

1995

LETRA

40

600 Ptas.

INTERNACIONAL

CIEN AÑOS DE IMAGENES

David W. Griffith

Alexandre Astruc

Juan Cobos

Jacques Rivette

Miguel Rubio

Jos Oliver

Ramón Gómez Redondo

Juan Ignacio Macua

LA CREACION IMAGINARIA

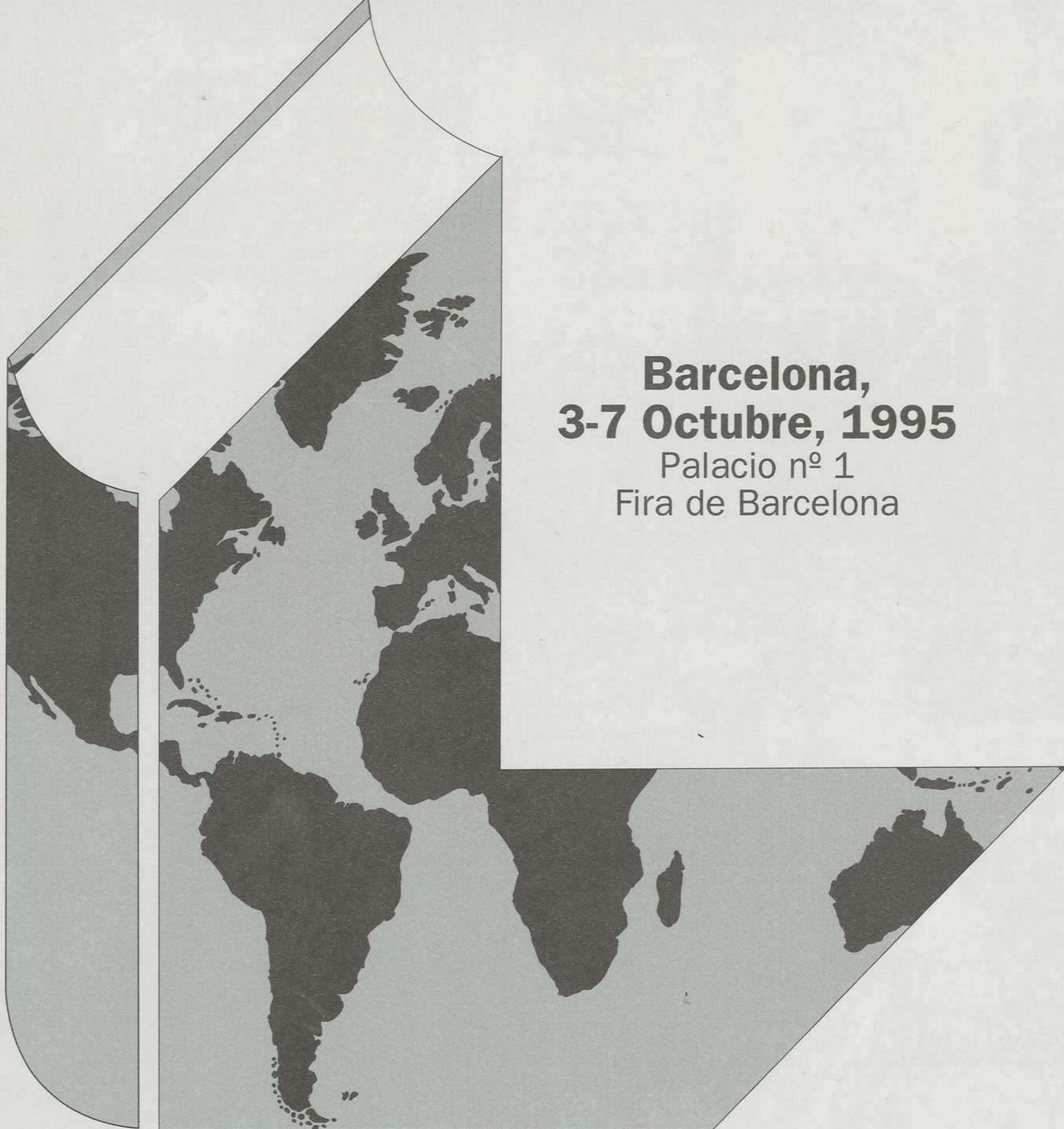
Francisco Ayala

LAS RAZONES PARA INTERVENIR

Michael Walzer



Alfredo Bryce Echenique • Abdelwahab Meddeb • André Gauron • Susan Sontag
José Luis Jover • M. Ramírez Ribes • J.M. Caballero Bonald • José Monleón • M.A. Molinero
Salvador Clotas • Lourdes Ortiz • Roberto Blatt • Rosa Pereda • Juan Villoro • Mariano Navarro
B. Probst Solomon • Juan Carlos Vidal • Victoria Combalía • Sergi Pàmies



Barcelona,
3-7 Octubre, 1995
Palacio nº 1
Fira de Barcelona

LIBER 95

UN SALÓN ABIERTO AL MUNDO

Venga a visitar Liber 95. Un salón internacional del libro abierto a todos los profesionales del sector editorial. Abierto a las nuevas tecnologías, a las últimas novedades. Al debate, al intercambio de ideas y experiencias. Abierto a los negocios. Abierto a todos los amantes de los libros. Liber 95. Abierto al mundo.

PROMUEVE:
FEDERACIÓN DE GREMIOS
DE EDITORES DE ESPAÑA.

ORGANIZA:

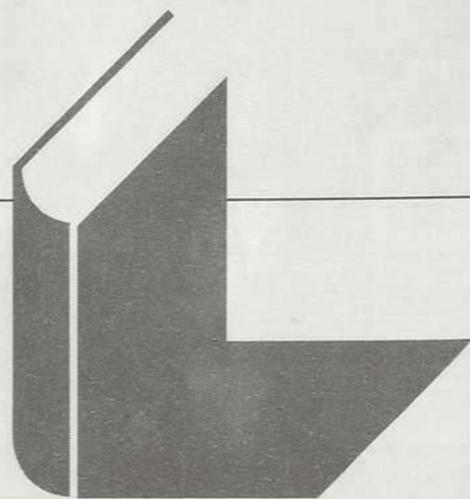


Fira de Barcelona

CORRESPONDENCIA:
Federación de Gremios de Editores de España
Juan Ramón Jiménez, 45-9º izqda. 28036 Madrid.
Tel.(91) 350 91 05 -350 91 03.Telefax.(91) 345 43 51

PATROCINAN:
Ministerio de Cultura.
Dirección General del Libro, Archivos y Bibliotecas

Generalitat de Catalunya.
Departament de Cultura
Instituto Español de Comercio Exterior (ICEX)
Ajuntament de Barcelona
Centro Español de Derechos Reprográficos (CEDRO)
Gremi d'Editors de Catalunya



Liber 95

Salón Internacional del Libro

INVITADO DE HONOR : FLANDES Y LOS PAISES BAJOS.

En cuanto a mí, es curioso al biográfico ya al que se me ha cido, ¿qué ocurre ahora que vivo en España y escribo en España pero que no escribo de España? ¿Y España,

Y todo esto es que es autobiográfico pero nadie la toma como tal porque no es una confesión de profundeza o algo así. Y entonces, claro: ¿Y España, cuándo?

Y todo esto es que es autobiográfico pero nadie la toma como tal porque no es una confesión de profundeza o algo así. Y entonces, claro: ¿Y España, cuándo?

LETRA⁴⁰

INTERNACIONAL

DIRECTORES

Salvador Clotas
Antonin J. Liehm

SUBDIRECTOR

Manuel Ortuño Armas

COORDINADORA

Rosa Pereda

SECRETARIA DE REDACCION

Mercedes García Lenberg

CONSEJO DE REDACCION

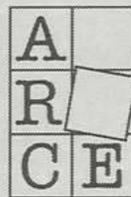
Victoria Camps
Josep M. Carandell
Luis Goytisolo
Jon Juaristi
Ludolfo Paramio
Carlos Piera
Josep Ramoneda

DISEÑO GRAFICO

Macua & García-Ramos, S.A.

REALIZACION GRAFICA

Carácter, S.A.



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

Esta revista está impresa
en papel ecológico

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

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

SEPTIEMBRE-OCTUBRE 1995

INDICE

- **Alfredo Bryce Echenique**
¿Y España, cuándo? 2
- **Abdelwahab Meddeb**
La mancha blanca 4
- **Michael Walzer**
Las razones para intervenir 16
- **Francisco Ayala**
La creación imaginaria 22
- **Andre Gauron**
Identidad y cultura en Europa 27
- **Susan Sontag**
Danilo Kis 32

CIEN AÑOS DE IMAGENES

- **David W. Griffith**
El cine dentro de cien años 36
- **Alexandre Astruc**
¿Qué es la puesta en escena? 39
- **Juan Cobos**
Peldaños de la edad de oro 41
- **Jacques Rivette**
Carta sobre Rosellini 45
- **Miguel Rubio**
El malentendido del cine clásico 51
- **Jos Oliver**
El cine cumple su ciclo 55
- **Ramón Gómez Redondo**
La década prodigiosa 58
- **Juan Ignacio Macua**
Cine y pintura. Una historia de amor y desamor 60
- **José Luis Jover**
Cuatro poemas. Dos postales 63
- **María Ramírez Ribes**
El mundo y lenguaje de Juan Nuño 64

LOS LIBROS

- **J. M. Caballero Bonald** (Paul Bowles), **José Monleón** (Max Aub),
M. A. Molinero (Jorge Semprún), **Salvador Clotas** (Juan Goytisolo),
Lourdes Ortiz (Milan Kundera), **Roberto Blatt** (R. García Alonso),
Miguel Rubio (Félix Grande), **Rosa Pereda** (Martin Amis) 65

CORRESPONDENCIA

- **Juan Villoro, Barbara Probst Solomon, Mariano Navarro,**
Juan Carlos Vidal, Victoria Combalía, Sergi Pàmies, Rosa Pereda 78

¿Y España, cuándo?

Alfredo Bryce Echenique

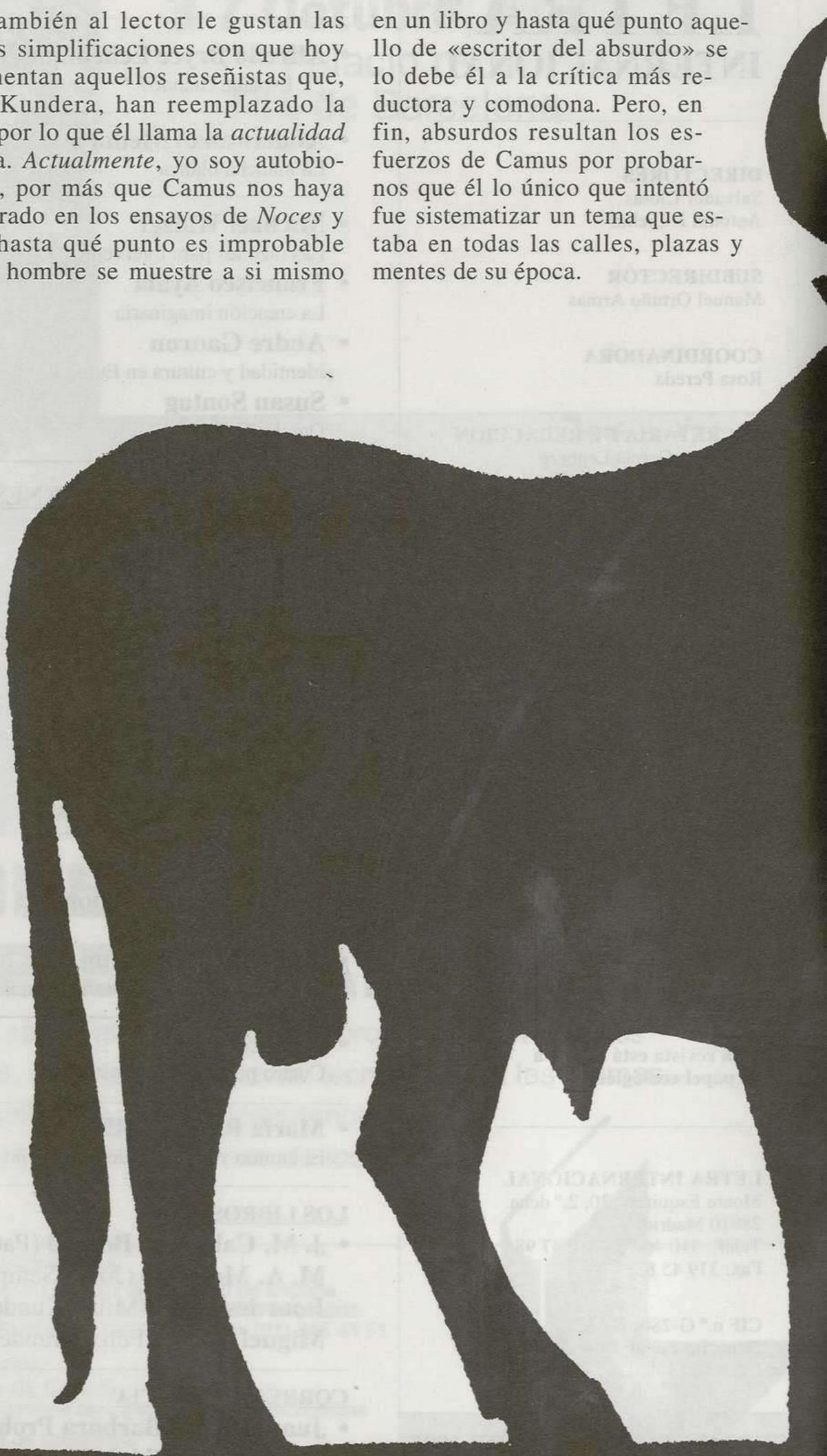
La pregunta que da título a esta reflexión se refiere a una eventual presencia de España como geografía y tema de uno de mis libros de ficción. Vivo en España hace poco más de diez años y creo que, aparte de un largo artículo sobre Madrid, toda referencia a este país y a su geografía brilla por su ausencia en casi todos los libros que he publicado desde que llegué aquí. Sin embargo, cada vez que se me pregunta por esa omisión, yo siento como si mis lectores olvidaran que Madrid, Zaragoza y Barcelona, por ejemplo, son escenario de tres de mis cuentos (*Muerte de Sevilla en Madrid*, *Dijo que se cagaba en la mar serena* y *Antes con la cita con los Linares*, respectivamente) y que hay capítulos enteros de novelas como *La vida exagerada de Martín Romaña* y *La última mudanza de Felipe Carrillo* situados en España.

