existen en ninguna parte, no poseen ninguna consistencia ontológica sustancial, y sólo están presentes en forma de los rituales simbólicos que los representan. El orden legal, por ejemplo, se basa en entidades «morales» ficticias que tienen una voluntad propia, unos derechos propios. Tales entidades declaran guerras, firman tratados: «Nuestro Estado acordó la paz con su vecino», «la empresa adquirió materias primas», «la Patria ha sido humillada». Lo importante no es que «no sean más que ficciones», sino que, a causa de estas «ficciones», miles de hombres mueren en las guerras, pierden sus puestos de trabajo, etc. En otras palabras, aunque tal «ficción» existe realmente sólo en sus efectos reales (el Estado sólo está presente en la actividad real de sus ciudadanos, la Patria en el sentimiento patriótico y las acciones de aquellos que dicen actuar bajo su mandato), no podemos *reducir* la ficción a dichos efectos y afirmar, por ejemplo, que «la Patria no es más que la suma de tales hechos individuales reales». Por el contrario, estos mismos hechos adquieren consistencia ontológica sólo mediante la referencia a la ficción simbólica de la Patria. La Patria como la causa por la cual luchamos «no existe en realidad», pero a pesar de ello, no podemos explicar la realidad «material» de las luchas y los sufrimientos sin referirnos a ella, y volviendo a los conceptos filosóficos tradicionales, Hegel, como Lacan, evita tanto la trampa idealista como la nominalista: el *big Other* (el orden simbólico) no posee, desde luego, una realidad sustancial, y sin embargo tampoco puede reducirse a una «abreviación» de

corte nominalista de la multitud de entidades individuales realmente existentes. Precisamente en la medida en que el Otro es un «esquema muerto» debemos presuponerlo como un punto ideal de referencia que, a pesar de su no-existencia, es perfectamente «válido», y que domina y regula nuestras vidas reales. Podríamos decir, de un modo tal vez un tanto poético, que el hombre es un animal cuya vida está gobernada por ficciones simbólicas. Esta es la manera en que se lleva a cabo la «demora en lo negativo», este es el modo en que la negatividad como tal adquiere un ser positivo, determinado: mediante la estructuración de la vida real de una comunidad a través de la referencia a ficciones simbólicas. En nuestra vida cotidiana aceptamos esto como algo tan evidente que ni siquiera percibimos su extrañeza. Para ser plenamente consciente de ella es necesario pasar por una experiencia filosófica de «asombro». Lacan replica a Hegel insistiendo en la radical discontinuidad existente entre la inmediatez orgánica de la «vida» y el universo simbólico: la «simbolización de la realidad» implica el pasaje por el punto cero de la «noche del mundo». Lo que olvidamos en nuestra vida cotidiana es que el universo humano no es otra cosa que la encarnación de la «abstracta negatividad» radicalmente inhumana. Y, ¿qué es el acto si no el momento en que el sujeto que es su agente *pone en suspenso* la red de ficciones simbólicas que le sirven de apoyo en su vida diaria y se enfrenta de nuevo a la negatividad radical en la cual se basan?

Lo que denominamos «cultura» es, por tanto, por su mismo status ontológico, *el reino de lo muerto sobre lo vivo*, es decir, la forma en que el «impulso de muerte» asume una existencia positiva. Y aquí reside la lección «hegeliana» fundamental de las películas de Rossellini: el acto como realidad, como transgresión de un límite simbólico, no nos permite (re)establecer

ninguna especie de contacto inmediato con una sustancia vital presimbólica; por el contrario, nos lanza hacia el abismo de lo real del que emerge nuestra realidad simbólica. Ahora podemos especificar el señuelo con el que nos engañan las películas de Rossellini y Bergman: siempre contienen alguna imagen de vida «auténtica», sustancial, y da la impresión de que la salvación de la heroína depende de su capacidad de sumergirse en esta sustancial «auténticidad»: la Karin de *Strómboli* tiene que aceptar la vida en la cerrada comunidad de la isla; la Irene de *Europa '51* ha de encontrarse a sí misma en la ingenua aunque auténtica fe de los pobres que, al final de la película, proclaman su santidad; la pareja inglesa de *Viaje a Italia* debe superar las limitaciones de su relación mediante el contacto con la espontaneidad de que hacen gala los italianos. La estrategia de estas películas es precisamente denunciar este señuelo como tal, presentarlo en su falsedad: la Karin de *Strómboli* «renace» al experimentar un horror ante el cual palidece la miseria de la comunidad isleña —la vida de los pescadores se expone así en su nulidad; al final de *Europa '51*, Irene abandona definitivamente la ideología religiosa —su beatificación por parte de los pobres desheredados se presenta así como una cruel ironía, prueba del fallido encuentro entre ellos; la pareja inglesa de viaje por Italia encuentra, oculta tras las vivaces masas italianas, la inerte presencia de antiguas estatuas y ruinas. En los tres casos tenemos, así, un movimiento *de la realidad a lo real*, a aquello que, en la realidad, es «más que la realidad»: el volcán es lo que está «en la isla, más que la propia isla», su exceso real, del mismo modo que la santidad es «en la ideología religiosa más que la ideología», esto es, el núcleo no-ideológico que se encuentra en su corazón y, finalmente, como las viejas ruinas son «en Italia más que Italia»: un mudo testigo de un placer pasado y perdido hace tiempo.

En los tres casos, la heroína es capaz de percibir esta fisura de la «sustancia» simbólica en la medida en que ocupa el puesto de un *extraño*, es decir, en la medida en que su mirada es *exterior*: los que se encuentran *dentro* del orden simbólico permanecerán necesariamente ciegos. El mecanismo que les ciega es el del *sacrificio*, cuya función elemental es la de *sanar la fisura del Otro*. Lo que mantiene unida a una comunidad «sustancial» es el rito del sacrificio, y la postura del «extraño» se define precisamente por su rechazo a participar de ese rito.

La fascinación por el sacrificio

En las páginas finales de su *Seminario XI*, Lacan opone directamente la experiencia psicoanalítica a la fascinación que provoca el sacrificio: el heroísmo requerido por el psicoanálisis no es el gesto heroico de aceptar el papel de víctima del sacrificio sino, por el contrario, el heroísmo de *resistir la tentación del sacrificio*, de enfrentarse a aquello que *encubre* la fascinante imagen del sacrificio. El propio Lacan llama nuestra atención sobre la dimensión política de la lógica del sacrificio, resaltando de qué modo el drama del nazismo logra revivir.

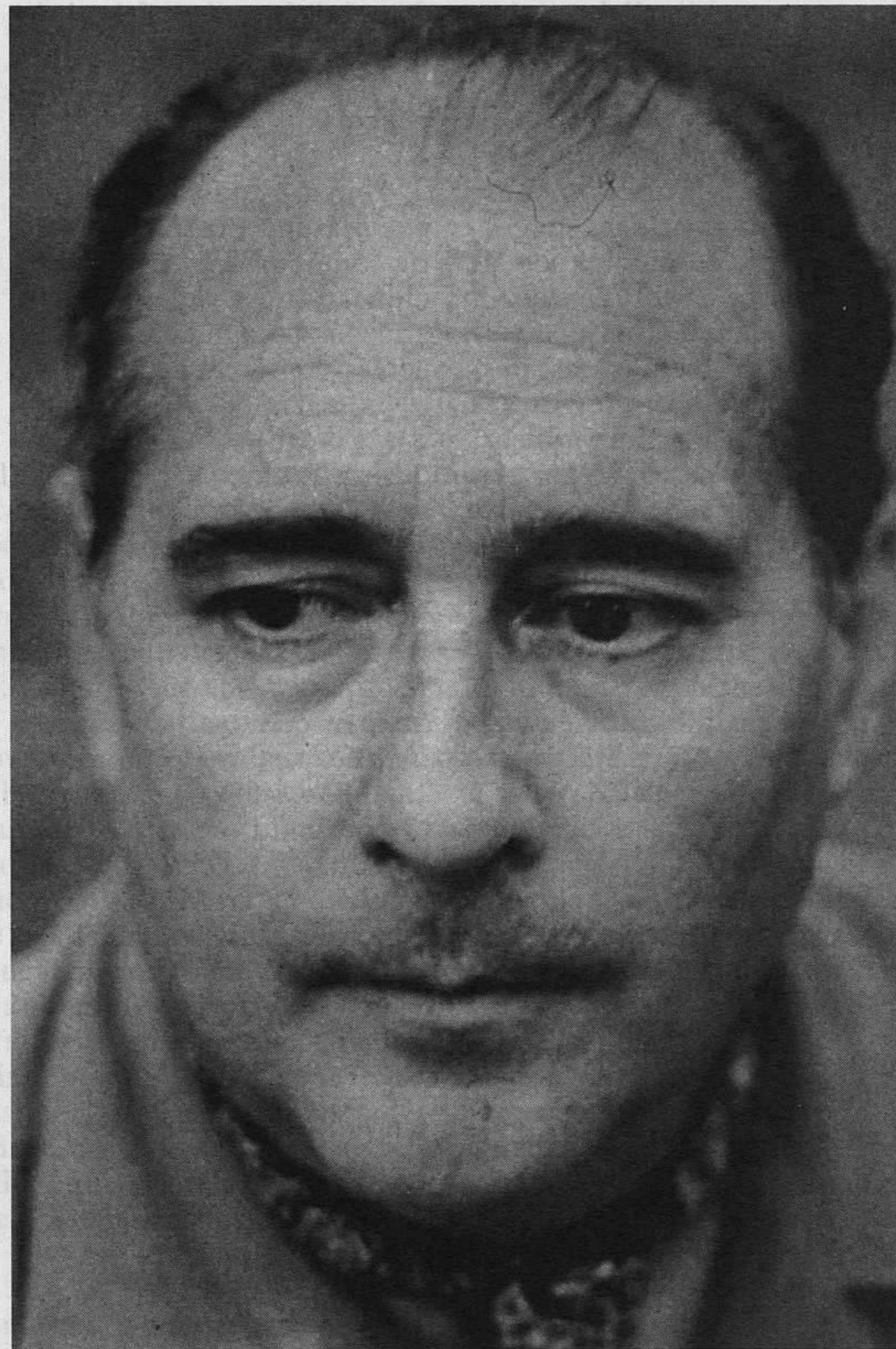
Las más monstruosas y supuestamente superadas formas del holocausto... el ofrecimiento a oscuros dioses de un objeto de sacrificio es algo a lo que pocos individuos pueden resistirse y a lo que sucumben como si se encontraran bajo el efecto de un monstruoso embrujo... Pero para quien sea capaz de mirar de frente y con valentía dicho fenómeno —y, una vez más, sin duda habrá pocos que no sucumban a la fascinación del mismo sacrificio— el sacrificio significa que en el objeto de nuestro deseo tratamos de encontrar pruebas de la presencia del deseo de ese Otro que denominaré *el Dios oscuro*.

¿Qué se oculta tras el fascinante espectáculo del sacrificio? Lacan relaciona el sa-

crificio con el *deseo del Otro*, con el enigmático *Che vuoi?*, «¿Qué es lo que quiere el Otro de mí?» en su dimensión esencial. El sacrificio es un «don de reconciliación» destinado al Otro y que aplaca su deseo. El sacrificio oculta el abismo del deseo del Otro; concretamente, oculta la falta del Otro, su inconsistencia. El sacrificio constituye una garantía de que «el Otro existe», de que *hay* un Otro que puede ser aplacado mediante el sacrificio. El truco del sacrificio consiste así en lo que los teóricos del acto del habla denominarían su «presuposición pragmática»: *mediante el acto del sacrificio, (presu)ponemos la existencia de su destinatario*. Por ello, aunque el acto no alcance el final deseado, su mismo fracaso puede ser leído desde la lógica del propio sacrificio como *nuestro* fracaso al intentar aplacar al Otro.

En la medida en que este abismo del deseo del Otro surgió con mayor virulencia en el marco de la religión judía —es decir, en la medida en que la postura fundamental del creyente judío es un perplejo *Che vuoi?*, «¿Qué quiere El de mí?» —era inevitable que dicha religión rompiera con la lógica del sacrificio. Porque el sacrificio supone que hemos traicionado el abismo del *Che vuoi?* y traducido el deseo de Dios es una exigencia que puede ser aplacada mediante el sacrificio. Y —en este punto podemos seguir a René Girard— es precisamente por este motivo por lo que encontramos en la religión judía la primera aparición de un sujeto que *se resiste* a asumir el papel de la víctima-chivo expiatorio: Job. La negativa de Job a desempeñar su papel en el rito sacrificial es precisamente el reverso de su perplejidad ante sus calamidades: en lugar de identificarse heroicamente con su mal hado, Job continúa formulando la pregunta del significado de la exigencia de Dios. Asistimos aquí a la que tal vez sea la revolución ética más importante de la historia de la humanidad: el instante

en que el sujeto rechaza el papel de víctima que le ha sido asignado, el momento en que la perspectiva social que requiere el sacrificio del chivo expiatorio se enfrenta con la perspectiva de la propia víctima. Lo que resulta tan subversivo y novedoso, lo que confiere a la historia de Job su tensión dramática y, al mismo



Rossellini.

tiempo, su verdad, es esta *confrontación* de ambas perspectivas.

Sin embargo, Girard no llega a desarrollar plenamente su propia concepción al reducir a Job a una especie de predecesor de Cristo, auténtico paradigma de la víctima que osa hablar y que, así, se subjetiviza a sí mismo. El gesto de Jesucristo es un gesto de amor: *oculta* el angustioso

abismo de la inconsistencia del Otro logrando de este modo la transformación de una religión de la ansiedad (el judaísmo) en una religión de amor (cristianismo). Lo que define el amor es una discordancia o distancia básica: el amante busca en el amado aquello que no tiene, pero — como afirma Lacan— «aque-

amante asumiendo la postura del que ama, entregando su mano al que ama y, de este modo, respondiendo a la carencia del amado, al deseo del amado, con su propia carencia. El amor se basa en la ilusión de que este encuentro entre dos carencias puede tener éxito y crear una «nueva armonía». Y en esto consiste la suprema sublimidad del gesto de Cristo: es un *signo del amor de Dios por el hombre*. En respuesta al amor del creyente por El, en respuesta a las manos que el creyente alza hacia El, el propio Dios se transforma en amante y va hacia el hombre —ocultando de este modo el abismo de la Otredad, que ningún sacrificio puede aplacar.

Por ello, no podemos por menos de sorprendernos de que incluso algunos lacanianos continúen manteniendo que el análisis termina cuando el analizado es capaz de aceptar una renuncia básica como condición de acceso al deseo, cuando aceptan la «castración simbólica». Lacan está muy lejos de asumir dicha ética del sacrificio heroico: la carencia que el sujeto debe asumir no es la propia, sino la del Otro, algo incomparablemente más insoportable. Ya que el Otro no posee aquello de lo que el sujeto carece, ningún sacrificio podrá compensar dicha carencia. Pero, también comprobamos cuán ajena a Lacan es la noción de que el *big Other*, en cuanto orden estructural, «maneja los hilos» y regula la auto-experiencia del sujeto. La postura de Lacan es completamente distinta de la tesis «estructuralista» corriente según la cual el sujeto, en su relación imaginaria con lo social, es incapaz de reconocer que es el Otro el que, efectivamente, «dirige el espectáculo». La ilusión suprema consiste precisamente en esta confianza en la consistencia del *big Other*.

Aquí es donde nos tropezamos con la diferencia crucial entre el Otro de Lacan y el Otro de Althusser, materializado en aparatos de Estado ideológicos. La permanente

Todas las películas de Rossellini representan un intento fracasado en último término de lidiar con lo real de algún encuentro traumático.

insistencia de Althusser en la *materialidad* de la ideología es profundamente sintomática y opera como una especie de negación teórica. Prueba que Althusser no reconoce la entidad específica del Otro «ideal», «inmaterial», en forma de un orden simbólico que garantiza el significado en la contingencia histórica. Se postula el *big Other* de forma retroactiva, es decir, se presupone por parte del sujeto en el mismo acto por el cual queda atrapado en las redes de una ideología cualquiera. El sujeto, por ejemplo (presu)pone al Otro en forma de Razón Histórica o Divina Providencia en el mismo instante y gesto de concebirse a sí mismo como su ejecutor, como su instrumento inconsciente. Este acto de (presu)posición que da vida al *big Other* es tal vez el gesto elemental de la ideología, y es precisamente en este punto donde debemos situar la mencionada diferencia entre el suicidio como acto «demostrativo» y el suicidio en cuanto suspensión del orden simbólico. El suicidio «demostrativo» sigue apelando al Otro, mientras que el suicidio «simbólico» suprime la misma presuposición del Otro: es, en cierto sentido, la «revocación» del gesto fundador ideológico. Y, en este mismo sentido, es decir, en la medida en que las películas de Rossellini se esfuerzan por recrear esta suspensión, se trata de películas no ideológicas que nos permiten salir del cerco ideológico.

Esta «retirada» del sujeto del Otro es lo que Lacan denomina «destitución subjetiva». No se trata de un acto de sacrificio (que siempre implica al Otro como destinatario), sino un acto de abandono que sacrifica el sacrificio. La libertad alcanzada de este modo proporciona todo lo contrario

al alivio de una «liberación». La «liberación» siempre implica una referencia al Otro en cuanto amo: en último término, nada libera tanto como un buen amo, ya que la «liberación» consiste precisamente en que optamos por encajarle el muerto al Otro-amo. Las llamadas «asociaciones libres» de la cura psicoanalítica son la prueba más concluyente de ello. Mediante las mismas, el analizado se libera de las presiones y limitaciones de la censura, comienza a parlotear libremente —pero sólo porque puede fiarse del analista, del «sujeto del que se supone que sabe», el «amo del significado» (como lo denominaba Lacan en los años 50), cuya mera presencia garantiza que lo que el analizado cuenta obtendrá más adelante significado y consistencia. La libertad que alcanza el *acto* es precisamente el polo opuesto: al someterse a él, todo el peso recae sobre el sujeto ya que prescinde de cualquier apoyo relativo al Otro.

Para terminar podríamos definir de un modo más preciso y en un plano formal la trampa que tienden las películas de Rossellini. Constituye un lugar común entre los teóricos del cine oponer a Rossellini a directores que crean significado mediante la manipulación del material fílmico (mediante el montaje, por ejemplo). Al contrario que ellos, se supone que Rossellini deja hablar el material sin elaborar, es decir, rechaza la concepción del artista como maestro que maneja los hilos, limitándose al papel de coleccionista y observador de material cinematográfico al mantener los ojos abiertos frente a la contingencia de lo real. En las películas de Rossellini, el sentido no surge de la manipulación consciente por parte del autor, sino del propio material

mediante un acto de gracia milagroso e imprevisible (André Bazin ha tratado por ello de descubrir las raíces del cristianismo de Rossellini en las características formales de sus películas).

Pero si esto fuera cierto, supondría que Rossellini operaría como lo hacen las «asociaciones libres» del analizado: alineando fragmentos contingentes de lo real de modo que la presencia del *big Other* llegue a crear un significado. Lo que, de hecho, hace Rossellini es más bien lo contrario: en sus películas percibimos constantemente un enorme esfuerzo por «manipular», por controlar el exceso de lo real, y los rasgos que suelen considerarse como pruebas de su «modernismo» (como el «tiempo vacío» que subyace a la corriente narrativa, etc.) constituyen precisamente monumentos a su *fracaso* al intentar alcanzar su objetivo. La grandeza de Rossellini radica en que introduce de forma intencionada huellas de su propio fracaso. Lo que resulta «moderno» en este caso es que él mismo reconoce la tensión existente entre la «manipulación» y el material como parte del esfuerzo creativo.

Todas sus películas representan un intento, fracasado en último término, de lidiar con lo real de algún encuentro traumático. ¿Qué son, si no, *Roma, ciudad abierta, Paisà y Alemania, año cero* sino intentos de superar el trauma del fascismo? ¿Qué son *Strómboli, Europa '51* y *Viaje a Italia* sino intentos de integrar, dominar, el traumático encuentro con Ingrid Bergman —con su *acto* de decir «¡No!» a Hollywood y apoyar a Rossellini en la cumbre de su éxito? Se trataba en este caso de una decisión crucial, un auténtico «acto de locura» que



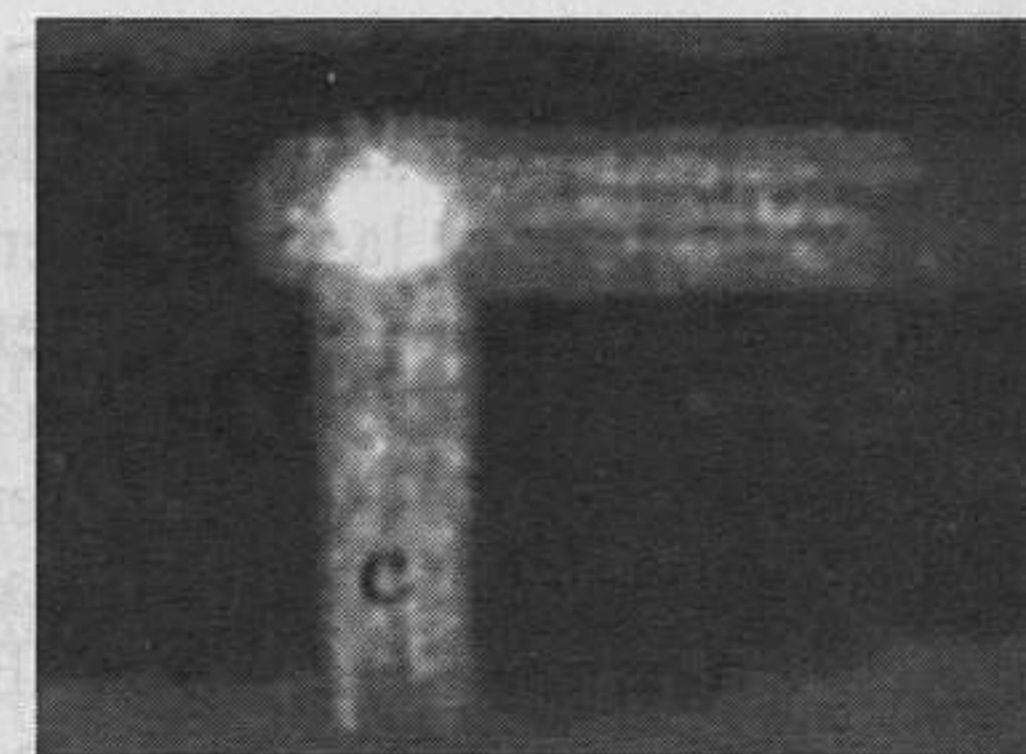
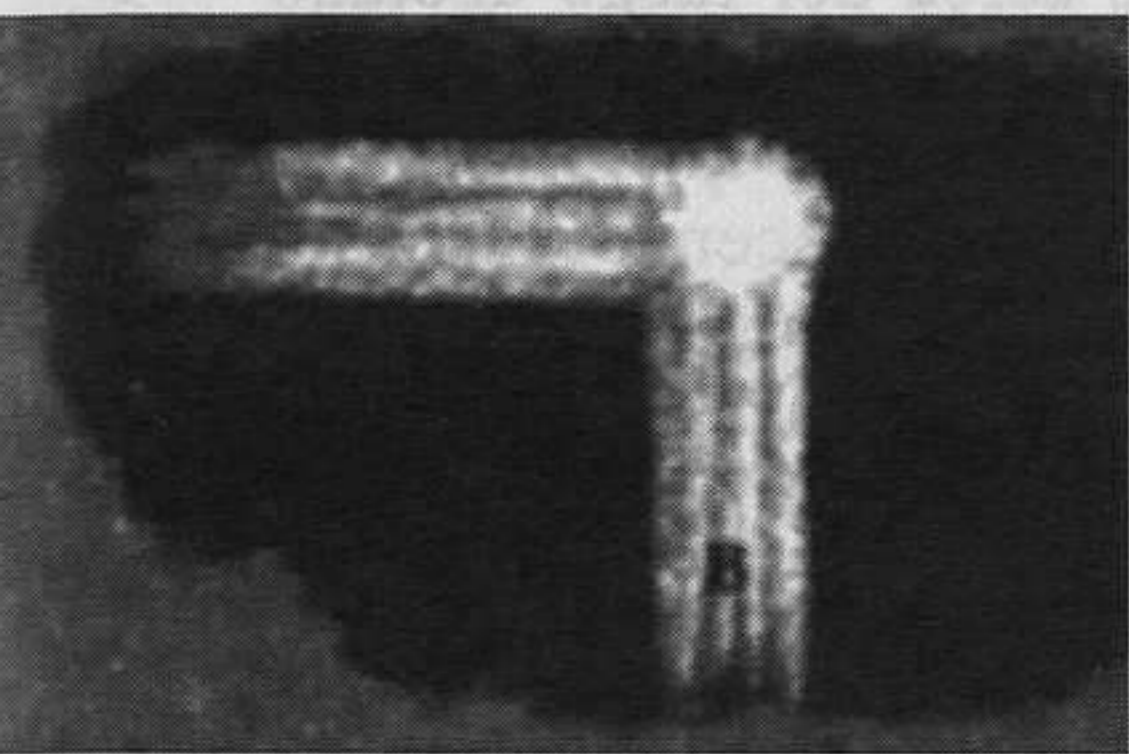
no puede parangonarse con ningún otro acontecimiento de la vida de Rossellini, llena de maniobras oportunistas. No cabe duda que todas las películas protagonizadas por ella destilan un vertiginoso activismo, el intento de compensar la dignidad de su acto, de indemnizarla por él. Pero el acto sigue siendo de ella.

SLAVOJ ZIZEK

— *El sublime objeto de la ideología*. Siglo XXI, México (próxima aparición).

La perla azul de Siberia

Peter Matthiessen



UNO

Pasadas las ocho de la tarde del último día de agosto, después de un ascenso de diez horas, nos encaramos al borde superior del Cañón Baikal. Desde donde estamos, las altas mesetas parecen extenderse eternamente al oeste hacia los Urales bajo la luz fuerte y clara. Vuelto hacia el este, mi compañero, el enorme leñador siberiano Semion Ustinov, estira sus largos brazos. Mucho más abajo, su amado Baikal, el lago más antiguo de la tierra, está envuelto en niebla que trepa por la empinada pendiente como si viniera en nuestra busca. El borde del cañón sobre el que estamos se encuentra a una milla o más de altura sobre la superficie del lago, cuya máxima profundidad es de 6.300 pies, o 1,2 millas, más cuatro millas adicionales de sedimento sobre el lecho rocoso. La gran grieta del Baikal es siete veces más profunda que el Gran Cañón, es con mucho la depresión territorial más profunda del planeta.

Durante la última semana hemos estado explorando el lago Baikal y hablando sobre las amenazas a su ecología con un grupo que incluye a Semion y a su amigo Valentin Rasputin, el controvertido escritor. El lago, que tiene forma de media luna y casi cuatrocientas millas de largo, llena un valle que se ensancha en el punto en que dos placas tectónicas divergentes hunden aún más la depresión. Esta inmensa meseta al norte y al oeste del Baikal, que los geólogos denominan la Plataforma Siberiana, está separándose de Asia hacia el sur y el este por el movimiento de la corteza terrestre. Dado que el fondo de la falla aumenta aproximadamente una pulgada por año, el Baikal puede acumular nuevos sedimentos sin que disminuya el gran volumen de agua:

aunque su superficie es aproximadamente la del lago Superior, el Baikal contiene casi el equivalente de los cinco Grandes Lagos, cerca de la quinta parte de todo el agua dulce del planeta. (Este asombroso volumen de agua se puede entender mejor de otra forma: si se desviara el curso de los 334 afluentes del Baikal, tardaría cuatrocientos años en vaciarse por su única salida, el río Angara. El Amazonas, el Ganges, el Mississippi, el Nilo y el Congo, junto con todos los demás ríos y corrientes de la tierra, tardarían más de un año en rellenarlo.)

Dado que la falla crece cada vez más, las cuatro millas de fondo del lago contienen materia que se ha ido acumulando durante 20 ó 30 millones de años. (El lago Tanganica, en la falla occidental de África, que parece un Baikal en miniatura incluso por su característica forma de media luna, es el segundo lago más antiguo de la tierra —dos millones de años— y el segundo en profundidad, con 4.700 pies). Incluso el mayor de los lagos corrientes vive como máximo 50.000 años antes de llenarse de sedimentos, evaporarse y morir, y por este baremo, «La Perla Azul de Siberia» es prácticamente inmortal. Con frecuencia se le denomina un mar interior —«Mar glorioso, Baikal sagrado» dice una antigua canción siberiana— o incluso, como al mar Rojo, un océano incipiente. Las corrientes hidrotermales del fondo del lago en la bahía de Frohlika, en el noreste —las únicas corrientes hidrotermales en agua dulce conocidas— mantienen ricas colonias de vida abisal, incluyendo gambas y caracoles translúcidos, grandes esponjas con forma de seta y otras formas de vida que generalmente se asocian con el agua salada. Lo que es más, la vida existe hasta el mismo fondo (en el lago Tanga-

nica se extingue a unos cientos de pies de profundidad) debido a la circulación profunda de oxígeno, que se cree debida a mareas misteriosas causadas en las aguas profundas por el sol y la luna.

El agua caliente de las corrientes en las profundidades frías contribuye sin lugar a dudas a la abundancia de vida. Mientras que un lago normal suele tener tres especies de anfípodos y ocho platelmintos, el Baikal posee 255 anfípodos y 80 platelmintos, incluyendo una bestia de más de un pie de longitud que devora peces. De las más de dos mil formas acuáticas del Baikal, al menos 1.200 son endémicas; dos tercios de la flora del lago y mucha de su fauna no existen en ningún otro sitio. Entre ellas se encuentra la nerpa, la única foca de agua dulce de la tierra, una criatura que deseaba conocer desde hace tiempo.

En el Baikal se deposita poco sedimento proveniente de las formaciones rocosas cristalinas que lo rodean, de las que se desprenden únicamente pequeñas cantidades de sales y otros minerales; el abismo primordial, que no ha sido tocado, es tan claro y puro como agua destilada. Su transparencia extrema se intensifica debido a las actividades de un crustáceo minúsculo, el *Baikal epishura*, que extrae algas, plancton y bacterias. En años buenos, los tres millones de epishura que pueblan la columna de agua bajo cada metro cuadrado mantienen el agua tan límpida que un kopek brillante arrojado al agua puede verse todavía a cien pies de profundidad.

Epishura es sólo uno de los cientos de crustáceos endémicos, incluyendo más de doscientas especies de gambas de agua dulce, que convierten el lago en un inmenso laboratorio para estudiar ecología

y evolución*. Debido a todas estas razones, la gran media luna azul en la zona más lejana de Asia central se considera generalmente el cuerpo acuático más interesante de la tierra.

Al igual que las Galápagos, el Baikal es un ecosistema cerrado, ya que todo el agua del lago proviene de las montañas circundantes, y la cuenca de los afluentes es sólo dos veces mayor que el mismo lago. Incluso su afluente principal, el río Selenga, que aporta aproximadamente la mitad del agua del Baikal desde el norte, de Mongolia, está completamente aislado de otros sistemas fluviales y no introduce ninguna influencia genética extraña. Los bosques que rodean el lago Baikal presentan pocas especies endémicas, pero abundante vida salvaje siberiana, incluyendo la lustrosa comadreja arbórea llamada marta, así como ciervos comunes y almizclados, alces, lobos euroasiáticos, osos pardos y, no hace muchos años, tigres siberianos. También se encuentran ándades del tamaño de un pavo, llamados capercaille, gallos lira grandes de los que se dice que se emocionan tanto con su propio canto de cortejo que cierran los ojos y se ensordecen a sí mismos con el sonido.

Semion Ustinov nació al este del lago en una aldea llamada Lugar del Zorro, en

rrientes de agua plenas de luz, y cómo su voz aguda, al cantarlas, era tan pura y clara». Algunos años después, su padre le llevó a un lugar elevado en las montañas orientales, desde donde el niño vio por primera vez el lago sagrado. «Comprendí inmediatamente», cuenta, «que el Baikal representa la misma unidad misteriosa del universo que la pastora celebraba con su canto.»



tido. La luna, medio crecida, ya ha desaparecido detrás de un pico afilado de la cresta y, sin luz en esta pendiente traicionera, tenemos que pasar toda la noche sentados sobre grandes rocas frías y rotas, acurrucados cerca del fuego azotado por el viento, un lado ardiendo y el otro congelado, a temperaturas que, según los cálculos de Semion, descenderán hasta los 30° F antes de la madrugada.

Durante la larga noche que paso sentado con poca ropa sobre rocas en una pendiente inclinada, tengo tiempo de reflexionar sobre el motivo de encontrarme en situación tan apurada después de apenas dos semanas en la Unión Soviética. La razón está allá abajo, es el gran Baikal, que me ha atraído desde el día, hace largos años, en que oí hablar por primera vez acerca de un profundo lago primordial de transparencia diamantina al norte del desierto del Gobi. Aún hoy, a pesar de deterioros graves, el Baikal sigue siendo el gran lago más limpio del mundo, no porque se haya tenido cuidado, sino porque su enorme profundidad y volumen han anulado —hasta ahora— todos los esfuerzos del hombre por mancharlo. Sólo recientemente se ha sabido lo rápido que se destruye la antigua ecología del lago y lo cerca que el hombre ha estado de perderlo para siempre.

La abundancia de especies endémicas convierte al lago Baikal en un inmenso laboratorio para estudiar ecología y evolución. Es el cuerpo acuático más interesante de la Tierra.

la región del pueblo mongol Buriat, al norte de Ulan Ude, y habla de forma emocionante del río Kurba, donde pasó muchas horas solitarias cuando era niño. Un día, hacia el crepúsculo, oyó a una pastora buriat montada a caballo sobre una gran colina al otro lado de la corriente «cantando acerca de todo lo que veía; y su canto unía el cielo, la tierra y las montañas». Semion recuerda «las co-

* La UNESCO lo ha declarado «Patrimonio de la humanidad», como las Galápagos.

Aquí, en la cima de la estribación del Baikal, el viento es cada vez más frío. Una rapaz solitaria, como atraída por la última luz solar, gira muy alto en el cielo azul que se oscurece y se va llenando de estrellas. Rápidamente bajamos en el anochecer sobre rocas sueltas hasta una garganta estrecha con un riachuelo de agua fría y gris. La oscuridad llega mientras recogemos la última madera seca del esqueleto plateado de un pino caído. Encendemos el fuego y hacemos té, devorando mendrugos de pan seco y embu-

DOS

La decadencia comenzó hace menos de un siglo, con la llegada en 1896 del Ferrocarril Transiberiano, que rodea el extremo sur del lago en su camino hacia el este. A continuación se realizaron tales bastas y cultivos primitivos, que provocaron la erosión y aumentaron la sedimentación, pero la destrucción no fue fatal hasta 1957, cuando las autoridades de planificación de Moscú aprobaron la construcción de una gran industria en el

En los años sesenta el Baikal se convirtió en el emblema y primer campo de batalla en la lucha por el medio ambiente en la URSS.

extremo sur del lago. La Asociación Baikalsk de Pulpa y Papel explotaría los innumerables árboles y el agua cristalina necesarias para producir celulosa para la manufactura de cuerda de rayón de alta calidad empleada en llantas de aviones.