¿Quiere decir esto que los lectores han olvidado esas historias? No, pues a menudo las mencionan y cada uno de esos títulos se ha vuelto a imprimir en los últimos años. ¿Qué ocurre, entonces? Yo creo que la respuesta a estas preguntas tiene varios matices y que no se trata, en ningún caso, ni de la presencia ni de la ausencia de una ambientación determinada de mis ficciones. Prueba palpable de ello es que situé, de hecho, en España, varios de mis cuentos y parte de dos novelas, cuando menos, y que para el lector lo mismo es que hubiesen estado situados en Perú, Francia o Sebastopol.

Todo esto se debe a la facilidad con que se emplea la clave autobiográfica para calificar y hasta clasificar lo que escribo. Defenderse de este sambenito es empresa imposible, pues la crítica periodística ha optado casi siempre por la perezosa regla antes que por el enriquecedor matiz y, en los difíciles tiempos sin tiempo para nada en que vivi-

mos, también al lector le gustan las grandes simplificaciones con que hoy lo alimentan aquellos reseñistas que, según Kundera, han reemplazado la crítica por lo que él llama la *actualidad* literaria. *Actualmente*, yo soy autobiográfico, por más que Camus nos haya demostrado en los ensayos de *Noces* y *L'été* hasta qué punto es improbable que un hombre se muestre a si mismo

en un libro y hasta qué punto aquello de «escritor del absurdo» se lo debe él a la crítica más reductora y comodona. Pero, en fin, absurdos resultan los esfuerzos de Camus por probarnos que él lo único que intentó fue sistematizar un tema que estaba en todas las calles, plazas y mentes de su época.



En cuanto a mí, en cuanto al autobiográfico yo al que se me ha reducido, ¿qué ocurre ahora que vivo en España y escribo en España pero que no escribo de España? ¿Y España,

cuándo? Claro. Pero, el desconcierto de algunos lectores *autobiográficos* los lleva a recurrir a un nuevo lugar común tan cómodo como reductor para evitar tan incómoda interrogación: para escribir, los escritores necesitamos estar lejos de la experiencia que vivimos. Y como yo vivo en España, no voy a escribir de España hasta que me haya ido de España. Pero, ¿y los cuentos y novelas de ambientación española...? ¿No fueron escritos, acaso, antes de haber *llegado* a España y de acercarme a cualquier experiencia *made in Spain*?

Este es el momento, por supuesto, de pasar la página de tan incómoda constatación. Y de no meterse ya en mayores honduras. Pero yo quisiera mencionar algunas hondurillas más, provenientes del diálogo con algún lector. Por ejemplo, aquel lector que afirma que yo peruanizo todo lo que toco al escribir, y que mi París y mi Madrid o mi Peruggia y mi Venecia son antes que nada limeñas. De ahí, sin duda, aquella valiosa contribución de mi traductor al francés, J. M. Saint Lu, cuando escribí, dudando de sus resultados, mis primeras páginas ambientadas en París. «Acertaste» —me dijo, agregando que mi visión de París era valiosa por ser insólita.

Pero también hubo aquel arquitecto naturalmente preocupado por el *habitat*. «¿Dónde viven tus personajes?» —me preguntó, haciendo hincapié en la ausencia total de descripciones de las casas, calles y hasta ciudades en que los hago habitar. Desde mi primer libro señalé que omitía las descripciones porque el lector suele saltárselas. También he señalado a menudo que de mis personajes mismos emana el ambiente, paisaje, ciudad y hasta el país en que viven y que éstos no tienen por qué coincidir y de hecho no coinciden muy a menudo. Y también he dicho mil veces que lo único que he aprendido desde que salí del Perú es hasta qué punto soy peruano y de que no hay doble nacionalidad hispano-peruana que valga para que yo entre en un manual de literatura española, o de literatura francesa, de haber sido franco-peruano, a fuerza de vivir una punta de años en Francia y novelar París y qué sé yo cuánto más de ese

país. Y todo esto sí que es autobiografía pero nadie la toma como tal porque no suena confesión *de profundis* o algo así. Y entonces, claro: ¿Y España, cuándo? □



La mancha blanca

Abdelwahab Meddeb

Uno

Pendón, allá, en la cima de la más alta montaña, capturado a primera vista, en el paraje donde habita la piedra, con sus colores leonados, esbozos naturales de formas que el espíritu quisiera asimilar a perfiles antropomorfos, única mancha blanca que cerca el conjunto, cresta añadida por la mano del hombre que, en esta ocasión, no se ha contentado con entrar a emular la disposición de la roca, sino más bien ha invitado a que actuaran la talla y la escultura.

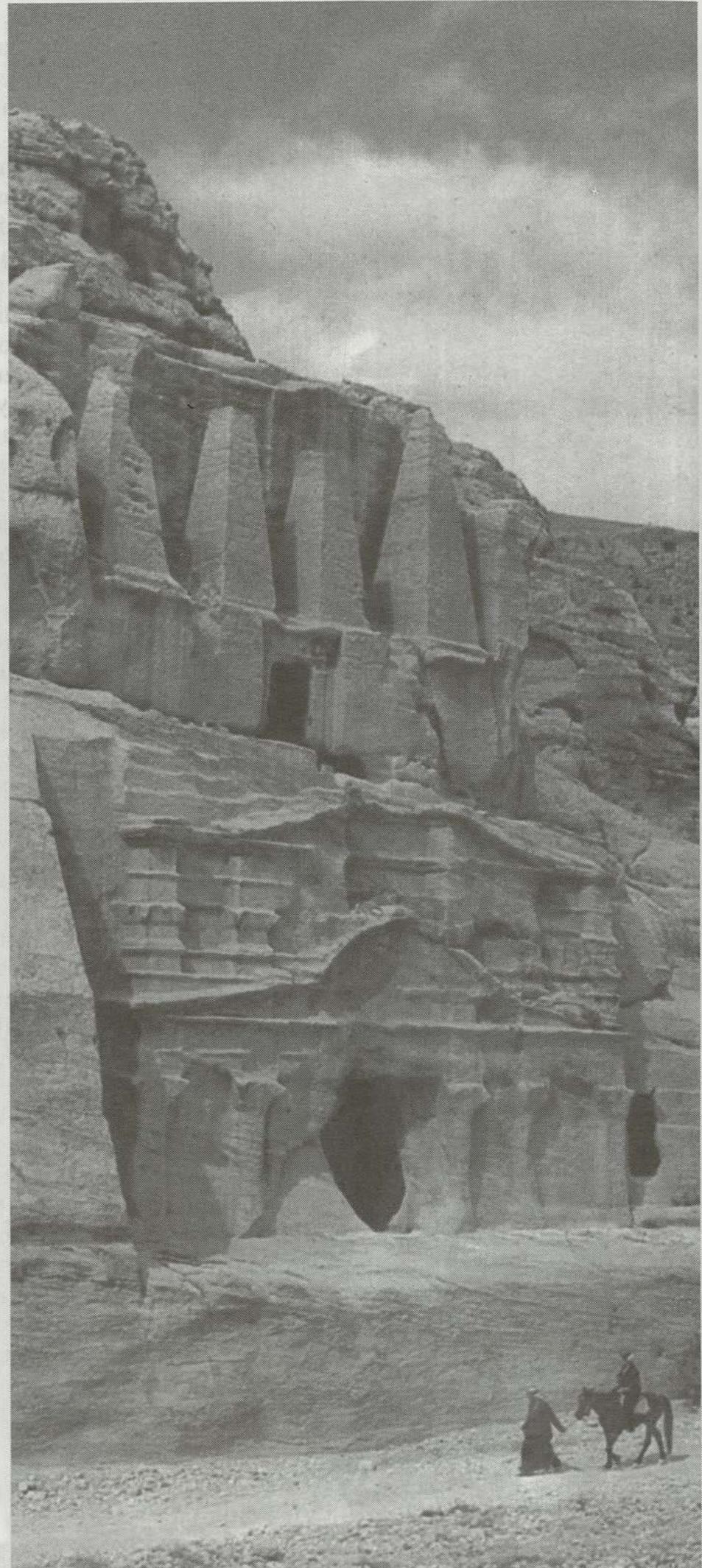
En este límite en que se agota el don que ofrece la naturaleza aparece la mancha blanca, pendón que cae a plomo sobre el resto y que flota como una firma que hace que el paisaje se desvíe de su contenido.

Desde mi llegada, en la hora en que el día se desposa con su ocaso, me siento terriblemente atraído por esta alta y sin embargo humilde blancura. Mis ojos magrebinos asimilan esta cima inmaculada a alguna celebración morabítica. ¿Hay lugar más glorioso para el retiro y la santidad, si se desean ejercer a través de la vasta visión que domina al mundo, aquella de que goza el solitario, en compañía de las águilas y las serpientes?

Señal polémica de los unitarios incapaces de desafiar la hazaña pagana, esta mancha blanca, evidentemente fijada en la montaña como referencia a las Escrituras, será el blanco de mi estancia, objeto de búsqueda espiritual, límite que señalará lo que no se puede traspasar, los confines hacia los cuales se adelantará mi cuerpo para encontrar el árbol imaginario que precede a la cortina de intensa luz tras la cual ya no es posible la vida.

Desde la primera ojeada, supe que sería arduo el camino en este triunfo de la piedra. El cuerpo, en su propulsión por los meandros de los valles, en su ascenso por los peldaños que forman las terrazas, estará obligado a sacar fuerzas de la energía que engendra la travesía del dolor. De esta manera se teje, por anticipado, la trama de la ficción que cubrirá el recorrido prodigioso. En adelante, el cuerpo, empujado, deformado por la tensión que se requiere para encadenar la red de nervios que desciende del cuello al pulgar, pasando por el hombro y la totalidad del brazo izquierdo, vibrará con la chispa que brota del choque entre la piedra y el sol. El derroche físico pellizcará quizás algunas parcelas de la región agarrada, adormecida, casi paralizada, calcinada por el fuego y que se consumió mientras permanecía adormecida durante la larga y lluviosa primavera toscana, en la residencia florentina que precedió el paso al desierto. El esfuerzo y el exceso segregarán tal vez el remedio hurgando en la zona herida.

Estos son los pensamientos que me obsesionan antes de lanzar mi cuerpo a una ligera aproximación, como de puntillas, en el quieto fervor de la hora vespertina, que me ve avanzar a lo largo del *wadi* rocoso, errante y portando el mensaje, como el poeta, en el descenso que facilita la tarea del cuerpo, encadenando los pasos con la cuesta. Emulo de los caballos



LETRA 39

INTERNACIONAL

EL METODO CIENTIFICO
COMO IDEA PARA LA CONVIVENCIA

Jorge Wagensberg

UN MUNDO VELOZ

Paul Virilo, Noni Benegas,
Sergio Olivari, Mario Merlino,
Wilhelm Klauser, Silvia Tubert,
Claudia Gianetti, Miguel Rubio,
Claude Fischler

Richard C. Lewontin • Jean Baudrillard
Fernando Savater • Antolin J. Liehm
Rosa Pereda • Raúl Guerra Garrido
José Ramón Ripoll • Pedro Zarraluki
Lourdes Ortiz • Elvira Huelbes • José María de Quinto
R. García Alonso • R. Irigoyen • J. A. Rodríguez Tous
Victoria Combalia • Jacobo Cortines • Román Gubern
Santiago Kovadloff • Ignacio Macua Roy

LETRA 38

INTERNACIONAL

EL SENTIDO DEL TIEMPO

Gillo Dorfles

COMO SE ESCRIBE UNA NOVELA

Rosa Regás, Angeles Caso, Alvaro Pombo,
Marcos-Ricardo Barnatán, Terenci Moix, Juan Madrid,
Eduardo Mendicutti, Vicente Molina Foix,
Angel Antonio Herrera, José María de Quinto

LA MAQUINA DEL TIEMPO

Sergio Ramírez, Alvaro Pineda-Botero

Héctor Yánover • Antonio Colinas
Soledad Puértolas • Adolfo García Ortega
Salvador Clotas • Horacio Vázquez Rial
Miguel Rubio • Carlos Thiebaut
Juan Carlos Vidal • Sergi Pàmies
Juan Villoro • Rosa Pereda

con los que me cruzo o que me rebasan, voy al encuentro de las primeras tumbas, pequeñas torres aisladas, talladas incluso en la roca, o fachadas monumentales esculpidas en relieve, que capturan la luz del crepúsculo y cavan una sombra espesa en el escalonamiento, donde los frontones suceden a los obeliscos y a las pilastras, salientes roídos por el viento y la arena, como erosionados por las corrientes de un mar que se hubiera retirado. Curiosa metáfora que se impone en mi espíritu y que asocia este espacio aéreo y montañoso a un fondo submarino en que el agua se hubiera evaporado, con la sal picoteando mis ojos hasta hacerme saltar las lágrimas y que se mezcla con el chorreo precoz e instantáneo del sudor del cuerpo, dejándose llevar por la alucinación que transfigura en fósiles los vestigios de la obra humana.

Avanzo tras los pasos de Aya, fascinado y silencioso, como en un sueño. Caminamos a lo largo de una obra para la construcción de un puente que permitirá alcanzar la altura de la presa reconstruida para proteger el desfiladero estrecho, el *sîq*, de las crecidas repentinas que sorprendieron y arrastraron, un abril funesto, a más de veinte franceses guiados por un sacerdote erudito, experto en lenguas antiguas, que les iba aclarando, mediante el desciframiento epigráfico o la reconstitución arqueológica, alguna oscuridad de las Escrituras. Fue aquí donde una de mis amigas estuvo a punto de perecer, en la flor de la edad, y por tanto no hubiera podido conocerla, según me confesó en París cuando supo que partía para Petra, pues el organizador del fatal viaje era su profesor de hebreo. Pero ella no pudo reunirse con el grupo arrastrado por una corriente de tres metros de altura que se estrelló contra el río rocoso y hasta entonces seco, torrente formado río arriba donde había llovido mucho, mientras que sobre aquel paraje ni siquiera había caído una sola gota. Los beduinos parece que advirtieron que el fuerte temporal había poblado la parte superior del río, que los lugares se correspondían unos con otros y que la tormenta lejana podría tener efectos locales devastadores. Pero, al parecer, tales informaciones debieron parecer alarmistas e infundadas, pues las nubes acumuladas parecían muy lejanas.

Nada detiene al agua, escribía en una nota Leonardo, cuando se desborda, abraza la pendiente y rompe, mientras el fuego es más fácil de dominar. El recuerdo de los ahogados provoca en mí un sofoco que me hace sentir una fuerte presión en el pecho. No cabe duda de que los elementos del decorado parecen dispuestos para recibir torrentes y afluentes; pero la sequedad es tal que la ausencia del agua parece irremediable. Como si una mesa hubiera estado servida para la eternidad sin que las viandas hubieran sido consumidas por los invitados. Comprendí la incredulidad del sacerdote y de su grey, víctimas de una astucia del desierto. Cuando me encuentre en el lugar más estrecho del camino, tendré presente la imagen del faraón en el instante en que el mar se volvió a cerrar sobre él mientras perseguía a Moisés y su pueblo, que precipitaban el paso a través de una vía terrestre abiertamente en pleno mar.

La presa moderna no es más que una repetición de la antigua construcción que desviaba las aguas repentinas e impetuosas hacia el otro *sîq*, perpendicular y llamado oscuro, a la vez para proteger el acceso que lleva a la ciudad y para canalizar el líquido vital y rebelde con vistas a su captura, a su conservación, a su distribución y a su reparto. De esta manera se ejerce la soberanía del hombre sobre este conquistador que asalta por sorpresa, y que, debido a su escasez y a su irregularidad,

se convierte en un aliado benéfico si se tiene cuidado de contenerlo y someterlo a formas y usos limitadores que controlan su dilapidación. Semejante atención hará estallar la roca para arrancar el espacio de vida necesario para el árbol y el jardín, que harán que florezca sombra en este paisaje tan baldío como la Luna.

Penetramos en el túnel por el que comienza el *sîq* oscuro, seguidos por la mirada del pastor, muchacho de gran habilidad para desplazarse de roca en roca sin fiarse de ningún camino trazado. En esta travesía del túnel, nos adelantamos a la noche que se echa encima. En las tinieblas amontonadas, el corazón recibe los ecos de la experiencia del desastre que me condujo a descender en la estación de la noche oscura. El perfil del espanto que acompaña a la pesadilla de la infancia viene a mi encuentro. Adelantándome al temblor, me enfrento a ella sin daño: se disipa en cuanto atravieso su inconsistencia. La mano menos caliente de Aya me impulsa a rozarme suavemente con sus propios miedos y las imágenes de la muerte que hierven en su alma y que la visitan mientras se abandona al sueño. Entre dos luces, encontramos al niño pastor al otro lado del túnel, que nos llama a gritos, e insiste en orientarnos hacia la vía común, la que se extiende sinuosa más allá de la presa, tumba de los franceses, de donde vuelven los visitantes, apoltronados en sus monturas de alquiler que hay que devolver a sus propietarios antes del reino de la noche.

Al comprobar que no se presentaba a nuestra vista ningún signo elocuente, y como no estábamos preparados para una penetración profunda, decidimos aplazar la aventura. Al negarnos a ser la presa del ojo anónimo que persigue al extranjero temerario, obedecemos a la sugerencia del niño que parecía más bien una orden. Interrumpimos nuestro intento de no someternos a las reglas y desandamos lo andado para hacer una incursión en el *sîq* más frecuentado. Manteniendo un lazo con la vena de luz que el día continuaba derramando bajo el manto de la noche, dialogo con las ramas, que son como los dedos de las higueras que desafían la roca y la verticalidad del soporte: el irresistible impulso de la supervivencia divide al árbol y lo transforma en planta parietaria, en quebrantapiedras. Respiro el perfume del polvo suavizado por la longevidad de la sombra, que yace como un cadáver en la hendidura que raja el bloque de la montaña. La estrechez oprime mi cuerpo. Es como si estuviera entre las dos piedras de la muela. Oigo latir mi corazón. Mi respiración golpea contra las altas y rectas paredes. Mi aliento impregna con sus efluvios los nichos y las estelas que celebran a los muertos.

¿Es una casualidad que mi respiración resuene con los *né-fesh*, nombre semítico que designa las estelas en nabateo y que significa en árabe el alma, el soplo, el individuo, el yo, el principio vital, la sangre, la esencia de la cosa, el mal de ojo, la grandeza, el alto rango, la dignidad? Esta polisemia profusa, ¿no honra con su presencia la vocación y el principio de la estela? ¿No pone de manifiesto una red coherente para el discurso? El soplo deja de emanar del individuo, la sangre en él se coagula, el principio vital se escapa de él, en tanto que la letra glorifica a la persona cuya alma abandona el cuerpo para mantener su nombre en la grandeza y la dignidad que brotarán sobre aquellos que todavía gozan del soplo, la sangre y el principio vital, y así les protegerán de los golpes del destino. Tal sería el servicio prestado por los muertos a los vivos después de que éstos les hayan elevado al rango más alto.

Dos

— *You need a horse?*

— No—, digo en árabe al joven beduino que desciende la cuesta empinada en cuanto nos ve, saltando desde el otro flanco del *wadi*, donde hay preparada un área para las monturas, y se reúne con nosotros en la ruta rocosa, montando un caballo y sosteniendo otros dos por la brida.

La caza a los visitantes resulta desesperada. Los carricoches que les están destinados están en reposo, cuando no abandonados; elevan sus brazos hacia el cielo, mientras nin-



guna bestia de tiro, con los arneses puestos, merodea por allí. Los extranjeros son claramente menos numerosos que de costumbre en esa época del año. Seis meses después de la guerra del Golfo y la destrucción de Irak, no se han apaciguado los demonios que se despertaron en América y en Europa; los fantasmas del enemigo, aunque esté reducido a cenizas, acosan las conciencias; a menos que aquello que retiene a las gentes en sus patrias o desvía sus destinos lejos de la escena mesopotámica y de sus bastidores se deba a un justo retorno de culpabilidad. Esta última hipótesis supondría que la decencia fuera la virtud más compartida.

— *You need a horse?*

Mi no categórico aleja al muchacho, pero no la reiteración de la oferta por parte de otros. Esta respuesta negativa no supone que odio los caballos, sino todo lo contrario, pues guardo en mi memoria la inaugural y tardía cabalgada que hice, a través de los bosques y las orillas del Ardèche, cuando monté una dócil, aunque inquieta, yegua en compañía de un

domador ruso de madre, español de padre. Descubrí una nueva altura para observar el mundo; me mantuve naturalmente en la silla; dialogando con la montura, le transmitía las órdenes, manejaba las bridas teniendo cuidado de suavizar el contacto del bocado; apretándole los flancos, me fiaba a su voluntad, confiado en su sentido de la discriminación y del reconocimiento; amortiguaba los botes del trote; esposaba las olas del galope, la euforia que lleva al otro tiempo, del que ya no se puede volver; mi compañero, que rinde culto a los orígenes, sorprendido por mi comportamiento, evocaba mi atavismo nómada.

La propuesta de montar a caballo la rechazamos para permanecer fieles al pacto implícito establecido por el grupo. Someteremos el cuerpo a prueba en el amplio campo que vamos a recorrer e investigar. Infantes de una causa ignorada, guerreros sin armas, caminantes extraviados de la sed, blandimos nuestra fe frente a un sol matinal ya agresivo.

Antes de alcanzar el *sîq*, me rezago a la altura de la tumba de los Obeliscos y del triclinio que está más abajo, con objeto de buscar, al otro lado de la ruta, la inscripción funeraria bilingüe descifrada en un artículo leído el día anterior. Directamente en la cerámica, la letra aramea, nabatea, cursiva, se ve confrontada con la letra griega, recta. Me emociona toda manifestación bilingüe, pues en ella recojo una prueba suplementaria que legitima mi propia condición. Cada vez que añado un eslabón a mi genealogía de individuo bilingüe me siento enriquecido; de esta manera asumo los siglos y los milenios, integrándolos a mi época. «*Maqbara* elegida por Abdmank hijo de Akayus». La resonancia árabe de las palabras acelera mi identificación. *Maqbara*, que significa aquí sepultura, quiere decir en árabe cementerio. Y en *Abd*, criado, servidor, reconozco el esquema en que está construido mi propio nombre. La formación de mi antropónimo, obediente al teocentrismo islámico, a la sumisión de la persona al nombre divino, lo heredo de la era pagana.

Hay periodos de tiempo que no borra el dogmatismo más vivo. Ciertos elementos de arabismo tienen su origen en tiempos anteriores al Islam y también se basan en una confrontación ganada a la civilización. La lengua vernácula no parece celebrando la lengua vehicular. El arabismo, desde la época antigua, mantuvo relaciones con el helenismo, y se declaró su émulo, asimiló sus idiomas; retomándolos, volvió a conjugar e inventó uno particular a veces prospectivo a partir de lo universal de que se reclamaba. Estos pensamientos, que tengo presentes desde hace mucho tiempo, se aseguran así una encarnación que les procura autenticidad. El vestigio reconforta la lógica intuitiva de mi creencia. Otros monumentos ilustrarán de manera más elocuente mis palabras. Con riesgo de anticipar, afirmo, desde este momento, que el paganismo árabe, no es una *jâhiliyya*: no se confunde con la era de la ignorancia y de la penuria. El lugar en el que me encuentro de paso conserva el hecho que desmiente el mito.

El *sîq* me ha parecido menos mágico que ayer. Ahora aprecio su frescor. Las líneas de la proyección solar son a menudo expulsadas hacia lo alto; formando extraños triángulos, recortan el terreno alfombrado de gruesas piedras contra las cuales golpean las ortigas. Caballos invisibles surcan el desfiladero; el eco amplifica el golpe de sus cascos. Nuestro trío avanza, cada uno concentrado en sí mismo, midiendo el esfuerzo. A veces se forma un dúo, y el tercero se queda solo. A causa de la lentitud debida a la conversación, la distancia se hace más grande y los rodeos de la espiral apartan de la vista a los compañeros. Aya se distancia. Jean me interroga sobre

el Islam, retoma la discusión que nunca hemos dejado de mantener y que volvimos a plantear la víspera, durante la cena, en la terraza del hotel Forum, intentando satisfacer nuestro apetito, más allá del placer que aquella cocina no colma. Un vinillo de Palestina reavivó en nosotros ondas de alegría que cubrían la voz débil y mal impostada de un cantante que podría haber sido un fuego fatuo si hubiera sido dueño de su arte y no hubiera estado acompañado por un laúd del que salían miserables metrallas que rompían la vocación meditativa y discontinua del instrumento. Jean se asombra del amor que conservo por el Islam a pesar de mi incredulidad y mi crítica sin paliativos de una actualidad poco halagadora. Esa condición se le apareció al desnudo mientras visitábamos la Cúpula de la Roca de Jerusalem, momento en que yo no conseguía disimular mi emoción y mi exaltación frente a tal belleza y presencia; opone mi sentimiento a su odio y rechazo del cristianismo.

Nuestras palabras crepitan como las chispas del brasero; mediante la invocación de los textos y de los lugares escapamos a la fatalidad de los bucles, enderezando las desviaciones hacia la recta, modulando el tránsito entre las dos fallas separadas por un intervalo unas veces más estrecho, otras más ancho. Los pies doloridos por las frecuentes piedras esperan el descanso hollando los restos enlosados de la calzada antigua.