La construcción iba a comenzar cuando, en 1961, el Dr. Grigori Galazi, director del Instituto Limnológico de la Academia de Ciencias de la URSS en el cercano Irkutsk, advirtió que la planta de celulosa, junto con otro complejo industrial menor en el río Selenga, dañarían de forma permanente el equilibrio ecológico del lago. Pronto, gracias a los artículos alarmantes, se puso en marcha una defensa organizada del lago sagrado, que la mayoría de los ciudadanos nunca iban a ver, pero que se convirtió en el emblema y primer campo de batalla en la lucha por el medio ambiente en la URSS. (En la misma época, el escritor siberiano Sergei Zalygin, actualmente el editor de *Novi Mir*, denunció los planes para la construcción de una presa hidroeléctrica en el río Ob que habría inundado un inmenso territorio al noroeste. Había comenzado el movimiento ecologista soviético.) En 1963, Mijail Sholójov, el autor de *And quiet flows the Don* («Tranquilo fluye el Don») denunció las fábricas de pulpa en el Congreso del Partido Comunista; hubo también una carta de apoyo de los intelectuales soviéticos, incluyendo a un joven escritor llamado Valentin Rasputin.

Afirmando que la cuerda de rayón era necesaria para la Fuerza Aérea, los burócratas del Comité de Planificación del Estado tildaron a estos primeros defensores del medio ambiente de traidores y agentes de la CIA. Las protestas de los siberianos fueron completamente inútiles, y la planta Baikalsk comenzó a funcionar en 1966, a pesar de que todo el mundo estaba de acuerdo en que se podría haber construido en la salida del lago, en el ya contaminado río Angara, a un coste menor en un 35%-40% y que, en cualquier caso, ya existía una cuerda mejor, más barata y más ligera hecha de metal y fibras sintéticas. Una serie de experimentos posteriores sobre el control de los residuos no consiguieron mantener el lago libre de sustancias tóxicas y, entretanto, las talas de grandes extensiones de árboles devastaron la taiga, o bosque boreal circundante, provocando un aumento de la erosión y sedimentación.

Había también una contaminación grave por desechos industriales y aguas residuales arrojados al río Selenga en Ulan Ude, aumentada por residuos químicos de la fábrica de pulpa de Selenginsk, corriente abajo. En 1968, el *soviet* de Irkutsk prohibió las industrias perjudiciales para el medio ambiente, pero sus ordenanzas fueron ignoradas sistemáticamente.



Anteriormente, en los años 50, había comenzado en Irkutsk la construcción de la primera presa hidroeléctrica del Angara, y poco tiempo después la de una presa inmensa en Bratsk. Las cuatro presas que funcionan en la actualidad han provocado la instalación de gran número de industrias pesadas en el valle de Angara, muy bello antaño y ahora tan contaminado como cualquier otra región de la Rusia europea. Entretanto, las antiguas aldeas ribereñas desaparecieron bajo las aguas, incluyendo Ust Ude (entre Irkutsk y Bratsk), donde nació Valentin Rasputin en 1937.

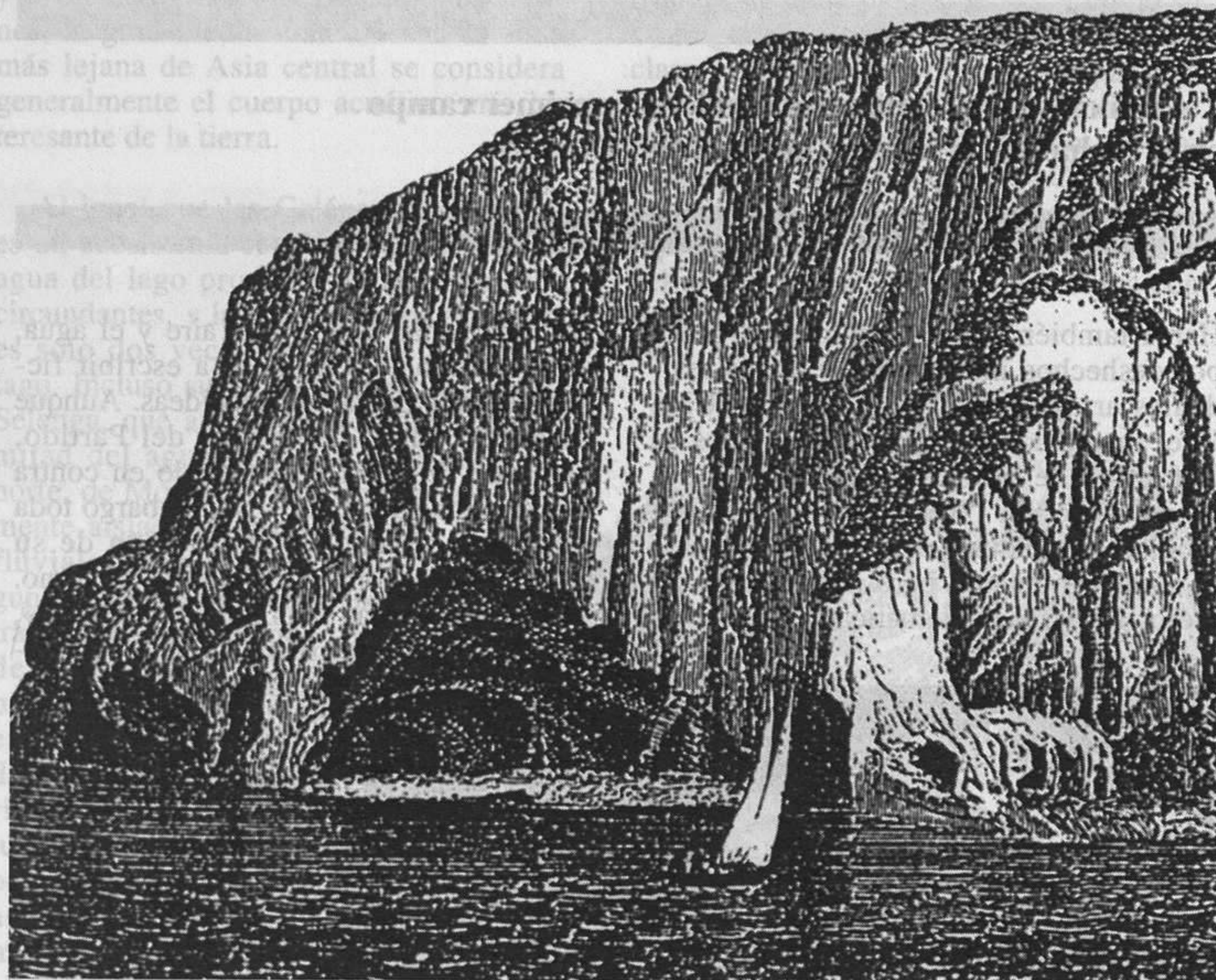
En los años 60, cuando comenzó la gran industrialización de Siberia, Rasputin, que trabajaba como periodista, se encontraba entre los que alababan la gran presa de Bratsk y lo que el gobierno describía como la mayor industria maderera del mundo. Pero al observar el daño que hacía a su tierra natal, pronto cambió de opinión. Cuando el periódico se negó a imprimir sus artículos describiendo el precio de la industrialización implacable para los campesinos desarraigados, por

no mencionar la tierra, el aire y el agua, dejó su trabajo y se puso a escribir ficción basada en las mismas ideas. Aunque Rasputin nunca había sido del Partido, tampoco se había pronunciado en contra del sistema socialista, y sin embargo toda su obra condena la destrucción de su amada Rusia fomentada por el gobierno. «Pertenezco a las filas de los ahogados», ha comentado, refiriéndose a la destrucción de su aldea por la presa, y esta sensación de pérdida trágica —de la antigua aldea, la antigua Rusia, los antiguos usos— es un tema triste que recorre toda su vida y su obra.

Las historias profundas y conmovedoras de Rasputin, que aportaron una nueva dimensión metafísica al realismo de los «escritores de aldea» siberianos, atrajeron la atención favorable de varios críticos y escritores, incluyendo al poeta Yevgeni Yevtushenko. En 1976 despertó la admiración general con la publicación de *Farewell to Matiora* («Adiós a Matiora»), una impresionante novela basada en la inundación y ruina de una antigua comunidad campesina muy parecida a la suya. Por entonces estaba ya tan comprometido con los tremendos problemas ambientales de su país que le quedaba poco tiempo para su propio trabajo.

La crítica abierta de Rasputin a la descuidada industrialización socialista hizo que las autoridades le consideraran un contrarrevolucionario. En el invierno de 1980 sufrió una grave conmoción cerebral y fue dejado por muerto frente a su bloque de apartamentos en Irkutsk, después de que cinco hombres con nudilleras de metal le golpearan brutalmente. La sospecha generalizada era que los asaltantes habían sido enviados por el KGB. Rasputin fue herido de tanta gravedad que perdió casi toda la visión durante casi un año e hicieron falta varias operaciones para reconstruir su cara. Algunas personas piensan que jamás recuperó por completo su energía ni su creatividad. No obstante, era uno de los escritores famosos más importantes que seguían hablando claro y no había huido del país; es más, en opinión de muchos, Valentin Rasputin se había convertido en el escritor vivo más importante de la Unión Soviética.

A pesar de su gran fama, Rasputin fue interrogado y perseguido por su gobierno



cuando visitó los Estados Unidos en 1985 por invitación de su traductor, el catedrático Gerald Mikkelson, de la Universidad de Kansas. Mikkelson estaba editando *Siberia on Fire* («Arde Siberia»), una colección de ensayos y relatos de Rasputin que incluye la novela oscura y poderosa *The Fire* («El Fuego»), la dolorosa historia de una comunidad deshumanizada en la nueva Siberia. Describiendo las viviendas sin alma que reemplazaron a las aldeas del Angara inundadas —es decir, reemplazaron lo que Rasputin consideraba la vida moral y amable según la antigua cultura rusa aldeana— retomó el tema de «Adiós a Matorra».

Poco después de su regreso de los Estados Unidos, Rasputin fue elegido para ocupar el escaño de la Unión de Escritores Soviéticos en el Politburó. Con la subida al poder de Mijail Gorbachov en 1985, la actitud oficial frente al medio ambiente cambió rápidamente, pues el propio Gorbachov, cuando era diputado del Politburó en 1982, había censurado la falta total de atención del país al gran problema de la erosión del suelo. En su discurso a la ONU en diciembre de 1988, afirmó que la seguridad internacional no dependía únicamente del desarme, sino también de la eliminación de graves amenazas al medio ambiente. «En algunas regiones», dijo Gorbachov, «el estado del medio ambiente es aterrador.»

Rasputin continúa hablando dura y sardónicamente sobre la inmoralidad de aquellos «cosmopolitas» que dan la

bienvenida a las peores influencias de Occidente y que venderían los recursos del país al mejor postor; también condena el encubrimiento de Chernobil y afirma: «Nuestros jóvenes murieron inútilmente en Afganistán». En mayo de 1990, sin embargo, fue elegido para formar parte del Consejo Presidencial de Gorbachov como consejero de cultura rusa y medio ambiente, tal vez con la esperanza de acallarle. (El Consejo fue disuelto el día de Navidad de 1990.) Como el agregado cultural de la Embajada estadounidense en Moscú le comentó al músico y ecologista Paul Winter «si la obra de Rasputin no fuera tan popular, estaría en la cárcel».

TRES

Paul Winter visitó por primera vez el lago Baikal en 1984, en su segundo viaje a la Unión Soviética. Emocionado por la belleza e inmensidad del Baikal, Winter volvió dos veces durante el año siguiente, con la idea de componer una «Suite Baikal» que ayudara a transmitir no sólo la maravilla que es el lago sagrado de Rusia, sino también su simbolismo en el crecimiento mundial de la conciencia ecologista. La *suite* estaría basada en las aventuras míticas de un niño ruso, y la música estaría acompañada por sonidos de la naturaleza —agua, viento y eco—, así como por las voces de criaturas salvajes, un efecto con el que ya había experimentado con éxito en «coloquios musicales» con lobos, elefantes y ballenas.

En septiembre de 1986, durante una gira por la URSS, se permitió finalmente a su conjunto, el Paul Winter Consort, realizar una breve excursión en barco por el lago, por lo general inaccesible a los rusos y completamente prohibido a los extranjeros. Por entonces, Winter había conocido al Dr. Grigori Galazi del Instituto Limnológico, el cual, durante casi tres décadas y hasta que hace pocos años fue despedido, había rebatido los datos elaborados en beneficio propio por los «científicos» de la planta de pulpa Baikash y anunciado obstinadamente una crisis futura. Yevtushenko presentó a Winter a Rasputin, y fue Rasputin el que le guió cuando hizo un estudio extenso del lago en 1988 junto con Semion Ustinov, que ha vivido en el Baikal desde 1952 y pasa la mayor parte del año en esta región remota en la que nos encontramos —la Costa del Oso Pardo, de 66 millas de longitud, en la orilla noroccidental del Baikal, convertida en la Reserva Natural Baikal-Lena hace dos años, con Ustinov como subdirector.

Comenzando con el álbum *Common Ground* («Terreno común») (1979), Paul Winter, un músico de jazz muy imaginativo, se ha vuelto cada vez más a la naturaleza en busca de inspiración y su generosidad para con la causa ecologista le ha convertido en un favorito de los rusos. Con el mismo espíritu, Winter me telefonó en julio para invitarme a la expedición de este año al Baikal, a pesar de no conocerme de nada. Su invitación era incondicional, pero se sentía seguro de que el propio Baikal me induciría a escribir algo en su defensa y de hecho llevé un diario mientras viajaba.

21 de agosto. Nos encontramos en el aeropuerto Domodeveo, al este de Moscú, y partimos juntos hacia Irkutsk, la capital de Siberia, un viaje aproximadamente tan largo como el viaje desde Nueva York a Moscú. Hacia la medianoche, el avión vuela sobre los Urales algo al norte de Nizhni Tagil, en la ladera oriental, donde la contaminación atmosférica es tan intensa, según un trabajador de una de las fábricas que «en nuestro taller, las palomas desaparecieron hace largo tiempo. Ni siquiera tenemos cuervos. Miramos al cielo y quedamos horrorizados».

Al sur se encuentra el mar Caspio, afectado estos días por elevadas cantidades de unas sustancias químicas muy peligrosas llamadas fenoles y más al este lo que queda del mar de Aral, el cual, debido a poco aconsejables y torpes proyectos de irrigación, que comenzaron al mismo tiempo que la exploración del Baikal, ha disminuido dos tercios en los últimos 28 años.

Se cree que las criaturas nativas del lago, adaptadas a su agua excepcionalmente pura, son diez veces más vulnerables a la polución que otras especies más extendidas.

Al este de Omsk y al oeste de Tomsk, el avión desciende con tiempo oscuro y malo hacia unas luces solitarias separadas tristemente unas de otras, como las luces de posición de pesqueros dispersos anclados en la oscuridad. Esto es Novosibirsk («Nueva Siberia»), la ciudad siberiana de mayor población. Alrededor se extiende la taiga, un negro espesor de plantas de hoja perenne en su mayoría, que ocupa más superficie de tierra en la URSS que las estepas y los desiertos, las montañas, los mares, las tierras cultivadas y la tundra juntos.

Antes de que se haga de día estamos otra vez en marcha hacia el este, cruzando el río Ob hacia el amanecer. La lluvia ha parado, empieza a percibirse algo de luz y la tierra y el cielo se separan por fin cuando el amanecer ilumina un gran pantano amorfo y un ancho río. Es el bello Angara de Rasputin que fluye del extremo meridional del lago Baikal. El sol aparece cuando el avión vuela en círculos sobre Irkutsk.

Sib Ir (la «Tierra Dormida» de los mongoles buriat nativos que gobernaban la región cuando llegaron los primeros cosacos en el siglo XVII) sigue siendo desechada como una tierra bárbara y oscura de frío helador, viento, pantanos impenetrables y bosques laberínticos, animales salvajes hambrientos y prisioneros desesperados. Pero la capital siberiana de Irkutsk, que en un tiempo fue (como St. Louis) un puesto fronterizo de comercio aproximadamente a dos tercios de camino entre los Urales y el Pacífico, se formó en el cruce de muchas rutas antiguas a Mongolia, Tibet y China y ya poseía un instituto geográfico en la época de la independencia americana. Irkutsk equipó las expediciones de Rusia al Pacífico, incluyendo las que descubrieron el mar de Bering y fundaron las primeras colonias europeas en Alaska y en el norte de California.

22 de agosto. En Irkutsk, nuestro grupo es recibido por Leonid Pereverzev, que publicó un ensayo lleno de admiración sobre la música de Winter en *Foreign Literature* en el año 1983. Aficionado desde hace largo tiempo al jazz americano, Pereverzev es ingeniero electrónico y trabaja actualmente en teorías generales de diseño industrial en el Instituto General de Investigación Científica de Estética

Técnica moscovita —pronuncia este incómodo nombre burocrático con seco desprecio— y forma parte de la Academia de Ciencias de la URSS como miembro de un equipo especial de educación avanzada. Pereverzev, de 58 años de edad, un hombre saturnino de barba gris con el aspecto famélico de un cura endemoniado de Dostoievski, no hace ningún esfuerzo por disimular su amargo odio al sistema soviético, que sacrificó, esclavizó e impidió el desarrollo de tantos millones de vidas rusas en sus siete décadas de vida. El arma que ha elegido no es la denuncia sino la ironía mordaz, sonriente y de tono suave. Más tarde me he enterado de que fue Leonid Pereverzev el que llevó los apuntes de Aleksandr Solzhenitsin para el *Archipiélago Gulag* cuando acompañó a la mujer y los tres hijos del escritor al aeropuerto en su viaje al exilio.

Con Pereverzev se encuentra Tatiana Jhomutova, de la televisión de Irkutsk, que está haciendo una película de la visita de Paul Winter al Baikal y que ha conseguido que el Estado (Siberia forma parte de la inmensa República Rusa, la mayor con mucho de toda la Unión Soviética) nos proporcione un barco para nuestro prolongado viaje. Es nativa de Irkutsk, y cuando salimos de la ciudad, señala las monstruosidades de cemento construidas por el Estado entre los bellos edificios antiguos de madera. «Esas cosas son nuestra vergüenza», dice Tatiana Jhomutova.

Conducimos junto al río Angara y pasamos la presa de Irkutsk, que ha elevado el nivel del lago en más de un metro, convirtiendo el curso superior del Angara en una larga cuenca y sumergiendo la famosa roca que se encuentra justo en el punto en el que el Angara sale del extremo suroccidental del lago. (Según el pueblo Buriat, esta roca sagrada tapaba la entrada al Reino de la Justicia.) Camino hasta el extremo para ver por primera vez de cerca el sagrado Baikal, una extensión suave y perlada de distancias movedizas que llega por el norte, el este y el sur hasta las elevadas montañas Saian en la frontera mongola, cubiertas de nieve incluso al final del verano.

A cuarenta millas de distancia hacia el sureste, bajo el horizonte del lago ondula un velo pesado de humo amarillento que engrosa las nubes al ser impulsado hacia el este sobre las montañas. Gracias a los

defensores del lago Baikal, la fábrica Baikalsk pasará a hacer muebles en 1993, pero entretanto continuará el vertido de aguas residuales contaminadas con productos químicos, a pesar de que ya han estropeado 23 millas cuadradas del fondo lacustre. Esta última cifra refleja el área de fondo lacustre muerto: la contaminación menos aparente se ha extendido tanto hacia el norte que el hotel Intourist, en el pueblo pescador ribereño de Listvianka, ya no puede servir la famosa agua directamente del lago. (Recientemente, un plan ministerial estatal para conducir los residuos tóxicos de Baikalsk por una tubería en tierra hasta el río Irkut fue atacado por Grigori Galazi, Valentin Rasputin y muchos otros.)

La polución del aire por esa nube amarilla hace incluso más daño que el vertido de aguas residuales. Según los últimos cálculos, la lluvia tóxica ha estropeado probablemente 770 millas cuadradas de taiga, especialmente los abetos, y esta situación local empeora debido a la contaminación por otras fuentes. Los óxidos sulfúricos y de nitrógeno transportados por el viento desde las industrias con energía de carbón al este del río Angara se transforman en lluvia ácida sobre el lago, y el análisis de los sedimentos del lago muestra sustancias químicas contaminantes empleadas en la manufactura de plásticos que han llegado con el viento desde la Rusia europea, a miles de millas de distancia. A este se añade el deterioro producido por la contaminación resultante de una agricultura más realizada en la orilla suroriental y por la erosión de pastos utilizados con demasiada frecuencia, así como por los sedimentos de la industria maderera y los desechos madereros en los ríos. Los petroleros cruzan en todas direcciones un lago en el que predomina un tiempo violento y extrañamente errático (especialmente el repentino viento *sarma*, que surge del valle del río Sarma en la orilla noroccidental, con ráfagas de hasta 90 millas por hora), y se han instalado viejos petroleros en una zona sísmica en la que en 1861 cayeron al lago muchos kilómetros cuadrados de la orilla oriental, cerca de lo que es ahora el delta del río Selenga, y en la que se siguen registrando 2.000 movimientos sísmicos cada año.

En el Lago Baikal ha habido ya una disminución muy grave tanto del tamaño



como de la población de omul, una subespecie endémica de pez blanco ártico que es el principal pescado comercial. Se cree que las criaturas nativas, especialmente adaptadas a la pureza poco común del lago, son diez veces más vulnerables a la polución del hábitat que otras formas más extendidas, y una de las más frágiles es, al parecer, el diminuto agente filtrante epishura; se calcula que ya ha desaparecido el 7% de su hábitat. Otras formas están siendo reemplazadas por especies siberianas más tolerantes y extendidas que pasan a ocupar sus antiguos nichos ecológicos en el Baikal.

Parece, por lo tanto, fatuo afirmar, como hizo la importante publicación británica *Nature* hace bastante poco, que «las alarmas de las últimas décadas eran infundadas; el Baikal sigue manteniendo su estado prístino». Esta evaluación miope ignora lo rápidamente que se está destruyendo en la actualidad el delicado equilibrio del lago. «Estamos llegando al punto», dice el Dr. Galazi, «en el que el proceso de cambio negativo se vuelve irreversible.» Es más, desde el punto de vista científico, el Baikal ya está «en crisis» —es incapaz de seguir soportando la acción del hombre.

23 de agosto. Valentin Rasputin que se nos unirá mañana, ha sido amigo de Semion Ustinov desde 1959, cuando iban juntos a la universidad en Irkutsk. In-

cluso entonces, me cuenta Ustinov, Valentin Grigorievich se dirigía a los escritores locales para que ayudaran a dar publicidad a la lucha contra la fábrica de papel Baikalsk. Desde entonces, Rasputin ha apoyado con fuerza iniciativas ambientales como la elaboración de un plan desesperado para invertir la corriente de ríos del norte de Siberia y así devolver el agua al mar de Aral, en desaparición. Ustinov habla sobre Rasputin casi con reverencia. Rasputin, dice, «se mantiene informado sobre casi cualquier cosa. Por lo tanto, todo lo que dice es extraordinariamente preciso y exacto. Da la impresión de un hombre realmente grande que conoce a fondo el efecto que pueden surtir sus palabras. Y sus escritos son tan grandes, en un sentido espiritual, que purifican el alma —ese es el papel que ha jugado y sigue jugando en mi vida».

En Listvianka subimos a nuestro barco, el *Baikal*, de casco negro y cabinas blancas, 540 toneladas, 46 metros de eslora, 9,5 metros de manga, con una tripulación de ocho y tres niveles de cabinas confortables y bien iluminadas. El barco pertenece al Ministerio de la Flota Fluvial y su capitán es Alexandr Nikolaievich Bitudski, que tiene un mapa grande y preciso del Baikal en el mamparo del puente. El *Baikal* es un confortable remolcador reconvertido que se empleaba para toar grandes balsas de troncos por el lago hasta la fábrica Baikalsk.

Partimos temprano en la tarde brillante y nos dirigimos hacia el norte bajo las montañas de la pared occidental. Estudio esta nueva costa desde el tejado de la sala de mandos. Al pasar el día las montañas crecen; más al norte se empinan hasta formar la cordillera Baikal. En esta orilla occidental hay pocas carreteras que atraviesen las elevadas montañas y pocos asentamientos. Treinta millas al este cruzando el lago se encuentra el delta del río Selenga, importante lugar de reproducción de grullas y aves acuáticas.

Aunque el lago está transparente y brillante, el río Selenga y Baikalsk han dañado gravemente toda la zona sur del Baikal. Al estar contaminado también el extremo norte —principalmente debido a ciudades nuevas que han surgido alrededor de la construcción de la nueva vía férrea Baikal-Amur—, «el corazón del Baikal» es actualmente la sección central, la zona más ancha y profunda, que com-

prende aproximadamente dos tercios del área de superficie. Este «corazón del Baikal» es nuestra meta y el «corazón de corazones», en lo que a mí respecta, son las islas Ushkani, cuatro pequeños picos montañosos que emergen de las profundidades, muy frecuentados en esta época del año por la nerpa o foca del Baikal.

Esta primera tarde, estudiando un mapa, descubro que la cabecera del gran río Lena —el mayor de los 53.000 ríos de Siberia, del que Lenin tomó su nombre—, nace al oeste de la cresta, completamente separado del efluente del Baikal, aunque ambos fluyen 2.000 millas hacia el norte hasta el Océano Ártico. Si el mapa es exacto, los dos ríos ancestrales del Lena se encuentran hacia el oeste cerca de la Costa del Oso Pardo, uno de los lugares en los que Paul Winter ha planeado desembarcar. ¿Sería posible, pregunto, subir hasta la cresta ese día para echar una mirada?

Por mediación de Leonid Pereverzev, que amablemente realiza las tareas de interpretación para todo el barco, Semion Ustinov, un hombre muy grande, me asegura seriamente que no es posible, ¡está demasiado alto! —señala verticalmente— ¡está demasiado lejos! ¡Además, estos mapas no valen para nada! ¡Y además, está prohibido por la ley! Ya se me ha dado a entender la suerte que tenemos de poder ver tanto del Baikal, el cual tiene pocos visitantes, excepto en unos pocos lugares determinados como Listvianka (en la mayor parte del lago no hay aldeas o puertos, mucho menos instalaciones turísticas). Aunque me acomete un deseo extraño de contemplar las fuentes del gran Lena, acepto la vehemencia de Semion y pronto lo olvido.

24 de agosto. El tiempo se despeja paulatinamente a lo largo del día y la noche se llena de estrellas. Me duermo escuchando el suave sonido que hace la proa del barco sobre una superficie sin olas. Nuestro primer destino, la isla Olion, es la isla de mayor tamaño del lago. En Juzir, en la orilla occidental de la isla, el barco va a recoger al último miembro de nuestro grupo, V. Rasputin.

El Sr. Rasputin, al que veo por vez primera a la mañana siguiente durante el desayuno con pan negro, repollo y omul crudo (el pez delicioso que constituye la captura principal de la industria pesquera antaño próspera del Baikal), huyó de Ir-

Según algunos investigadores norteamericanos los pueblos que cruzaron el estrecho de Bering hasta América provenían de la región del Baikal.

kutsk a Juzir para escapar de la plaga de ecologistas occidentales como yo que desciende sobre esta región amenazada. Le doy una carta y algunos documentos de un vecino ruso de Long Island, que le conoció durante su visita a Estados Unidos en 1985. (Como presidente de la Sociedad Americana para la Conservación de Monumentos y Cultura Rusos, mi vecino es un gran admirador de Rasputin, al que describe como «¡increíblemente cándido y abierto, un alma pura —un hijo de Siberia!»). Recordándole, Rasputin comenta irónicamente: «¡Ese sí que es ruso de pies a cabeza!».

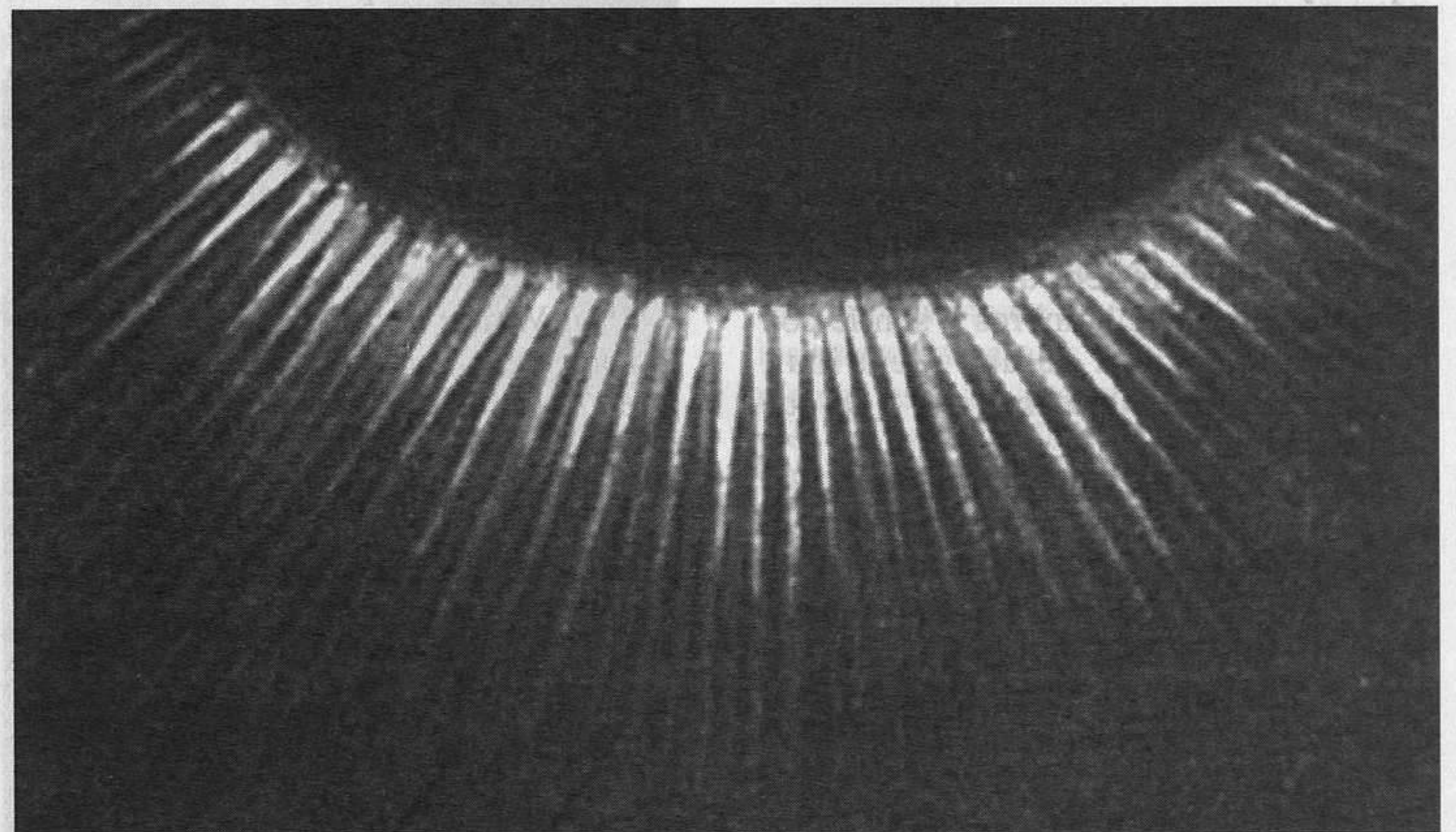
El diputado soviético es un hombre alto y desgarbado, de ojos marrones bajo el pelo oscuro, nariz pequeña y cara preocupada, roja y redonda profundamente marcada por una expresión de dolor físico crónico. Su voz es apagada, más bien suave, y sus modales tímidos. Una sonrisa de calabaza se abre ancha en su cara cuando sonríe, pero sus ojos siguen siendo tímidos y un poco tristes.

25 de agosto. Al final de la mañana bajamos a tierra. Olion es más seca que tierra firme y la pequeña ciudad de Juzir, en su desnudez extrema, parece más un puesto sub-ártico de avanzadilla en la tundra que un asentamiento en la taiga. Una expedición arqueológica conjunta ruso-americana a Olion en 1975 descubrió dos esqueletos de raza asiático-mongoloide, uno de ellos de 8.000 años de antigüedad, y se cree que los buriat viven aquí desde entonces. En el siglo XIII, los mongoles buriat nómadas, bajo la dirección de Genghis Khan, que nació en las colinas al sur y al este del Baikal, dominaron la mayor parte de lo que ahora es la Unión Soviética, desde el Pacífico hacia el oeste hasta el río Moscú, pero en el siglo XVI el último khan de Sibir fue destronado por los cosacos del zar u hombres de la frontera y en el siglo XVII los buriat fueron finalmente pacificados para siempre con la propagación del budismo lamaísta desde el Tibet.

Según los informes de investigadores americanos en el museo etnográfico de Juzir, los pueblos que cruzaron el estrecho de Bering hasta Norteamérica provenían de la región del lago Baikal (una teoría cuyo interés aumenta con los últimos descubrimientos, según los cuales los amerindios no eran muchos pueblos diferentes, como se creía antes, sino grupos cercanamente emparentados de una sola región). De forma parecida, la configuración racial de los japoneses cambió drásticamente en los 500 años entre 250 a.C. y 250 d.C., aparentemente debido a la llegada de un pueblo nuevo que se fundió con los ainu y jomon aborígenes. Según unos estudios recientes de tipos sanguíneos realizados por el catedrático

Keiichi Omoto de la Universidad de Tokio, se supone que este pueblo nuevo provenía también de las inmediaciones del Baikal. La proximidad del Baikal al desierto de Gobi, en Mongolia Exterior, antaño una pradera abundante llena de caza, apoya la teoría de que este lago sagrado constituía un lugar de reunión y dispersión de los pueblos asiáticos.

En las últimas décadas, los buriat, como los yakuts y los evenki, sufrieron una colectivización forzosa, junto con la aniquilación virtual de sus chamanes y líderes tribales, en lo que un escritor evenki describió como «una guerra generalizada contra nuestra antigua forma de vida». Se calcula que 10.000 buriat murieron bajo el mandato de Stalin y casi



todos sus templos budistas fueron destruidos.

Actualmente, la mayoría de los buriat viven al otro lado del lago, en Trans-Baikal, en su propia república «autónoma» de Buriata: su capital es Ulan Ude, en el río Selenga. Otros pueblos indígenas, los evenki y yakuts, tienen sus propias regiones «autónomas» más al norte. Pero «Mr. Rasputin» (como Leonid insiste en llamarle, harto como está de la palabra *tovarich*) nos informa que sigue habiendo alrededor de quinientos buriat en Olion, aproximadamente un tercio de la población escasa de la isla y en la pequeña ciudad podemos observar unos pocos buriat cobrizos, de cara chata y ojos rasgados.