Jean alcanza a Aya. En el silencio y en la soledad que favorecen el soliloquio, mi atención se afianza con la vista de los betilos que me transportan a la atmósfera de la creencia contra la cual se rebeló el Islam; el culto a las piedras alzadas denunciado por el Corán se ofrece decorando las paredes que asaltan mi mirada. «¿Ha visto al-Lât, al-Uzzâ/ Y la otra Manât, la tercera?». ¿A quién reconocería yo en ese bloque tallado en el interior de una puerta, ella misma esculpida en una roca de forma cúbica particularmente lejos del acantilado? ¿Reconocería yo a una de las diosas prohibidas en ese volumen geométrico que apenas desborda la falta de iconicidad y que sugiere los rasgos de un rostro mediante dos cuadrados separados por una barra? Este minimalismo antropomorfo es terriblemente denso. Su eficacia es total. Ignoro lo que contiene ese cubo cerrado por una puerta cuyos pilares están rematados por una cornisa en que alternan las metopas y los triglifos. ¿Ocultará el mal, la muerte, el infierno? Sea cual sea el secreto que encierra, el acceso sigue estando prohibido. Y la contaminación del mundo por la sustancia o la idea que se han ocultado allí sigue estando diferida, mientras el dios presente vigila sobre tal sustancia incomunicable.

¿Qué son esas formas teñidas de rosa viejo que palpitan más allá de la hendidura a la que aboca el *sîq*? Turbia aparición que se clarifica más tarde en el último rodeo del desfilaro, que desemboca en lo que percibo como un vasto escenario. ¿Es la expansión que abre al sufí la amplitud y el esplendor tras su residencia en el ojo de una aguja? «Cuando la visión se expande, la palabra se encoge», dice Niffari en sus diálogos divinos en los que el protagonista, hombre de vigilia y nocturnidad, es hostigado por lo absoluto como lo es por el espejismo aquel que se extravía en el desierto.

Con la respiración cortada, permanecemos alelados ante el monumento más célebre de este paraje. Será más tarde, a continuación de otras visitas y después de que la imagen del templo-tumba haya penetrado en mí, cuando cesará mi aturdimiento. Esa alta fachada esculpida en la misma montaña despierta aproximaciones, y esto hace que no se pueda decidir su pertenencia. El choque frontal de los lugares y de las épo-



NOVEDADES

Eduardo Galeano

El fútbol a sol y sombra

Julián Olivares

La poesía amorosa de Francisco de Quevedo
Estudio estético y existencial

Ricardo Llamas

Construyendo sidentidades
Estudios desde el corazón de una pandemia

Jesús Vicens Vich

El valor de la salud
Una reflexión sociológica sobre la calidad de vida

Ingrid Kuschick

Medicina popular en España

José Babiano Mora

Emigrantes, cronómetros y huelgas
Un estudio sobre el trabajo y los trabajadores durante el franquismo (Madrid, 1951-1977)

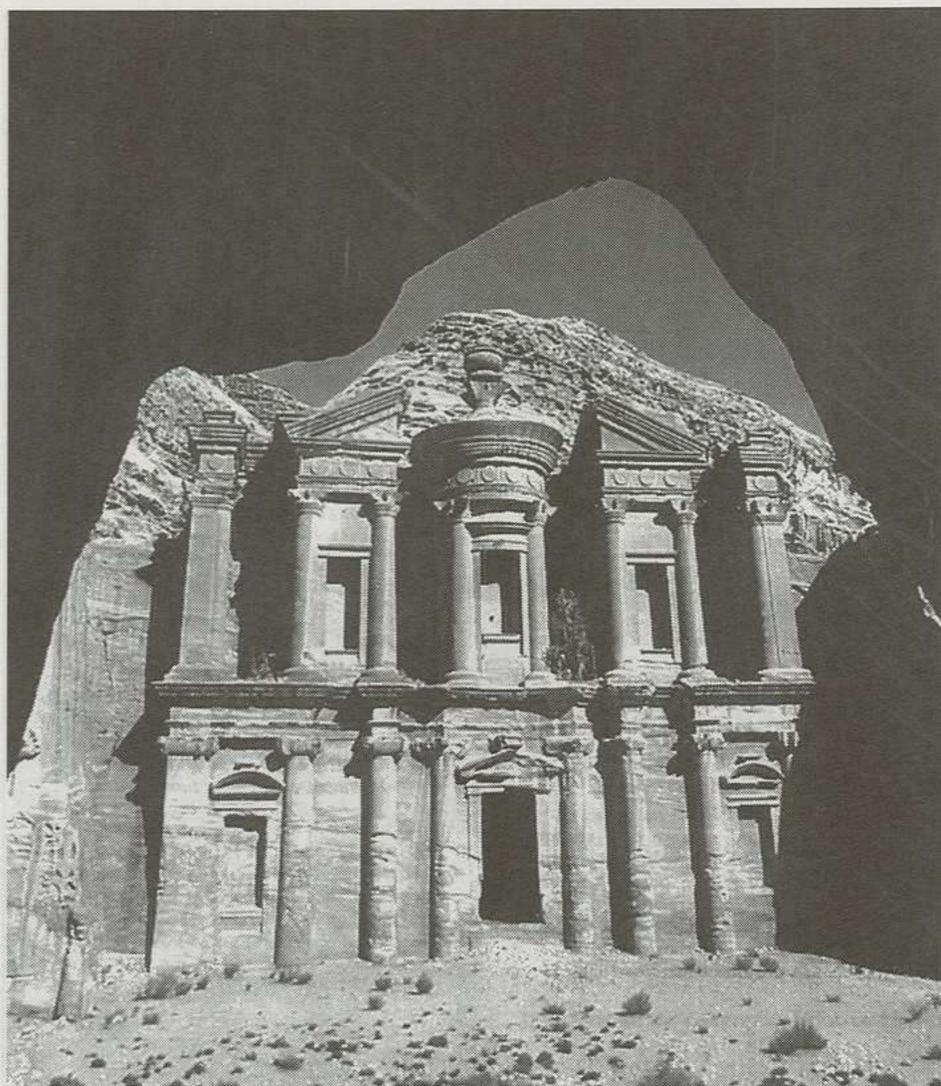
Joan E. Garcés y Saul Landau
(presentación)

Orlando Letelier: Testimonio y vindicación

Carmen Pino Pertierra
y **Alfonso Arnau Tornos**

Vivir: un juego de insumisión
Hacia una cultura intersubjetiva de la igualdad

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



cas nubla las referencias. No sé ya si estoy en Alejandría o en Asia Menor, en Pompeya o en Herculano, en la era ptolomeica o helenística; ignoro si estoy ante una apariencia engañosa o un edificio real. A menos que el *djinn* me haya transportado a la Roma barroca para admirar la fachada de San Carlos de las Cuatro Fuentes, construida en el Quirinal por el melancólico Borromini, y que se presenta menos audaz a causa del uso sistemático de las curvas y de las contracurvas tomadas de la elipsis, que se realiza integralmente en el edículo anidado en el piso superior, imitando el tolos que interrumpe el frontón segundo del Khazneh. Ésta lleva hasta sus extremos la ruptura del ritmo: hace vacilar las formas más estables haciendo que se combinen tres fachadas en una sola: alineando sus seis columnas coronadas con un cornisamento y con un frontón triangular, la fachada clásica del primer piso se repite en el segundo pero rota en su centro por un templo redondo. El encaje de varias estructuras no es desconocido; en otros tiempos, Palladio la sometió a prueba en las dos iglesias venecianas del Redentor y de San Jorge Mayor limitándose a las líneas rectas y oblicuas; mientras que en el Khazneh la intrusión del círculo suspende la superposición de las rectas para profundizar la sombra y enriquecer el contraste del movimiento y del color.

Gracias a esta obra antigua, oculta en la montaña entre los desiertos, yo niego a la Roma católica la invención del barroco. En este mismo sentido, despojo a los árabes del Islam de la idea de que son los primeros en constituir la «nación del medio ambiente», como les revela el Corán. En esta pretensión fueron precedidos por sus antepasados nabateos y paganos, que unieron a Grecia y Egipto en el decorado de su fachada. Cuántos motivos y figuras se sitúan allí para evocar los mitos de la muerte y de la resurrección: Isis sosteniendo el cuerno de la abundancia, los dioscuros, caballeros de la luz, entre las victorias y las amazonas, las águilas, los grifones, las esfinges, los follajes entrelazados, las espigas de trigo, el

disco solar, en fin, la urna que domina el remate y que guarda el tesoro del faraón según una leyenda cuya ingenuidad ya no ilumina la imaginación de los beduinos.

El constructor nabateo es sobrio en su economía. Concentra varios gestos en uno solo. No tiene ninguna necesidad de extraer el material, de transportarlo, de tratarlo, de preparar la argamasa que lo mantenga en la forma deseada. Basta con que el constructor talle su construcción en la misma cantera. La fachada es una astucia que enmascara el modo de vida troglodita mediante el ornato clásico. La montaña transfigurada se da el gusto de reunir fragmentos de ciudades antiguas, renacentistas o barrocas.

Esta revelación engendra en mí un estado de vacuidad. Disminuye mi energía; el cuerpo merma y tengo miedo de afrontar el sol cuando está casi en el cenit y todavía más presente en el angosto *wadi*. Faltos de visitantes, los beduinos ociosos forman un verdadero enjambre en los alrededores de Khazneh, de las tumbas y de los triclinios próximos en que nos refugiamos, en búsqueda de frescor. Entre nosotros la palabra se hace cada vez más rara. Cada uno vive su propia emoción.

Tras el descanso a la sombra de las cavernas, reemprendemos la marcha. El sol es intratable. Los desprendimientos de rocas llenan de escombros el lecho del torrente. La sed agrieta los labios. La saliva se coagula, bolas blancas se depositan en los ángulos de la boca. Las tumbas se multiplican y sus formas varían. A las elevaciones clásicas se unen perfiles que evocan los *ksours* de Yemen o del Atlas, que aparecen como pilones secuenciados por frisos de merlones impresos como patas de cuervo. Varias de las fachadas que animan la montaña están especialmente borradas. La imagen de una costa rocosa desmenuzada por el mar se confirma a la vista del teatro y de las gradas friables y en curso de desintegración.

Nos sentamos a la mesa en una cavidad acondicionada como cantina. Nos rociamos el gaznate con limonada y *Coca tibias*, las únicas bebidas disponibles. Indiferentes a la crudeza del paraje y del clima, lejos de tener aspecto desaliñado, pasan unos japoneses, estrictos, sobrios, impecables, atravesando la montaña vestidos de ciudad, como si estuvieran en la plaza de la Opera de París o en Viena.

El sol nos perfora el cráneo mientras subimos hacia la tumba que está en la Urna. A nuestro paso, una pareja de abubillas echa a volar entre las rocas. Ascendemos los escalones hasta estar por encima de dos arcadas superpuestas. La plaza, encuadrada por una fachada colosal y dos pórticos dóricos, hormiguea de *djinns*, de hombres y de pájaros; es el ejército del rey Salomón, que reprime la risa cuando oye a la hormiga decir a sus congéneres: «Metámonos en nuestras casas antes de que los soldados de Salomón nos aplasten». El rey no ve la abubilla entre los pájaros. «¿Dónde está» dice, que la castigo o la degüello!» La abubilla cruza en ese instante el cielo y se posa en el reborde del frontón; dice: «Vengo de Saba con una noticia cierta: una mujer es su reina, posee un trono magnífico, se postra junto con su pueblo ante el sol». Salomón dice: «Voy a ver si dices la verdad o mientes. He aquí mi misiva, arrójase...» La reina dice: «Cuando los reyes invaden una ciudad la devastan; y así envilecen a los nobles». Dice también: «Os envió un regalo y espero el regreso de los mensajeros». Salomón dice: «Los asaltaré, los expulsaré de su ciudad, humillados y ofendidos. ¿Quién va a darme su trono?» Un humilde entre los *djinns* dice: «Yo te lo daré antes de que levantes la sesión». Otro más sabio dice: «Yo te lo daré antes de que hayas parpadeado». Salomón ve el trono y dice: «Hacedlo irreconocible».

La reina ve el trono y dice: «Parece que es el mío». Le dicen: «Entra en el palacio». Contemplándolo, ella cree discernir un estanque de agua, se desnuda las piernas. Salomón le dice: «Es un palacio de cristal».

La abubilla vuelve a pasar mientras acabo de repetir estos fragmentos coránicos al beduino bedul que vende baratijas y bebidas bajo el pórtico donde me repongo en la hora canicular, que aplasta con su fuego el centro romano del que atisbo la puerta y las columnas erigidas a lo largo de la vía paralela al trazado del *wadi* en el lugar en que ya no está encajonado. Con el cuerpo sudoroso, no permanezco durante mucho tiempo en el interior del vasto volumen que fue transformado en iglesia, y cuya resplandeciente roca crea la ilusión de una elegante y suave tapicería moderna y abstracta en la que se mezclan los tintes rojos con los grises. Regreso al exterior para evitar la opresión y gozar bajo el pórtico de la sombra y del aire. Un escalofrío atraviesa mi cuerpo ante la benéfica acogida de la brisa. «Oigo el frotar de las alas de los ángeles», dice Aya, que vuelve sofocada y con la respiración agitada de contemplar los monumentos vecinos que perforan el



acantilado de al-Khobtha, y que son tanto tumba como palacio y otra réplica más erosionada del Khazneh. La línea del dolor se marca en mi brazo izquierdo. Comparo mi rigidez con la de Jean, que no consigue mover libremente la mano derecha. Quizás la fatigosa marcha le haya dejado extenuado. Tendido, declara que antes me ha oído hablar en árabe al beduino bedul y que ha reconocido de qué sura lo he sacado.

Tres

Todos los días dedicamos varias horas a la visita. Antes de descubrir nuevos lugares, el cuerpo se agota al atravesar un itinerario que ha terminado por hacérsenos familiar. La mancha blanca sigue siendo inaccesible. Pero llegará la hora en que levantemos su misterio. Cansados del heroísmo que, en la soledad de las piedras, nos invita al vacío y a la ausencia, nos desviamos de los muertos y de los dioses subiendo al pueblo de los vivos. Wadi Moussa está habitado por los lyathenos

que, considerándose a sí mismos más nobles, desprecian a los bedules, quienes acaban de ser trasladados a un pueblo moderno tras haber ocupado durante siglos las cavernas y las grutas adornadas de fachadas y cuyas paredes calcinadas atestiguan que han sido sus hogares seculares.

Los rudimentos de la urbanidad rompen el encanto de los triclinios y de las tumbas, de los betilos y de los templos. Andamos por la calle principal rodeados de niños y de coches: nuestras siluetas se proyectan en los cristales de las tiendas. Un olor a garbanzos tostados se mezcla con las emanaciones de los desagües; nos detenemos ante los pobres puestos de frutas y legumbres; compramos sellos de correos. Nos instalamos en la terraza de un café iluminado por la luz de neón y adornado con guirnaldas y tubos fluorescentes que difunden en el aire tonos pastel, verde pistacho, rosa bebé y azul nupcial, nimbando la atmósfera ya marcada por los tintes alheña del crepúsculo. Pedimos escudillas de habas calientes. Haroun, el taxista que nos llevó a Aqaba y a Wadi Rum, se une a nosotros y nos invita a cenar en su casa.

Nos presenta a su mujer, «letrada y moderna», insiste; «mi esposa es también mi amiga», añade. Cenamos en la terraza, gozando de las serenas vibraciones rosas hasta que se extinguen. El plato de arroz con pollo a la manera beduina hace que nos congratulemos por no haber rechazado la invitación ni haber aceptado esa otra, pseudonómada y solterona, programada para satisfacer las pequeñas emociones de los pasajeros embarcados por la tarde y abandonados al borde de la carretera, en un paisaje roqueño, para degustar la magia al claro de la luna, a la espera del maestro de ceremonias, notable funcionario al que Jean ha apodado «*el padrecito de los pueblos*»*, por su estatura, su sonrisa y la forma de su tupido bigote. Por el contrario, Haroun, divertido, nos cuenta las hazañas del boxeador y del soldado que fue. En la representación que hace de sí mismo añade su nombre a la larga lista de hombres que hemos conocido en este país, que pretenden haber participado en la batalla de Karamé en que los palestinos resistieron a los israelíes. Fue movilizadado de nuevo durante la guerra del Golfo, pero como su país permaneció neutral, no combatió. Nos recuerda, finalmente, el juramento de fidelidad de su tribu al trono hachemita, concluyendo el retrato del hombre tranquilo que quisiera ser. Su atracción por la fantasía y la aventura no le desvía de las normas. Pero turba su mirada una duda inconsciente que aviva su rostro con una llama inaprensible.

Cuatro

La prueba a la que se somete el cuerpo se vuelve más dura aún cuando arribamos a las tres, después del mediodía, al borde del teatro y emprendemos la escalada de los peldaños tallados en la misma roca que llevan al Alto Lugar en la montaña del sacrificio. La solemnidad de los nombres y la desnudez del decorado nos transforman en oficiantes de las antiguas creencias. La ascensión a la montaña fracturada y acribillada de tumbas nos acerca al cielo. Atravesando el estrecho camino que bordea el precipicio, mi cuerpo vacila. ¿Qué hay en el vértigo sino la revelación del sentimiento de culpa? ¿Qué culpa tendría que expiar para detener este malestar del corazón? Una de estas culpas interiorizadas se cristaliza, y se la arrojo a Aya como si fuera un dado. A través del

* Referencia al «padrecito Stalin» (N. del Ed.).

amor y de la embriaguez depongo el sentimiento de culpabilidad y continúo mi camino, teniendo cuidado de no tratar con brusquedad mi hombro magullado y mi frágil cuello. Pero las rodillas flaquean, las piernas tiemblan; avanzo arrastrado por una fuerza que ya no me pertenece.

Mi corazón respira en la plataforma a la cual conduce la angosta subida. Un candado cierra la portezuela de la gruta, morada abandonada; al otro extremo, dos obeliscos tallados en la roca emergen como cuernos al borde del abismo. La melodía de una flauta se aproxima, un canto se superpone a ella; la voz femenina es aguda, llena, expresa pasión. Dos muchachas preceden al rebaño de cabras que anuncia el tintineo de las campanillas; una de ellas, apenas púber, es de una belleza salvaje. Lleva un vestido negro que cae recto hasta los tobillos; el cuerpo arqueado hacia atrás, su cintura cimbreaba como un áspid; muy morena, con la clase que le da su raza, es hermana de las núbiles que el artista bohemio fotografió desnudas en los oasis tunecinos en los albores del siglo; la risa que no abandona sus labios no merma para nada su aspecto salvaje. ¿Cuánto durará esta maravilla escapada de los tiempos antiguos, mezcla de ferocidad y de dulzura, de abandono y de desconfianza? Uno desearía que un milagro le ahorrara la precoz usura que acecha a lo humano sometido al régimen de las piedras.

Jean ha vuelto a serenarse, la alegría brilla en su rostro, cuando, en la punta del acantilado, ofrece su cuerpo al aire fresco, a la luz que desciende y que da profundidad de campo a la vista que domina el circo en el que se ensamblan los vestigios, las ninfeas, los templos, los pórticos, la fila de tumbas reales que dibuja la cadencia del acantilado de al-Khobtha,

contracampo que devuelve el campo que se abría a mis ojos en la explanada de la tumba de la Urna, desde donde distinguía, bajo los golpes del martillo solar, unas siluetas que emergían desde el mismo lugar donde ahora nos encontramos.

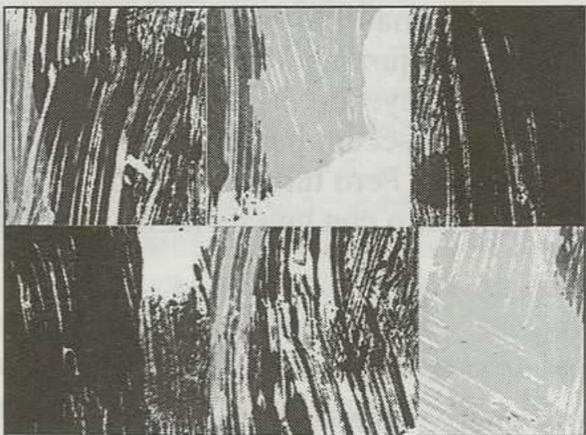
Aya insiste en la hipótesis del sacrificio humano; aunque es históricamente falsa, la elocuencia de la escenografía llama a reflexionar sobre el tema. Desde luego, el *tophet* de Cartago, en el que hay pruebas de sacrificios humanos, desprende un aire lúgubre, cetónico, subterráneo. Por otra parte, el Alto Lugar propone un escenario celeste perfecto para interpretar el drama de Abraham consintiendo el sacrificio de su hijo, drama que se resuelve con una feliz sustitución. Pequeños escalones, el podio, el altar, los pilones, cubas, acequias, todos esos accesorios tallados en la misma roca, envueltos en una atmósfera aérea, parecen haber sido concebidos para acoger la consagración del hombre que celebra el don divino de la sustitución. Aya simula una inmersión ritual en la cuba destinada a recoger la sangre de la víctima. «Divinidad insaciable, protege a mi hijo, a mi hija, para ti el cabrito, el buey, embriágate de su sangre. Sacerdote, tráeme el ídolo, lo purificaré mediante abluciones de sangre». Esta expresión que se ha deslizado bajo mi pluma recuerdo que es de Hallaj, el que libera el campo del sacrificio para que cese la dualidad y no quede más que el Uno. En ese don de sí mismo reside la salvación del hombre, su redención. Así se renueva la pasión cada vez que el hombre se proclama Dios.

Descendiendo por el Wadi Farasa, seguimos el sendero que va al encuentro de la Fuente del León, al Altar de los Cuernos, al medallón de Dhûschara, dios árabe que tiene los atributos de Dioniso, como al-Uzzâ tiene los de Afrodita. Esta analogía griega me lleva a no fijarme en las tumbas y las cisternas hasta que vuelvo a encontrarlas a la altura del más bello triclinio de la ciudad, frente a la tumba del soldado romano. Ordenado por columnas acanaladas que separan puertas y ventanas ciegas, este magnífico salón, donde la roca lleva hasta el paroxismo el tornasolado rojo, como si fuera una tapicería cuyos colores son avivados por el sol poniente, este salón es el lugar ideal del banquete, aunque no sea más que porque se parece a la forma en que un film americano presenta un banquete de banqueros. Aristóteles recuerda que la colación colectiva sella el pacto comunitario. La adhesión a la comunidad política pasa por el festín. Entre los antiguos griegos es una prescripción constitucional. En esta ciudad, los triclinios pululan; son vecinos de las tumbas y están destinados a las comidas funerarias. Tal y como se presenta, la ciudad parece consagrada a los muertos y a los dioses, y los vivos renuevan el contrato que les une a la celebración de lo oculto y al escrutinio de lo invisible que ocasiona el culto de los muertos.

Cinco

En verdad, desde el día siguiente al de mi llegada aprendí el nombre de la mancha blanca. Y será Haroun quien me hablará de ella, puesto que, como muchos hombres aquí, lleva el nombre del profeta al que dicho monumento está dedicado. El lugar está encuadrado por topónimos que celebran a los dos hermanos profetas: entre Wadi Moussa y Djebel Haroun, —el monte Hor de los hebreos—, reúno las secuencias coránicas del drama que relaciona a Aaron con Moisés. Haroun me confirma que la subida a la mezquita homónima es dura; hay que prepararse para ello, él mismo la visita todos los años, sube a

EDITORIAL
PABLO IGLESIAS



**MUJERES, DEMOCRACIA
Y DESARROLLO
EN EL MAGREB**

Gema Martín Muñoz (Comp.)

J. Messaoudi, C. Ruiz de Almodóvar, A. Cherif Chamari,
S. Bessis, F. Z. Tamouh, S. Khodja, C. Pérez Beltrán,
F. Oussedik, W. Actis, T. Losada, M^aA. Ramírez,
C. de la Cruz, R. Ben Lahbib, S. Ghezali,
M. Embarek López.

EDITORIAL
PABLO IGLESIAS

EDITORIAL PABLO IGLESIAS - Monte Esquinza, 30 2º - 28010 Madrid



ella con su mujer cuando el sol desciende y allí pasan la noche. Una prueba futura espera al cuerpo.

Esta noche, como las otras noches, mi mirada se aferra a la mancha blanca que nombro sin conocerla. En la terraza del hotel, el buffet está listo. Una media luna se roza con la cima de la montaña. Mientras cenamos, un viento repentino calienta el aire, cubre la noche una bruma roja, y hay partículas que molestan a la mirada, la irritan; los granos de arena se mezclan con los platos, rechinan en los dientes. La súbita incursión del desierto en la montaña turba la sesión. Los manteles se levantan, las candelas se apagan, las cabelleras se cargan de polvo, una película de tierra roja maquilla los rostros.

Seis

Una ascensión más y no será la última, no será la que horade el enigma. El cuerpo emprende maquinalmente el itinerario que conduce al museo. El sol está ya alto, se traga vorazmente los grados. En cuanto la sombra huye, sus rayos me atraviesan. Como la luz en el espectro, mi cabeza se descompone. Ansío el estado acéfalo para olvidarme del brazo izquierdo triturado por las secuelas toscanas. Pero sigo siendo prudente y me giro completamente para mirar hacia atrás. La elevación se inicia tras la travesía del circo donde se asienta el centro de la ciudad. Más allá del intersticio de los dos *wadis*, nos espera una auténtica escalera. También allí los peldaños están tallados en el relieve. Jean sube los escalones delante de mí; agotado, disimula su sofoco; espejo del futuro, proyecta mi imagen dentro de veinte años. El joven bedul que nos acompaña cree que somos padre e hijo. Me echo a reír a grandes carcajadas para aclamar este supuesto parentesco debido a un parecido que desafía la lógica de las etnias. Desdeñamos hacer un alto en el Triclinio de los Leones, no

para acabar lo antes posible, sino porque nuestra curiosidad arqueológica se transforma en coartada para cotejar el cuerpo con sus propios límites. Debido al ejercicio del exceso, bajo el sol que va hacia el cenit, me sorprende ante el acecho de la beatífica visión que brota con facilidad cuando perdura el estado acéfalo. Ligera, discreta, concisa, Aya manifiesta una gran maestría en cada paso, en cada respiración. Veo en ella al ángel que me guía y que me explica en silencio cada detalle. Sirviéndome ella de intermediaria, las imágenes se aclaran.