Trepando por la montaña desde Juzir, cruzamos el páramo pelado hasta una roca saliente que domina una bella bahía cristalina y arenosa, y aquí Paul Winter, en busca de ecos naturales, toca en su saxofón soprano la composición que llama *Música de la tierra*. Con Rasputin y los otros escucho durante un rato, disfrutando de la llamada solitaria y arrulladora del instrumento a la inmensidad de mar y silencio.

En el extremo norte de la isla cruzamos los páramos a la caída de la tarde. Hay gencianas azules en la hierba y dientes de león, margaritas y cardos purpúreos. Más adelante encuentro a Semion Ustinov en los acantilados, inmenso y exultante. Señala al norte hacia una isla lejana y oscura que parece una ballena varada —«¡Ushkani!» *Ushkani* es una palabra buriat que significa «liebres», se dice; es nuestro destino, las islas de las focas. Gira su brazo grande en círculo hacia el noroeste donde la pared de la montaña está cubierta de niebla azul —«¡Ritti!» exclama, nombrando un lugar sagrado buriat en la Reserva Baikal-Lena en la que vive— luego indica hacia abajo de los acantilados a una gruta en una to-

rra de mármol blanco con líquenes de color naranja brillante. «¡Buriat!» En el punto en que una plataforma domina las aguas negras e insondables —parece decir con su pantomima— los antiguos buriat venían a cazar focas para conseguir carne y pieles. «¡Nerpa!».

A excepción de algunas palabras inconexas en alemán, Semion y yo no hablamos un idioma común, excepto la buena voluntad y una afinidad silenciosa con la soledad y lo salvaje, pero hago lo posible por comunicarle lo bello que me parece este lago y su país natal, desde el mar azul y las montañas que nos rodean hasta los asteres abundantes que se pueden cortar en los páramos a manos llenas. «¡Ramashka!» grita Semion, abriendo los brazos como en bienvenida a las flores de color lavanda llenas de sol, y entona una canción *ramashka* en honor de los asteres.

CUATRO

26 de agosto. Bajo el gris cielo nórdico, el *Baikal* rodea la punta septentrional de la isla Olion hacia la estación meteoroló-

gica en la bahía Ouzour, una pequeña ensenada con una playa de guijarros entre columnas rocosas. Desde aquí viajamos por tierra en carreta a una granja solitaria en una región elevada y desértica, habitada por una vieja mujer buriat y su familia.

Alexandra Argalovna Bozsueva es de pura raza mongol, su piel es color cobre oscuro iluminado por el sol. Lleva pendientes de cobre, una pañoleta azul, traje azul, botas. Conversando con Valentin Rasputin explica su patronímico buriat: su padre se llamaba Argal, palabra que significa foca macho vieja. Tanto los buriat como los evenki adoraban a las focas, dado que este animal les proporcionaba carne y grasa, así como su piel espesa y cálida. «Pertenezco a la familia de las Focas», dice, «en otros tiempos, a los niños se les ponían nombres de animales salvajes, pero ahora, por supuesto, se les dan nombres rusos». Su hija está casada con un ruso y aunque Alexandra Argalovna a veces habla buriatin con sus nietos, su hija prefiere que les hable en ruso. Se encoge de hombros y sonríe con la calma silenciosa de una vieja inuit («esquimal») de Norteamérica, a la que se parece mucho.

Cuando era joven, Alexandra Argalovna fue obligada a trabajar en una granja colectiva, pero su pueblo ha mantenido costumbres tradicionales tales como la incineración de los muertos, que permite a las almas viajar rápidamente al mundo de los espíritus. Como explica, un alma enterrada nunca puede ver el sol. Su propia madre fue enterrada porque murió en época de sequía y si alguien hubiera supuesto que su familia había causado un incendio forestal, les habrían fusilado como «enemigos del pueblo».

La anciana lo cuenta alegremente, sin resentimientos. Al fin y al cabo, sus jefes les habían explicado que había que trabajar duro y sacrificarse incesantemente para evitar la guerra, ya que sólo el Estado y su heroico Ejército Rojo se interponía entre los buriat y las bases americanas que les rodeaban con misiles y bombas de hidrógeno. Su padre le enseñó a no sentirse agraviada, sino a aceptar con buen ánimo lo que le deparara la vida. Al decir esto, ríe tranquila y profundamente para mostrar que ha vivido de acuerdo con esto y que piensa aceptar la vida hasta el final de la misma forma.

Repentinamente y sin vergüenza, Alexandra Argalovna comienza a cantar con voz poderosa. La canción es un canto lleno de paz acerca del crecimiento del grano y cómo el ver crecer a los hijos y a los nietos le da a uno el mismo sentimiento profundo que las estaciones —lo bella que es la vida cuando la cosecha ha sido abundante y los niños crecen fuertes. Cuando acaba la canción, dice en

voz baja. «Probablemente es la única canción que recuerdo. En otros tiempos solíamos bailar y cantar, pero ahora ya nunca lo hacemos. En la granja colectiva no teníamos tiempo para ello, no daban vacaciones.»

Al cabo de un rato dice: «Había unos árboles sagrados que mis padres conocían, y cuando mis padres murieron, los árboles también murieron. No obstante, todavía realizamos ofrendas en esos sitios y rogamos que llueva o que haga buen tiempo. Creemos en todos los seres vivos. Tenemos piedras y árboles que adoramos y a los que llevamos ofrendas todos los meses y cuando matamos una oveja también hacemos una ofrenda.

»Había lugares sagrados en las montañas a los que sólo podían ir los hombres, pero los chamanes murieron todos hace mucho tiempo e incluso cuando yo era una niña pequeña esos lugares ya no se consideraban importantes. En otros tiempos, toda vida se consideraba sagrada. Ahora que esos tiempos han pasado, nadie piensa ya en ello.»

Paul Winter le ofrece tocar para ella y lo hace, de pie en el patio en este día gris, mientras que detrás de él un halcón cazador pasa por encima del gallinero y provoca un gran alboroto. Glen Vélez acompaña al saxo soprano de Winter en el tambor grande; arrastra las uñas para que zumbe, frota la piel tensa hasta que gime, chasqueando, tecleando, repicando, sus largos dedos vuelan.

La anciana del clan de la foca comenta suavemente que el sonido del tambor le recordó repentinamente «algo muy antiguo» que había perdido y el instrumento de Winter el sonido de «una pequeña flauta de madera que mi padre tocaba. Estoy muy emocionada».

De forma algo seca, Rasputin observa lo afortunada que es esta gente por no tener televisión, que sólo serviría para contagiarles el craso materialismo de los «valores occidentales».

Rasputin parece tan moralista como durante el desayuno, cuando Leonid Pereverzev bromeó sobre el Presidente Bréznev. Aunque Bréznev ha fomentado la industrialización despiadada de la Unión Soviética que ha dañado a la madre patria durante décadas por venir, Rasputin gruñe: «No deberíamos atacar a muertos que no pueden defenderse. Deberíamos atacar a los que todavía hacen daño». Ocasionalmente, este hombre muestra una faceta puritana y crítica poco agradable, pero nada en él resulta hipócrita o falso.

27 de agosto. El *Baikal* vuelve a dirigirse al norte hacia un arco iris sobre las islas Ushkani. Por la tarde, Leonid Boriseivich llama a la puerta de mi camarote y me propone subir a la proa para ver las islas.

Con la mirada en las aguas me habla de su abuelo, Vladimir Pereverzev, un miembro de la *intelligentsia* que fue jefe del sindicato de trabajadores férreos bajo el gobierno de los zares y dirigió una huelga de ferrocarriles en 1905 que desencadenó una revolución prematura. Acusado de traición, escapó a París y no volvió hasta el año 1917. «Finalmente, murió en la cama, pero su hijo no». Boris Pereverzev fue una de las personas detenidas y ejecutadas en 1937 durante las purgas de Stalin.

Rasputin se nos une en la proa. Señala la isla del Mármol, la mayor y más elevada de las cuatro Ushkani, cuyo extremo oriental le recuerda más a un esturión que a una ballena. Algunos años atrás, nos cuenta, una empresa italiana propuso una asociación con los soviéticos para explotar la piedra caliza blanca y cristalina, pero el proyecto fue detenido por los defensores del Baikal.

«Seis meses antes de que me eligieran para el consejo presidencial, acudí al Sr. Gorbachov con algunas propuestas. Le informé de que había cuatro edictos gubernamentales protegiendo el lago Baikal, y que ninguno de ellos se había aplicado. Gorbachov prometió que incluiría el tema del Baikal en la siguiente reunión del Politburó, pero la situación general del país estaba complicándose y volviéndose cada vez más apremiante, empeorada por todos los movimientos étnicos, así que el Baikal no apareció en la agenda. Después, repentinamente, en el último congreso del Partido hace algunas semanas (julio 1990), el Politburó perdió todo su poder para modificar algo, mientras que los que mandaban en la Federación Socialista de Repúblicas Rusas, que también habían estado estudiando el problema del Baikal, fueron sustituidos por gente nueva y sus decretos sobre el Baikal no entraron en vigor. Finalmente, el Sr. Gorbachov ordenó a su consejo que encontrara una solución al problema del Baikal.

»La primavera pasada, cuando accedí a formar parte del consejo, tenía dos ambiciones —proteger nuestra cultura rusa (de los cambios corruptores) y proteger la naturaleza, especialmente el Baikal. Pero a la vista de la confusión nacional, parece poco apropiado insistir sobre el Baikal ahora mismo y además es posible que haya sobreestimado mi capacidad como político. ¡No es tan fácil resolver los problemas, aunque uno sea miembro del consejo presidencial! ¡De hecho, hasta ahora no he encontrado la forma de conseguir nada!».

Rasputin ha hablado y escrito elocuentemente no sólo sobre el Baikal, sino sobre otros muchos problemas ambientales, Chernobil incluido, pero no ha publicado ninguna obra de ficción desde «El

Fuego» (1986). Cuando le pregunto si la política le ha hecho interrumpir su trabajo, asiente tristemente. «Ocupa todo mi tiempo. No creo que sea apropiado dimitir ahora mismo, pero creo que lo haré dentro de uno o dos años. En ocasiones incluso me parece que debería renunciar a las actividades ecologistas, pero me temo que esto nunca ocurrirá» —esboza una de sus infrecuentes sonrisas—, «ni tampoco a usted. Existen simplemente demasiados problemas urgentes para ignorarlos».

En un elegante artículo sobre el lago Baikal publicado en 1981, describía cómo un evenk «erguido en la orilla del Baikal cuando iba a talar un abedul por necesidad, se arrepentía durante largo tiempo y le pedía perdón al árbol por verse forzado a destruirlo. En la actualidad somos distintos». Esta costumbre es parecida a la de los indios americanos, que expresan su gratitud a la naturaleza cuando toman un árbol o un ciervo para su uso. Le pregunto si cree que se deben proteger los valores tradicionales de los siberianos originales, como los buriat, evenki y yakut.

«Si hubiéramos prestado más atención a sus valores en el pasado, no tendríamos ninguno de los problemas actuales con el Baikal. Es una gran pérdida para nuestra sociedad que la conexión con la vieja sensación de armonía con la naturaleza ya no exista.» Asiente como para sus adentros. «Durante mucho tiempo, si alguien me hubiera dicho que uno de los diseñadores de Baikalsk era un buriat, no lo habría creído, y habría tenido razón. Pero ahora se está planeando la construcción de una enorme central hidroeléctrica en las montañas Altai y uno de los principales defensores de este peligroso proyecto es un nativo —un ejemplo de lo que nos pasa cuando los lazos con nuestra tierra nativa se rompen. Tan pronto como se construya la central de Altai se instalarán todo tipo de industrias y se destrozará la región más bella de Siberia.»

Después de decir esto, respira profundamente. «Así que tal vez nuestro objetivo prioritario sea proteger los valores étnicos, culturales, nacionales de los pueblos locales en todas las regiones, porque sin estos valores los seres humanos ni siquiera protegen su propio entorno.»

Hace pocos años, Winter escuchó a Rasputin comentar que los esfuerzos ecologistas soviéticos eran pequeños y tardíos, que «todo se perdía» y le pregunto si esa sigue siendo su opinión en la actualidad. Asiente sin dudar. «Mi visión del futuro del entorno continúa siendo triste y pesimista, no sólo en lo que respecta a la URSS, sino a todas partes. Casi todos los ríos y lagos de nuestro país, especialmente en Europa, están altamente conta-



minados —en comparación, este lago se encuentra en buen estado— e incluso en Siberia hay regiones en las que el problema del agua es realmente grave. Hay muchos grupos que intentan salvar el mar de Aral, la cuenca del Volga, pero su éxito es muy dudoso. Costará millones de rublos y nadie tiene la menor idea de dónde obtenerlos.

«Es cierto que la conciencia ecologista está creciendo, pero muchos siguen argumentando en contra de la protección ambiental. Por ejemplo, las plantas de celulosa que contaminan el Baikal emplean miles de trabajadores —sólo la planta Baikalsk emplea 20.000 personas— que naturalmente se oponen a que se cierren, pues estos trabajadores tienen pocas posibilidades de encontrar trabajo en otro sitio sin una formación que no recibirían.

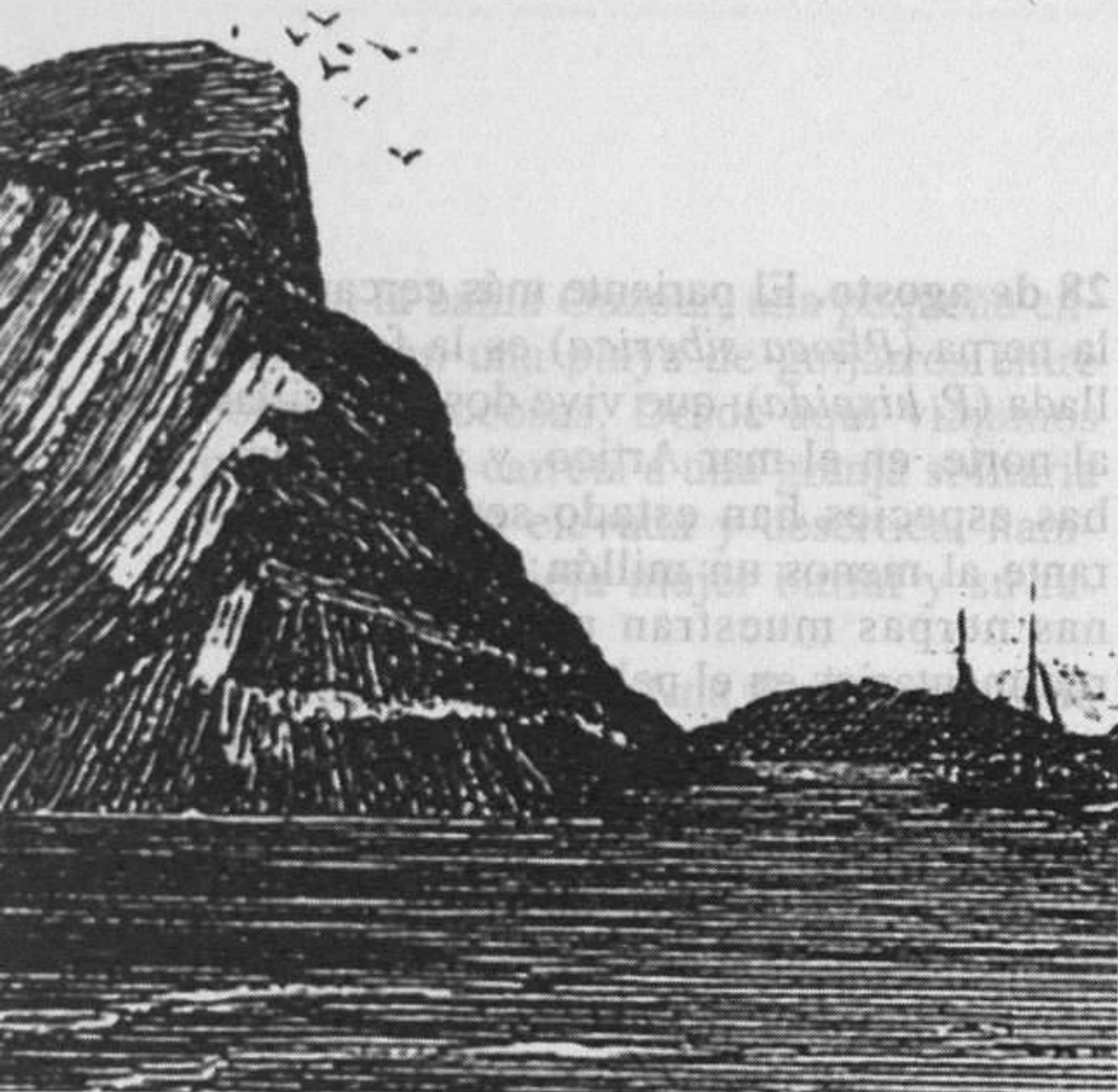
«Así que no hay muchas esperanzas de que la humanidad advierta el peligro que corre en un futuro inmediato. Somos como un hombre con las manos atadas y una soga al cuello. Cuanto más desesperadamente lucha, tanto más se aprieta el nudo. Y el fin está cerca.»

28 de agosto. El pariente más cercano de la nerpa (*Phoca siberica*) es la foca anillada (*P. hispida*), que vive dos mil millas al norte, en el mar Artico, y aunque ambas especies han estado separadas durante al menos un millón de años, algunas nerpas muestran puntos o anillos rudimentarios en el pelaje plateado.

La nerpa, que llega a alcanzar una longitud de 4,6 pies y un peso de 280 libras, es algo menor que sus parientes —es el pinípedo terrestre de menor tamaño. Por lo demás, está caracterizada por ojos negros muy grandes en una cara chata, miembros anteriores fuertes y garras anteriores muy largas para agarrar mejor los peces y cavar en el hielo, que puede alcanzar un grosor de tres o cuatro pies en invierno. Normalmente suele cazar de noche, puede sumergirse a más de 600 pies de profundidad y permanecer 30 minutos debajo de la superficie persiguiendo a los peces, concretamente dos especies de sculpin y dos especies del pez transparente llamado golomianka, una criatura translúcida, rosada y sin escamas provista de amplias aletas pectorales parecidas a alas que asciende diariamente desde las profundidades (hasta 800 pies) a la superficie. El golomianka, de 10 pulgadas de longitud, existe únicamente en el Baikal y sus hábitos vivíparos —la hembra pare aproximadamente 2.000 peces vivos, luego se sumerge y muere— son tan eficaces que su biomasa —unas 150.000 toneladas— es superior a la de todas las demás 55 especies de peces del lago.

La nerpa prefiere el golomianka al omul, de importancia comercial y para el que no tiene grandes consecuencias. Dado que el pez contiene mucho aceite rico en vitaminas, la *Phoca siberica* también es grasa, lo cual tiene grandes ventajas en invierno. Las nerpas pasan el invierno en el agua, manteniendo diez o quince respiraderos abiertos en el hielo. Las hembras encintas construyen guaridas en el hielo y paren sus cachorros blancos como la nieve en febrero.

Las 60.000 ó 70.000 focas del lago Baikal son lo que queda de una población de cientos de miles, que fueron cazadas hasta casi provocar su extinción por su carne, piel y grasa. Todavía se realiza una cosecha comercial de unos 6.000 animales al año, lo que mantiene la población al nivel actual. Hasta ahora no se ha demostrado que la cantidad de focas haya disminuido por la contaminación del lago, pero la nerpa se encuentra a la cabeza de la cadena alimentaria del Baikal y las sustancias químicas tóxicas acumuladas pueden haber debilitado su resistencia a las enfermedades. En los últimos años se ha observado una disminución de la población de focas en la zona meridional del lago, la de mayor polución.



La forma concreta de proteger el lago todavía no se ha determinado, a juzgar por la ausencia casi total de medidas específicas recomendadas por los expertos y agencias de Europa y América que están estudiando el Baikal y ofreciendo consejo, pero todos están de acuerdo en que el primer paso es eliminar los focos de contaminación actuales, especialmente las industrias en Baikalsk y en el río Selenga. La explotación forestal está prohi-

CINCO

El escritor canadiense Farley Mowat, que pasó por Irkutsk en el año 1966, mencionaba en su libro *The Siberians* («Los habitantes de Siberia») a «un escritor enérgico y alegre llamado, por increíble que parezca, Valentin Rasputin», e incluso actualmente sus amigos están de acuerdo en que Valentin Grigorievich puede ser ingenioso y encantador, pero durante este viaje, exceptuando algunos momentos humorísticos, parece distraído y taciturno la mayor parte del tiempo, una impresión intensificada por su expresión hosca. Desde la primera mañana, he sentido algo roto en este hombre, o tal vez lo que quiero decir sea «que tiene el corazón partido».

El verano pasado, cuando Rasputin fue elegido miembro del consejo presidencial de Gorbachov, disuelto en la actualidad, ya era Diputado del Pueblo laureado con el Premio Estatal de la URSS y Héroe del Trabajo Socialista. A juzgar por su conducta melancólica, ninguno de estos honores le ha hecho muy feliz, tal

Sión, una falsificación rusa de finales del siglo XIX que sirvió posteriormente de inspiración a Adolf Hitler. Así, la ruina de Rusia no se atribuye al comunismo, sino a los «enemigos» y «poderes ocultos» de la «conspiración judeo-masónica» —es decir, los judíos que se infiltraron en el Partido y destruyeron la vida de los rusos desde entonces. Es característico de la ideología confusa del Pamiat que sus portavoces defiendan simultáneamente ideales comunistas, la Iglesia ortodoxa y la monarquía prerrevolucionaria. Sus miembros, no obstante, saben muy bien lo que odian: el virus occidental o «cosmopolita» que ha infestado Rusia por causa de estos conjurados judeo-masónico-rusófobos. Sin lugar a dudas, la lamentable situación de Rusia es la obra de los enemigos mencionados, que conspiran para destruir a la Madre Rusia fomentando el alcoholismo (con gran astucia, sustituyen la leche infantil por yogur con alcohol en los dispensarios públicos), el SIDA (la degeneración moral de los cosmopolitas), el desastre de Chernobil (el Pamiat

Un águila lejana, un halcón, un quebrantahuesos solitario. Me siento en un saliente rocoso, como bayas rojas y observo a las focas emerger para mirarme.

bida en las cercanías de la orilla del lago y las balsas de troncos para Baikalsk, que con frecuencia se rompían y hundían durante las fuertes tormentas, tienen que ser transportadas a bordo de los barcos. Incluso la industria turística, que ya es bastante limitada debido al difícil acceso al lago, será vigilada de cerca. Todos los barcos y botes que naveguen en el Baikal tendrán que estar equipados con dispositivos para eliminar la propia basura y desechos y la mayoría de los pequeños asentamientos en la orilla del Baikal tienen botes patrulla para vigilar las embarcaciones comerciales. Sin embargo, el capitán nos informa que los 400 botes patrulla —mucho más numerosos que los barcos que vigilan— no tienen dispositivos anticontaminantes ni tanques sépticos. Rasputin, sardónico, los compara a ambulancias que recorren las calles y sólo se detienen a recoger a los que han atropellado.

Con los terribles problemas económicos que tiene ahora mismo la Unión Soviética, la ayuda al Baikal se limitará a medidas preventivas, en la esperanza razonable de que el inmenso lago encontrará una forma de curarse a sí mismo si se le da un respiro.

vez porque han interferido con su propio trabajo. No obstante, me preguntó también si no se encuentra a gusto entre americanos debido a las acusaciones de antisemitismo que se han realizado en su contra en Occidente.

En su nuevo papel como político, Rasputin tiene que pasar bastante tiempo en Moscú, que considera un hervidero de influencias diabólicas del extranjero. Allí se refugia entre otros nacionalistas rusos que han convertido el restablecimiento ecológico de la Madre Rusia en su causa principal. Por desgracia, estos activistas incluyen al Frente Patriótico Nacional, más conocido como *Pamiat* («Memoria»), que acusa a los judíos no sólo del «asesinato ritual» del Zar Nicolás II y de los episodios más violentos de la Revolución, sino también de haber provocado el terror y la miseria durante las siete décadas siguientes; también apoya a una facción *camisa negra* virulentamente antisemita que ataca y amenaza activamente a los judíos, causando la emigración de muchos.

La filosofía de *Pamiat* proviene de los infames *Protocolos de los Sabios de*

afirma que ningún judío fue afectado por la explosión).

Con la llegada de la *perestroika* y *glasnost*, la rabia y la frustración provocadas por los acuciantes problemas domésticos, el cansancio y la pobreza generalizada, se han concretado en reivindicaciones agresivas étnicas y antisemitas. En otoño de 1989, en una carta al presidente Gorbachov, un grupo de escritores que incluía a Yevtushenko y a Andrei Voznenski expresaron su alarma ante «lo que podría ocurrir si no se toman medidas urgentes que garanticen a los judíos una estancia segura en la URSS». Sin embargo, hasta abril de 1990 el presidente Gorbachov no se pronunció y lo hizo (de forma informal, en respuesta a una pregunta) en contra del antisemitismo en la Unión Soviética, donde, además de sucesos callejeros desagradables, se están profanando los cementerios judíos y se distribuyen folletos infames aconsejando a los judíos que se marchen antes de que les ocurra algo. Según la novelista Irina Ginzburg, «cualquier ruso que quiera pertenecer al *Pamiat* tiene que dar a la organización las direcciones completas de cuatro familias

judías, para emplearlas en el momento adecuado».

El 18 de enero de 1990, una banda del Pamiat irrumpió en una reunión plenaria de la Unión de Escritores de la Federación Rusa a la que asistían algunos escritores judíos, gritando: «¡Judíos! ¡Fuera! ¡Iros a Israel!». En agosto, el miembro del Pamiat que había dirigido el ataque a la Unión de Escritores fue sometido a juicio y, para sorpresa de casi todos, en noviembre de 1990 fue sentenciado a dos años de trabajos forzados por «incitación al odio racial».

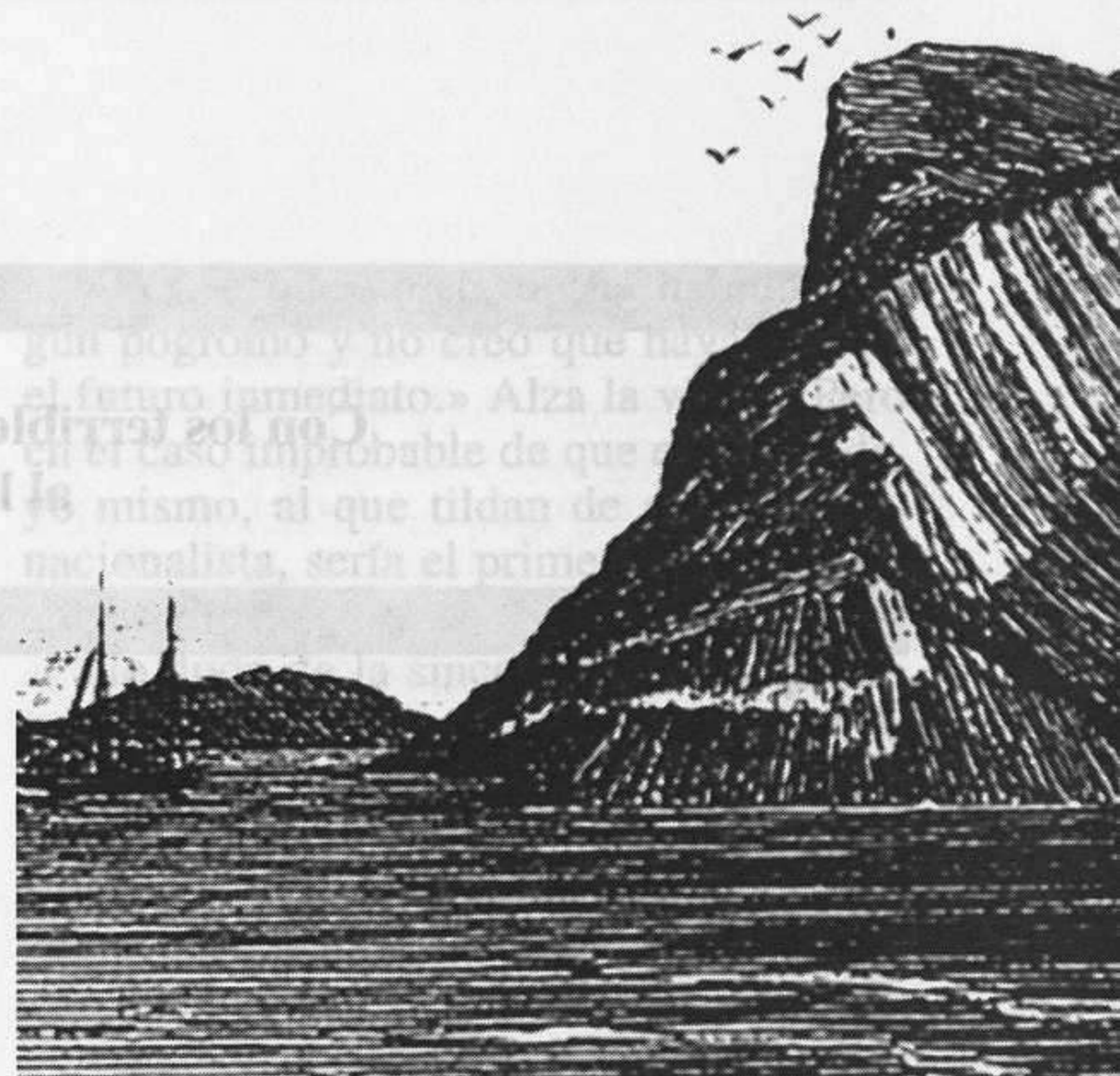
Rasputin no es miembro del Pamiat, pero ha defendido sus opiniones sobre el medio ambiente y la cultura rusa, y aunque fue testigo del desagradable suceso en la Unión de Escritores, ha callado, tanto acerca de lo que ocurrió aquel día, como sobre las otras actividades vergonzosas del Pamiat. En la edición del 2 de marzo de 1990 de la publicación semanal *Literaturnaia Rossiia*, Rasputin firmó la *Carta de los Escritores de Rusia al Soviet Supremo de la URSS* —llamada la «Carta de los 74» debido al número de firmas de escritores—, que podría haber sido redactada en la oficina del Pamiat. La carta no sólo menciona la necesidad de proteger la naturaleza de Rusia, sino también «el semblante criminal del sionismo» —siendo sionismo un término equivalente a judíos en general—, y ataca a Israel como «ese vástago monstruoso del pueblo judío».

Pocos meses antes de que apareciera la «Carta de los 74», Bill Keller, el jefe en Moscú de *The New York Times*, publicó un artículo en *The New York Times Magazine* del 28 de enero de 1990 que incluía una entrevista con Rasputin, durante la cual supuestamente afirmaba, entre otras cosas, que los judíos de Rusia «deberían sentirse responsables de la Revolución y del rumbo que tomó... deberían sentirse responsables del terror... que existió durante la Revolución y especialmente después de la Revolución. Jugaron un papel importante y su culpa es grande. Tanto por el asesinato de Dios como por eso».

Este terrible veredicto de culpa colectiva fue denunciado en junio en una carta abierta a *Izvestia*, firmada por seis miembros de la Unión de Escritores de Leningrado, que exigían que las palabras de Rasputin fueran juzgadas por el Comité Supremo Soviético de Ética y por el Consejo Presidencial. Rasputin se defendió en el mismo periódico, admitiendo que las citas que se le atribuían eran realmente «indignantes» si hubiesen sido exactas, pero que, de hecho, no eran co-

rectas. «Dije que no tiene sentido hablar en la actualidad de la responsabilidad de los judíos en el llamado asesinato de Dios, pero fue exactamente lo contrario lo que surgió de la pluma de Mr. Keller.» (De hecho, Keller había mencionado sin comillas la opinión de Rasputin de que los judíos de hoy no deberían ser considerados responsables de la Crucifixión.) Según *Izvestia*, Keller se disculpó posteriormente, reconociendo que su artículo «contenía errores de traducción que distorsionaban las opiniones de Mr. Rasputin sobre una cuestión». Sin embargo, como *Izvestia* comentó secamente «había muchas preguntas y respuestas en la entrevista».

El texto completo de la entrevista, que Keller puso a disposición de *The New York Review* después de mi regreso, revela que, de hecho, Rasputin afirma que los judíos deberían sentirse responsables de haber provocado el terror durante y después de la Revolución, pero no de la muerte de Dios. No obstante, también comenta que es «completamente absurdo» despreciar a alguien por ser judío. La parte principal de la entrevista de Keller en la que Rasputin habla sobre los judíos, que en su mayoría no se publicó en



The New York Times, se expone a continuación:

Bill Keller: ¿Cómo resolvería el problema judío, que con frecuencia se presenta unido al problema ruso?

Valentin Rasputin: El problema judeo-ruso no es nuevo. Yo mantengo una posición central entre ambos grupos —aunque hay personas que me consideran un chovinista ruso, un nacionalista, etc. Creo que si en Rusia hay una nación (*narodnost*) dentro de una nación (*narod*), debería tener derecho a existir. Tenemos que encontrar la forma de reconciliar nuestras contradicciones. Existen contradicciones entre nuestras naciones. Pero es o no nos impidió convivir antes y no nos lo debería impedir ahora.

El pecado de matar a Dios es tan viejo, ocurrió hace tanto tiempo, que no se puede considerar a un pueblo responsable de ello ahora. El pecado no está en la sangre. Es completamente absurdo despreciar a alguien sólo porque es judío. Tenemos que juzgar a una persona por sus cualidades, aunque hay rasgos específicos característicos de un pueblo.

Creo que hoy en día los judíos de aquí deberían sentirse responsables de la Revolución y del rumbo que tomó. (Deberían sentirse responsables) del terror. Del terror que existió durante la Revolución y especialmente después de la Revolución. Jugaron un papel importante y su culpa es grande. No por el asesinato de Dios, pero sí por eso.

BK: ¿Eso es un pecado judío?

VR: En este país lo es. Pues muchos dirigentes judíos participaron en el terror, en la represión de la Rebelión Tambov, de los *kulaks*, de los campesinos, etc. Los judíos proporcionaron la ideología. Pero hacerles pagar por ello y afirmar que no seremos capaces de convivir es un enfoque equivocado. No es la solución. No podemos obligar a todos los judíos a emigrar, y tampoco es necesario, pues son el cerebro que nos hace falta.

Con los terribles problemas económicos que tiene ahora el país, la ayuda al lago Baikal se limitará a medidas preventivas.

También creo que ambas naciones se han mezclado hasta tal punto que una separación sería dolorosa —dolorosa también para el pueblo ruso. Con todos sus defectos y cualidades, se necesitan recíprocamente, pues por un lado se crea una especie de competición espiritual y por el otro se espolea al pueblo ruso a salir de su letargo. Además, creo que uno siempre necesita un oponente. Tener un oponente es necesario para un desarrollo saludable.

Existe un problema, y no es pequeño. Pero para encontrar una solución a este problema necesitamos reconciliación, no antagonismo.

BK: ¿Pero qué culpa tienen los judíos actuales de la revolución y del terror?

VR: Los judíos de hoy no son culpables, pero tampoco aceptan ninguna crítica. La culpa de los judíos actuales es intentar dominar la esfera cultural y otras, e ignorar a otras naciones. Creo en esta culpa.