A mitad del recorrido tomamos una bifurcación a la derecha, hasta llegar a Qattâr el Deir, grieta sombría, subterráneo a pleno cielo, como si siguiéramos la topografía del *Mi'râj*: montado en su yegua alada, orientado por el ángel Gabriel, el profeta, viajando de noche, tuvo la visión del infierno cuando se detuvo en los cielos. En otros lugares me hubiera sentido encantado de poder ampararme en la sombra para escapar del sol. Pero las tinieblas son también la condición del infierno. Abandonamos el infierno del fuego por el infierno de la sombra; el vientre glauco, pútrido, el agua chorreando de las paredes acibilladas de inscripciones borradas por el depósito calcáreo, estanques y cubas llenas de agua corrompida y espesada por el líquen, nido de mosquitos y de insectos, betilos y estelas en gran profusión, la más llamativa lleva una cruz de doble brazo que destaca al lado de letras irregulares, y que preserva su perfil en la faz rugosa y surcada de la roca. Basándome en una fuente no muy erudita, me doy cuenta de que la cruz de Lorena representa la efigie de Bosra divinizada; tomo de la misma fuente la traducción de la primera frase de la dedicatoria: «Esto es el *massabâ*/ estela de Bosra que ha hecho Wahballâhi». Esta cita podría ser vana o pedante, de no revelar una relación entre el nombre de la estatua orante nabatea y mi propio nombre árabe. En mi ignorancia de las lenguas recojo esta semejanza. A pesar de mi desconocimiento del arameo, percibo en *Wahballâhi* una resonancia árabe que quiere decir «don de Dios», y cuyo primer segmento (*Wahba*) me fue dado como diminutivo cuando era niño. Es un diminutivo forjado a partir de mi nombre y que significa el siervo, el servidor, el secuaz, el sujeto del Donador, uno de los nombres de Dios. Los dos nombres comparten el don divino. Tras la analogía morfológica del nombre reconocida en la inscripción bilingüe, tras la evidente identidad de sentido, se establece la genealogía nabatea de un nombre árabe que siempre han llevado hombres vivos.

Peregrinos sin creencia, insumisos a los ritos de los paganos y de los unitarios, teniendo por único culto el mantenimiento del cuerpo, reemprendemos el ascenso bajo un sol feroz; la luz directa y cegadora difumina las vistas del centro de la ciudad. El cielo, de un blanco candente, es inaccesible al ojo empañado por las lágrimas. Al no poder deslizar la mirada por entre las almenas que decoran las rocas, cada uno rebusca en sí mismo y reúne los fragmentos de la visión interior. El paisaje del corazón no tiene fin. En él veo un inmenso desierto. La arcilla bulle, fermenta, las burbujas estallan, la forma nace, se pone en movimiento. El desierto se puebla, iguanas y camaleones se deslizan, brincan con los ratones campestres en la desnudez de las piedras.

Tras caminar por un estrecho pasillo tallado en la roca, atravesamos los restos de una ermita llena de cruces. A nuestros pies se abre una plataforma como un escenario que tiene por decorado la fachada del Deir, réplica del Khazneh, pero más voluminosa, más amplia, menos esbelta, aplastada por el sol, confundiéndose con una roca más rugosa, menos seduc-



tora para el color, menos soberana, austera, casi desnuda, sin representación ni motivo, sino que, por el contrario, alterna en el primer piso los triglifos y los discos en las metopas; menos profunda, sin pronaos ni frontón a ras de suelo, menos audaz en la ruptura, anunciándose el tolos superior por la contracurva que comba la cornisa de la entrada.

Aya va a explorar los parajes cercanos. Jean y yo nos refugiamos en la gruta, frente al Deir; bebemos limonada caliente que vende un bedul, primo de nuestro acompañante, que juega con un balón que ha encontrado en un rincón. Un burro, el sexo colgando como un tubo, dormita delante de la fachada; su presencia no resulta intempestiva; el templo (o la tumba) huele a bestia y a avena, se ha transformado en establo. El sol, fuera, es sonoro; barrena, gira, rechina en la roca. Jean está extenuado, con la boca abierta, como un pez fuera del agua. Yo siento que me fundo; inactivo, inmóvil, desplomado, me licúo, como hace la cera en contacto con el fuego; mi conciencia se vacía y se desborda, una capa acuosa me envuelve, mi carcasa yace simplemente allí. Este estado de expansión me transporta a la beatitud. Experimento el júbilo de no actuar, me siento en mil lugares a la vez; semejante simultaneidad me divide sin desterrarme del presente. Aya aparece en la cima de la fachada, de pie no llega a alcanzar la tercera parte de la urna que corona el tolos, móvil acrótera, ángel de negros cabellos, cuyo vestido ligero flota como una muselina, en la hora en que los cuerpos no proyectan sombra.

Cuando Aya regresa, desafiamos al sol y atravesamos la meseta entre las anfractuosidades y los picos; nos colocamos en el balcón desde el que se domina, más allá de la depresión

de Araba, el Sinaí y el Neguev. Vasta extensión del desierto velada por la intensidad de la luz y las vibraciones del calor. Escrutamos durante mucho tiempo el vacío con la mirada del águila. Nuestro acompañante barre con el brazo la vastedad mientras nos informa de que dos jóvenes israelíes atravesaron el desierto, hace diez días; franquearon ilegalmente la frontera y escalaron la montaña para visitar la Roca y sus vestigios.

Jean se niega a seguirnos en el descenso que rodea el Djebel Deir. Para regresar, prefiere retomar las escaleras de la subida. Nuestro camino se presenta más difícil. Enseguida llegamos al *wadi*, pero el acantilado es infranqueable. Caminamos a lo largo del abismo, que despierta en mí las mismas pesadillas de vértigo, de caída. Resisto la atracción del vacío. Guiados por el bedul, subimos y descendemos dando múltiples rodeos a fin de vencer al acantilado y, saltando, trepando, queremos inventar un pasaje que reduzca la altitud y nos devuelva a un *wadi* rocoso, amplio. Más abajo de la antigua cantera, nos sorprende la aparición de la vegetación en un recodo donde el Siyyagh se ensancha para acoger a un prado cercado. Por fin el agua susurra, murmura, forma cascada incluso, y estamos ante el milagro del jardín, de los árboles, de las flores, de las frutas. Aya se lava el rostro en la fuente. Yo no siento necesidad de tocar el agua. El bedul merodea y nos ofrece unas manzanas diminutas, ácidas y jugosas que masticamos a la sombra del arbusto verde y amargo que florece rosa en el lecho de los ríos desecados o en estiaje: me refiero al laurel, raro don vegetal del desierto árabe que se ha extendido por todo el mundo.

Tras un día en el hotel compartiendo el amor y la lectura, nos disponemos a alcanzar nuestro último objetivo. Salimos a primera hora de la mañana al asalto de la mancha blanca. En sus costados plantaremos un banderín junto a las demás enseñas. Nuestra búsqueda será satisfecha, y desvelado el enigma. «¿Y si alquiláramos caballos?», pregunta Jean. «Llegaríamos rápidamente al centro romano; sería ingrato volver a hacer el recorrido a pie; y ganaríamos tiempo». «Dejemos los caballos para el regreso, el sol ahora es clemente», contesta Aya. «Pleguémonos a las condiciones de los antiguos peregrinos, la marcha es parte del rito, ella nos une a la piedra», digo yo. El rostro de Jean se crispa; tras una breve vacilación, se somete a nuestra decisión. Los ojos ya no miran, el cuerpo avanza como un autómatas, franqueando paradas y etapas, sin detenernos, ni siquiera a la sombra de los dos árboles, el de la ninfea y el del templo principal, Qasr el Bint. Nos desviamos por una vía desconocida y volvemos a subir hacia Zibb Firaoun, pila solitaria no indicada en el mapa bilingüe bajo su nombre vulgar más que en la transcripción a caracteres latinos: la letra árabe anula en efecto la metáfora de la erección para volver a encontrar la realidad del objeto: pilar (*amûd*) reemplaza a falo (*zibb*). ¡Es como si el sexo no pudiera ser nombrado más que por la voz, efímera; como si su publicación sólo fuera tolerada a través del velo de la letra extranjera! ¡Hasta en qué detalles se manifiesta la pudibundez de los árabes actuales!

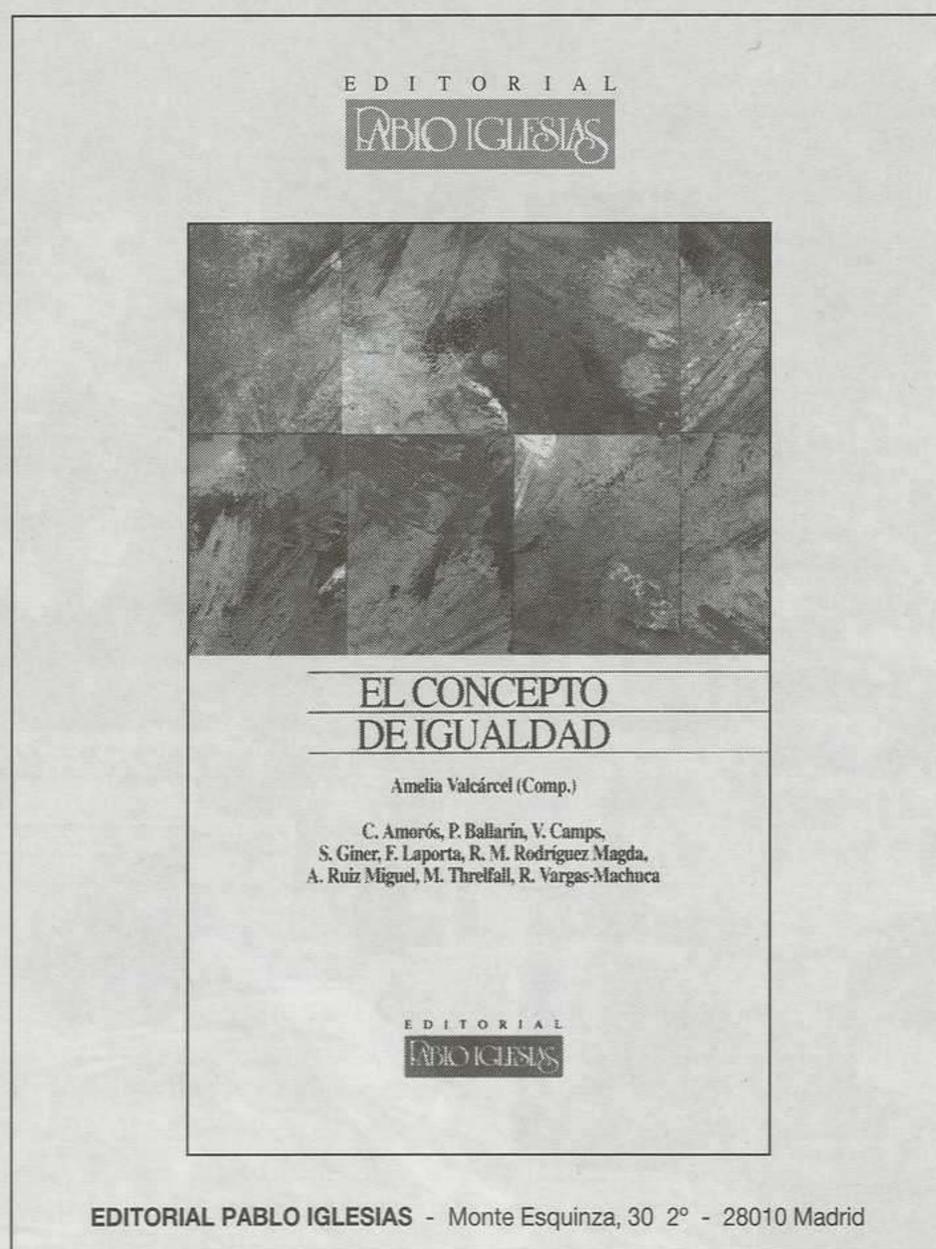
Rodeamos la montaña de Umm el-Biyara, que contiene vestigios edomitas que no veremos. Nuestra corta estancia no nos permite realizar todos los ascensos. Tras la entrada del Wadi Thughra, cambia el paisaje. La tierra sustituye a la piedra. Las dos botellas de agua que transporto se resquebrajan y se vacían. Muy pronto, nuestros pies vuelven a encontrarse con la piedra y la escalada. De un conjunto de tumbas se destaca el monumento dedicado a la serpiente, una boa que se enrosca en sí misma sobre un alto podio, gigantesco mojón que vigila a los muertos. Varias cavidades están habitadas. Nuestro paso reúne en jauría a los niños, las mujeres y las bestias. Nos mantenemos indiferentes a su interpelación. Más allá de las rocas, aparece la mancha blanca sobre la cima, inaccesible aún. De nuevo encontramos a nuestros pies una delgada capa de tierra seca, desmenuzable, polvorienta. A pesar de su figura, soporta el labrado. Los arbustos y los árboles gritan su supervivencia. Mirras, terrebintos, balsameros y acacias siembran con parsimonia la meseta surcada de *wadis*. Llega hasta nosotros el hombre que hemos visto ponerse precipitadamente los pantalones cuando pasamos por delante de las tumbas habitadas. Se presenta como el guardián del mausoleo de Aaron. Portando torpemente el uniforme y el fusil, ofrece su burro a Aya, que lo rechaza.

La trampa del sol se vuelve a cerrar sobre nosotros cuando el monte sagrado se erige, desnudo, como el dragón cósmico que cierra el paso a la ruta del cielo. Para abatir a la bestia fabulosa y plantar el puñal en su centro vital, se impone una ascensión de dos mil pies bajo un sol que abrasa. Entre los desconchones y los pliegues conviene ir dando los pasos con precaución, no hay que despertar a la bestia, ni irritarla. La más ínfima de sus sacudidas sería funesta: eyectado abajo, serías aplastado. El sol te come el cerebro, atribuyes movimiento y voluntad a cosas estables e inertes, tus nervios están en carne viva; si, en el curso del ascenso, caes, tu muerte es segura.