BK: Cuando dice que los judíos crearon la ideología, ¿quiere decir que ésta es una ideología judía?

VR: No, proporcionaron una ideología a la revolución. ¿Por qué una ideología judía? Es la ideología de la revolución mundial.

BK: Sí, pero esa no es una ideología especialmente judía.

VR: Bueno, nunca he pensado sobre si esta ideología es judía o una ideología europea saturada de filosofía judía... o sobre cuán europea es la filosofía judía... no me interesa. Estoy hablando de la ejecución.

BK: Trostniakov [un escritor ruso que había dado una conferencia en Irkutsk la noche anterior] también habló sobre la influencia del dinero judío y de la administración judía sobre los medios de comunicación. ¿Opina usted también que juegan un papel inicuo en el destino del pueblo ruso?

VR: En lo que respecta a los medios de comunicación, sí. En este campo, por supuesto, se tiene en cuenta la identidad nacional. Me gusta mucho el poeta Boris

Pasternak. Siempre me ha gustado y lo sigue haciendo. Su prosa no me gusta tanto, pero pienso que es un gran poeta. Puede que existan otras opiniones, pero simplemente intenta decir algo —ni siquiera algo negativo, sólo algo sin los superlativos habituales— sobre cualquiera de las figuras culturales judías y serás atacado de inmediato.

En los EEUU he observado que se le ha aplicado firmemente la etiqueta de antisemita a Valentin Rasputin sólo debido a la entrevista publicada en *The New York Times*. Su adjudicación de diversos tipos de «pecado» y «culpa» a la comunidad judía es claramente antisemita, pero también aboga por «la reconciliación, no el antagonismo» en las relaciones con los judíos. Todos aquellos con los que he hablado y conocen a Rasputin personalmente, ya sea en la Unión Soviética o en los Estados Unidos, le defienden de la acusación de antisemitismo.

«Ha habido un cambio de personalidad —Valentin sólo ha hablado así recientemente», dice su amiga rusa Antonina Bouis, que es también su traductora y la directora de la Fundación Soros en la URSS. «Valentin proviene de los bosques siberianos y es un hombre muy provinciano que ha tenido poco contacto con extranjeros hasta ahora; es ingenuo hasta un punto que contradice su talento. Al estar tan preocupado por el medio ambiente, tiene un miedo terrible de los cambios que se avecinan. Aunque nunca ha pertenecido al Pamiat, tantas de sus metas culturales coinciden con las suyas, que se ha identificado con las que no lo hacen.»

La señora Bouis reconoce que Rasputin, como millones de sus compatriotas, quisiera achacar los problemas de su país a una «conspiración sionista», pero «incluso si hiciera una afirmación general tan ingenua, Valentin nunca sería antisemita a nivel personal, humano». No podía recordar un solo comentario antisemita de Rasputin durante los diez años o más que son amigos.

Paul Winter me dice que Yevgeni Yevtushenko, que está enfadado con su viejo amigo por no rechazar a los extremistas del Pamiat, considera simplista afirmar que Rasputin es antisemita, a pesar de la

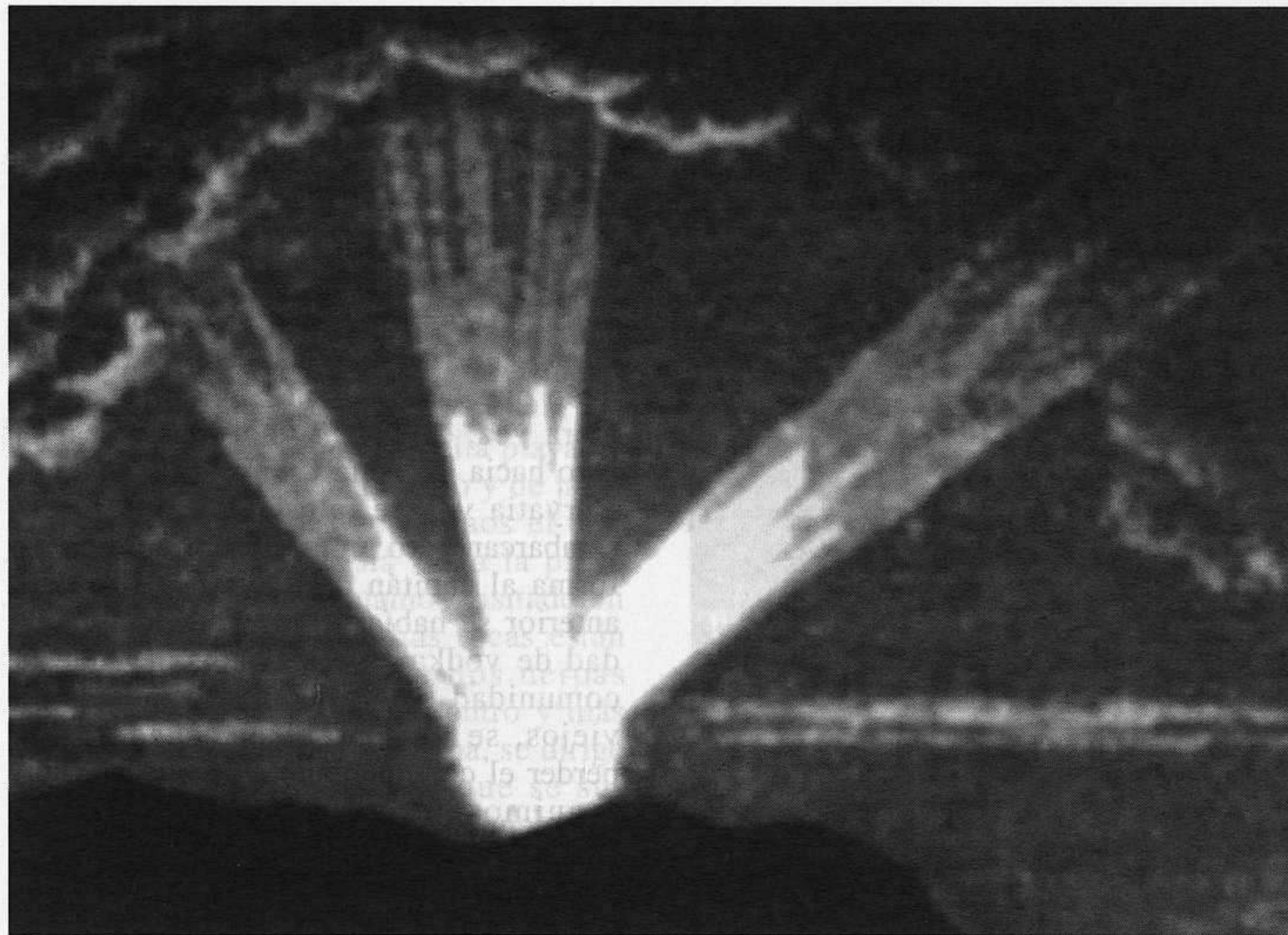
evidencia de sus palabras y acciones. Este rasgo, parece querer decir Yevtushenko, no concuerda con el deseo profundo y aparentemente genuino de una vida justa y moral que es la base de la obra de Rasputin.

Leonid Pereverzev se molestó por las referencias a Rasputin en la prensa americana, incluyendo el artículo en *The New York Times Magazine*. «Todos estos reportajes americanos me parecen muy superficiales», dijo, «hechos sin conocimiento alguno de los antecedentes de este escritor. Valentin Grigorievich creció indudablemente con los crudos estereotipos del antisemitismo estalinista que llegaban a las aldeas; estaba también el hecho de que a él y a otros jóvenes escritores regionales les desagradaba que la élite literaria urbana les tratara condescendentemente como escritores de aldea y que algunos de estos escritores urbanos fueran judíos. Así que se puede afirmar que era propenso al antisemitismo por haber crecido en una aldea pequeña de Siberia.»

La otra noche, me contó Leonid, alguien del equipo de televisión de Irkutsk que se encuentra en el barco comenzó a hablar en contra de ellos (los judíos), diciendo que habían sido los cabecillas que trajeron tanta miseria a tantos millones de soviéticos. Leonid censuró esta tesis de culpa colectiva, afirmando que era absurdo achacar tanto terror a los pocos judíos que habían tenido poder. Incluso aunque hubiera gente tan malvada, ¿qué pasaba con los miles de no-judíos que habían hecho daño y con los millones de rusos que lo vieron y no intervinieron? Y Rasputin dijo en voz baja: «Estoy completamente de acuerdo con Leonid Borisevich. No se puede culpar a ningún grupo de los crímenes del pasado.»

29 de agosto. Por la mañana, un viento cálido del sur trae lluvias abundantes y mientras el barco cruza el lago buscando una bahía protegida, paso la tarde lluviosa y borrasca en el camarote de Rasputin.

Hace menos de una hora, me cuenta Leonid mientras nos dirigimos al camarote, Valentin Grigorievich observó de pasada que los judíos de Rusia habían participado como todos en los sufrimientos del país, que los judíos eran parte de



Rusia, parte de su historia y que la nación no podía permitirse perderlos. Leonid está intentando disuadirme de interrogar a «Mr. Rasputin» sobre el antisemitismo, explicando «lo susceptible y harto» que está del tema. Por desgracia, los comentarios que Leonid ha citado me parecen más ambiguos de lo que él los considera. ¿No podrían significar «Tenemos que aguantar a los judíos, nos gusten o no»? Le digo a Leonid que no quiero resultar agresivo o ingrato —al fin y al cabo, Rasputin es uno de nuestros anfitriones— pero que me parece poco honesto que, sabiendo lo que sé, nos limitemos a hablar de literatura y medio ambiente.

En el camarote, Rasputin y yo nos sentamos uno enfrente del otro sobre dos literas, erguidos, algo rígidos, las rodillas casi tocándose, como dos niños tristes castigados por pelearse. Leonid, todavía más triste, se inclina sobre su grabadora, que ha colocado a su lado. En una introducción cortés, subrayo mi admiración sincera por la obra literaria y medioambiental de Rasputin, después expreso mi preocupación acerca de las recientes acusaciones de antisemitismo, que espero que pueda aclarar para los lectores americanos.

Con una mirada a nuestro intérprete, Rasputin ríe tristemente. «¡La inevitable pregunta!», exclama. Después permanece silencioso un rato y cuando vuelve a hablar está serio.

«Esta acusación de antisemitismo me parece injusta», dice finalmente y vuelve a detenerse, alzando las palmas de las rodillas y dejándolas caer. «Estoy buscando las palabras que puedan explicar esto adecuadamente a alguien que no vive en nuestra sociedad.» Otra pausa. «Sí, hay

antisemitismo en mi país y lo que es más, es muy fuerte. También existe en su país, en Europa y en Europa oriental. Por ello, me parece curioso que nuestra prensa rusa no escriba acerca del antisemitismo en los EEUU y en Europa, mientras que todo el mundo está informado acerca del antisemitismo en la Unión Soviética.

«Además, hay un elemento de la *intelligentsia* judía que reacciona exageradamente ante el menor síntoma de antisemitismo y algunos incluso posiblemente lo explotan, por la razón que sea. Y ese tipo de gente suele responder negativamente cuando intento hablar sobre el restablecimiento de los valores rusos tradicionales. ¡Se ha vuelto inaceptable hablar sobre autorespeto o sobre patriotismo! En su opinión, la misma idea de la identidad nacional rusa es antisemita —¡un pecado!— aunque los propios judíos gozan de entera libertad para discutir su propia identidad étnica.

«Entre nuestros graves problemas étnicos, el antisemitismo no es ni mucho menos el peor. ¡Tenemos una guerra en el Cáucaso ahora mismo! Los tártaros de Crimea, los germanos del Volga... ¿cuánto se escribe sobre ellos? No obstante, hay un problema en las relaciones judeo-rusas que debe ser discutido.

«En mi opinión, todos los rumores acerca de futuros pogromos en Rusia han sido inventados para obligar a los judíos a emigrar y son esparcidos por aquellos que quisieran empeorar aún más la situación de nuestro país. No hay nada que separe a los rusos de los judíos. Este es un país grande, se puede hacer lo que se quiera. Creo que la emigración judía de la Unión Soviética, que aumenta cada vez más, constituye una situación anormal.

«Por lo que yo sé, no ha habido ningún pogromo y no creo que haya uno en el futuro inmediato.» Alza la vista. «Pero en el caso improbable de que esto suceda, yo mismo, al que tildan de antisemita y nacionalista, sería el primero en defender a los judíos.»

No dudo de la sinceridad de Rasputin, pero, aún así, su punto de vista me parece escalofriante. Ha hablado en general sobre el antisemitismo ruso, pero no sobre los sentimientos de Rasputin y parece culpar a los judíos sin criticar a aquellos que los hostigan. Ni siquiera menciona la propaganda del Pamiat, los muchos incidentes que han tenido lugar o el ataque violento a la Unión de Escritores, del que fue testigo.

«Es cierto que hay diversos malentendidos», está diciendo, «tal vez porque la comunidad judía ha vivido aquí durante tanto tiempo privada de su propia tierra, su propia cultura. Los escritores rurales siempre han comprendido que una persona está enraizada en su tierra nativa. Espero sinceramente que resolveremos este problema. Como escritor de base popular de una aldea siberiana, es posible que me resulte más difícil entender el punto de vista cosmopolita urbano, ya sea judío o alemán. ¡Y el cosmopolita ruso es el más aterrador de todos!».

El cuasi-cosmopolita Leonid traduce esto sin pestañear, aunque indudablemente estaría de acuerdo con Siniavski, Yevtushenko, Tatiana Tolstaia, Vosnezenski y muchos otros importantes escritores soviéticos en que el ruso del Pamiat es mucho más aterrador que el «ruso cosmopolita».

«La solución posiblemente sea recuperar la propia identidad cultural, ya sea judía o rusa. No tenemos problemas en comprender a los judíos nacionalistas —no hay nada sobre lo que discutir. Al estar tan ocupado con el restablecimiento de mi propia cultura rusa, me interesa también restablecer la cultura judía.»

Da una palmada sobre sus rodillas. «La cuestión es que no tenemos un territorio sobre el que discutir. Tenemos un país muy grande, tenemos grandes problemas comunes. ¡No tendría sentido ser antisemita!».

Todo lo que dice Rasputin, aunque sincero y bienintencionado, refleja su percepción de una separación entre los rusos eslavos y el 0,6% de población rusa judía, como si incluso después de todos los siglos de miseria compartida, aquellos judíos que se creen buenos rusos no son considerados así por los «patriotas» eslavos.

Comento la contradicción aparente entre el antisemitismo y la visión del mundo holista, espiritual, incluso mística en la que basa su obra. Por razones que no están muy claras para mí, este comen-

tario le perturba, pues responde con voz dolorida que las acusaciones en su contra son absurdas. Para demostrarlo, cita a Mijail Agurski, un crítico literario judeo-ruso que ha emigrado a Israel, pero que le defendió acaloradamente. «Nunca hemos sido amigos ni nada», dice Rasputin, «así que sus palabras fueron valiosísimas para mí».

«Cuando pregunto acerca de la «Carta de los 74», Rasputin responde: «Mi principal motivo al firmar esa carta fue que fomentaba un sentimiento de orgullo nacional en nuestro país. Me desagradaban algunos de los términos y me sentí avergonzado cuando sus aspectos negativos fueron publicados en todas partes, pero si cada uno de los 74 firmantes dispersos hubiera comenzado a realizar correcciones, jamás se habría impreso. Y en cualquier caso», añade casi con cabezonería, «yo apoyaba los principios generales que representaba». Sacude la cabeza, sonriendo tristemente de nuevo. «Tal vez la carta constituyó una profecía que se autorrealizó. En una situación normal, nunca la habría firmado, pero cuando se me pidió la firma ya tenía tan mala fama de nacionalista y antisemita que no creía tener mucho que perder.»

Este último comentario es incomprensible. Aunque el artículo fue publicado de nuevo en el periódico nacionalista *Nash Sovremenik* sin la firma de Rasputin, su aparente inconsciencia de las implicaciones morales de firmar una carta como esa parece demostrar la insensibilidad que muchas personas creen la causa de su mala reputación en Occidente. Como dice más tarde Leonid, que le admira profundamente: «Si Valentin Grigorievich viera algo injusto ocurriendo delante suyo, estoy seguro de que reaccionaría de forma ética, pero en Moscú frecuente malas compañías, todos aquellos que están espoleando el odio al acusar a los que favorecen formas extranjeras de rusofobia. También parece estar mal informado en asuntos que no ha experimentado directamente. Si alguien en quien confía le hace un relato tendencioso, Rasputin es poco crítico, demasiado propenso a creérselo. No obstante, siempre me ha parecido que tiene una mente abierta; está dispuesto y es capaz de cambiar sus ideas, y creo que lo hará.»

De vuelta a los EEUU he escuchado repetidas veces a personas que nunca habían leído nada de la obra de Rasputin y no sabían nada de sus esfuerzos por su país, rechazarle simplemente por antisemita. A mí me parece que un artista poco sofisticado cuyos escritos y cuya lucha valerosa por el medio ambiente son admirables no debería ser etiquetado prematuramente, especialmente dado que sus ideas parecen estar cambiando.



Rasputin se levantó, estrechó mi mano y nos separamos amistosamente, pero por la tarde parecía remoto, como si se le hubiera contagiado la melancolía del mal tiempo que acompañó al *Baikal* durante todo el tiempo que estuvo a bordo. Le comenté a Leonid que sentía si le había alterado. «Es muy tímido», me aseguró Pereverzev, «y también muy delicado en su interior, si entiende lo que digo. Ya le he visto antes así. Se siente acosado por ellos —los occidentalizadores, los contaminadores del medioambiente, todos los enemigos de su amada Madre Rusia. Y

ahora se encuentra en el papel de defensor y héroe de la nación, lo que no es por naturaleza —es un artista.»

SEIS

30 de agosto. Buscando todavía refugio del mal tiempo y con la intención de estar cerca de la isla de las focas si despeja, dado que las focas nos evitaron la primera vez, el *Baikal* vuelve a cruzar el lago hacia la Bahía Chivirkuisi. Esto es Buryatia y hace falta permiso para desembarcar, pero un pescador que pasa informa al capitán de que tan sólo el día anterior se había descargado gran cantidad de vodka en Chivirkuisi y que la comunidad entera, tanto jóvenes como viejos, se habían emborrachado hasta perder el conocimiento. Por ello no conseguimos permiso para desembarcar hasta primeras horas de la tarde.

En busca de soledad subo hasta los bosques de pinos, que en esta época del año están alfombrados con bellos musgos, bayas rojas y azules y numerosas setas blancas, naranjas y rojas, como escaramujos y piñones. En el extremo meridional del acantilado, dominando un campamento buriat en la orilla, hay un promontorio herboso —un lugar sagrado, ya que hay jirones de tela de colores atados a los árboles como ofrenda a las antiguas deidades buriat. Hacia el sur se encuentra el amplio istmo con su lago central, que según Semion es el último lugar de anidamiento del cisne salvaje, que se conoce así como un importante punto de reunión de grullas y otras aves migratorias.

Aunque los rusos sólo se han alzado en defensa del lago en las últimas décadas, la preocupación por la fauna salvaje siberiana ha sido una constante desde principios de siglo. No muy lejos al norte de la orilla oriental se encuentran los 650.000 acres de la primera reserva natural del Baikal, establecida por el Zar Nicolás en 1916 para proteger la valiosa marta Barguzin, que casi se había extinguido a principios de siglo a causa de la caza de la que era objeto. Cinco años después, bajo el gobierno de Lenin, la protección se amplió a toda la vida de la Reserva Barguzin, incluyendo plantas y árboles, y en la actualidad las poblaciones de martas, lobos, osos pardos, glotones y otras criaturas se han recuperado. En los últimos años se han creado dos nuevas reservas bajo el mandato de Gorbachov, una de ellas la Reserva Baikal-Lena de Semion, que visitaremos pasado mañana.

Temprano por la mañana, cuando el *Baikal* rodea el extremo septentrional de la península Nariz Sagrada de vuelta a las islas de las focas, la superficie del lago

está quieta, lisa como una perla. Al acercarnos a las islas menores en el bote del barco, los gritos de las gaviotas y los charranes se pueden oír a gran distancia sobre el sonido de los remos. En el canal entre las islas, como una pelota negra brillando sobre un mar de peltre, aparece la cabeza de la primera nerpa que veo y cuando grito, el cuerpo reluciente surge del agua al sumergirse la nerpa y luego emerge otra cabeza y otra.

Desembarcamos en una bella playa de rocas de mármol lavanda claro y de jade, trepamos a la orilla y cruzamos el elevado espinazo de la isla hasta la playa meridional, que ya habíamos visitado en barco hace cuatro días. Las rocas están vacías de nuevo, aunque dos nerpas emergen cien yardas mar adentro y más al este una tercera, más cercana, se dirige hacia las rocas. Cada vez que se sumerge, corremos y nos agachamos, acercándonos un poco, hasta que puedo ver con los prismáticos los giros lánguidos de sus largas aletas traseras cuando cruza las rocas submarinas. Tal vez nos haya visto a través del agua clara y transpa-

la mañana, no llevamos tienda ni sacos de dormir, ni siquiera mantas. «Tendremos buen tiempo», nos aseguró Semion.

Desde la orilla del lago, un valle boscoso sube hasta una cresta desde la cual una inclinada pendiente de roca conduce al borde. Penetramos en el bosque de abedules blancos, alerces y pinos siberianos y comenzamos el ascenso. Esto pertenece a la reserva llamada *Costa del Oso Pardo* o *Rincón del Oso* debido a la abundante población de osos pardos, de mucho mayor tamaño que los europeos, según Semion. Casi inmediatamente hallamos rastros de osos —no sólo heces, sino también árboles arañados y árboles jóvenes arrancados por los osos para marcar el territorio (para mostrárnoslo, Semion gruñe y da zarpazos en el aire) e incluso un hormiguero aplanado por las garras de un oso y después empleado como cama por un ciervo transeúnte (*Cervus elaphus*, llamado *izhuber*).

Recojo una hez de oso para ver lo que comen y Semion me indica que lo tire, gruñendo una palabra que podría ser «¡*Triginosis!*!» Semion y Andrei hablan

de grandes rocas gris oscuro. La ardilla listada burunduk emite su grito parecido al de un ave y también vemos una ardilla terrestre pequeña de color gris. No vemos otros animales y las aves son escasas. Sobre la cresta el día es caliente y húmedo, hay abejas. Semion retira las rocas en un intento de llegar hasta el pequeño chorro de agua que hay debajo, pero sus excavaciones se colapsan en la empinada pendiente y finalmente se endereza disgustado, con una cruz antigua colgando de una cadena fina sobre su camisa. Es un descendiente de los Antiguos Creyentes, secta conservadora del cristianismo Ortodoxo que huyó de la Rusia europea cuando Pedro el Grande expuso a sus compatriotas a peligrosas ideas liberales, algo muy parecido a lo que Gorbachov hace en la actualidad.

Volvemos a trepar por las pendientes, escupiendo abejas que se introducen volando en nuestras bocas en busca de humedad. No llevamos cantimploras, pues contábamos con encontrar riachuelos, pero el día es más caliente y el terreno está más seco de lo que Semion esperaba

Muchos nacionalistas rusos han convertido el restablecimiento ecológico de la «Madre Rusia» en su causa principal. Por desgracia, muchas veces estos activistas incluyen grupos de ideología ultraderechista y antisemita.

rente, pues desaparece antes de llegar a la orilla.

Rodeo la isla, esperando encontrar una foca solitaria en las rocas, observando los pájaros. Un águila lejana, un halcón lejano, un quebrantahuesos solitario. Una bandada de charranes sobre las aguas se vuelve plateada contra el fondo de las lejanas montañas grises. Me siento un rato en un saliente rocoso, como bayas rojas y observo a las nerpas emerger para mirarme, en ocasiones cuatro o cinco cabezas redondas brillantes al tiempo. Pronto una emerge muy cerca, girando su cabeza de mastín sin orejas en círculo lento una y otra vez, el sol atrapado en el pelaje brillante. Bajo la luz clara de la mañana, la criatura mira fijamente, los grandes ojos como agujeros negros en una calavera negra.

31 de agosto. Esta mañana, cuando nos encontrábamos en la costa noroccidental, Semion anunció que él y yo y el joven Andrei Zakablukowski del equipo de TV desembarcaríamos de inmediato para intentar escalar la cordillera Baikal que se alza sobre nosotros. Semion queda con el capitán en que nos recoja en otro punto de la costa y aunque la cita es mañana por

poco más inglés del ruso que yo hablo y, sin Leonid para traducir trepo un poco apartado para ahorrarnos a los tres el esfuerzo de intentar incluirme en la conversación. No obstante, Semion conoce el nombre latino de muchas de las plantas y de todos los animales y esto resulta muy útil. Durante muchos años ha sido un naturalista-ecologista, aconsejando a los cazadores sobre los animales salvajes de esta región. «He vivido por toda esta zona», declara orgulloso.

Cuervos y arrendajos euroasiáticos; cascanueces con motas marrones. En un claro se yergue un árbol pequeño de riabina de bayas naranjas del que Andrei arranca unas ramas finas para darle sabor al vodka. Más arriba atravesamos una espesura de rododendros y spiraea. Nos detenemos para comer grosellas negras, bayas rojas. Pregunto por señas si el sendero desvaído que recorremos intermitentemente ha sido hecho por animales grandes o por el hombre y Semion se detiene para darle mayor énfasis a su respuesta. Los únicos que usan este sendero, me informa golpeándose el pecho, son «¡*Bar!* (osos) ¡*Izhuber!* ¡*Yo!*!».

Cerca de la cresta de la montaña, el bosque está interrumpido por avalanchas

y el agua que hallamos es un charco estancado que los alces han vuelto verde al revolcarse. Finalmente no hay elección, tenemos que descender de nuevo, perdiendo mucha altitud duramente conseguida. Descendemos por rocas y espesuras de alisos hasta un bosquecillo bajo en el collado, donde Semion localiza una charca en sombra muy utilizada por osos y otros animales («¡*Bar!* ¡*Izhuber!* ¡*Gentes!* ¡*Todos beben!*!», grita Andrei). El agua está turbia, pero no estancada, y fría. Bebemos gran cantidad y luego hacemos té sobre un fuego para acompañar el pan duro y el embutido y comemos caramelos pegajosos como postre.

Hacia las cuatro continuamos la ascensión, pisando cuidadosamente sobre las rocas traicioneras, que resbalan por la empinada pendiente y podrían causar una torcedura de tobillo. Semion espera que encontremos agua arriba, pero la cresta sigue estando tan alta y tan lejos que me pregunto si nos será posible llegar antes del anochecer.

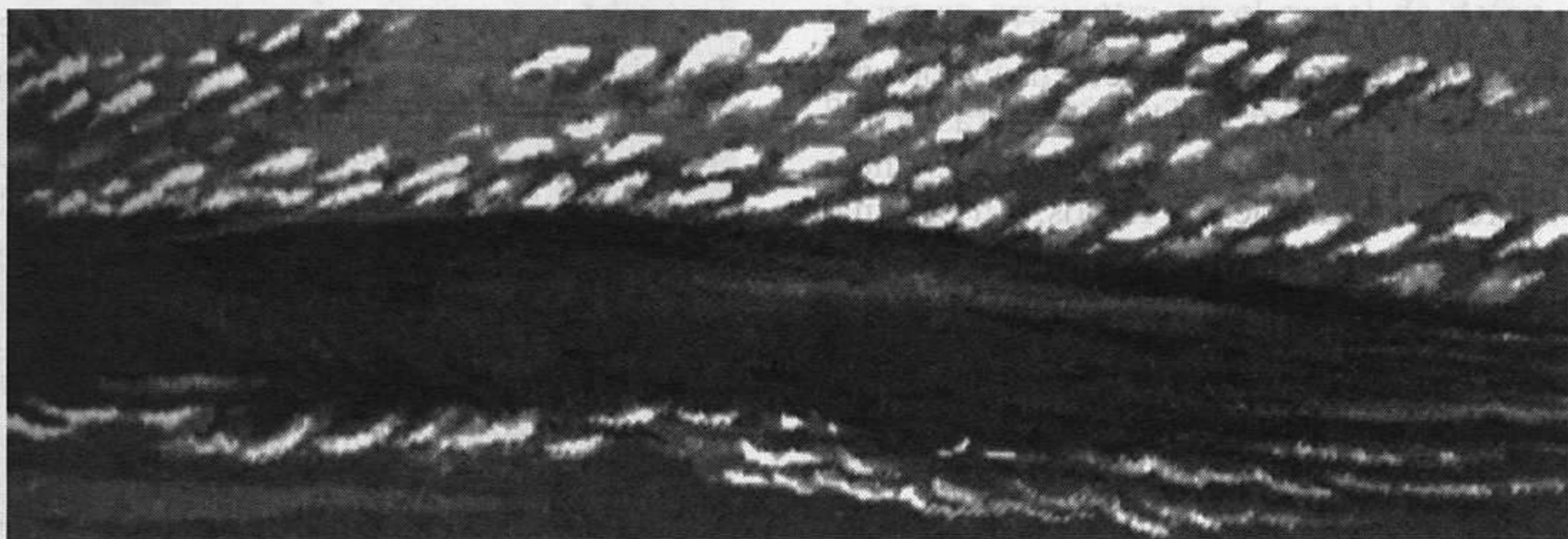
Al final de la tarde y a mayor altitud el día refresca con gran rapidez. La noche va a ser fría con toda seguridad. Aunque han prescindido de sacos de dormir y agua, los siberianos cargan pertre-

chos muy pesados, incluyendo latas de comida, cámaras y una pistola. Aún así Andrei, cuya cámara arcaica debe pesar treinta libras, baja saltando sobre las rocas para darme tres frambuesas pequeñas y Semion le regaña por saltar por las rocas con las botas cosacas sueltas que llevan ambos. El sabor ácido limpia mi boca de la leche condensada que acabamos de beber de la lata a falta de agua. El espíritu generoso de Andrei y también el de Semion refrescan el mío y grito «¡Horosho!» (¡Bien!) e imito su gesto con los pulgares hacia arriba para mostrar lo espléndidamente que me siento, aunque de hecho estoy sediento, exhausto y pesimista cuando pienso en la noche fría y larga que nos espera.

Muy arriba, al comienzo de la última pendiente, Andrei encuentra un riachuelo bajo las rocas y dejamos allí las mochilas, ansiosos por llegar a la cresta antes de que anochezca. Durante esta última subida empinada tengo que parar cada pocos pasos para respirar, pues hemos estado trepando durante casi diez horas y el aire es tenue. Paso tras paso, con el pecho agitado, me arrastro hacia adelante, a veces a cuatro patas, hacia el cielo, procurando no alzar la vista para evitar desanimarme. «¡Horror show!», grito en respuesta a llamadas distantes, pues hace tiempo que perdí de vista a mis compañeros. Luego estoy allí, sobre la cresta, con un viento fresco, contemplando la inmensa quietud del lago Baikal, muy abajo.

Semion, enorme contra el cielo, la luz del sol formando un halo en su pelo rubio, se vuelve y señala hacia el oeste, donde una meseta de roca negra y líquenes blancos desciende unos cientos de yardas antes de desaparecer en un cañón que parece más profundo por las sombras nocturnas. Las nubes moradas suavizan el crepúsculo cuando el sol desciende como fuego transparente hacia un horizonte claramente definido. En el sureste, la media luna ya está saliendo detrás de la cresta bajo un cielo azul oscuro.

Cruzamos la estrecha cordillera Baikal sobre rocas negras y líquenes blancos. Semion golpea con la bota pesada los líquenes, debajo de los cuales mana un chorro cristalino que se desliza sobre la roca plana hasta unirse a otros que descienden hacia un brillo plateado en los cañones oscuros. Ese brillo sinuoso es un torrente de alta montaña y hay otro lago



más al norte y ambos confluyen en los barrancos al oeste cerca del lugar en el que nos encontramos.

«El Lena», digo y Semion asiente triunfante.

Apenas a cien yardas de la cresta del Baikal estamos en las fuentes del Lena, el Gran Río de Siberia. Recuerdo que Semion dijo anteriormente que nunca podríamos llegar al nacimiento del río. En el silencio crepuscular y la gran soledad, interrumpida únicamente por un halcón solitario, estos torrentes constituyen un paisaje misterioso y emocionante. Siguiendo el curso del río hacia el norte se encuentra el gran salmónido, el taimen, 150 libras o más de esplendor piscícola, que sólo puede ser pescado si el compañero del pescador le dispara con un rifle en cada salto; ahí abajo está el gran recodo del Lena, que algunos indios americanos consideran la patria original de su pueblo.

Pronto se extingue el brillo plateado de los torrentes montañosos. Muy abajo, en los cañones se ha hecho de noche. Semion cree (o al menos eso le dice a Leonid al día siguiente) que soy el primer extranjero que ha visto las fuentes del gran Lena. Probablemente no sea cierto, pero me gusta la idea.

1 de septiembre. Al amanecer, el ancho camino dorado del sol ilumina el Baikal, pero cuando descendemos de la cordillera Baikal y el sol se eleva, el brillo se transforma en oro viejo, luego en plata y finalmente en peltre suave bajo la niebla. En el collado entre la pendiente de roca y el descenso boscoso hasta el lago no hallamos ciervos u osos, sólo una liebre de montaña que se aleja sin prisa, el rabo blanco moviéndose entre los rododendros.

Bosque de hoja perenne, una pendiente herbosa inclinada, halcones, viento

otoñal. Asteres y gencianas, margaritas amarillas, arvejas púrpuras. El Baikal pasa frente a la orilla entre la niebla en dirección sur hacia la cala en la que nos va a recoger para regresar a las islas Ushkanyi; el timonel no ve a Semion haciendo señales desde el bosque.

Según un pescador, las focas se encuentran en el extremo septentrional de isla Estrecha. Desembarcamos en el extremo meridional y cruzamos toda la isla por bosques soleados de alerces, desplazándonos en silencio sobre el musgo denso, luego nos arrastramos hasta la orilla baja.

Hoy por fin estamos rodeados de nerpas, que se amontonan sociables en dos grandes peñascos, esparciéndose sobre otras rocas de menor tamaño a lo largo de la orilla. Un grupo de 40 aproximadamente ocupa el espacio frente a nosotros y un segundo grupo de tamaño parecido toma el sol sobre otros peñascos al sur. (No hay animales jóvenes entre ellas, pues los cachorros nacidos en febrero y marzo de este año permanecen en aguas abiertas durante todo el primer verano.) Las que acaban de salir del agua son negras y brillantes, pero al secarse los extremos plateados de su pelo, el pelaje se vuelve de color gris oscuro con brillo plateado en los rollos de grasa en la nuca, hasta que finalmente todo el animal es de un lustroso color gris plateado con la parte inferior blanco amarillenta. Una vez que se apoderan de un sitio, los animales arquean la espalda girando las cabezas lisas y heliotrópicas hacia el sol. Las aletas traseras, colocadas una encima de otra y separadas de la roca, parecen una hélice lenta.