Me alejo de Aya y de Jean y voy ascendiendo con el guardián, que se ha bajado del burro. El estrecho sendero gira. Tomamos la montaña al sesgo. A veces ascendemos por es-

calones. Otras, tenemos que elegir entre varios pasadizos. Pero sucede que, tomando la iniciativa, tomo un corredor que se inicia con buen trazado pero que se revela lleno de obstrucciones y sin salida. Estas sendas interrumpidas me obligan a dar marcha atrás. Al perder mi ventaja, sigo los pasos del guardián. Mientras tanto, el burro busca su propio camino. Alcanzamos una terraza situada a media pendiente. A la sombra de una alta pared, esperamos a los que nos siguen. Al cabo de un momento, vemos apuntar las siluetas de Jean y Aya. Se reúnen con nosotros en la sombra. Comemos melocotones cuya carne firme y jugosa nos refresca. Yo ya no pido nada más a mi cuerpo. Sólo queda seguir su destino hasta el fin. No me preocupo ni siquiera del hombro o del brazo izquierdo. El dolor que los atormenta se separa de mi conciencia.

Después de una empinada pendiente que desemboca en un amplio desfiladero, la montaña se desmembra de un último sobresalto y vuelven a alzarse su cuello y su cabeza. La montaña engendra a la montaña. Montaña encajada de la que nos queda ascender los últimos peldaños. Dejamos al burro en libertad, abajo, en el cercado que cierra en su base a la cima final. El guardián abre la puerta, cerrada con un alambre anudado. Saca agua para nosotros de la cisterna. Vierto cubos enteros sobre mi cabeza. La camisa mojada se pega a la piel. Pero se seca muy deprisa. Cada uno de nosotros está al límite de sí mismo. Subimos tramos de escaleras hechas de algo parecido a peldaños y que continuamente se interrumpen, vuelven a aparecer, zigzaguean, triunfan sobre el caos último y abrupto del relieve. Por encima de un último desprendimiento de rocas, aparece al fin, a pocos pasos, la mancha blanca, ce-



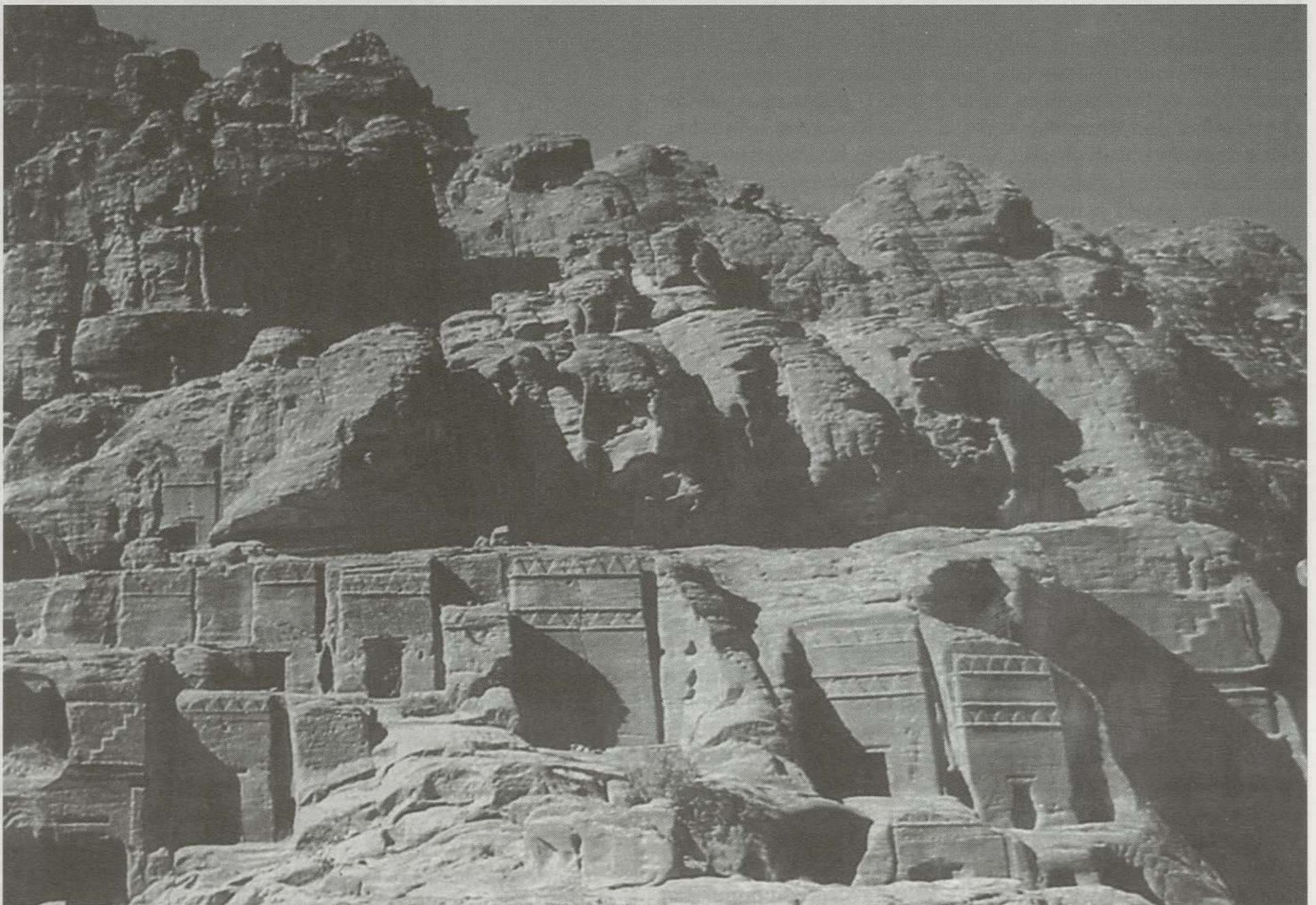
rrillo que apunta su pezón hacia el cielo, cúpula encalada que surge de un ángulo de piedra, formada por muros de aspecto completamente desnudo, casi regular. Desde su estrecha terraza, mi mirada encuentra el *wadi* Araba que sirve de unión entre el mar Muerto y Aqaba. El guardián abre la mezquita con una gran llave. No entramos inmediatamente, nos sentamos a la sombra, sumergidos en la inmensa vista. Compartimos las frutas que nos quedan. A media pendiente, un rebaño de cabras parece tan minúsculo como una hilera de hormigas, o como letras copiadas por un escriba en un pergamino. Subo a los tejados de la mezquita. Distingo la urna del Deir por entre los cortes en las montañas y la bruma. Abrazo la cúpula; mis brazos se vuelven blancos a su contacto; anudo el pañuelo antillano de Aya en su punta; palpitan los colores vivos del trópico en la inmaculada blancura.

Regreso al umbral de la mezquita. Cuando me vuelvo a sentar en los escalones, me reclino y me quedo como adosado a ellos. Desde este promontorio, Aaron abarcaba con la mirada las escenas del pasado y del futuro. A la izquierda se extiende el Sinaí y, más allá, Egipto; a la derecha el Neguev y la Tierra Prometida. Desfilan las secuencias del drama en que los dos hermanos, el tartamudo y el elocuente, son los protagonistas. Ante el faraón, sus bastones se transforman en serpientes, confundiendo a los magos. Pero, sobre todo, tengo presente el episodio del Becerro de Oro, relacionado sobre todo con Aaron, quien temió ser acusado injustamente por su hermano de haber sido el instigador de los extravíos que condujeron al pueblo de Israel, a través de la adoración del

Becerro, al paganismo. Para clamar su inocencia, Aaron se dirige a su hermano suplicando misericordia: «Oh, hijo de mi madre, no me tires de la barba, no sacudas mi cabeza, el pueblo me ha ofendido y han estado a punto de matarme, no dejes que los enemigos gocen con mi desdicha».

En el interior de la mezquita, la sombra es benéfica. Es un pequeño espacio de formas primitivas, elementales. A tres pasos de la entrada, una estela está animada por una escritura hebrea irregular, torpe, digna de esos arcos y de esas columnas que se bambolean. Incluso nos tendemos en las alfombras usadas. Oigo roncar a Jean. Yo mismo me siento transportado por un sueño profundo. Tengo la sensación de depositar mi cuerpo en el fondo de una sepultura para su reposo final. Me siento verdaderamente descargado de mi cuerpo. Mi despertar es igualmente instantáneo. He debido dormir unos minutos que valen horas. Descansado, retomo mi cuerpo tan fácilmente como me he descargado de él. Me levanto dispuesto y en forma. Bajamos a la cripta dedicada a la memoria de Aaron. Unas velas proyectan en las estrechas paredes y en el bajo techo las sombras de dos rejas que cuelgan y se balancean como móviles; el peregrino debe pasar sin tocarlas. Nos dice el guardián que en el corazón de la noche los dos móviles se entrechocan provocando un ruido ensordecedor que despertaría a los muertos.

En la penumbra impregnada de hollín y del olor de la cera, rememoro la interpretación de Ibn Arabi del Becerro de Oro. En verdad, Moisés reprochaba a Aaron por haberse dado cuenta de que los adoradores del Becerro no podían adorar a



Dios más que de aquella forma. Pues al depositar en él el oro, en él depositaron su pasión. Y toda creencia se funda en la pasión, ya sea en el seno de la ley revelada o fuera de ella. Los grados de lo Verdadero son múltiples, y lo mismo sucede con las creencias. Es lo que revela al iniciado el episodio del Becerro: en toda forma adorada hay una epifanía de lo Verdadero. Cualquiera que sea la forma adorada (piedra, árbol, animal, hombre, astro, ángel) siempre es a Dios a quien se invoca. En la creencia, la forma es lo particular que conduce a lo Universal, a Dios. Los paganos dicen: «Nosotros sólo los adoramos porque nos acercan a Dios». Está escrito en el Corán: como no rezaban a sus ídolos más que para acercarse a Dios, sabían sin ninguna duda que tales ídolos no eran más que piedra.

La especulación del místico murciano sobre la sabiduría de Aaron salvaguarda la verdad que difunde con grandeza el paraje. La mancha blanca no sería, como yo me había temido, la bandera polémica de los unitarios que habrían separado el paisaje de su contenido. Ella no es más que el mito que hunde sus raíces en las Escrituras para atrapar una creencia expresada con pasión en espléndidas obras que continúan dando testimonio para los espíritus libres embriagados de lo divino. Las religiones son ficciones y construcciones amañadas que el hombre juicioso monta y desmonta sin vacilar. Los dioses y los credos pasan. Sólo permanece la belleza que suscitaron.

Dos o tres horas después de que el sol iniciara su descenso, tomamos el camino de regreso. La prudencia no contaba para los fantasmas en que nos convertimos. Andando en fila y en silencio, respondiendo a la llamada que la beduina nos había enviado antes desde lejos, atravesamos el campo de labranza en el que se arrastraba un famélico caballo blanco. Nos sentamos con las piernas cruzadas en la misma tierra batida, bajo la tienda abierta a todos los vientos plantada a cierta distancia de la gruta de las paredes calcinadas. La sombra y el aire nos devuelven a la humanidad. La matrona beduina gobierna su mundo con autoridad. Niños, adolescentes, núbiles, novios y esposos obedecen a una sola orden de su mano o de su mirada. Pienso en la guerra de los árabes y los chacales. Sucio es su blanco, sucio es su negro, su barba es un horror, sus axilas un infierno, purulencias las comisuras de sus ojos. Nos ofrecen un té succulento que concluye nuestra transmutación. Es oro lo que bebemos, convierte todo en inalterable. Tal brebaje borra de mi espíritu la pesadilla de Kafka. Jean está muy emocionado, casi al borde de las lágrimas. Aya está impresionada de que en tal estado de penuria el regalo sea tan generoso. Vivimos el instante fugaz de la transfiguración: la mugre se disipa, lo poco se cambia en mucho, la nada en todo. La beduina termina por proponernos groseras imitaciones de moneda y lámparas nabateas y romanas. Jean sonrío, hubiera preferido que su generosidad fuese solicitada con mayor delicadeza. Al darse cuenta de su reacción, la beduina le hace rabiarse sin insistir. ¿Están ya en la connivencia y en el juego del amor, más allá de lo que les separa, raza, lengua, clima, civilización, cultura, modo de vida, higiene, dinero, profesión?

Siete

De pronto siento pánico ante la idea de que nos marchamos mañana por la mañana. Siento una urgencia que me exhorta a regresar al paraje cuando, tras la tardía siesta y el baño, pensaba que definitivamente me lo había quitado de la cabeza. Es como si no se hubiera realizado un acto esencial cuyo aplaza-



miento hubiera suscitado lo irreparable. La fatiga y la lasitud se disuelven. Abandono de manera precipitada a Aya, desnuda en la habitación. Corro como el rayo hacia el *sîq* oscuro al que no había vuelto desde mi incursión la primera tarde. El recorrido está menos balizado; es indispensable escalar, saltar los obstáculos; ciertos pasos son más estrechos que los callejones sin salida de Fez: por ellos sólo pasa un hombre y de soslayo. El silencio y la soledad provocan temor. Mi atrevimiento queda recompensado a la vuelta de un meandro que se ensancha hasta formar un espacio circular cuyas paredes están invadidas por una multitud de pequeños altares, nichos, betilos, piedras levantadas, ídolos, todo lo cual constituye un santuario al aire libre, pero habitado por una penumbra propicia a la oración debido a la juiciosa explotación de los huecos y de las anfractuosidades. Imagino una muchedumbre de orantes, cada uno rezando por sí mismo ante su altar privado.