La foca que desea conseguir un sitio sobre el peñasco puede permanecer largo rato al borde del agua, empleando sus fuertes garras delanteras similares a las de un oso, para salpicar con agua la cara

Semion, el guía, dice que soy el primer extranjero en ver las fuentes del gran río Lena. Probablemente no sea cierto, pero me gusta la idea.

del ocupante, que esconde su propia cabeza debajo del agua mientras intenta salpicar a su atormentador. Se disputan los lugares sobre la roca de forma más o menos amigable, sin apenas morderse o gruñir, e incluso los machos de mayor tamaño casi no presentan cicatrices en la cabeza y el cuello, algo poco corriente entre pinípedos. (Un biólogo de focas del San Diego Sea World, el Dr. Brent Stewart, me cuenta posteriormente en Irkutsk que la *P. siberica* es incluso más apacible que la ecuánime foca anillada, permitiendo que se la mueva sin morder

cuando se la caza en redes con propósitos científicos.)

Los grandes peñascos se encuentran a unas diez yardas de la orilla y por ello las nerpas parecen advertir la intrusión y giran las cabezas redondas para mirar, dedicándose luego a su tarea, tomar el sol. Excepto capturas ocasionales de los osos, no tienen otro enemigo que el hombre, al que no asocian con caras pálidas entre el musgo (los cazadores generalmente las atacan cruzando el hielo). Sólo si nos pusiéramos en pie, agitáramos los brazos o actuáramos de cualquier otra forma vio-

lenta, estos animales apacibles huirían de la roca con saltos asustados y un gran chapoteo, que alertaría a todas las que se hallasen en las inmediaciones. No, simplemente miran y miran sin pestañear, mientras que el sol naciente, atravesando el bosque, se refleja en los inmensos ojos negros con extraños destellos de fuego rubí. Las ventanas de la nariz se abren y luego se vuelven a cerrar, como anticipando la persecución nocturna del golomianka translúcido que asciende al anochecer desde las profundidades del lago más antiguo y más profundo de la tierra.



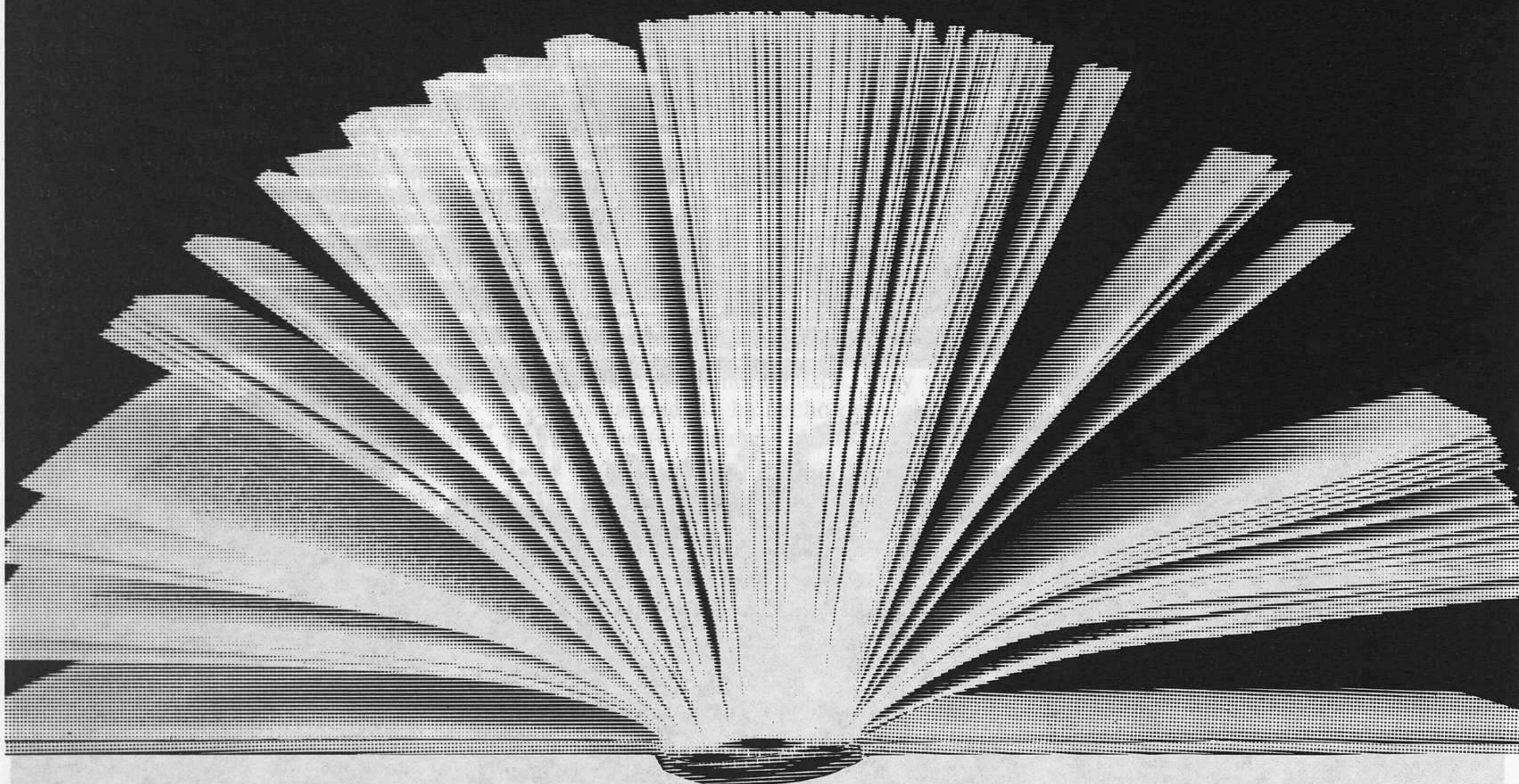


Liber'92

**10º Salón
Internacional
del Libro**

Madrid

23-27 de junio, 1992
Institución Ferial de Madrid
Parque Ferial Juan Carlos I



Un libro abierto a dos mundos

ORGANIZA:



IFEMA

PROMUEVE:

Federación de Gremios de Editores de España

CORRESPONDENCIA:

Federación de Gremios de
Editores de España

Juan Ramón Jiménez, 45 - 9º izqda.

28036 Madrid (España)

Tel. (91) 250 91 05 - 250 91 03

Telex 46457 FGEE E

Telefax (91) 563 92 76

PATROCINAN:

Ministerio de Cultura

Dirección General del Libro y Bibliotecas

Instituto Español de Comercio Exterior

Comunidad de Madrid

Ayuntamiento de Madrid

Quinto Centenario

Gremio de Editores de Madrid

Madrid Capital Europea de la Cultura 1992

La muerte de Stalin

Vladimir Soloviov



La muerte de Stalin ha estado sumida en el mayor de los misterios hasta hace poco. Su heredero, Jruschov, y después su hija, Svetlana Alilúieva, lo encontraron ya inconsciente, agonizando, pocas horas antes de morir. Ahora, por fin, sabemos cuáles fueron las circunstancias que rodearon su muerte. Los militares de su guardia personal, defendiendo todavía a su amo 35 años después de muerto, han compilado unas memorias colectivas que, al margen de las simpatías políticas de sus autores, poseen un enorme valor histórico.

Unos días antes de su muerte, ocurrida el 28 de febrero de 1953, Stalin invitó a Beria, Malenkov, Bulganin y Jruschov a asistir a la proyección de una película en el Kremlin. Esa sería la última reunión con su círculo íntimo, y este hecho, unido al grito acusador de su alcoholizado hijo Vasili: «Han matado a mi padre», ha servido de base para la teoría de que Stalin fue asesinado por sus aliados —teoría cada vez más en boga en la CEI. De ser cierta, supondría una victoria, aunque tardía, de la justicia histórica. Tal como lo

expresó Thomas Jefferson: «El árbol de la libertad debe regarse de tiempo en tiempo con la sangre de patriotas y tiranos». Pero, ¡ay!, durante los 30 años de la tiranía de Stalin —al menos hasta febrero de 1953— nadie intentó asesinarle, mientras él hacía desaparecer a millones de enemigos y conspiradores imaginarios. ¿Será ese el arte de la autocracia: derribar a tus enemigos potenciales y poner al descubierto las conspiraciones antes de que emerjan?

Las sesiones cinematográficas del Kremlin, así como los festejos que las sucedían, eran acontecimientos habituales cuyas listas de invitados indicaban quiénes entre los fieles de Stalin gozaban de su favor y quiénes habían caído en desgracia. Durante el periodo previo, Stalin había dejado de invitar a Molotov, hombre fiel hasta la médula, a quien no le costó mucho aceptar que su mujer fuera arrestada por estar vinculada a los sionistas (había asistido a la recepción ofrecida por Golda Meir, embajadora del recién constituido Estado de Israel). Incluso tras la muerte de Stalin, Molotov criticó las

revelaciones de Jruschov, lo que le valió ser expulsado del Partido, al que fue readmitido poco antes de morir. Hasta que murió en 1986, a los 96 años, siguió siendo un ardiente estalinista de principios, cuyo fervor no se había empañado tras 30 años al servicio del déspota. Sin embargo, Stalin sospechaba que era «un agente del imperialismo estadounidense», sin otro fundamento que el rumor de que, mientras estaba en Estados Unidos, Molotov había ido de Washington a Nueva York en un vagón de tren privado. ¿Cómo podía habérselo permitido? Debía de haberse vendido a los americanos. Stalin envió un telegrama solicitando información al respecto a Vishinski, a la sazón embajador soviético en las Naciones Unidas. Vishinski respondió prontamente que los ferrocarriles norteamericanos eran empresas privadas, que Molotov nunca había tenido un vagón de su propiedad —y que, después de todo, nadie hacía cosas así en Estados Unidos. A pesar de ello, Stalin dejó de invitar a Molotov a las sesiones de cine; como Jruschov lo expresó, a Molotov le «suspendieron». Para colmo de males, estaba casado con

En la CEI cada vez está más en boga la teoría de que Stalin fue asesinado por sus aliados.

«una agente del sionismo mundial». Su destino estaba decidido, como el de otros dos miembros del Politburó —Mikoian y Voroshilov. Estos también dejaron de recibir invitaciones, pues Stalin les creía espías británicos. Cuando Jruschov desvelaba las sospechas de Stalin, lo hacía puntualizando que su propósito era explicar «la situación, los delirios que sufría Stalin en la última etapa de su vida». Si sólo hubiera sido en la última etapa de su vida...

Cuando la proyección hubo finalizado, los cinco —Stalin, Beria, Malenkov, Bulganin y Jruschov— fueron a la «dacha cercana», la que estaba en Kuntzevo, más cerca de Moscú que las demás dachas de Stalin. Según la versión de Jruschov, la cena se prolongó hasta las cinco de la mañana; según el personal de la casa, Stalin ya estaba solo a las cuatro de la mañana. Al final de la noche, tal como lo recuerda Jruschov, Stalin acompañó a sus invitados al vestíbulo y, dándole golpecitos amistosos en el estómago a Jruschov, le llamó «Mikita», lo que era un buen signo. «Cuando se sentía afable, siempre me llamaba Mikita», la versión ucraniana de Nikita.»

Una vez que los huéspedes se hubieron retirado, Stalin sorprendió a sus guardias diciéndoles: «Me voy a la cama. No os voy a necesitar. Acostaos vosotros también».

Era la primera vez que daba una orden de ese tipo.

Al mediodía del primero de marzo, los guardias advirtieron que todo estaba en quietud absoluta en el estudio y las habitaciones de Stalin. Eso les sorprendió pero, hacia las seis de la tarde, se encendieron las luces en el estudio y en el vestíbulo. Entonces suspiraron aliviados, y se prepararon para que se solicitaran sus servicios. Pero no pasó nada. La noche caía veloz. Las siete, las ocho, las nueve, las diez en punto. Ahora los guardias estaban verdaderamente preocupados: las actividades cotidianas de Stalin se habían alterado por completo. No importaba que fuera domingo, porque sus jornadas de fin de semana no se distinguían de las de los días de diario. Llegadas las diez y media, comenzaron a despertarse las sospechas: tenía que haber ocurrido algo.

P. Lozgachev, comandante segundo de la dacha, escribe: «Starostin, el oficial al mando, no dejaba de repetirme que debería ir a ver a Stalin. Eres mi superior, le dije: vete tú. Y así nos enzarzamos en una discusión, pasándonos mutuamente el paquete.



Stalin y Máximo Gorki.

»Por último, llegó el correo, ofreciéndonos el pretexto para ir a verle. Yo recogí las cartas, y confiadamente me dirigí a sus aposentos. Atravesé un par de habitaciones, donde no había ni rastro de Stalin. Al final, eché un vistazo en el comedor pequeño. El panorama era espeluznante. Me quedé helado; las extremidades no me obedecían. Stalin estaba tirado en la alfombra, junto a la mesa, recostado sobre el brazo en una postura extraña. Todavía estaba consciente, pero no podía hablar: había perdido la capacidad del habla. No obstante, debió de oír mis pasos, y parecía hacerme señas levantando vacilante el brazo. Corrí hacia él: «¿Qué le ocurre, camarada Stalin?». A modo de respuesta, oí un sonido incoherente, algo así como 'zzz'. En el suelo había un reloj de bolsillo y un ejemplar de *Pravda*, y sobre la mesa vi una botella de agua mineral y un vaso.

»A toda prisa, llamé a Starostin, Tukov y Butusova por el interfono. Vinie-

ron sin tardanza. Uno de nosotros le preguntó: «¿Querría que le llevásemos al sofá, camarada Stalin?». Y él asintió débilmente. Entre todos, le trasladamos al sofá del comedor. Sin pérdida de tiempo, llamamos a Ignatov, del KGB, pero era demasiado pusilánime, y nos remitió a Beria. Tuvimos que trasladar al paciente al salón grande. También esta vez, lo hicimos entre todos; le acostamos en el sofá y le cubrimos con una manta. Parecía tener frío; debía de haber estado allí caído, desvalido, desde las siete o las ocho de la tarde. Yo me quedé a su cuidado.»

M. Starostin, de la Brigada Especial, recuerda: «Sin pérdida de tiempo, llamé a Malenkov para comunicarle que el camarada Stalin estaba enfermo. Al cabo de media hora, Malenkov me devolvió la llamada. 'No encuentro a Beria. Tendrás que buscarle tú mismo'. Pasó otra media hora hasta que Beria llamó: 'No le hables a nadie de la enfermedad de Stalin, ni llames a nadie'».

P. Lozgachev explica: «Yo mismo estuve sentado junto a la cama de Stalin, sintiéndome profundamente deprimido por no poder hacer nada. Starostin no paraba de correr de aquí para allá, pinchándose para que llamase a los jefes. ¿A quién se supone que debía llamar? Todos los que tenían que enterarse ya lo sabían. Esa noche fue tremenda para mí; parecía interminable. Por la mañana, las sienes se me habían puesto grises. Tuve que aguantarlo todo solo.

»Las dos de la mañana: todavía no había llegado ningún médico. A las tres de la mañana del dos de marzo, oí cómo se aproximaba un coche. Me sentí mejor al pensar: 'Por fin han llegado los médicos; ahora podré dejar a Stalin en sus manos'. Pero me equivocaba: eran Beria y Malenkov.

»Beria iba lanzado, sin prestar atención a nadie. Los zapatos de Malenkov rechinaban; se los quitó y entró en calcetines, con los zapatos bajo el brazo. Los camaradas se detuvieron a cierta distancia del enfermo, y durante un rato permanecieron allí de pie, en silencio. De pronto, Stalin dio un sonoro ronquido. «¿Por qué se han asustado tanto?», me dijo Beria. «¿No ven que el camarada

Stalin está profundamente dormido? Tranquilícense, no nos molesten, ni tampoco moleste al camarada Stalin'.

»Traté de decirle que el camarada Stalin estaba muy grave y necesitaba que le viera un médico urgentemente. Pero los camaradas no querían saber nada del asunto y se marcharon a toda prisa. Beria echaba pestes de Starostin. Las únicas palabras que pueden repetirse de lo que dijo fueron: '¿Quién demonios les ha escogido a ustedes, pandilla de inútiles, para trabajar para Stalin?' Y de ese modo, Malenkov y Beria se marcharon».

En el círculo íntimo de Stalin, nadie deseaba que se recuperase. Todos deseaban su muerte. ¿Les movía el miedo? ¿La paranoia? ¿O simplemente una valoración acertada de la situación? ¿El instinto de supervivencia?

En Beria, Stalin había encontrado a un igual. Beria superaba a sus predecesores, e incluso al propio Stalin, en malicia y astucia. Era él quien había seleccionado a la guardia personal de Stalin. Tras la muerte de Stalin, se descubrió que su apartamento en el Kremlin y todas sus dachas tenían micrófonos escondidos, que sus conversaciones se habían grabado, y que Beria recibía las grabaciones todos los días. Stalin tal vez albergara sospechas, pero no podía confirmarlas. Beria, sin embargo, no se perdía ni una palabra de Stalin. Stalin cayó en la trampa que él mismo, ayudado por Beria y los de su calaña, había tendido a sus enemigos, reales o imaginarios.

En época de la *glasnost*, los medios de comunicación soviéticos rebosaban de rumores que inculpaban a Beria de la muerte de Stalin. Fueran o no ciertos, lo que puede afirmarse sin lugar a dudas es que sólo Beria tuvo la oportunidad de enterarse del complot que Stalin tramaba contra él y de adelantársele. Y no puede negarse que, en tales momentos, el Kremlin era demasiado pequeño para albergarlos a ambos. El tirano sólo pudo ser asesinado, o ver acelerada su muerte, por otro tirano en ciernes.

Lozgachev cuenta que los médicos llegaron entre las nueve y media y las diez, es decir, al día siguiente: diez horas des-

pués de que la guardia personal de Stalin le hubiera encontrado caído en el suelo. «El reloj dio las cuatro, las cinco, las seis, las siete de la mañana. Todavía no se había recibido ninguna asistencia médica. Aquello tomaba el cariz de una traición. Jruschov llegó a las 7.30 y dijo que los médicos del Kremlin estaban en camino.»

Svetlana Aliluieva, a quien se avisó más tarde, recuerda que ninguno de los médicos le resultaba conocido. Era la primera vez que habían visto al paciente, lo que es comprensible, pues por entonces todos los médicos del Kremlin estaban en la cárcel. No es sorprendente que los médicos recién llegados trataran a su augusto paciente con terror místico.



El Kremlin, Moscú.

Jruschov recuerda: «Les dijimos a los médicos que se aplicaran al trabajo y examinaran a Stalin. El profesor Lukomskoi se le aproximó preocupado. Era comprensible. Le tocaba la mano a Stalin como si fuera un hierro candente, temblando. Beria le dijo con brusquedad: '¿Es usted médico o no? Es su paciente, cójale la mano'».

Y Lozgachev corrobora: «Los médicos estaban muy nerviosos. Les tembla-

ban tanto las manos que no conseguían quitarle la camisa al paciente, y hubo que cortársela con unas tijeras. Después de examinarle, diagnosticaron una hemorragia. Empezaron a administrarle un tratamiento: una inyección de alcanfor, sanguijuelas, oxígeno. No podía ni plantearse la posibilidad de operarle. ¿Qué cirujano iba a aceptar esa responsabilidad, con Beria planteando preguntas como: '¿Puede usted garantizar que el camarada Stalin vivirá?'».

Para entonces, a través de los comunicados del gobierno y de los médicos, todo el país se había enterado de que Stalin estaba enfermo. Profesionales de la medicina bien intencionados bombardearon la dacha con llamadas telefónicas: ro-

gaban que se les dejara asistir al camarada Stalin, a quien aseguraban que curarían. Incluso se recibieron llamadas del extranjero. Un miembro de la guardia, llamado Tukov, comenta que uno de los que llamaba se mostraba tan insistente que, por fin, Beria agarró el teléfono y, sin ningún preámbulo, graznó: «¿Qué demonios quiere usted? ¿Es que se trata de algún truco?». El que llamaba debió de darse cuenta de con quién estaba tratando y ahí mismo colgó.

Sólo Beria tuvo la oportunidad de enterarse del complot de Stalin contra él y adelantársele. Quizá el tirano pudo ver acelerada su muerte por otro tirano en ciernes.

Las únicas personas del país ajenas a la gravedad del estado de salud de Stalin eran los médicos del Kremlin, a quienes él mismo había encarcelado.

Las únicas personas del país ajenas a la situación de Stalin eran los médicos del Kremlin, a quien él mismo había ordenado encarcelar. Yakov Rapoport cuenta que le sometieron a una consulta más que a un interrogatorio: «¿Qué es la respiración de Cheyne-Stokes? ¿Cuándo se produce? ¿Cómo se elimina? ¿Cuándo se ha diagnosticado, hay alguna posibilidad de curación?».

Todos los ciudadanos soviéticos, jóvenes y viejos por igual, ya sabían lo que era la respiración de Cheyne-Stokes gracias a los partes médicos sobre el estado del camarada Stalin. El doctor Rapoport, sin tan siquiera sospechar cuál era la identidad de su paciente, explicó diligentemente las causas y efectos de la respiración de Cheyne-Stokes al policía que le interrogaba. Este fue tomando nota de las respuestas, imperturba-

ble, y al final le preguntó a Rapoport si podía recomendar a algún especialista destacado para tratar esa grave enfermedad. Rapoport repuso que no sabía qué especialistas eminentes se habían librado de ser encarcelados, poniendo al policía en un aprieto: el recluso no podía enterarse, fueran cuales fuesen las circunstancias, de lo que estaba ocurriendo en el exterior.

Tras una pausa, el policía repitió la pregunta.

«Vinogradov es un médico excelente —dijo Rapoport—, pero está preso. Vovsi también es espléndido, pero también lo tienen ustedes encarcelado. Ettlinger tiene muy buen ojo para los diagnósticos, pero una vez más, está preso. Si necesitan un neurólogo, Greenstein es el mejor neurólogo clínico que puede encontrarse, pero... también le han metido preso. Para problemas de oído, nariz y garganta, recomendaría a Preobrazenski o a Feldman... les han encerrado a ambos.»

Después se descubrió que se había consultado a otros médicos que estaban arrestados... es decir, a los que todavía conservaban sus facultades después de haber sido torturados.

Entretanto, en Kuntzevo, la situación se precipitaba hacia el fin. Además de avisar a Svetlana, también convocaron a Vasili, el hijo de Stalin. Este llevó consigo algunos partes de vuelo, te-

miendo que su padre quisiera volver a poner a prueba sus dotes —para entonces ya era un general de dos estrellas de la fuerza aérea. Como de costumbre, estaba borracho, y cuando se enteró de que Stalin había tenido que esperar medio día para recibir atención médica y de que no le habían operado, comenzó a chillar: «¡Habéis asesinado a mi padre, cerdos!».

Los miembros del Politburó velaban a Stalin en parejas. El compañero de Jruschov era Bulganin, y Jruschov rememora cómo discutieron los cambios de gobierno que se producirían tras la muerte de Stalin. Cuando les tocó el turno a Malenkov y a Beria, debieron de discutir el mismo tema. Stalin había temido las intrigas de sus aliados y obrado para prevenirse contra ellas, y ahora sus aliados conspiraban uno contra otro, estableciendo coaliciones y diseñando estrategias. Habían perdido el miedo a Stalin; ahora se tenían miedo uno al otro. Habían alojado el virus de la paranoia del Kremlin durante largo tiempo, y la muerte de Stalin no les libraría de él... también a ellos les acompañaría hasta la tumba.

Estaban demasiado impacientes para esperar a que Stalin expirase, no podían aguardar para hacerse con el poder. Incluso les dio tiempo, mientras Stalin agonizaba, a convocar una reunión conjunta del Kremlin —Comité Central, Consejo de Ministros y Soviet Supremo— y a establecer la redistribución de los puestos que hasta entonces había acaparado Stalin. El escritor Konstantin Simonov, que estuvo presente en la reunión, rememora cómo los «camaradas» de Stalin ni siquiera intentaban disimular su alivio: «Parecían bebés liberados de sus pañales».

Tras haber anunciado su ascenso al poder, se apresuraron a volver junto al lecho de muerte del tirano. Beria estaba más alterado e inquieto que los demás. A Svetlana Aliluieva le pareció que su comportamiento era indecente: estaba extremadamente excitado, y de vez en cuando la cara se le distorsionaba con las pasiones que pugnaban por expresarse. «¿Cuáles eran sus pasiones? La ambición, la crueldad, la astucia, el poder, el poder, el poder... En ese momento decisivo, estaba empeñado en hacer las cosas como es de-



bido... no se le notaban demasiado las malas intenciones, pero eso no quiere decir que no las tuviera. Se le veía en la cara, cuando se aproximaba a la cama y miraba al enfermo a la cara. De tanto en tanto, mi padre abría los ojos, pero debía de estar inconsciente, o apenas consciente. La mirada de Beria se prendía de esos ojos empañados: hasta el último momento, quería ser 'el más leal, el más entregado'».

Jruschov ofrece una descripción mejor acabada de la conducta de Beria junto al

de nerviosismo, «parecía darse cuenta de lo que pasaba».

Ningún testimonio puede tomarse al pie de la letra; hay sólo testigos, cuyos recuerdos del mismo hecho pueden diferir considerablemente. Stalin sufrió una tremenda agonía, sobre todo en sus últimas horas de vida, cuando se le oscureció la piel, los labios se le amorataron y las facciones se le deformaron hasta tornarse irreconocibles. Se ahoga poco a poco —todos los síntomas del síndrome de Cheyne-Stokes, causado por una he-

Jruschov describe así el mismo hecho: «En cierto momento del día, no recuerdo exactamente cuándo, Stalin pareció recuperar la consciencia. Aunque no podía hablar, me di cuenta por su expresión. Levantó la mano izquierda y señaló en dirección a la pared o al techo. Una especie de sonrisa se le dibujó en los labios... ¿qué estaba señalando? En la pared había una lámina, una reproducción de un cuadro recortada de la revista *Ogonyok*. En ella se veía a una niña que, con un cuerno, daba de comer a un corderito. En ese momento estaban dando de comer a

Los que habían sido aliados de Stalin estaban impacientes por hacerse con el poder y no esperaron a su muerte para celebrar una reunión y redistribuir los cargos que Stalin había acumulado.

lecho de muerte de Stalin (pues, en conjunto, todas sus memorias son más inteligentes que las de Aliluieva): «En cuanto Stalin se puso enfermo, Beria dio rienda suelta a su ira. Le maldecía y se burlaba de él. Yo no soportaba escucharle.

»En cuanto Stalin dio muestras de estar consciente, y dejó claro que iba a salir adelante y recuperarse, comenzamos a estrecharle la mano. Beria corrió a su lado, le tomó la mano y se la cubrió de besos. Cuando Stalin volvió a perder la consciencia, Beria se levantó y le escupió. Ese era su verdadero estilo. Traicionero hasta con Stalin, a quien parecía reverenciar... sólo para escupirle al cabo de un instante».

Jruschov también advirtió que cuando los médicos tomaron una muestra de orina, Stalin intentó cubrirse, con señales

morragia cerebral muy fuerte. Y después, según cuenta su hija, en el último momento, abrió de pronto los ojos y miró a los reunidos a su alrededor, uno por uno.

«Era una mirada pavorosa —escribe Aliluieva—, ya fuera por ser un reflejo de su locura o del horror a la muerte y a los rostros desconocidos de los médicos que se inclinaban sobre él. Y después ocurrió algo inexplicable y terrible, no sé muy bien cómo calificarlo, pero nunca lo olvidaré; después, levantó la mano izquierda, que todavía podía mover, señalando vagamente hacia arriba, o bien amenazándonos a todos. Fue un gesto incomprensible y amenazador, no sé a quién o a qué hacía alusión. Al instante siguiente, su alma, con un esfuerzo final, se liberó de su cuerpo.»

Stalin con una cuchara, y él debía de estar señalando el cuadro y tratando de sonreír: Mirad, soy como ese corderito...».

Probablemente, la descripción de Jruschov se ajusta más a la realidad. Aliluieva decidió ofrecer una descripción estereotípica de la muerte de un tirano, utilizada en la literatura desde tiempos inmemoriales, desde las crónicas rusas medievales hasta los dramas históricos de Shakespeare. Por su parte, el político que más adelante desvelaría la historia negra de Stalin trató al tirano agonizante como a un ser humano, y explicó su último gesto desde una perspectiva humana.

Ninguno de los aliados de Stalin acudió en su ayuda ni llamó a un médico. Y cuando los médicos al final llegaron, ya era demasiado tarde.



Estados Unidos y España

Joaquín Roy

Si el final de la Guerra Fría representaba el cierre de un nuevo capítulo de relaciones militares entre España y los Estados Unidos, la colaboración española con el mando norteamericano en la guerra del Golfo (calificado de impresionante por Washington, incluso antes del envío del contingente de paracaidistas en ayuda de los refugiados kurdos) no sólo significa el comienzo de una nueva fase inédita de las relaciones hispano-norteamericanas, sino también una ocasión histórica única para un mejor conocimiento mutuo.

España desde los Estados Unidos

La imagen norteamericana de España tiene unos condicionamientos históricos dados por la propia evolución colonizadora del continente americano y la raíz cultural eminentemente inglesa de los Estados Unidos. De ahí que España se viera desde los Estados Unidos como una nación fundamentalmente contrincante, tanto en la expansión de los propios Estados Unidos en el territorio que consideraba natural, como en el resto del continente, desde el principio de la pérdida de las colonias hasta la derrota de Santiago de Cuba. Esto puede resultar paradójico si se tiene en cuenta la participación de España al lado de los independentistas norteamericanos, aunque no resulta tanta sorpresa si se tiene en cuenta que la Corona actuó así (con eficacia y decisión)

en aquella ocasión principalmente para acosar a Inglaterra.

La permanencia de una cultura inglesa en los Estados Unidos, de formación eminentemente protestante, fue la principal causa original de la profunda desconfianza hacia España en los centros de poder norteamericanos. La historia norteamericana procedió a ser escrita desde Nueva Inglaterra, donde la ideología de los padres fundadores necesitaba reforzar el mito de la preponderancia de la colonización de los peregrinos del Mayflower, como ejemplo de conquista pacífica, en evidente contraposición a la violenta conquista y destrucción de los imperios azteca e inca.

Los Estados Unidos desde España

La guerra del 98 (conocida en los Estados Unidos como *Spanish-American War*, en Cuba como lucha por la independencia y en la historiografía de España como «El desastre») sirvió como doble excusa: para reforzar la mala imagen de España en los Estados Unidos y para relanzar el resquemor negativo hacia los Estados Unidos en las élites militares de España. Los vencidos en las Filipinas y Cuba regresaron a España a transmitir su frustración a las siguientes generaciones de oficiales, que se dedicarían a lo largo de la primera parte del siglo XX a decantarse

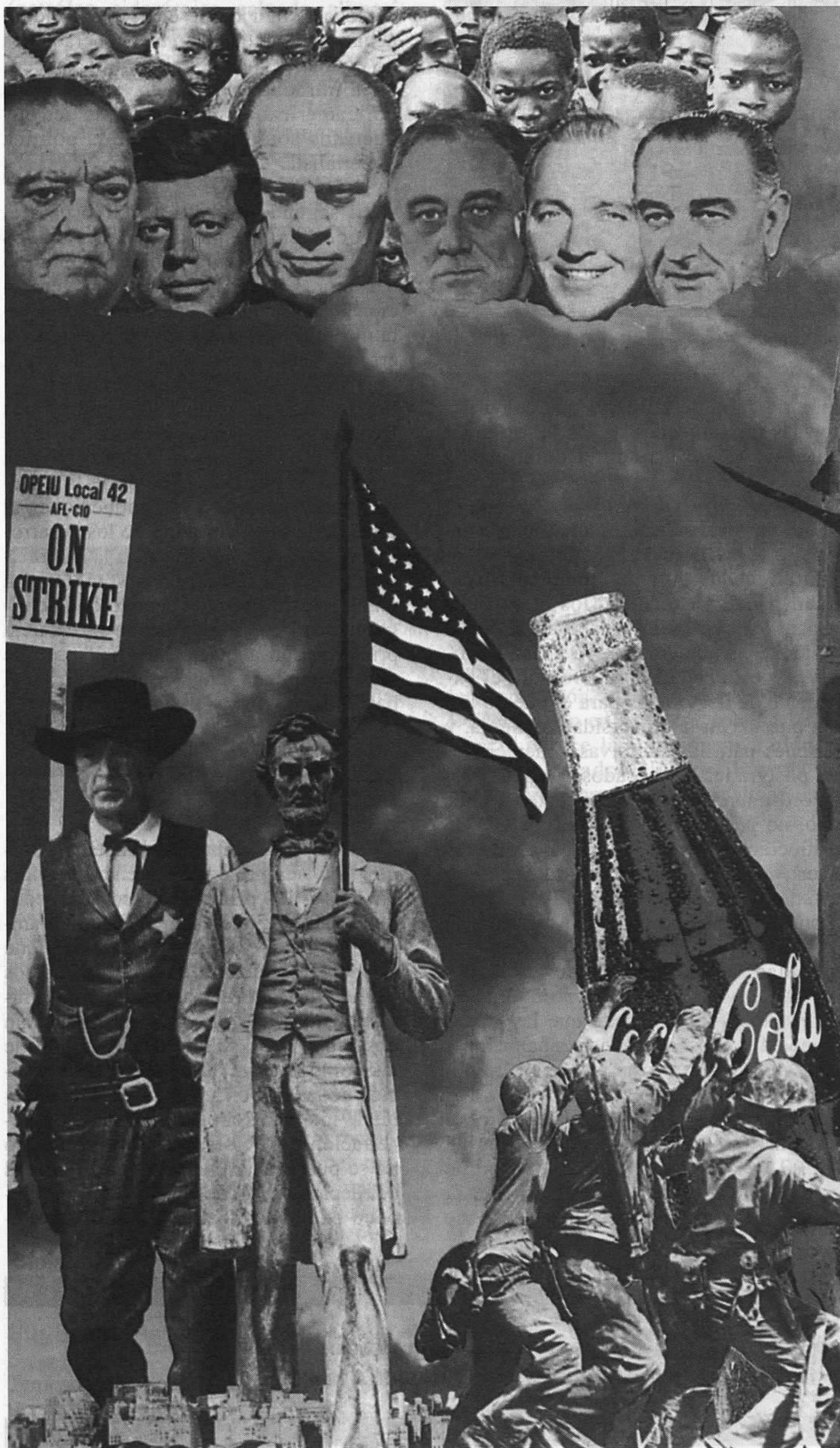
por la admiración hacia los alemanes, mientras los liberales se convertían en aliadófilos en las dos grandes contiendas mundiales. El antiamericanismo en España tiene de ese modo un origen puramente castrense y conservador, que paradójicamente se casó después de la II Guerra Mundial con la ideología de la izquierda, traumatizada ante el maridaje de Franco (de la primera generación heredera de los vencidos de Cuba) con los intereses del Pentágono. En el contexto especial catalán se registra el origen de la bandera independentista (con la estrella —blanca, trocada en roja en otra versión— enmarcada en un triángulo —azul, amarillo en versión zurda—): es una adaptación de la cubana, a su vez en colores y espíritu basada en la norteamericana.

De cuna de la Inquisición a tasca

La imagen culta de España en los Estados Unidos ha sido lentamente acuñada por la labor de los escritores e historiadores. Contra lo que puede creerse, el lema de que «España es diferente» no fue obra de Manuel Fraga Iribarne, sino que puede rastrearse perfectamente en los escritos de los viajeros norteamericanos que le dieron un perfil especial a las impresiones de sus colegas europeos. Prácticamente no hay un solo escritor de nota que escape a la atracción del mito. Desde Washington

Gracias a la persistencia del mito de ser un país «diferente», España se ve desde los Estados Unidos todavía hoy como un cruce de museo y tasca.

España se ve incluida en el mundo hispano-hablante y no escapa a las comparaciones y confusiones con las minorías puertorriqueñas o chicanas.



Irving, el gran artífice de la imagen decimonónica, hasta el más reciente ejemplo de James Michener, España ha proporcionado una tesis ineludible: es un país extraño (no por extranjero sino por diferente), y por lo tanto difícil de explicar con los parámetros usuales. Waldo Frank, John Dos Passos y Ernest Hemingway son algunos de los ilustres escritores que se adhieren a la misma tesis. Pero no están solos: beben en las fuentes originales de los propios intelectuales españoles que, desde Larra y Galdós a Cela y Goytiso, pasando por Unamuno y Madariaga, insisten en la peculiaridad española, aunque algunos la denuncien y traten de contribuir a su desaparición.

Gracias a la persistencia del mito y a la política turística de los 60 hasta ahora, España se ve desde los Estados Unidos todavía como un cruce de museo y tasca (en los 90, más caros), aunque en el plano político sea contemplada como uno de los aliados más contradictorios que se ha encontrado en su siglo americano, y como un enigmático confín de la Europa Comunitaria con el que debe y puede comerciar.

Si estas apreciaciones pueden sonar arbitrarias y partidistas, resulta aconsejable analizar los resultados científicos de una de las más exhaustivas encuestas distribuidas a diversos espectros de la población norteamericana con el fin de explorar la aceptación de los vinos españoles. Entre los hechos y figuras históricas de España más conocidos en los Estados Unidos se incluía predominantemente a Franco, la Guerra Civil y la Inquisición. La sociedad se percibía como muy tradicional; la moda basada en «mantillas» y trajes de toreros; la comida, picante; la economía como básicamente agraria; la impuntualidad, la suciedad, el emocionalismo y la tradición artística eran las señas de identidad más frecuentemente recordadas como características de España. Entre los productos más identificables se hallan los de cuero, los muebles, el calzado, el aceite, pero sin marca alguna. La imagen de España, en resumen, no es mala, sino baja o inexistente.

Una calle de dos direcciones

Los Estados Unidos se ven en la actualidad en España en una triple dimensión.

En primer lugar, es el poder hegemónico que permitió (en gran manera, pero que no representó la única causa) la supervivencia del franquismo en aras de la estrategia de la guerra fría (y que mantiene su presencia militar en suelo español). En segundo término, es el origen de todas las modas y tendencias sociales (que culminan en la obsesión de la burguesía por que, como culminación de su estatus, sus hijos hagan el COU —hasta su desaparición— en Nebraska). En cuanto a la economía, es uno de los clientes comerciales y proveedores más apetecidos.

Percepciones y relaciones se ven influidas por estereotipos, mitos e imágenes junto con realidades puramente estratégicas y económicas. En los Estados Unidos la realidad española se ve condicionada a cómo se ve, popularmente, el cosmos latinoamericano: a través de sus emigrantes y sus productos. En un nivel selectivo, a través de sus representantes diplomáticos y culturales, España, vagamente, se ve incluida en el mundo hispanohablante, en el que no escapa a las comparaciones y confusiones con las minorías puertorriqueñas, cubanas o chicanas. Al individualizarse, la imagen de España se identifica con la Guerra Civil o con los toros. De estos sectores étnicos se desmarcan decididamente los agentes culturales o diplomáticos. Los emigrantes y residentes españoles siempre han sido una ínfima minoría en el total de la población y su impacto en la opinión pública ha sido nulo. Sólo muy recientemente, gracias al ingreso de España en la Comunidad Europea, España se comienza a percibir como parte de Europa. Pero cuando una compañía aérea de los Estados Unidos, American Airlines, inaugura una nueva línea entre Madrid y Miami no acude a mejor campaña emblemática que un sonoro «¡Olé!» en las tarjetas de invitación decoradas con una mantilla. Además se hace en colaboración con el Consulado General de España, la Oficina de Turismo español, en un acto animado por el ballet flamenco de Rosita Segovia.

Los Estados Unidos desde España, popularmente, se ven identificados con las mitificaciones de su cine y, más recientemente, su televisión y sus modas culturales y sociales. Todavía en la actualidad persiste la mala impresión dejada por una



A. Warhol.

minoría zafia de militares que convirtieron las proximidades de las bases en un patio de recreo cuando el dólar estaba fuerte.

En un nivel selectivo, una minoría española se ha sentido atraída hacia su literatura (aunque no tanto como en Hispanoamérica), su técnica (los científicos españoles que emigraron a los Estados Unidos son numerosos), su sistema universitario (atracción primero para el excedente de doctorados para el que no había puestos en la universidad española, y después para las sucesivas generaciones de postgraduados becados). A pesar del récord impresionante de su sistema político, no puede decirse que el modelo de democracia norteamericana haya sido exhaustivamente estudiado en los planes de estudio de Derecho o Ciencias Políticas (con la notable excepción histórica de la Cátedra de Derecho Político de la Universidad de Barcelona, durante el periodo de Manuel Jiménez de Parga), quizá debido al hecho de que las ansias democráticas españolas esperaban un sistema parlamentario antes de la transición, y después de la desaparición del franquismo se inclinaron al estudio de sistemas más cercanos o afines. Aún en los 90, se constata que el único plan de estudios sobre la realidad norteamericana es el programa de Master del Centro de

Estudios Norteamericanos de la Universidad de Alcalá de Henares (desarrollado significativamente con la colaboración de la empresa privada principalmente norteamericana y la Embajada de los Estados Unidos). En este aspecto, el lastre del antiyanquismo generado por la izquierda (que, recordemos, tiene como precedente la fobia antiamericana de la derecha militar desde el 98) ha incidido negativamente en dos o tres generaciones de españoles que se han sentido reticentes a introducirse a fondo en los temas norteamericanos, por miedo de ser etiquetados como proclives de la política imperialista.

El segundo aspecto negativo para el conocimiento español de los Estados Unidos es el todavía deficiente dominio del idioma inglés por las nuevas generaciones de españoles, una vez perdidas totalmente las generaciones de la posguerra erróneamente decantadas por la inercia al mal aprendido francés. Además de situarse en inferioridad de condiciones frente a sus contemporáneos del resto de Europa (que adoptan el inglés como una segunda lengua casi al nivel de la materia) deben esperar a las traducciones al español de la mayor parte de los desarrollos de investigación tanto en la informática como en las ciencias sociales. La única solución sería el decreto de la obligatoriedad del inglés desde la escuela primaria, con anotación explícita de que sería la segunda lengua obligatoria en el bachillerato.

Los condicionamientos de la economía

En el plano empresarial, Estados Unidos está siempre entre los cinco mejores clientes y los primeros cinco proveedores, con el resultado de que cualquier ampliación de operaciones comerciales que se acometa y que no incluya los Estados Unidos debe ser considerada como limitada. Pero la magnitud de la Unión es un obstáculo insalvable para la mayoría de las compañías españolas, con la excepción de las mayores, ya aliadas con el capital internacional. Sin embargo, la penetración en el mercado norteamericano no se puede dejar simplemente a merced del departamento de exportación, ni tampoco exclusivamente en manos nortea-

La dura realidad para el empresario español es que sus productos deben resultar competitivos no sólo en cuanto al precio, sino también a la calidad.

americanas, ya que de ese modo se diluye en la ley local de la oferta y la demanda.

Los datos comerciales son claros. Para España, la balanza es deficitaria. La tasa de cobertura es del orden del 60%-75% en el último lustro. España manda a Estados Unidos manufacturas y bienes intermedios, sujetos a la demanda mundial (petróleo, siderúrgica, calzado, alimentos). Los productos americanos que llegan a España son precisos, con poco margen de cambio de precios: informática, maquinaria de alta tecnología, transporte aéreo, armas, alimentación animal. Los productos españoles que van a los Estados Unidos son principalmente vino, alimentos, moda, equipos domésticos y máquinas/herramientas. Se hecha en falta una línea de objetos/insignias que sirva de penetración para otros, con efectos multiplicadores. No existe un Volvo español, ni una marca de relojes como los



A. Warhol.

de otras organizaciones como la UEO, y como enlace con las minorías hispanas y todo el cosmos iberoamericano.

Pero mientras los Estados Unidos no deben esforzarse por vender productos necesariamente identificados con un país concreto (las modas en el vestir y en la comida rápida, la música popular, los deportes de evasión), España no tiene más remedio que tratar de capturar unas señas de marca mínimamente definibles. Es en estas líneas donde se deben reforzar los programas de actuación para mejorar la imagen.

En conclusión, resulta recomendable la coordinación de programas que tengan como objetivo la penetración del mercado, sea cultural o meramente económico, de los Estados Unidos. Las instituciones públicas deberían reforzar su papel de soporte para el sector privado y

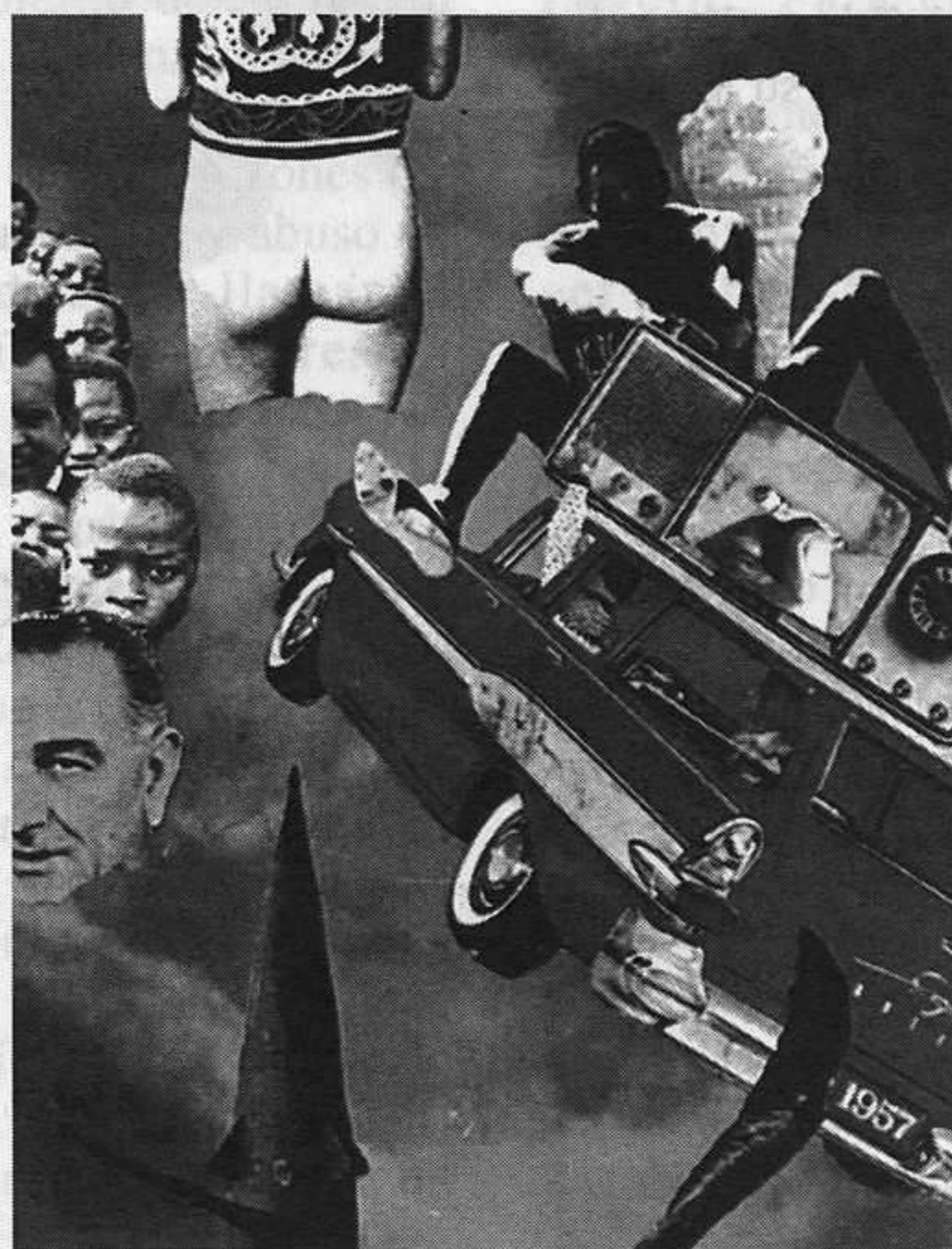
Resultaría recomendable una coordinación de programas que tuvieran como objetivo la penetración española del mercado, cultural o meramente económico, de los Estados Unidos.

suizos, o una línea de equipos electrónicos como los japoneses. En sustitución, se debe actuar mediante la oferta de productos que están marcados por las señas no necesariamente positivas de la artesanía, en clara competencia con las mercancías del Tercer Mundo. La dura realidad para el empresario español es que en Estados Unidos no se puede competir únicamente con la atractividad del precio, sino que hay que hacerlo también con calidad y la idoneidad de los productos. La caída del dólar encareció los productos españoles, como es lógico: de 200 pesetas por dólar se pasó a menos de 100, con lo que no sólo Barcelona y Madrid se convirtieron en más caras que Miami y Nueva York, sino que el vino español comenzó a adquirir un costo sospechosamente prohibitivo. Recientemente se teme, como también se cree percibir con respecto a las relaciones con Iberoamérica (sobre todo después de las celebraciones de 1992), que la plena integración de España en la CE desviarán esfuerzos comerciales que antes iban en dirección a los Estados Unidos.

Sugerencias para el futuro

Teniendo en cuenta que el territorio norteamericano es inmenso y fragmentado (y potencialmente mucho mayor si se

cumplen los planes de integración con Canadá y México), resulta imposible de cubrir con un solo programa. Se impone la cooperación, y evitar las repeticiones. La delegación en entes con sobrada experiencia parece la solución más idónea. Para los Estados Unidos, España no puede ser ignorada en la actualidad en el terreno de la universidad y la cultura tradicional, en el político-económico como socio de la Comunidad Europea, en el estratégico como miembro de la OTAN y



llegar a contextos donde la iniciativa particular no puede o no tiene el interés necesario. Tanto los intereses públicos como los privados deberían explorar detenidamente la colaboración con personas e instituciones con larga tradición de arraigo en los Estados Unidos, para no repetir de forma antieconómica lo que ya está inventado.

El estudio antes mencionado recomendaba las siguientes actuaciones para mejorar la imagen de los productos españoles en los Estados Unidos (y con ellos la imagen global del país): borrar el tópico de los toros de las campañas; enfatizar el contexto urbano, en sustitución del rural; reforzar las señas de tradición, pero modernizadas; emplear el color de la moda, pero con elegancia; cambiar los productos baratos por los de valor intrínseco, aunque resulten caros; finalmente, reforzar la pertenencia a Europa.

De la decisión de los sectores españoles depende el futuro, no del refugiarse en la excusa de la ignorancia norteamericana.

JOAQUÍN ROY

— *Periodismo y literatura*. Autor-Editor, 1986.
— *Cuba y España: percepciones y relaciones*. Playor, 1988.

PAN DEL POETA

Apenas nos conocimos
Don Jorge Luis me preguntó
Cómo se decía pan en mi lengua

Juntaba quizás alimentos
De todos los meridianos
Para algún nuevo poema hambriento

O quería sentir en sus labios
El gusto de la crocante palabra eslava

Cuando después de muchos años
Volvimos a encontrarnos en alguna parte
Repitó triunfante la palabra

Tenía el rostro iluminado del hombre
Que había mirado la áurea moneda oculta
En la miga de un pan universal.

Buenos Aires, 1987

EL BESO LLAVE

En la rivera del lago de Pátzcuaro
Creí encontrarme
Con la más joven madre
De la lengua purépecha

Su cuerpo estaba esculpido
En maíz y caña de azúcar

Sus ojos eran de brasa
De su coetáneo el Paricutín
Su boca y su sexo de cobre incandescente

Me pidió comerla
De ser hoy el último día
De su mundo y de su lengua

Le contesté
Cáma putí mucua
(Dame un beso).

Pátzcuaro, 1981

VASKO POPA

mercados ya que de ese modo se diluye en la ley local de la oferta y la demanda. Los datos comerciales son claros. España, la palabra es delicada. La tasa de cobertura es del orden del 60-75% en el último lustro. España manda a Estados Unidos manifiestas y bienes intermedios sujetos a la demanda mundial (petróleo, siderurgia, aluminio, alimentos). Los productos americanos que le van a España son pocos, con poca variedad. El cambio de precios, internacionalizado de alta tecnología, transportes, bienes agrícolas, alimentación animal, los productos españoles que van a los Estados Unidos son principalmente vino, algunos moda, equipos domésticos y algunos electrónicos. Se busca en última instancia de productos que sirvan de generación para otros, con efectos multiplicadores. No existe un Vólvex español ni una marca de teleros como los que el mundo de teleros americanos se han acostumbrado a utilizar. En un momento en que los consumidores americanos se vuelven más exigentes y sofisticados, se busca en última instancia de productos que sirvan de generación para otros, con efectos multiplicadores. No existe un Vólvex español ni una marca de teleros como los que el mundo de teleros americanos se han acostumbrado a utilizar.

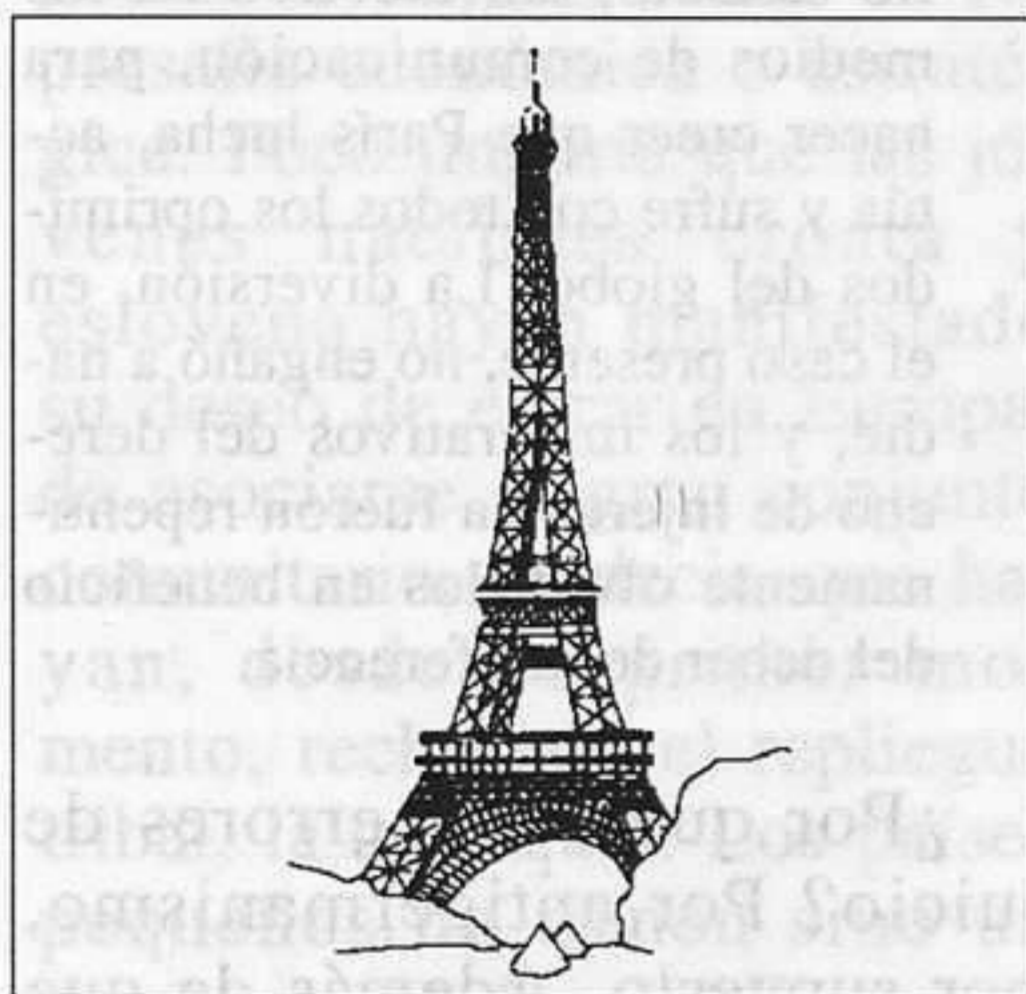
de esas organizaciones como la UNESCO y como enlace con las minorías hispanas y todo el cosmos iberoamericano. En un momento en que los consumidores americanos se vuelven más exigentes y sofisticados, se busca en última instancia de productos que sirvan de generación para otros, con efectos multiplicadores. No existe un Vólvex español ni una marca de teleros como los que el mundo de teleros americanos se han acostumbrado a utilizar.

Sugerencias para el futuro. Teniendo en cuenta que el entorno latinoamericano es inmenso y fragmentado. El intercambio mutuo entre los

Correspondencia

Pascal Bruckner

París



Pascal Bruckner

En diciembre de 1991 se montó en París, en el Centro Cultural Yugoslavo, una exposición sobre la historia de Serbia y de las otras repúblicas de la Federación durante este siglo. Se presentaba al pueblo serbio como destinado al martirio desde los orígenes, apisionado entre la espada otomana y la pared austriaca. Fotos particularmente elocuentes de las masacres cometidas por los *ustachis* croatas contra los serbios y los judíos durante la Segunda Guerra Mundial acompañaban los documentos. Estas ilustraciones, nada anormal hubieran presentado en sí mismas a no ser por su mensaje soterrado: los croatas, aliados eternos de los enemigos de Serbia —el Imperio de los Habsburgo y la Gran Alemania—, constituyen un pueblo nazi por esencia, genéticamente fascistoide, y el gobierno de Franjo Tudjman no es sino la prolongación de la República de Anton Palevic, de siniestro recuerdo. En el mismo momento en que Vukovar había sido borrada del mapa, en que Dubrovnik y Osijek soportaban los cañonazos del ejército serbio federal, en que decenas de pueblos de Croacia eran arrasados y cien-

tos de miles de civiles obligados a huir, el gobierno de Belgrado multiplicaba en sus embajadas, legaciones y centros culturales el mismo tipo de declaración. Y todas insistían en la misma acusación: el pueblo serbio, único garante de la integridad yugoslava, no hace sino oponerse, refrenar, prevenir la inhumanidad fundamental de los croatas.

He visitado dos museos del genocidio: el Memorial de Yad Vaschem en Jerusalén, y el de Tuol Slang en Phnom-Penh dedicado a las víctimas de los *jermes rojos*. Tanto en un caso como en otro, estos lugares no incitaban ni al odio ni a la venganza, no designaban pueblos en vindicta de la muchedumbre, no decían sino una cosa: no olvidéis. Recordad lo que hizo el régimen nazi, la dictadura de Pol Pot. Lo que tenía de indecente la exposición organizada en el Centro Cultural Yugoslavo es que el llamado a la memoria parecía, esta vez, puesto al servicio del crimen, de la despiadada guerra que mantenían ese mismo momento las fuerzas serbo-federales en Croacia. El gobierno de Slobodan Milosevic, la plana mayor del ejército y la jerarquía ortodoxa, cada uno por razones diferentes, hacen uso y abuso de lo que podríamos llamar *la histeria victimaria*: presentarse como los perseguidos del mundo y, amparados por este certificado marital, entregarse a actos nada menos que innobles. (Existe un criterio simple para entender la política de Milosevic: cada vez que acusa a sus adversarios de atrocidades o de malas acciones, quiere decir que él mismo va a cometerlas o las ha cometido ya.) Ser víctima es arrogarse el derecho de ser irresponsable, de no responder nunca de sus actos. El pueblo serbio, es-

cribe el 27 de diciembre de 1991 en el diario *Le Monde* el obispo del Banat Msr Athanase Jevtic, «es el único, junto con los judíos, que haya sido exterminado sólo a causa de la nación y de su confesión». O también en el voluminoso dossier distribuido por el Ministerio de Información serbio en Belgrado y que constituye una obra maestra de propaganda nacional-estalinista, donde un tal Petar Milatovic Ostroski, escritor serbio emigrado en Viena, que defiende a su país contra «el complot internacional», expone el libro que acaba de escribir, una trilogía: «La segunda parte de mi trilogía es una cronología del tercer genocidio. Es, *grosso modo*, un resumen de los tres genocidios cometidos por los croatas contra el pueblo serbio. Considero, en efecto, que en el transcurso del siglo XX el pueblo serbio ha sido víctima en tres ocasiones del genocidio croata. La primera vez, entre 1914 y 1918; la segunda, en la época del Estado independiente de Croacia; y la tercera, desde la inauguración (*sic*) de Franjo Trudjman, general de Tito e historiador de Pavelic. Para enorme vergüenza de los serbios, este genocidio continúa hasta hoy». En suma, si seguimos el razonamiento de sus dirigentes, «el pueblo serbio humillado, engañado, calumniado, rodeado de incompreensión y de odio» (como lo dice Dobrica Cosic, siempre en el mismo dossier) no tendría que rendirle cuentas a nadie puesto que se le debería todo en razón de los ultrajes que ha sufrido. Colocado en estado de perpetuo candor, tendría el derecho de cometer los peores crímenes sin exponerse a reproches: en tanto nación arcángel, empapada por la sangre de sus mártires, la nación serbia estaría libre de la moral

y de los derechos comunes y nada mancharía su inocencia fundamental.

Lo más sorprendente no es que este esquema haya podido germinar en la cabeza de algunos burócratas del aparato del Estado, eclesiásticos y generales preocupados por la disolución del Ejército Rojo en la ex-URSS y sobre todo por conservar sus privilegios de nomenklaturistas, sino que haya sido retomado casi textualmente en Francia por el gobierno, numerosos medios y una buena parte de los intelectuales. Que el presidente de la República haya podido decir que «Croacia formaba parte del bloque nazi y no Serbia» y que, espontáneamente, en todas las radios y televisiones, «croata» se haya vuelto una denominación sospechosa, casi como sinónimo de *ustachi*. Pasemos por alto esta imputación de responsabilidad colectiva que hace de los jóvenes croatas de hoy los culpables de los crímenes cometidos por algunos de sus padres o de sus abuelos; ¿qué pensaríamos de un extranjero que calificara a los franceses de 1992 de llevar el petainismo en la sangre, de ser colaboradores natos? Una simple investigación histórica habría podido disipar bastantes prejuicios. Habría enseñado, por ejemplo, que si bien las abominaciones del Estado *ustachi* son innegables, es innegable igualmente la colusión de la jerarquía católica y de los órganos de represión nazis, existió también el gobierno serbio pro-nazi de Milan Nedic que trabajó activamente con la ocupación; que a partir del 5 de octubre de 1940, o sea, mucho antes de la invasión alemana, una ley restringía en Belgrado los derechos de los judíos, imponiéndoles un *numerus clausus* en el bachille-

rato y en la Universidad, prohibiéndoles trabajar en el comercio de alimentos; que los *chetniks*, los guerrilleros monarquistas serbios, al principio antialemanes, colaboraron por anticomunismo con las tropas del Reich a partir de 1942, lo que les valió, en consecuencia, verse privados de la ayuda de los Aliados en provecho de los partidarios de Tito; que los altos dignatarios ortodoxos ordenaban el rebautismo forzoso de católicos y musulmanes pero impedían la conversión de los judíos, forma indirecta de entregarlos a la máquina de exterminación alemana; y que, a fin de cuentas, hubo más croatas en la resistencia antihitleriana, a partir de 1942, que serbios. En pocas palabras, para los falsificadores que invocan la historia para tergiversarla, sería más honesto volver a los hechos y admitir que las cosas son, por lo menos, más complejas y las responsabilidades están más compartidas. Hasta que una comisión de historiadores lleve a cabo la investigación objetiva acerca de estos delicados temas que no permitieron 40 años de comunismo.

Hay que lamentar, a este respecto, que el presidente Franjo Tudjman, autor de un libro como poco dudoso sobre los acontecimientos de la última guerra, haya contribuido, con sus patinazos verbales a empañar la imagen de su régimen en el exterior. Al menos, tuvo el gesto político de escribir a mediados de enero de 1992 al presidente del Congreso Judío Mundial, Edgar Bronfman, para condenar los asesinatos masivos cometidos por el Estado *ustachi* de Ante Palevic contra los judíos (¿Quizás una petición de perdón análoga formulada respecto de los serbios antes del inicio de las hostilidades desarmó la propaganda y la paranoia de Belgrado?). Lo cierto es que lo más terrible del prejuicio anticroata de los franceses es que ha ocultado el sentimiento elemental de la compasión. Aún antes de juzgar la legitimidad de las reivindicaciones de unos o de otros, la humanidad pedía que

se estuviera junto a las víctimas y que se hiciera todo lo posible para que la guerra se detuviera; pedía que se llamara por su nombre al agresor, que se denunciara su lógica de terror y de conquistas, que se le intimara a poner fin a sus ataques so pena de represalias. Ni Vukovar —el acto de belicismo más espantoso perpetrado en Europa desde 1945— ni la revelación de las atrocidades y de los crímenes sistemáticamente cometidos por el ejército y las milicias serbias contra los civiles y los soldados croatas conmovieron o cambiaron la opinión pública. El pasmoso silencio, la pasmosa frialdad, el pasmoso caparazón de nuestros conciudadanos, a los que nada más parece turbar, dicen todo sobre la bondad y la solidaridad del hombre democrático, más encerrado en sí mismo que un bunker. En cuanto a la *intelligentsia*, con excepción de algunos de sus miembros (Milan Kundera, André Glucksman, Alain Finkielkraut, Michel Polac, Jacques Julliard, Jean d'Ormesson, Patrick Wajmann, Annie le Brun), se contentó con no dar la razón a ninguna de las partes beligerantes, poniendo en el mismo plano al defensor y al atacante, a una democracia naciente y al último de los Estados totalitarios de Europa, invocando no se sabe qué atavismo odioso propio de los pueblos de los Balcanes, haciéndose cómplice finalmente con su silencio de la agresión serbia. Hagamos una mención especial a los ex estalinistas soviétólogos o soviétofilos que aman en secreto, en el régimen de Milosevic y su puño de hierro, la última encarnación de su sueño de juventud.

Todavía peor: el desprecio manifestado por Francia hacia la antigua Yugoslavia afecta tanto a los croatas y a los eslovenos como a nuestros aliados tradicionales, los serbios. Hablando de «tribus», «de etnias revueltas», François Mitterrand dijo algo terrible: se quitó la máscara y confesó que tenía a los habitantes de esta región en tanta consideración como los colonos del siglo

XIX a los africanos. La discriminación se nutre de la mínima diferencia, los pueblos de Europa del Este se han transformado en nuestros nuevos primitivos, nuestro nuevo Tercer Mundo. *La arrogancia democrática* de los países ricos permite no sólo aleccionar a las naciones que emergen del estalinismo sino incluso negarles ayuda. Están todavía así. Que se arreglen entre ellas. Si Francia hubiera querido desempeñar en este conflicto un papel a la altura de sus ambiciones, se habría aliado claramente, desde el comienzo, con la oposición democrática y pacifista serbia, habría promovido la inmensa cohorte de desertores que se niegan a morir por una mala causa, habría apoyado a gente como Yvan Djuric, refugiado en París y amenazado de muerte en su país, que declaraba: «Nada puede justificar el bombardeo de Dubrovnik, de las iglesias croatas, la pena infligida a la población. Como serbio, siento vergüenza. Después de la guerra, iré a pedir perdón al pueblo croata». Habría apoyado públicamente al gran poeta y escritor serbio Vuk Draskovic, líder del Movimiento de la Renovación y que, en disidencia con Milosevic, escribía a este último:

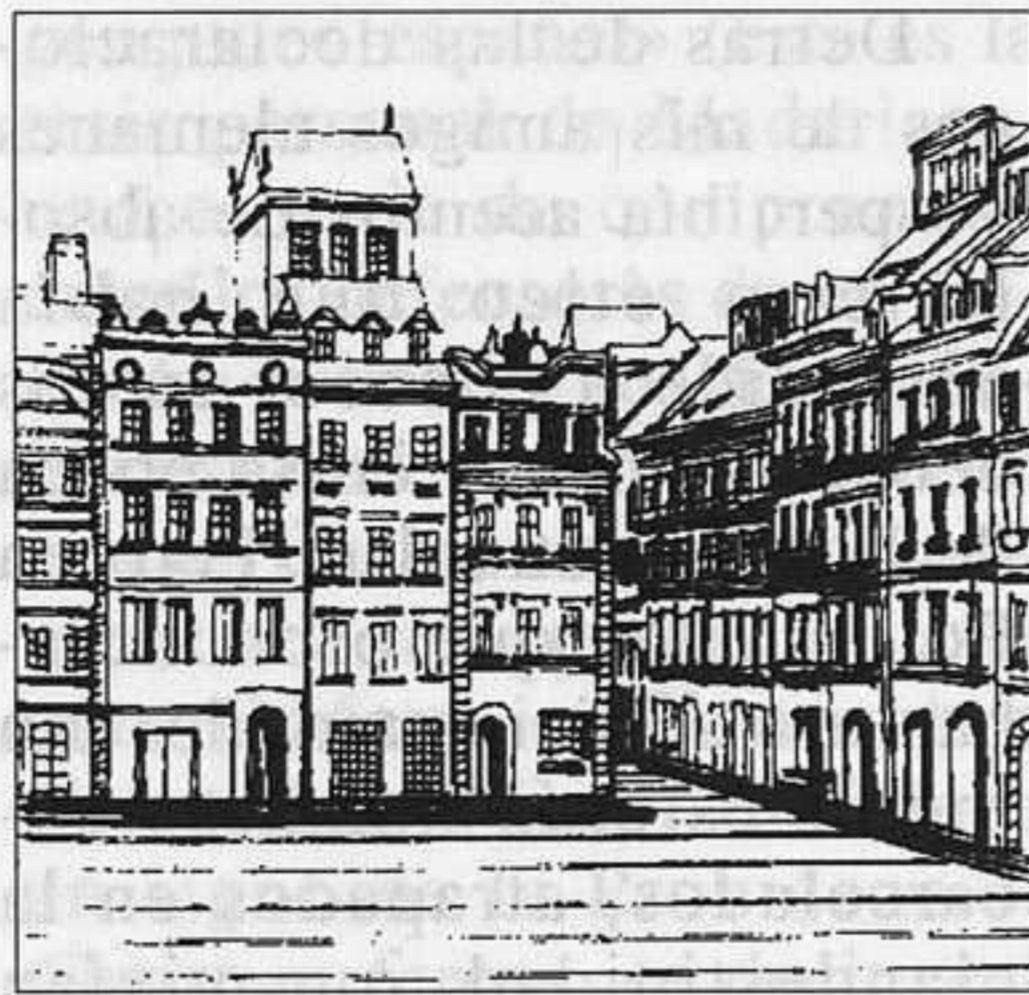
Desde 1987 hasta hoy, su política se ha limitado a multiplicar las enemistades, a crear nuevos focos de conflicto, a abrir nuevos frentes sin resolver ninguno de los problemas vitales para nuestro pueblo». Conducirse como amigo de Serbia no era halagar las pulsiones chauvinistas y expansionistas de una parte de sus élites, era denunciarlas, era decir a los elementos más extremistas: el pueblo serbio ha sufrido mucho en el transcurso de su historia, pero eso no justifica ni los sufrimientos infligidos a los pueblos vecinos, ni las prácticas discriminatorias para con las minorías y, especialmente, los albaneses del Kosovo. Os queremos pero no podemos tolerar la política violenta y el delirio sistemático de vuestros dirigentes. Ahora bien, no sólo Francia no asistió a las poblaciones en peligro, no lo intentó todo para frenar a una soldadesca ebria de su impunidad y orgullosa de sus victorias sobre los civiles desarmados, sino que no

ayudó a los serbios a salir del caos moral en el que los sumergió la camarilla militar-comunista en el poder en Belgrado. Y la agitación de nuestro ministro de Derechos Humanos, Bernard Kouchner, aun si evitó una destrucción total de Dubrovnik, no pudo esconder la inercia del Quai d'Orsay, de Matignon y del Elíseo. Es tradición en el gobierno francés dárseles de humanitario cuando en lo político quiere abstenerse, agitar este bello señuelo, tan efectivo en los medios de comunicación, para hacer creer que París lucha, actúa y sufre con todos los oprimidos del globo. La diversión, en el caso presente, no engañó a nadie, y los imperativos del derecho de injerencia fueron repentinamente olvidados en beneficio del deber de indiferencia.

¿Por qué estos errores de juicio? Por antigermanismo, por supuesto. Además de que el miedo a Alemania se vuelve en Francia la coartada para todas las cobardías y de todas las renunciadas, esta tentativa de oponerse a nuestro vecino, pagando el precio de los peores compromisos con una tiranía, no era solamente infame, era estúpida. Al hacer esto, se empujó a los eslovenos y a los croatas, que deseaban diversificar sus vínculos, a los brazos de Viena y de Berlín. ¿Cómo no entender que si se quiere frenar el *drang nach osten* de los alemanes, hay que ir con ellos, por delante de ellos, a su lado, pero sobre todo no dejar que ocupen solos el terreno? Hay quizás otra razón para entender la pasividad francesa; partamos de la hipótesis de que la caída del comunismo constituyó para nuestros dirigentes una verdadera catástrofe y que, al quebrarse la gran simplicidad del enfrentamiento Este-Oeste cambió la rentabilidad de la situación de la que gozaba nuestra república hasta noviembre de 1989. En pocas palabras, nuestros políticos aceptaron el desmoronamiento del bloque soviético sin asumir sin embargo sus consecuencias; deseaban los beneficios de la victoria y además las ventajas del orden, era necesario que todo se moviera pero que nada cambiara y, sobre todo, que no se tocaran las fronteras de los antiguos imperios. Lo que se

consintió, de mala gana, a los ucranianos, a los rusos, a los bielorrusos, a los kazakstaniños, a los azeríes —contaban con armas nucleares, constituían una amenaza—, no se consintió a los eslovenos, a los croatas, a los bosnios, a los serbios, en tanto pueblos demasiado aguafiestas, a los que se excomulgó rápidamente, sin gran riesgo, puesto que no gozan de ningún poder de represalia económica o estratégica. Poco importa que las jóvenes naciones croata y eslovena hayan manifestado su deseo de entrar en Europa, de asociarse al gran conjunto comunitario, es decir, que hayan, desde un primer momento, rechazado el repliegue tribal, la autarquía. Los países pequeños no tienen sino un derecho: el silencio. En suma, nuestros responsables habían, sin decirlo, delegado en Belgrado la tarea de restablecer el orden en la casa yugoslava, aún cuando fuera al precio de la sangre. Siniestra incoherencia, ya que finalmente hubo que reconocer —de boquilla— a las nuevas repúblicas y que, al hacer esto, nosotros, los franceses, perdimos en todo. Tuvo lugar una tragedia que se incubaba desde hacía muchos años y que hubiera sido posible evitar. No hemos intentado prácticamente nada para frenarla y de este drama somos responsables. ¿Cometeremos el mismo error en el futuro? ¿Cuál es mi preocupación por Francia? Es que, a fuerza de bajeza, de reniegos, de prórrogas, se vuelva, a su vez, una pequeña «tribu» de Europa occidental. ■

Varsovia



Adam Michnik

He visto la estatua de Lenin en Berlín. Era su último día. El retrato del jefe de la Revolución estaba metido entre andamios. Estaba a punto de ser desmontada. Sobre la barrera que rodeaba a la estatua había llamamientos y manifiestos de los huérfanos de Lenin. Pero nadie demostraba un interés especial por aquello. El jefe de la revolución bolchevique caía en el olvido, en Berlín, la capital más avanzada del Oeste dirigida por los comunistas.

Las calles de los dos Berlín todavía no habían sido rebautizadas. A diferencia de Polonia, aquí nadie se ponía histérico porque tenía que seguir aparcando su coche en la avenida de Karl Marx y beberse la cerveza en la calle de Otto Grothwol o en la calle de Wilhelm Pieck, pero el desmantelamiento del comunismo se hacía a una velocidad terrorífica.

El Berlín actual es una ciudad fascinante. Esta ciudad, separada durante años por un muro, simbolizaba la división de Europa y la dominación de la mitad de nuestro continente por parte del comunismo. Es en Berlín donde se manifiesta de forma más viva el proceso de reunificación de la parte democrática y de la parte poscomunista. Siguen siendo dos ciudades. Todavía bastan diez minutos de coche para volver a encontrar en una civilización material y espiritual distinta, entre edificios, co-

ches, calles, restaurantes distintos, entre gente distinta.

Nosotros también

La revolución pacífica alemana de hace dos años, que asombró al mundo por su determinación y su eficacia, había comenzado con manifestaciones pacíficas, oficios en las iglesias evangélicas, huidas masivas al extranjero y con las pancartas que sostenía la gente en las que se leía: «Nosotros somos el pueblo». Después, se convirtió en «Nosotros somos un pueblo», y esta consigna, la última de la pacífica revolución de las velas alemana, fue la que abrió a los alemanes de la RDA el camino de la democracia y de la libertad y también el de la reunificación de Alemania. Esta consigna electrificaba a las multitudes, hacía nacer la esperanza, eclipsaba los años de dictadura, los años de humillaciones, los años de mentiras y los años pasados a la sombra del muro y de las alambradas.

Hoy en día circula un chiste por Alemania. Dos alemanes se encuentran, uno del Este, *ossi*, y el otro del Oeste, *wessi*. El *ossi* abre los brazos y le dice sonriendo al *wessi*: «Bienvenido, somos un solo pueblo». El *wessi*, con las manos en los bolsillos, le responde: «Nosotros también». Este chiste esconde un diagnóstico muy preciso de la situación actual de Alemania. Vista con ojos polacos, esta situación permite comprender en qué se parecen y en qué se diferencian todos los países poscomunistas. Sencillamente, ya no queda nada de la euforia de la revolución democrática, ni en Alemania ni en ninguno de los demás países poscomunistas.

En la Alemania actual se nota cada vez más hasta qué punto es difícil, doloroso y complicado hacer un Estado con dos. En Berlín Oeste se escucha cada vez con más frecuencia echar de menos el muro. Cada vez se escuchan más comentarios groseros sobre la gente que viene del otro lado de la Puerta de Branden-

burgo, distinta en el plano ideológico, mal educada, ruidosa, sucia y que exige que se le lleve el dinero a casa. En Berlín Este, cada vez se escucha más la broma siguiente: «¿Qué son los cinco nuevos *länder* que componen el territorio de la antigua RDA? Es la zona de ocupación de la República Federal Alemana». Los alemanes del Este dicen que, puesto que son alemanes, tienen el mismo derecho al bienestar que sus compatriotas del Oeste. Los alemanes del Oeste recuerdan con sumo gusto que forman parte de Europa, lo que no se sabría decir de sus compatriotas del Este, que hasta hace muy poco seguían obedeciendo las instrucciones del imperio asiático. Los alemanes del Este dicen que su situación no ha cambiado. Antes, no hace tanto tiempo, recibían todas las instrucciones de Moscú, ahora las reciben de Bonn.

El régimen comunista en la RDA era incomparablemente más draconiano que, por ejemplo, en Polonia. En Alemania, la trata de hombres, es decir, la venta de prisioneros políticos por dinero, era una práctica corriente. Por esto, tantos alemanes que habrían podido constituir una oposición totalitaria iban a parar a la República Federal. Los que se quedaban en la RDA, aunque se rebelaran, se veían obligados a mantener un juego complicado con el *establishment* comunista, juego que al mismo tiempo les permitía vivir, hacer algo y no pasarse los años bien en prisión, bien en el extranjero.

La Iglesia evangélica desempeñó un papel muy importante, comparable al de la Iglesia católica en Polonia. Fue la que dio impulso a los movimientos pacifistas, a los debates filosóficos y literarios independientes y a las primeras fórmulas de autoorganización civil y política. Pero sólo algunos pastores y algunos obispos alemanes gozaban de autoridad en todo el país. Yo he pedido a los alemanes, a los amigos, los disidentes de ayer, que me dijeran a quién consideraban una autoridad moral, y se

quedaban tristemente perplejos o bien me citaban nombres de alemanes del Oeste.

La reunificación de Alemania ha contribuido ampliamente al aniquilamiento de las autoridades. Gente como Christa Wolf o Stefan Hermlin, escritores conocidos que, en el pasado, se habían atrevido con frecuencia a mantener posturas inconformistas, fueron casi hasta el final miembros del SED, el partido comunista, enzarzados en miles de juegos y de compromisos con la dirección del partido. Su autoridad era grande en los primeros días de la revolución, ya que fueron ellos, al ser algo más que simples particulares, los que pronunciaban de forma alta y clara las palabras de la libertad. Pero veían los cambios en Alemania como una *perestroika* al estilo de la iniciada por Gorbachov.

Los acontecimientos se precipitaron. Enseguida, las consignas de la *perestroika* ya no eran suficientes e incluso comenzaron a parecer visibles. Entonces aparecieron nuevas autoridades. Gentes jóvenes, próximas a la Iglesia, fundadores de nuevas organizaciones como el Nuevo Foro o el Resurgimiento Democrático, no tardaron en convertirse en los héroes de la calle, marginando a todos los actores de la vida oficial de la Alemania del Este. Estos jóvenes ya no reclamaban la *perestroika*, sino una verdadera democracia, elecciones libres, la liquidación del sistema monopartidista y del comunismo en su conjunto. Pero al mismo tiempo, también basaban todo su razonamiento en la consigna: «Primero la democracia, después la unión». Solamente cuando la RDA se convirtiera en un Estado democrático de los ciudadanos de la RDA, podría soñar, una vez recobradas su dignidad y su soberanía, en establecer nuevos lazos con su vecina occidental.

Un absolutismo ético

Las cosas sucedieron de forma distinta. «Somos un solo pue-

blo» se reveló como una consigna muy fértil y los líderes de la revolución de las velas y toda la oposición del Nuevo Foro fueron marginados muy deprisa. El mito del marco alemán, encarnado por Helmut Kohl, la arrastró. Todos los alemanes creían que enseguida se podrían comprar un Mercedes. Sin embargo, no recibieron más que paro y la humillación que conlleva.

Los alemanes de la RDA no se han vuelto a sentir dueños de su propia casa. Tienen la sensación de que alguien decide su suerte por ellos, sensación que genera frustraciones, apatía y cólera y que explica su voluntad obsesiva por ajustar cuentas con la *Stasi**.

Cuando yo intentaba explicar a mis amigos alemanes que el problema de la *Stasi* es prácticamente insoluble, me encontraba con miradas de sorpresa y atraía respuestas llenas de cólera: hay que considerar el problema de la *Stasi* desde el punto de vista de las víctimas y no desde el punto de vista de los verdugos; todo individuo que ha sufrido una injusticia tiene derecho a saber quién la ha cometido, quién ha escrito las denuncias calumniosas sobre su persona, quién está en el origen de sus males. Su obsesión es la *Stasi*. Nunca supieron ajustar cuentas completamente con el nazismo y esto permitió la existencia de la *Stasi*, por eso tienen que ajustar cuentas completamente con ella hoy, para que en el futuro el nazismo no vuelva a ser posible jamás. Cuando yo les decía que la frontera entre la necesidad de justicia y el espíritu de venganza es frágil, me respondían fríamente con esta pregunta: ¿Tienen que quedar impunes los asesinos? Y si es así, ¿a quién hay que castigar por haber disparado a las personas que franqueaban el muro? ¿Únicamente a los soldados armados con fusiles que ejecutaban las órdenes que habían recibido? ¿O quizá a los

* Policía secreta de la antigua RDA.

que contribuyeron a todo este sistema asesino?

Detrás de las declaraciones de mis amigos alemanes yo percibía acentos de absolutismo ético que había aprendido a conocer en los debates polacos en la época de la clandestinidad. Pero en Polonia los que pronunciaban estos juicios morales tan radicales eran hombres encarcelados, atrapados en la clandestinidad, que vivían dramáticamente la toma de conciencia de su fracaso. Entonces comprendí que el tono apasionado de absolutismo ético de mis amigos alemanes se producía por su impotencia. Hoy se sienten impotentes en su propio país. Se han descolgado del proceso de la revolución, pusieron en marcha el mecanismo que derribó el poder comunista en la RDA y ahora se ven marginados por el destino. Como no pueden tener ninguna influencia sobre la forma del Estado, al menos quieren tenerla sobre la suerte de sus verdugos de ayer. Pero existe la impresión de que el destino tampoco les ha dado esta satisfacción. Les ha negado el derecho a la magnanimidad, que es la virtud de los vencedores, y les ha dejado la desconfianza de los vencidos. Los alemanes del Este sienten que son los únicos que saben que la vida bajo el régimen comunista era una pesadilla, los únicos que conocen las crueldades, las humillaciones, el cinismo y el conformismo que el destino les exigía cotidianamente. Y los únicos que saben hasta qué punto es difícil explicar cómo se puede estar tristemente resignado teniendo una conciencia clara del horror del mundo al que había que resignarse. Por esta razón, no reconocen a nadie más que a ellos mismos el derecho a juzgar. Los que llegan desde el otro lado del Elba intentan proceder a verificaciones y al desmantelamiento de la sociedad comunista; esta gente no entiende nada, porque utilizan esquemas muertos, formales. Para con esta gente no puede haber más que el des-

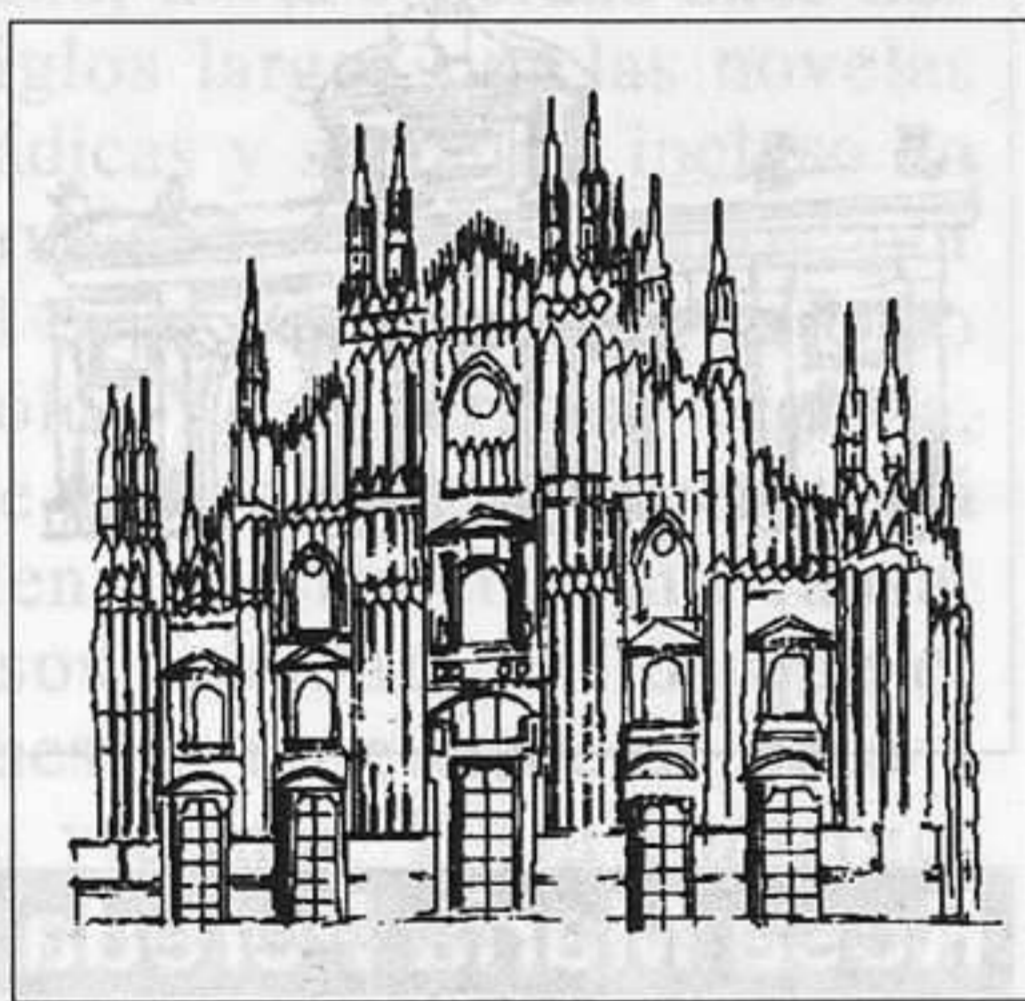
precio irónico que siempre suscitan las tomas de conciencia de las comunidades humilladas.

Y sin embargo, en Alemania se ha producido un milagro. El Estado estalinista, que tenía un aspecto tan sólido, imposible de romper, se ha desmoronado. Y sin embargo, el muro de Berlín se ha derrumbado y hace dos años las plazas de las ciudades y de los pueblos alemanes, las calles de Berlín hacían pensar en un carnaval. Y resulta que después del carnaval se tiene resaca. Las desilusiones han hecho nacer la agresividad y las bandas armadas de la derecha. La xenofobia se ha convertido en un componente duradero de la vida cotidiana. A menudo también se manifiesta contra los polacos, lo que me hace sumergirme en tristes reflexiones, pero no despierta en mi interior ningún espíritu de revancha. Mis reflexiones van unidas a recuerdos históricos. El aniversario de la destrucción del Muro, en noviembre, habría podido convertirse en un día de fiesta nacional en Alemania, pero es imposible. Es imposible porque 51 años antes, el mismo día, tuvo lugar la famosa «Noche de los cristales» que prefiguraba el holocausto. También en este día de aniversario, en toda Alemania, una multitud de personas se echó a la calle para manifestarse contra los excesos de la extrema derecha que grita su consigna: «Alemania para los alemanes». Esta consigna no es otra cosa que la forma patológica, degenerada, bajo la que se manifiesta el mito utópico de un Estado puro en el plano étnico, mito regenerado por el poscomunismo. Estas consignas y estos gritos se pueden escuchar en todos los países poscomunistas, incluida Polonia. Quizá sea una tara de mi memoria de polaco, pero en boca de un alemán, gritadas en alemán, me llenan del mayor terror. ¿Cómo terminará todo esto?

¿Qué es lo que ha terminado realmente en Berlín y

qué es lo que comienza? El proceso que conducía a la democracia y a una economía de mercado ya ha mostrado sus efectos nocivos. Los millones de marcos invertidos en el territorio de la antigua RDA realmente aportaron resultados positivos. Pero, ¿qué sucederá con la gente? ¿Aprenderán rápidamente a vivir según las nuevas reglas? Esta es la pregunta que me hago cuando paseo por las ciudades de la Europa poscomunista. ■

Milán



Giulio Giorello

«Mediterráneo: las mismas caras, la misma gente». Cuando ya ha comenzado la *kermés* de las celebraciones del descubrimiento de América —el evento que ha marcado el final del *viejo* mundo—, uno de los mayores éxitos en las salas cinematográficas italianas, es una película que se llama *Mediterráneo*. Su autor, el director Salvatores, la ha dedicado «a todos aquellos que escapan», es decir, a todos los que quieren «escabullirse» de la trampa de la historia. El descubrimiento del *nuevo* mundo y el consiguiente desplazamiento de los intereses del Mediterráneo al Atlántico se deben, paradójicamente, a los esfuerzos de un hombre «que no tenía ninguna razón para creer en la existencia del continente con el que estaba destinado a encontrarse», como llegó a escribir en su momento Salvador de Madariaga. Cristóbal Colón, como le gustaba hacerse llamar (o

Cristoforo Colombo, como se le suele llamar en Italia), el aventurero «genovés de origen judeo-español» (ésta es la tesis personal de Madariaga, una especie de compromiso entre los defensores de un *Colombo* italiano y los de un *Colón* español, como escribió de él Las Casas, «abrió por primera vez las puertas de este mar Océano»). El nombre *Cristoforo* (*Cristóbal*) era un signo de la Providencia: *Christum ferens*, es decir, «el que lleva a Cristo» a tierras remotas y hasta entonces desconocidas. El apellido español, *Colón*, no era menos significativo, «ya que quiere decir *re poblador*», y en los designios divinos entraban tanto la *colonización* de aquel «mundo nuevo» como (obviamente) «la conversión» de los indígenas.

El buen obispo Las Casas era, de todos modos, bastante realista como para darse cuenta de que la gente que Colón había llevado consigo, comenzando por la propia *chusma*, ¡«no era del tipo que debería haber elegido» para sus fines civilizatorios! No obstante, es justamente en esa *chusma* en la que hay que fijarse para descifrar el sentido de la empresa. Competencia marinera y el hábito de la piratería se confunden en estos hombres, así como se diluye el límite entre ansia evangelizadora y afán de riqueza. Del mismo modo, son variados los rasgos étnicos o lingüísticos: genoveses, marseleses, catalanes. Las «gentes de mar» entre las que Colón recluta a los suyos se entienden en una extraña «lengua franca», en la misma *koiné* mediterránea, y no es fácil trazar distinciones. Para repetir las palabras de la película: «Las mismas caras, la misma gente». Y los mismos *trucos*. Madariaga recuerda un episodio que precede en unos 20 años a la gran expedición de 1492 y que el mismo navegante refería con estas palabras: «A mi acaeció que el rey Reynel, que Dios tiene, me envió a Túnez para prender la galeaza Fernandina, y estando ya sobre la isla de San Pedro, en Cerdeña,

me dijo una Saetia que estaban con la dicha galeaza dos naos y una carraca; por lo cual se alteró la gente que iba conmigo y determinaron de no seguir el viaje, salvo de volver a Marsella por otra nao y más gente. Yo, visto que no podía sin algun arte forzar su voluntad, otorgué su demanda, y mudando el cebo del aguja di la vela al tiempo que anochecía, y, otro día al salir del sol, estábamos dentro del Cabo de Carthagine, teniendo todos ellos por cierto que íbamos a Marsella». Tal era el «re poblador» antes de que la Providencia lo promoviese de *corsario* a más elevada misión. *Sin algún arte*: la frase hace recordar al Ulises astuto y encantador que el severo Dante coloca inexorablemente en el infierno: «Pensad en vuestra naturaleza. No fuisteis hechos para vivir como los brutos, sino para alcanzar virtud y conocimiento». Con esta (breve) alusión a la excelencia humana, Ulises convence a sus desventurados compañeros de lanzarse «al loco vuelo», a la aventura sin retorno «en el mundo sin gente» (*Divina Comedia, Infierno, XXVI*, en especial versos 118-120. Cito la versión castellana de Nicolás González Ruiz, *N. del T.*). Colón, nuevo Ulises, en lugar de seducir con la palabra prefiere manipular la brújula (que, después de todo, como cualquier otro ingenio técnico, es un producto de «virtud y conocimiento»), pero el resultado es el mismo. La diferencia es que, una vez aventurado en el Océano, Colón encontrará un mundo *con gente* y, al volver a Europa, deberá realizar el balance de los beneficios y de las pérdidas relativas a su «loco vuelo».

Así, pues, Colón también ha sido (al menos inicialmente) *uno que escapa*. En España debe de ser aún popular la historia de aquel joven que exaltaba hasta tal punto las cualidades de su novia que el amigo que lo escuchaba no vaciló en interrumpirlo preguntándole: «¿Dónde vive?», a lo que el otro respondió enseguida: «Se ha mu-

dado de casa». Colón —o Colombo— podría estar en el lugar de la novia de la historia, hábil como era «en ocultar, como los calamares, con una especie de nube de tinta, todo dato concreto sobre su vida» (De Madariaga). La respuesta a la pregunta, en el caso del navegante, podía ser que la *primera* residencia era el Mediterráneo. Su cambio de domicilio, por así decir, ha cambiado profundamente el curso de los hechos humanos. El Mediterráneo ha seguido siendo, cada vez con mayor justicia, «la casa» de aquellos que *no* querían verse demasiado implicados. Vuelvo, sólo por un momento, a la película de Salvatores. Un puñado de soldados *italianos* (de las armas más diversas: entre marineros, ingenieros y gastadores hay incluso un fusilero de montaña con su mula) es desembarcado, «por órdenes superiores», en una pequeña isla griega del Egeo, no muy lejos de las costas turcas. Los «invasores» descubrirán que la isla no ha sido abandonada, fraternizarán con la población local, *griega*, serán timados por un vendedor *turco* de opio y alfombras. Alemanes, ingleses y americanos que combaten entre sí por el control de lo que los antiguos romanos llamaban *mare nostrum*, son sólo actores lejanos, presencias entre bastidores, dioses desconocidos que influyen en el desarrollo de la acción apareciendo *ex machina* sólo al final. No es para sorprenderse: otras caras, otra gente. Ellos *no* eran (no son) «mediterráneos». Esta es tal vez una de las razones del éxito de la película (probablemente no la única), y allí reside también el motivo de la nueva popularidad del Mediterráneo, incluso en el plano del turismo de masas. En estos bochornosos días milaneses (mientras escribo la «Correspondencia»), tengo ante mis ojos los más variados anuncios publicitarios: Grecia es «luminosa»; Turquía es «bella y misteriosa»; Túnez «hospitalario». Hay poca memoria, y se han diluido los recuerdos del barco secuestrado por los

palestinos en pleno «crucero mediterráneo»; las guerras mediorientales están hechas de «batallas en el desierto», bastante lejos de las playas marinas; el fundamentalismo islámico que explota del Magreb a los confines de Irán no reparará (se espera) en los litorales; las guerrillas que ensangrientan a la «civilizada» Europa —como la de los vascos o la de los «seis condados» de la llamada Irlanda del Norte— atañen a «lluviosos» parajes atlánticos; nuevos y viejos nacionalismos, revueltas étnicas y secesiones vienen sólo de Oriente, de lo profundo del continente europeo, en una época dominada por el «socialismo real». Un semanario (de izquierda) ha llegado a lanzar el eslogan de las «vacaciones inteligentes» en las costas yugoslavas: la disolución que amenaza a la federación creada por Tito es, evidentemente, un asunto de montañeses... En síntesis, por favor, *no nos quitéis el olvido que la «fuga» de Colón, hace cinco siglos, nos ha regalado.*

Detrás de las imágenes estereotipadas, detrás de la «nostalgia» del Mediterráneo vendida por los *media* y por las agencias turísticas, hay (también) una intuición no trivial. A Aristóteles le gustaba decir, en su *Metafísica*, que «los nombres deben ser adecuados a las cualidades y al uso de las cosas». Bajo este perfil, *Mediterráneo* es un término feliz. «Un mar entre tierra, cerrado por sus tierras», más bien «un mar entre montañas»: así comienza diciendo el gran historiador que fue Fernand Braudel en su *El Mediterráneo y el mundo mediterráneo*: no ha de maravillarse el lector por el hecho de que este libro, dedicado a un *mar*, comience hablando de las varias funciones de la *montaña*. Las *columnas de Hércules*, es decir, «*i riguardi*» (en italiano antiguo), las *señales* plantadas por el dios «para que el hombre no pudiera pasar más allá» (Dante), son *montes*. Los geólogos contemporáneos dan la razón al poeta: el Mediterráneo coincide con una zona de pliegues y fracturas de la

era terciaria; un sistema «vasto y coherente» ha constituido «la unidad arquitectónica» del *espacio* mediterráneo, un *esqueleto* de montañas, sigue diciendo Braudel, «embarazoso, desmesurado, omnipresente» —de los Alpes a los relieves de Anatolia, de las cordilleras españolas al Atlas— que, sin embargo, ha garantizado la *identidad* mediterránea.

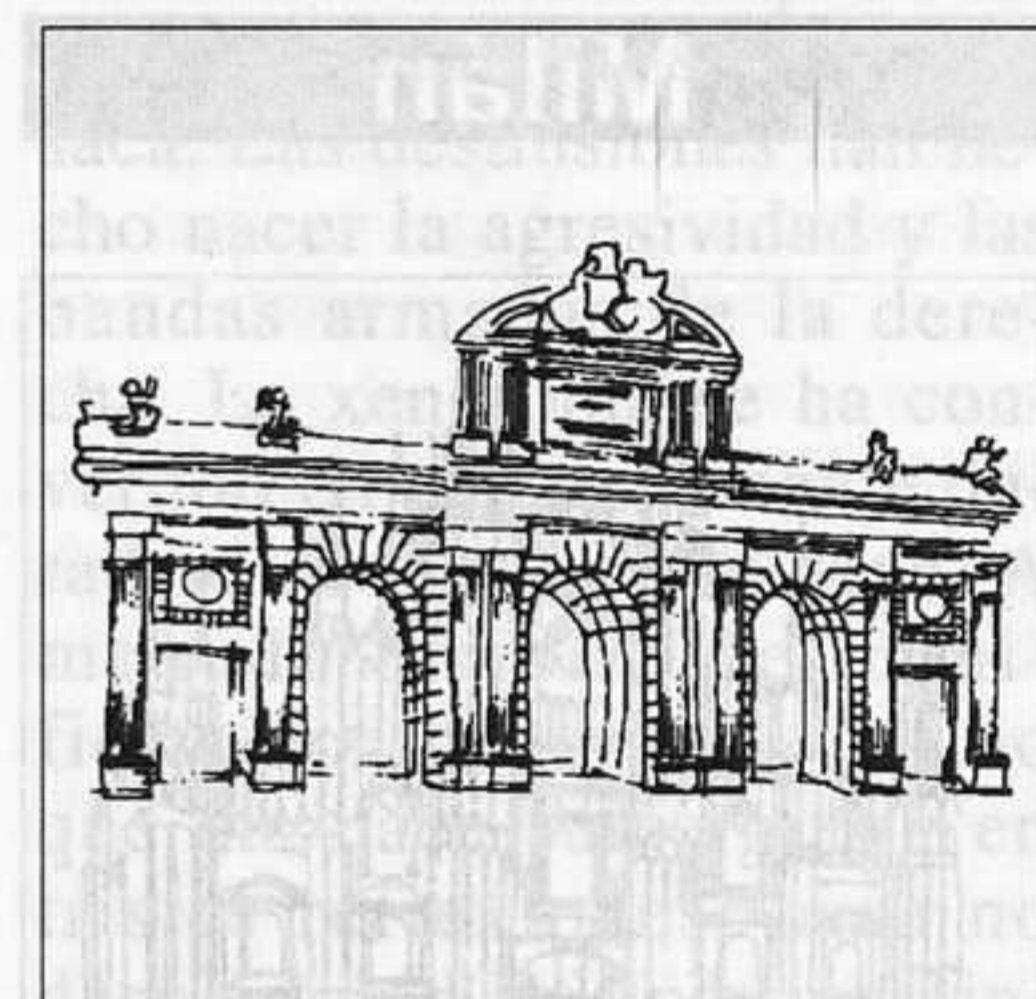
Por cierto, también esta *identidad* (como muchas otras) no es algo inmediato u originario, sino una lenta construcción, una sedimentación paciente. De aquellos montes que «dirigen hacia el mar rostros imponentes y ceñudos» (Braudel), han bajado al mar no sólo grandes ríos, sino también torrentes de experimentos humanos, formas de vida, pueblos, razas y civilizaciones. La identidad es la unidad en la diversidad, la estabilidad procurada en el cambio. Está el Mediterráneo fabuloso de la Gran Madre, la elusiva divinidad femenina, cuyo dominio fue hecho pedazos por los protervos dioses masculinos de los invasores indoeuropeos; está el *mare nostrum* de los romanos, convertido en un «lago doméstico» (aunque no privado de sorpresas: ¡piénsese en Julio César raptado por los piratas ilirios!), destinado a diferenciarse gracias a la «sangre nueva» de los (llamados) bárbaros; está el espejo líquido de la cristiandad de los primeros siglos, cuya unidad es puesta en duda por la explosión del Islam y el «mar insidioso» que surcan los cruzados; está la gran cuenca comercial de las «repúblicas marinas», a través de la cual no sólo llegan las sedas o las especias de Oriente sino que también Europa redescubre la filosofía de Aristóteles y al mismo tiempo aprende la medicina, la arquitectura y la astronomía de los árabes, así como «las cifras de los indios», es decir, la anotación posicional decimal favorecida por el cero. Todo eso es el «Mediterráneo»: un escenario a la vez mudable y constante, en el que el agua ha ligado lo

que estaba disperso «en las montañas». En él podemos ambientar el viaje de Eneas de Troya a Italia, o las guerras púnicas, que ya Tito Lucrecio Caro, el poeta-filósofo del *De Rerum Natura* consideraba un conflicto *cósmico*, y que el historiador-filósofo Arnold Toynbee ha comparado en nuestro tiempo con las guerras mundiales; el Mediterráneo de griegos, romanos, celtas y cartagineses con sus *pántheoi* abigarrados y el de las tres grandes fes monoteístas: judaísmo, cristianismo e Islam. El «mar de color de vino» —donde tuvo lugar «la animosa lucha contra los infieles», tal como los historiadores árabes describen la resistencia de los «combatientes del Islam» a las hordas cruzadas o bien, según los gustos, la «reconquista del gran sepulcro de Cristo» cantada por el «loco» Torquato Tasso. Tal vez el poema más «mediterráneo» —no obstante cantos como «La Hibernia fabulosa» (es decir, Irlanda)— es el *Orlando furioso* de Ariosto, donde «mujeres, caballeros, armas y amor» se distribuyen igualmente entre cristianos y musulmanes, entre una y otra orilla.

Antes de concluir con un elogio de esta indiferencia soberana, permítaseme una última observación: la *identidad profunda* del «Mediterráneo» (la «misma cara» de que se hablaba al comienzo) se aprecia sólo a unos siglos de distancia del hecho que ha marcado la declinación del Mediterráneo. El «vuelo» de Colón no fue tan «loco», si sus epígonos españoles, portugueses, ingleses, holandeses, irlandeses, etc., han sabido «repoblar» de verdad el nuevo mundo y, al mismo tiempo, remodelar Europa. Con mayor razón vale hoy la profecía de Braudel: también el Atlántico, este nuevo «vínculo, unidad, vasto sistema urbano de los puertos unidos unos a otros», este puente entre Europa y América, cederá un día su fortuna «a otros espacios, líquidos o terrestres». ¿No es hoy cada vez más recurrente la imagen del Pací-

fico «lago» interpuesto entre las novísimas tecnologías de la *West Coast* americana y las de Japón? ¿No viene de allí la última confortadora imagen del «fin de la historia»? Atención: ¿quién sabe de cuántas *sorpresas* son capaces los pueblos del olvido, aparentemente adormilados, entre isla e isla, ensenada y ensenada? ■

Madrid



Rosa María Pereda

Hace ya un par de años, en esta misma sección, se contaba que estaba tocando a su fin lo que se venía llamando el «pensamiento blando». A estas alturas, nadie puede ponerlo en duda, aunque no exista ninguna alternativa por parte de lo que todo el siglo ha venido llamándose la izquierda: el pensamiento blando se ha caído como se cayó el Este, como se murieron mis abuelos, como se acabó, ay, Weimar.

Hace falta ver qué pasa con la próxima feria de Francfort, pero en los últimos salones del libro en USA parece que está claro: frente a la novela, incluso frente a los libros útiles y *cocoon*, vuelta an ensayo duro. Pero de derechas. Y cuando en la capital se acatañan, aquí estornudamos. Ya están los editores estornudando y, es de temer, ajustando sus cifras y sus programas editoriales.

Como señal, este curso empezó con dos *bestseller* que son dos malas novelas, pero

que resultan altamente significativos ambos: *American Psycho*, el escándalo que puso los pelos de Norman Mailer de punta, y *Escarlata*, la novela que continúa *Lo que el viento se llevó*, rizando el rizo de la nostalgia...

¿Y por qué aquí? Si las dos son novelas locales, la primera, *American Psycho*, cuenta la vida sociolaboral de un ejecutivo de Wall Street que, en sus ratos nocturnos, se dedica al asesinato de mendigos y, a veces, al crimen seudopasional, naturalmente impune. Como incursión en el sexo, nacía superada hace dos siglos largos por las novelas sádicas y sadianas, incluso en crueldad, y hace ya años, por el cine: ver Passolini, pero no sólo. Y la literatura inglesa, de género y de no género, está llena de crímenes sin causa, esos crímenes en los que el asesino no conoce de nada a la víctima. Y sin embargo, hay una diferencia: la pasión. La pasión del conocimiento, la pasión del poder, la pasión de la verdad y los límites, que ha guiado la literatura libertina y la negra desde el XVIII, convirtiéndola en una lección moral, aquí es el frío vacío, la muerte químicamente pura del nazismo. La máquina cotidiana, desacralizada, funcionarizada, de la muerte. Ellis es a Sade lo que *El silencio de los corderos*, por ejemplo, es a Saló.

Escarlata es otra historia. En *Escarlata* se sigue la historia de la América que pudo ser, y que, por todos los conceptos, mejor que no fuera. Y se sigue llevando al paroxismo la nostalgia del antiguo régimen, oprobioso, inexistente, imposible... *Lo que el viento se llevó*, esa hermosísima película, aunque bastante insoportable novela, era una obra perversa porque, como este año esa otra llamada *Europa*, miente. No es cierto que todo sea igual, demócratas y fascistas, liberales y absolutistas, aliados y nazis. No es históricamente cierto: todos preferiríamos, las víctimas más que nadie, que nunca hubiera habido esclavitud u holo-

causto. Lamentablemente, no ha sido así. Y negarlo es una canallada. Poner a la víctima al par que el verdugo, por mucho que fuera finalmente vencido, es una miseria. Felizmente, sudistas y nazis han sido vencidos. Al menos, de momento.

«Juro por Dios que nunca más pasaré hambre», dice Escarlata O'Hara en un momento crucial de su historia. El odio a la pobreza, que en Ellis aparece como odio a los pobres, se resume en los dos de manera individual: uno, de dentro, condicionando su moral. El otro, de fuera, dando por supuesto que la del otro está condicionada... Ella odia su propia pobreza. El, la de los otros. El odio y el miedo al mendigo asolan las calles de la noche madrileña y asustan a las señoras —y señores— de nuestra burguesía. Y es que la pobreza es más que nunca una bofetada en la manera de ver la vida de los noventa. Fracaso y pobreza son el enemigo, y, además, significan culpa. Ha tenido que haber alguna culpa para que seas fracasado y pobre. Alguna culpa tuya. Éxito y dinero son cosa individual.

Y es que lo que se ha terminado, además del interés de ese llamado «pensamiento blando», es decir, destinado a plantearse la cotidianidad, la vida privada, los pequeños vicios y a lo sumo, esa sutil manera de relacionarse que estudia la comunicología, es la blandura de vida que lo permitía. Es ese reino de sueños en que, después de los duros setenta y los ilusionados sesenta —llenos todos ellos de violencias expresas y soterradas, nadie lo olvide— flotó en los ochenta. Es el reino del individualismo posmoderno, del *yuppy* ascendente, de la moral del dinero y la moral del éxito. Los treintañeros de los ochenta —Trump— cumplen los cuarenta y además, se arruinan... Sólo continúa sólido lo que siempre fue sólido. La historia se nos ríe a carcajadas, todos los viejos valores se reinstalan con una comodidad de susto, y en fin,

volvemos, como en el verso de Eliot, al lugar de donde salimos.

Salimos de un universo de derechas y estamos en un universo de derechas. Un universo de derechas, que es un mentís a los sueños de la paz perpetua europea, pero también a los del bienestar material planetario, el reparto justo de la riqueza y la libertad de costumbres; que nos ha puesto frente a un mapa político que parece anterior a la guerra guerra, frente a un horizonte ideológico con extrañas semejanzas con esos mismos años, y sobre todo frente a la misma espantosa sensación de miedo e incredulidad. Los fantasmas y sus coartadas se repiten. El fantasma del fascismo tiene los bastantes votos en Alemania y Francia como para hacer temblar, y la sombra de la crisis vendrá, como entonces, a cubrirlo con su paraguas. Como dice mi amigo Roberto Blatt, el que la ciudad más rica de Alemania, el país más rico del mundo, vote nazi, no es por crisis: es puro odio.

En España somos los primeros que estornudamos. Aquí, efectivamente, el fascio institucional está demasiado próximo como para poder arrastrar votos populares, pero el malestar social, y más aún, el desánimo colectivo, la desilusión generalizada y, todo hay que decirlo, propiciada y abultada por los *media*, pueden colocarnos en brazos de la derecha, a poco que espabile. Ya ha pasado en Madrid municipio. Y da la impresión de que, a los intelectuales, por ejemplo, les daría bastante igual.

Incluso, y sé que resulta bastante duro, algunos lo preferirían: tener un enemigo claro, que tiene actos de enemigo, cara de enemigo y nombre de enemigo, iba a sacar a muchos de la perplejidad. Iba a darles —darnos— una razón de existir... como intelectuales, es que ahora la secta de los escritores, pensadores, etcétera, está perpleja y desilusionada. Y hay razones.

Este año ha sido el más corto de todos. El 92 se termina el 1 de febrero, a muchos efectos, tras la constatación de que, habiendo llegado ya, no corrían los ríos de leche y miel que se dibujaban en los paisajes interiores de ese sueño —Capital Cultural, Olimpiadas, Quinto Centenario, Exposición de Sevilla—, el país seguía siendo el mismo, con una política económica lo bastante dura como para imponer austeridad y crispación, y las ilusiones puestas en la mágica cifra se iban al garete de la convergencia europea. Y otras señales: en el que ha sido el país más tolerante de Europa en los últimos años, después de Holanda, se está empezando a brutalizar a los homosexuales en ambientes en que hubiera dado vergüenza hace bien poco; en un país en que la cifra de inmigrantes es muy inferior a la que tuvo de emigrantes hace pocos años, y la presencia de extranjeros es mínima en términos absolutos y relativos a Europa, se están dando gestos y tribus racistas y xenófobas, a veces con rai-gambre popular; la célebre movida madrileña se ha terminado, pero no sólo como movimiento cultural, aquella eclosión posmoderna, sino que se ha llevado por delante toda una forma de vida que, si no era exactamente bohemia sí que era nocturna, divertida y cachondona... Ahora, en Madrid, hay demasiados pocos sitios de noche para gente de más de veinte años, los sitios de moda son restaurantes de mediodía, donde comen los ejecutivos con cargo a las empresas, y donde conspiran los ambiguos hombres de la cultura. Pero los restaurantes de la noche están vacíos y las copas hay que tomarlas en un atrono de decibelios que impiden la tertulia y la conversación... No sé, realmente, si a los intelectuales que conozco les importaría mucho que ganara la derecha en las próximas elecciones.

Y es que los intelectuales que conozco están un poco deprimidos. Entre la crisis, los nuevos valores —que han ten-

tado a más de uno—, la toma de la edad —en ese símil que adoro y que dijo una vez Savater, tomado del mundo de los caballos— y la guerra del Golfo, que nos hizo sentir la verdadera ambigüedad moral, están, estamos, que no vivimos. Sólo se aparecen algunas señales hermosas de que esa desilusión —desaparición de la quimera, del sueño exterior de esta España que va persiguiendo su sombra por las celebraciones y la encuentra por las convergencias —desilusión que es tan irremediable como no deseada —¿a quién puede gustarle un estado así?— y que sólo se corresponde, como diría y dijo Michi Panero en *El desencanto*, a los que alguna vez tuvieron tanta ilusión, a los que se jugaron enteros en esta historia. Sólo se aparecen, digo, algunas señales buenas: que la generación deprimida de los noventa reflexiona sobre su pasado y revisa los años de la tardo dictadura, en que se fraguó una ideología que hoy está en derribo. Que el premio de la crítica se da a Francisco Umbral por un libro, *Leyenda del César visionario*, que biografando al dictador, levanta la amnistía de amnesia que la democracia concedió a los círculos intelectuales ultraderechistas del franquismo; que hay algunas novelas que sin maniqueísmo, van poniendo las cosas en su sitio, dejando que la gente hable en sus páginas y desnude sus problemas, y son esos problemas que se nos plantearon y se nos plantean coincidiendo con este hacerse mayores, y hablo de *Antes de la batalla*, de Lourdes Ortiz; y, sobre todo y por fin, que de alguna manera, y en estos últimos tiempos, parece que la gente vuelve a verse, perdido el raro ideal individualista, haciendo agua el barco estúpido del éxito, y más cuanto más éxito se tenga; en suma, que, *mutatis mutandis*, hay la impresión de que esta vuelta a donde salimos, por volver a citar *La tierra baldía*, puede ser entera y verdadera: que estaremos en ese universo de derechas, pero volveremos a hacer la resistencia. ■

EDITORIAL

PABLO IGLESIAS

EUROPA
EN CRISIS

Mercedes Cabrera, Santos Juliá, Pablo Martín Aceña (Comps.)
Derek H. Aldcroft, Gabriel Tortella, René Rémond, Mercedes Cabrera,
Shlomo Ben Ami, Adrian Lyttleton, Peter Temin, Pablo Martín Aceña,
Richard J. Evans, Luis Angel Rojo, Francisco Cabrillo, Enzo Collotti,
Aldo Agosti, Nuria Puig, Juan J. Linz, Javier Tusell, Santos Juliá, Luis Arranz,
Juan Pablo Fusi, Ludolfo Paramio

360 págs.

2.500 ptas.

Este libro reúne las ponencias y comentarios presentados en el seminario *Europa en crisis*. El objetivo fue abordar los principales acontecimientos económicos, políticos y sociales que caracterizaron la vida europea de los años veinte y treinta. Para ello se invitó a prestigiosos especialistas que ofrecieron los resultados de sus investigaciones, así como novedosas y estimulantes interpretaciones sobre la historia europea más reciente. Aunque los trabajos examinan el periodo de entreguerras desde perspectivas distintas, todos ellos tienen un denominador común: tratan de explicar la crisis general (política, social, cultural, económica) de la sociedad europea, que se abrió con la I Guerra Mundial y se cerró temporalmente con una segunda contienda que de nuevo tuvo al continente como principal escenario.

Pedidos:

EDITORIAL PABLO IGLESIAS

Monte Esquinza, 30 - 2º

28010 Madrid

Forma de Pago:

Talón bancario o

Giro postal

EDITORIAL

PABLO IGLESIAS

SOCIALISMO
LIBERAL

Carlo Rosselli

Introducción de Norberto Bobbio

168 págs.

1.475 ptas.

«Socialismo liberal» abarca una parte crítica —crítica del marxismo y de las distintas formas de revisionismo que pretenden corregirle— y una parte constructiva, la propuesta de un socialismo no marxista y, al contrario, liberal, incluso antimarxista por su carácter liberal... En estos últimos años de renovado debate, por un lado sobre la crisis del marxismo, por el otro sobre el nexo indisoluble entre democracia y socialismo, las ideas de Rosselli han resurgido, aunque no siempre se haya reconocido. Pasados cincuenta años, por otra parte, ya no hay tiempo de anatemas ni de apologías. Y esta reimpression no pretende simplemente exhumarlo de nuevo ni tampoco reivindicarlo. Quiere ofrecer este texto, conocido pero inhallable, a una nueva lectura y, se entiende, a una lectura crítica que, sin dejar de tener en cuenta la época y las circunstancias en las que fue escrito, se libere de las ideas preconcebidas con las que lo leyeron entonces algunos, así como del pretexto polémico con que otros podrían leerlo ahora.

Pedidos:

EDITORIAL PABLO IGLESIAS

Monte Esquinza, 30 - 2º

28010 Madrid

Forma de Pago:

Talón bancario o

Giro postal

LIBROS

ANTONIO MACHADO



- | | |
|---------------|-------------------|
| POESIA | COMUNICACION |
| NARRATIVA | INFORMATICA |
| L. CLASICA | DICCIONARIOS |
| L. EXTRANJERA | HISTORIA |
| L. LITERARIOS | POLITICA |
| LINGUISTICA | ECONOMIA |
| TEATRO | SOCIOLOGIA |
| CINE | DERECHO |
| ARTE | T. DIVULGATIVOS |
| MUSICA | T. UNIVERSITARIOS |
| FILOSOFIA | DISCOS |
| PSICOLOGIA | CASSETTES |
| PEDAGOGIA | C.D. |
| ANTROPOLOGIA | REVISTAS |
| SEXOLOGIA | |

Atendemos pedidos por correo.

Alvarez Quintero, 5 - tel.: 422 93 17 - fax: 421 90 74 - 41004 SEVILLA

LETRA INTERNACIONAL

N.º 1

André Brink
Italo Calvino
Valclav Havel
André Gorz
Juan Goytisolo
Milan Kundera
Juan Benet
Mario Muchnik
Nadine Gordimer
Antonio Saura
José Miguel Ullán
Eloy Sánchez Rosillo
José Angel Valente
Felipe Hernández Cava
Teddy Bautista

N.º 2

Bárbara Spinelli
Magdalena Guilló
Almudena Guzmán
Javier Muguerza
Henry Miller
Henry Scott Stokes
Timothy Garton Ash
Hans-Magnus Enzensberger
Carlos Fuentes
Luisa Castro
Néstor Almendros
Tzvetan Todorov
Jorge Riechmann
Amos Oz
Menene Gras
Marcos-Ricardo Barnatán

N.º 3

Carlos Piera
Tom Engelhardt
Fernando Savater
Miguel Martínez-Lage
Martin Filler
Alberto Ruy Sánchez
Adolfo García Ortega
Rossana Rossanda
Vittorio Strada
Gianni Vattimo
Mario Merlino
Horst Bienek
Eduardo Gologorsky
André Gorz
Ralf Dahrendorf
Anthony Burgess
Max Frisch
Adolfo García Ortega
Emilio Alonso

N.º 4

Edgar Morin
Gyorgy Konrad
Juan Nuño
Timothy Garton Ash
Ursula K. Le Guin
Carlos Barral
Milan Kundera
Karel Kosik
Danilo Kis
Jordi Borja
Carl E. Schorske
Nelly Schnaith
Jurg Laederach
Mario Merlino
Carlos Barral
Tzvetan Todorov
Agustín Tena

N.º 5

Ricardo Cid Cañaverl
Jorge M. Reverte
François George
André Comte-Sponville
Anthony Barnett
Theodore Draper
Jorge G. Castañeda
Adam Zagajewski
Wole Soyinka
Magaroh Maruyama
Kuniko Mukoda
Rafael Pérez Estrada

Ivan Klima
Carlos Barral
Modest Cuixart
Miguel Espejo

N.º 6

Vaclav Havel
Tzvetan Todorov
Yuri Lotman
Josep Ramoneda
Fernando Claudín
Lev Kopelev
Georges Nivat
Luigi Malerba
Alberto Ruy Sánchez
Ursula K. Le Guin
Stephan Wackwitz
Dominique Jameux
Raúl Guerra Garrido

N.º 7

Susan Sontag
Umberto Eco
Salvador Giner
Antonio Gamoneda
Alain Finkielkraut
Michael Ignatieff
Jon Juaristi
José Carlón
George Steiner
Leszek Kolakowski
Conor Cruise O'Brien
Robert Boyers
John Berger
Paolo Flores
J. M. Colomer
Norberto Bobbio
Jacques le Goff
Mario Muchnik
Leszek Kolakowski
Horacio Fernández
Victoria Camps
Arnoldo Liberman

N.º 8

Eustaquio Barjau
Jesús García Gabaldón
Cornelius Castoriadis
Agnes Heller
Peter Schneider
Alexander Wat
Mario Merlino
Edgar Morin
Michel Tournier
E. J. Hobsbawm
José Ramón Rubio
Miguel Martínez-Lage
Angel Luis Inurria
José Luis Pardo
Karl S. Karol
Victor Zaslavsky

N.º 9

Jürgen Habermas
Camilo José Cela
György Konrad
Lars Gustafsson
Irving Howe
Yvette Byro
I. F. Stone
José Martí Pérez Gay
Daniel Cohn-Bendit/Adam
Michnik
Miguel Cereceda
Roy Medvedev
Ricardo San Vicente
Juan Benet

N.º 10

Claudio Magris
Diana Pinto
Paul Thibaud
Rafael Poch
Victor Zaslavsky
Antonin J. Liehm
Gustaw Herling
Daniel Bell
Wubbo J. Ockels

Miguel Martínez-Lage
Philip Roth y Primo Levi
Philip Roth
Juan Goytisolo
Sylvie Richterova
Edgar Morin

N.º 11/12

Ludvik Vaculik
Agnes Heller
Harry Mulisch
Peter Bichsel
Dobrica Cosic
Daniele Archibugi y Paolo
Bisogno
Adam Schaff
Fernando Claudín
Jan Kott
Tontcho Jetchev
Pierre Vidal-Naquet
Iorgos Cheimonas
Renate Schlesier
José Saramago
Nancy Huston
Marcelle Marini y Claude Habib
Hella S. Haasse
Clara Janés

N.º 13

Rafael Argullol
Roberto Blatt
Miguel Cereceda
José Andrés Rojo
Ramón F. Reboiras
Ricardo Oré
César Ballester
Umberto Eco
Jacques Derrida
Margit Frenk
Michel Tournier
Robert Darnton
Mario Merlino
Machado de Assis
Jorge de Lima
Oswald de Andrade
Mario de Andrade
João Guimarães Rosa
Rubem Fonseca
Haroldo de Campos
Caio Fernando Abreu

N.º 14

Xavier Rubert de Ventós
Edgar Morin
Gyorgy Konrad
Alain Touraine
Ramón F. Reboiras y José Andrés
Rojo
R. Blatt, F. Claudín, S. Clotas, J.
Juaristi, L. Paramio y F. Savater
Victor Gómez Pin
Marcos-Ricardo Barnatán
Julia Kristeva
Gustavo Dessal
Alicia Botana
Mechthild Zeul
Sudhir Kakar
Josef Kroutvor
Roger Dadoun
Rosa María Pereda
Tzvetan Todorov
Michael Ignatieff
Giulio Giorello

N.º 15/16

Gilles Lipovetsky
Ludolfo Paramio
Leszek Kolakowski
Vaclav Havel
Luis Goytisolo
Richard Kearney
Irving Howe
Ferenc Feher
Gonzalo Celorio
Jorge Edwards
Jürgen Habermas
Norberto Bobbio
Alberto Gil Novales

Juan Ignacio Macua
Umberto Eco
Luis Alonso Fernández
Kenneth Hudson
Alfonso E. Pérez Sánchez
Stephan Wackwitz
Miguel Porta Perales y
Josep Sarret
Libuse Monikowa
Rosa María Pereda
Barbara Probst Solomon
Giulio Giorello

N.º 17

José Andrés Rojo
Ingo Kolboom
Karl Schlögel
Stefan Heym
Friedrich Dieckmann
Juan Carlos Vidal
Leonardo Sciascia
Vincent Canby
Antonio Cisneros
Percy Kemp
Eugenio Trias
Ursula K. Le Guin
Aliza Ezra
Dorothy Parker
Lourdes Ortiz
Ana Rossetti
Annie Dillard
María Kodama
Eduardo Subirats
Francisco F. Longoria
Vicente Verdú
Jean Pierre Estrampes
Antonio Fernández-Alba
Rosa María Pereda
Tzvetan Todorov
Michael Ignatieff
Milan Simecka

N.º 18

Victoria Camps
Václav Havel
Timothy Garton Ash
Antonio Cascales
Josefina Casado
Paul Virilio
Soledad Murillo
Michael Maffesoli
Ana María Leyra
Carmen Mataix
George Steiner
Rosa María Pereda
Paolo Fabbri
Jorge Lozano
Lola Gavarrón
Elena Benarroch
Pedro del Hierro
Ma Jian
Jorge G. Castañeda
Enrique González Pedrero
José Luis Martín Prieto
Bernardo Schiavetta
Matilde Gini
José Tono Martínez
Luis Antonio de Villena
Michael Ignatieff
Milan Simecka
Tzvetan Todorov

N.º 19

Michael Scammell
Edgar Morin
Renée Fregosi
Daniele Archibugi
Francisco Calvo Serraller
Antonio Saura
Eduardo Arroyo
Guillermo Pérez-Villalta
Severo Sarduy
Georges Nivat
Oscar Milosz
Czeslaw Milosz
Roman Gubern
Rafael Fraguas
Michael Krepon

Eric Ambler
Sun Tzu
Allan E. Goodman
Richard Deacon
Rosa María Pereda
Milan Simecka
Tzvetan Todorov

N.º 20

Luis Goytisolo
Adam Michnik
Alfonso Guerra
Yvonne Hortet
Juan Marsé
Esther Tusquets
Marcos-Ricardo Barnatán
J. J. Armas Marcelo
Amitav Ghosh
Miguel Angel Molinero
Norman Manea
Harry Mulisch
José María Martín Senovilla
Victor Weisskopf
Martin J. Rees
Mario Vargas Llosa
Mario Merlino
José Angel Valente
Xavier Güell
Libuse Monikowa
José A. Ferrer Benimeli
Thomas Steinfeld
Peter Sager
Michael Ignatieff
Giulio Giorello
Rosa Pereda
Tzvetan Todorov

N.º 21/22

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

N.º 23

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

BOLETIN DE SUSCRIPCION

Nombre _____

Dirección _____

Ciudad _____

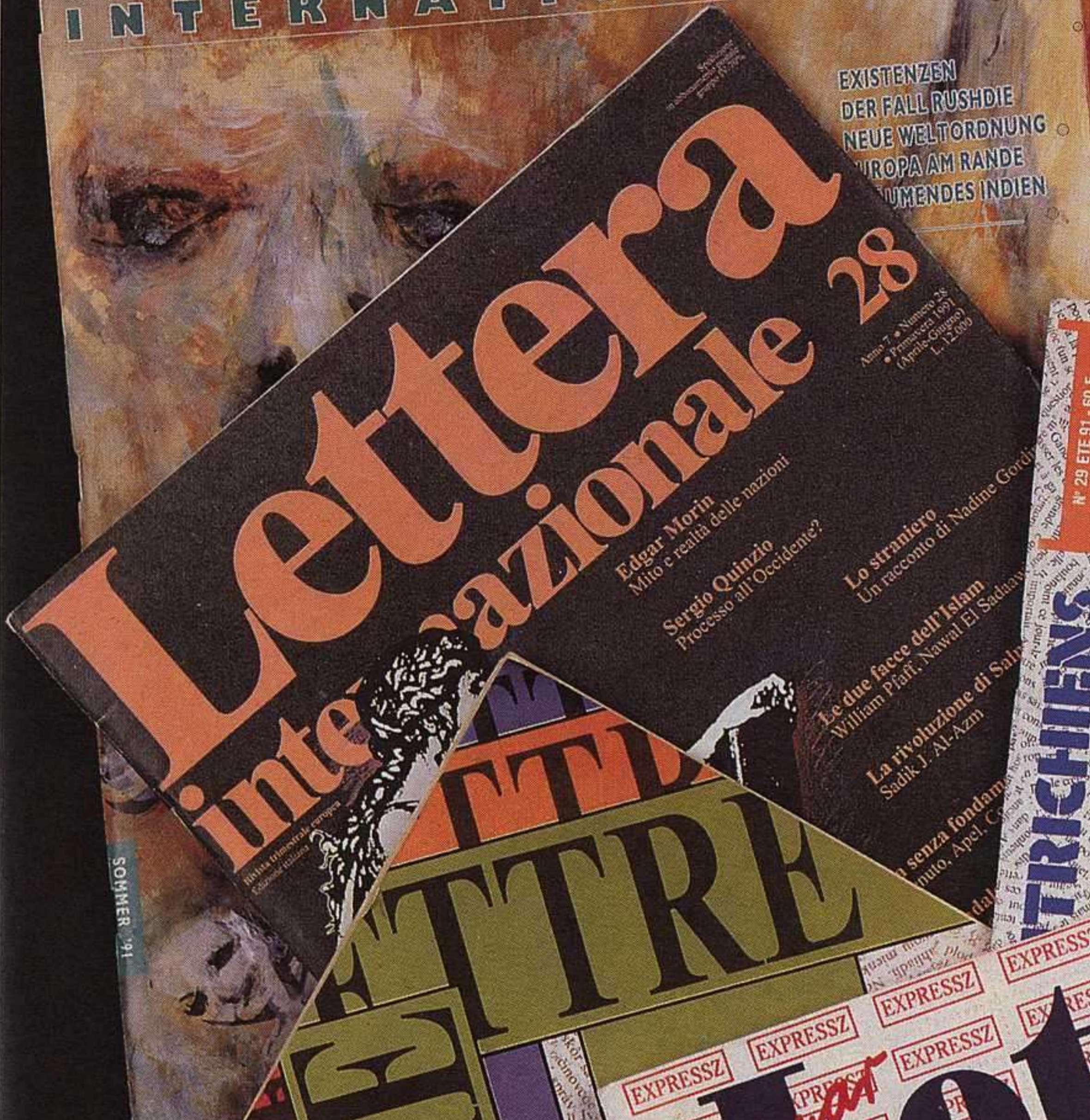
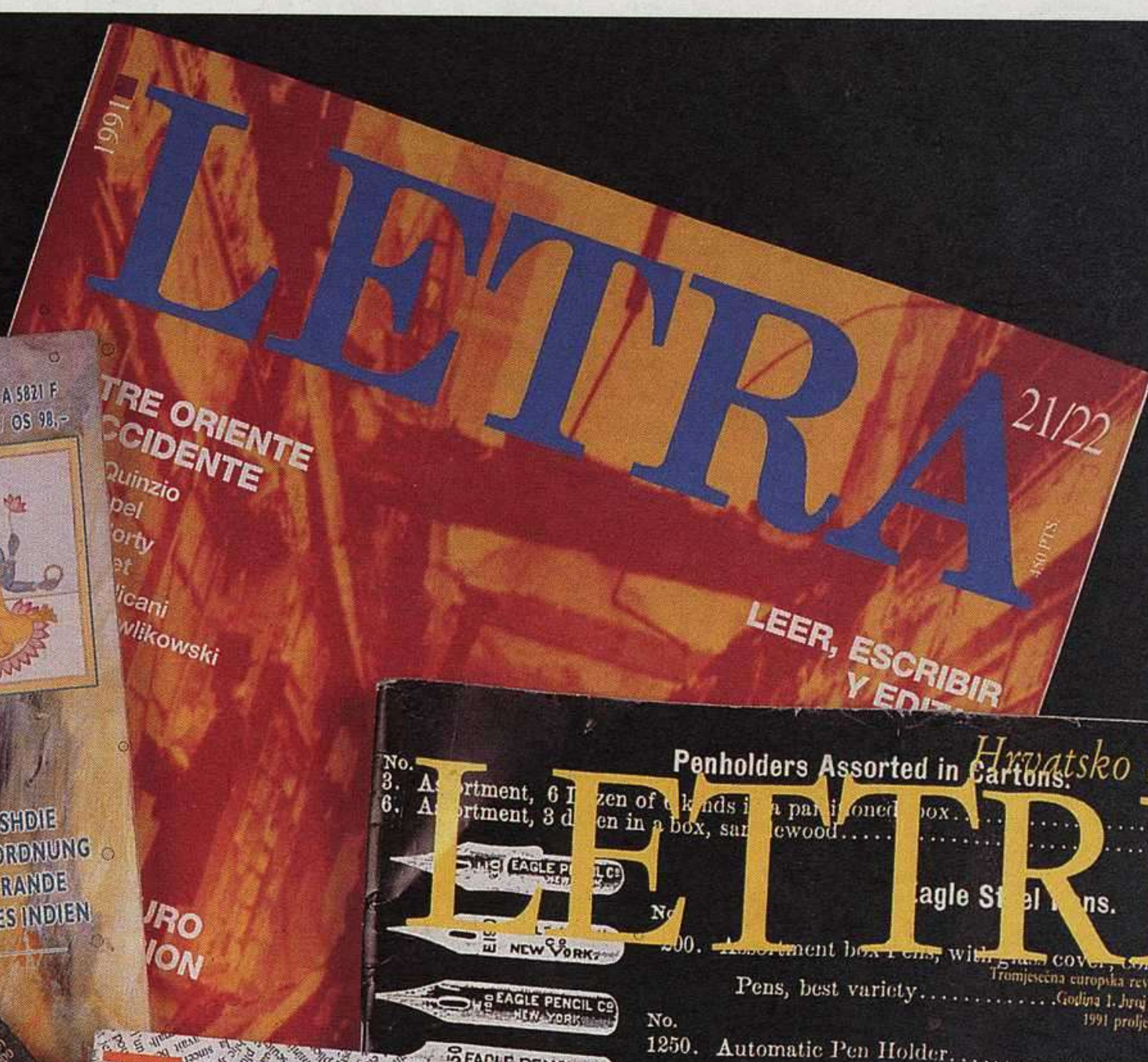
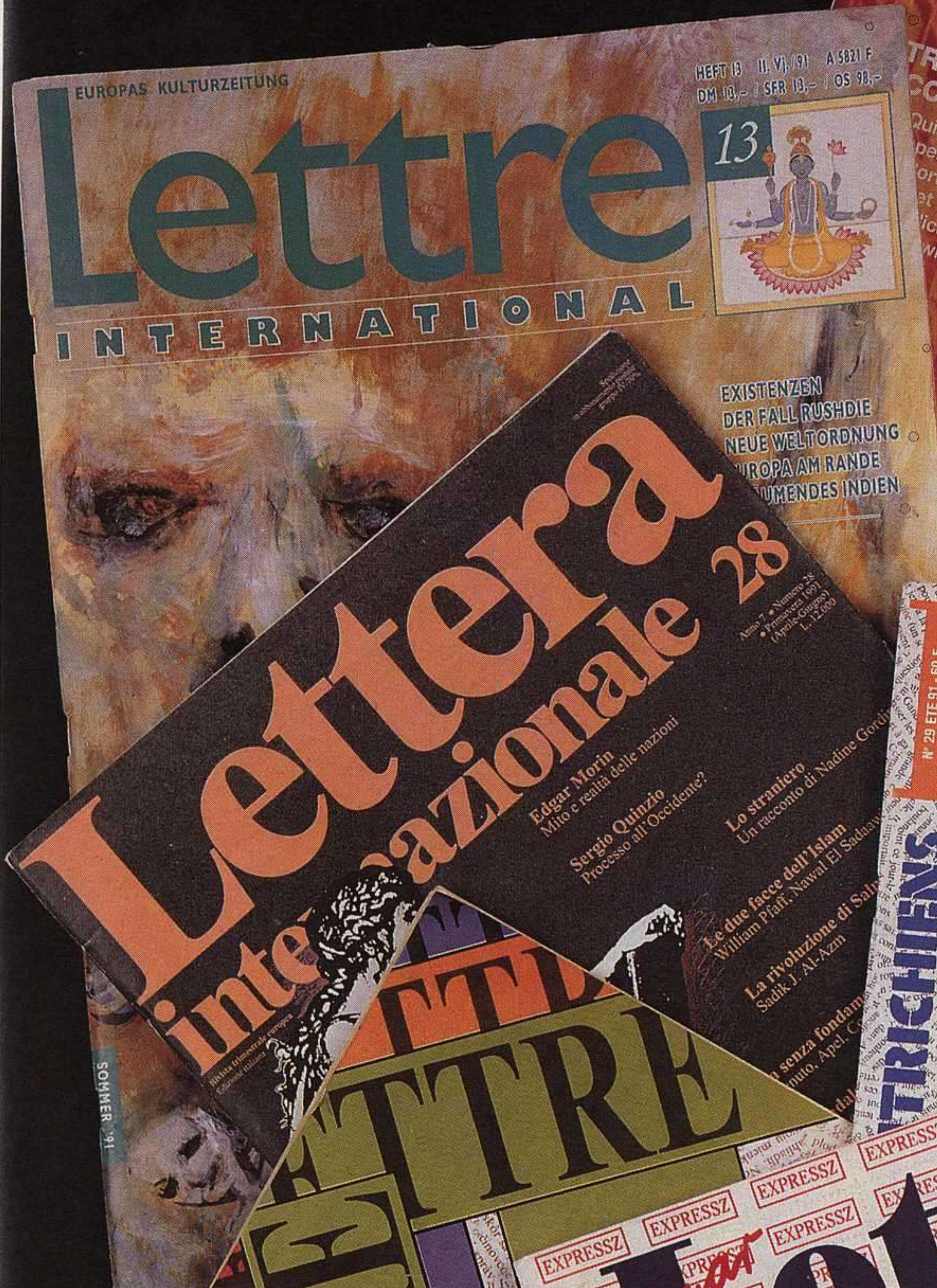
Suscripción a los números

Forma de pago: Adjunto talón bancario

Giro postal n.º: _____

TARIFAS 4 números

España 2.000 ptas.
Europa 3.400 ptas.
América 4.500 ptas.



Salir de Viaje es Ganar
un Proceso Contra el Hábito.
Paul Morand.