Ese decorado corrobora admirablemente la teoría de Ibn Arabi: por la forma y por el discurso se aclara la interpretación positiva del paganismo bajo la égida de la sabiduría de Aaron. En la sura consagrada a este tema (a-Zumar, «los grupos que vienen por olas») lo que se les reprocha a los paganos no es la destitución del Uno, sino la competencia que Él padece cuando se le asocia con otras figuras: intercesores, protectores, tutores, maestros, ídolos. Los paganos, en su relación con la divinidad, se detuvieron en la pluralidad de las formas. El profeta les invitó a adorar a un Dios único, a conocer sin que Él sea visto. Los que creyeron entendieron el mensaje del momento que les invitaba a amar a un Dios impenetrable, denso, inaccesible a las miradas, sutil como son los espíritus que gobiernan las formas y los cuerpos. Su conocimiento se aguza con el sabor de la experiencia, en que el orante acosa a las epifanías que se iluminan en las formas que son tan necesarias como Él: es así inevitable que Él sea adorado por aquel que Le percibe en la forma fabricada por su pasión.

En el temor y en el escalofrío que las tinieblas del santuario hacen más profundos, me oigo a mí mismo salmodiar: «Paz sobre al-Lât, sobre Manât, paz sobre al-Uzzâ, sobre Dhûshara, paz sobre el Dios invisible que ellos hacen visible». □

Las razones para intervenir

Michael Walzer

¿Intervenir o no intervenir? El dilema es, en cualquier caso, complicado. Incluso tratándose de feroces guerras civiles, de carestías de base política o de masacres de minorías, el empleo de la fuerza en países extranjeros debe forzosamente suscitar vacilaciones y dudas. Como las suscita hoy entre las personas de buena voluntad, entre las que hay opositores y defensores de la política intervencionista.

Sin embargo, son muchos los gobiernos y muchos más los políticos que se muestran cada vez más proclives a resolver el dilema: ¡la respuesta es *no*! Se envían contingentes militares relativamente modestos en los casos en los que se prevé que no necesitarán luchar: eso es lo que han hecho los Estados Unidos en Somalia, los europeos en Bosnia, los franceses en Ruanda. El objetivo, en todos estos países (si bien en Mogadiscio, durante un breve periodo, los americanos trataron de hacer algo más), no es el de modificar las relaciones de fuerza locales, sino tan sólo el de atenuar sus consecuencias: llevar víveres y medicamentos a poblaciones asediadas y bombardeadas, por ejemplo, sin hacer nada contra asedios ni bombardeos.

Podría parecer una victoria del viejo principio de no intervención; pero ocurre que las razones que informan este principio, y a las que me referiré más adelante, parecen coincidir con las que inspiran a gobiernos y a políticos en la actualidad. Su atención no se centra en el coste de la intervención, o acaso en el de la no intervención, para los hombres y las mujeres de cuyo peligro y de cuyo sufrimiento se deriva el dilema, sino solamente en los costes para sus propios soldados y para sí mismos, esto es, para su situación en su propio país. No cabe duda de que los gobiernos tienen que pensar en estas cosas; los jefes políticos han de preservar el apoyo interno si quieren actuar eficazmente en el extranjero. Pero también han de actuar eficazmente en el extranjero cuando la situación lo demanda, y han de ser en todo momento capaces de valorar el apremio

de la demanda en los términos morales y políticos adecuados. La ideología de la guerra fría proporcionaba una serie de términos, en realidad no siempre adecuados a los distintos casos, pero capaces de prevalecer sobre las consideraciones internas. Terminada la guerra fría, ninguna ideología comparable posee esta capacidad. A la pregunta de si procede o no intervenir se contesta todos los días; pero no hay señales de que la respuesta vaya precedida de las reflexiones necesarias.

La intervención humanitaria

Voy a centrarme en los argumentos a favor y en contra de la «intervención humanitaria», porque es de lo que se trata en la ex-Yugoslavia, en el Cáucaso, en

parte de Asia y en buena parte de Africa. Masacres, violaciones, limpiezas étnicas, terrorismo de Estado, versiones contemporáneas del «feudalismo degenerado», con despiadados señores de la guerra y bandas de forajidos armados: éstos son los hechos y las situaciones que nos invitan o nos obligan a superar la doctrina contraria al desplazamiento de ejércitos a través de fronteras y al uso de la fuerza en el seno de países que no han amenazado o atacado a sus vecinos. No hay agresiones externas de las que nos tengamos que preocupar: solamente hay brutalidad interna, guerra civil, tiranía política, persecuciones étnicas y religiosas. Los agentes y las potencias mundiales (las Naciones Unidas, la Unión Europea, la Alianza Panamericana, la Organización de la Unidad Africana, los Estados Unidos), ¿cuándo tienen que limitarse a mirar y a protestar? ¿Cuándo deben protestar y luego intervenir?

El presupuesto contrario a la intervención tiene peso: para nosotros (especialmente los de izquierdas), se funda en razones que derivan de nuestra oposición a la política imperialista y a nuestra defensa del principio de autodeterminación, incluso cuando el proceso de autodeterminación no sea del todo pacífico y democrático. Desde la época de los romanos, los imperios se han extendido interviniendo en guerras civiles, reemplazando «la anarquía» por la ley y el orden, derrocando regímenes considerados nefastos. Se puede suponer que esta expansión ha salvado vidas humanas, pero sólo creando al tiempo una «cárcel de naciones», cuya historia subsiguiente es una larga secuela de motines carcelarios brutalmente reprimidos. Por lo tanto, parece preferible dejar que los individuos que han convivido en el pasado y que tendrán que seguir conviviendo en el futuro resuelvan sus problemas entre ellos, sin «ayudas» imperiales. La solución será estable sólo en el caso de que se instaure localmente; hay pocas probabilidades de que dé lugar al consenso si no se instaure localmente.





Sin embargo, la no intervención no es una norma moral absoluta: lo que ocurre localmente es a veces inadmisiblemente. De ahí se deriva la práctica de la «intervención humanitaria» de la que se ha abusado bastante, sin duda, pero que es moralmente necesaria cuando la crueldad y el sufrimiento son extremos y ninguna fuerza local parece capaz de ponerles fin. Las intervenciones humanitarias no se justifican en nombre de la democracia, de la iniciativa privada, de la justicia económica, de la asociación voluntaria ni de ningún otro método u ordenamiento social que podríamos auspiciar o tal vez reclamar en otros países. Su meta tiene un carácter exquisitamente negativo: poner fin a actos que, recurriendo a una frase anticuada pero adecuada, «turban la conciencia» de la humanidad.

Contamos con algunos ejemplos contemporáneos útiles y, a mi modo de ver, justificados: la intervención de la India en el Pakistán oriental, de Tanzania en Uganda, de Vietnam en Camboya. Es probablemente preferible que las intervenciones de este tipo sean realizadas por países vecinos, como en estos tres casos, ya que los vecinos tienen seguramente cierto conocimiento de la cultura local. Pero cabe que también tengan viejas cuentas que ajustar o viejas (o nuevas) ambiciones de dominio sobre el vecino. Si tuviésemos más confianza en la eficiencia de las Naciones Unidas y

de las distintas asociaciones regionales, podríamos pedir que hubiese un aval, una cooperación y una vigilancia internacional, o al menos multilateral. Podría ser una manera de controlar las intervenciones económica o políticamente «expansionistas» de cada Estado. De momento, sin embargo, el agente «de última instancia» es aquel que se encuentra lo bastante cerca o es lo bastante fuerte para detener lo que se precisa detener.

Pero esto no resulta siempre fácil. Según la típica visión de la intervención humanitaria, la inhumanidad tendría un origen en cierto modo externo y singular: un tirano, un conquistador o usurpador, una potencia extranjera, enfrentados a una masa de víctimas. La intervención, en tal caso, tiene una meta tan simple como negativa: eliminar al tirano (Pol Pot, Idi Amin), liberar al pueblo (Bangladesh), y luego abandonar el terreno. Rescatar a los oprimidos de los opresores y dejar que sigan su propia vida; ayudarles y que luego se gobiernen como mejor puedan. La piedra de toque de una intervención genuinamente humanitaria, conforme a esta visión, es que las fuerzas de intervención lleguen y se marchen rápidamente. No deben intervenir y luego quedarse porque convenga a sus intereses, como hicieron los vietnamitas en Camboya.

Pero, ¿y si la enfermedad es interna, si la inhumanidad tiene raíces locales y

extendidas, si es un problema de cultura política, de estructuras sociales, de memorias históricas, de resentimientos y de odios étnicos? ¿O si el fallo es producto del fracaso estatal, de la caída de todos los gobiernos eficaces, con resultados más parecidos a las previsiones de Hobbes que a las de Kropotkin; no precisamente una «guerra de todos contra todos», sino una guerra difusa, desorganizada y criminal de unos pocos contra otros pocos? Existen, claro está, «malhechores» identificables. Ahora bien, ¿qué pasa si aquéllos cuentan con apoyo en su patria, con reservas, con seguidores? ¿Y si hay «conjuntos» de víctimas y matarifes que se entrecruzan y se superponen, como ocurre con los clanes y los señores de la guerra somalíes, o con las agrupaciones religiosas/étnicas/nacionales en Bosnia? En todos estos casos es sumamente probable que la retirada rápida de las fuerzas de intervención conllevaría la inmediata reaparición de las condiciones que en un principio dieron lugar a la intervención. Si se abandona la idea de un mal exterior y singular, el criterio de «entrar y salir» resulta de muy difícil aplicación.

Dependemos enormemente del modelo de víctimas y opresores, de buenos y malos. Dudo que una intervención decidida sea políticamente factible sin este modelo. Una de las causas de la debilidad de las Naciones Unidas en Bosnia es que sus representantes en el terreno no creen que el modelo corresponda a la situación a la que deben hacer frente. No es que hagan, ciertamente, apología de los serbios, que han sido (justamente) condenados en varias resoluciones de las Naciones Unidas; pero no consideran a los serbios del todo «malos» o los únicos «malos» de la ex-Yugoslavia. Y ello los ha puesto en dificultades para justificar las medidas que serían necesarias para contener las matanzas y la limpieza étnica. Supongamos que hubiesen adoptado dichas medidas, como (en mi opinión) tendrían que haber hecho: ¿no se les habría pedido que adoptasen medidas análogas contra los croatas y los musulmanes bosnios? En casos como éste, la política de ayuda no puede sino ser compleja y confusa.

En un sitio como Bosnia, resulta mucho más fácil entrar que salir, y los costes probables para las fuerzas de intervención y para la población local son mucho más elevados que en las intervenciones humanitarias clásicas del pa-

sado reciente. De ahí que los políticos y los militares norteamericanos hayan insistido en la necesidad de una estrategia de salida antes de pasar a la intervención. Sin embargo, esta demanda sirve en realidad de argumento para no intervenir de ningún modo. Las estrategias de salida rara vez se pueden planear con antelación, y un compromiso público de abandonar la escena dentro de una fecha dada proporcionaría a las fuerzas hostiles un buen acicate para estar inactivas y esperar. Mejor quedarse en casa que intervenir de una manera que esté irremediabilmente abocada al fracaso.

Allí donde las políticas y las prácticas a contener gozan de amplio apoyo y están defendidas por estructuras y culturas locales, ninguna intervención potencialmente fructífera responderá al criterio del «entrar y salir». Es probable que se precise un reto mucho más prolongado a la soberanía convencional: una presencia militar de larga duración, una reconstrucción social, que antes recibía el nombre de «administración fiduciaria» (dado que a pocos elementos locales, al menos de entre aquellos dotados de fuerza, se les puede otorgar confianza); y mientras tanto, para hacer todo esto factible, el uso reiterado y a amplia escala de la fuerza. ¿Hay alguien dispuesto a esto? La interrogante resulta especialmente ardua para la izquierda, preocupada por todo lo que ha ocurrido o está ocurriendo en Bosnia o en Ruanda, pero que, como la mayor parte de nosotros, ha sostenido durante mucho tiempo que lo mejor que se puede hacer con un ejército es dejarlo en casa. Incluso quienes en el pasado apoyaron intervenciones humanitarias, insistían en la necesidad moral de una retirada rápida y en la de dejar en manos de los soldados nativos cualquier posterior recurso a la fuerza.

Pues bien, da la impresión de que esta necesidad moral se ha convertido en una necesidad política, en una necesidad práctica. De ahí la generalizada búsqueda de una solución rápida, como en la intención del presidente Clinton (no muy férrea, todo hay que decirlo) de «bombardear a los serbios, armar a los bosnios». Yo habría apoyado estas dos políticas, pensando que tal vez podían ser válidas para generar una solución local, que, aunque sangrienta, en ningún caso habría empeorado la situación actual. Pero, ¿y si la solución rápida fracasa y provoca una guerra civil de creciente brutalidad, sin final en

perspectiva? ¿Estaríamos dispuestos, en tal caso, a una intervención militar más directa y duradera; y, dado el caso, con qué clase de ejército, dirigido por quién, con qué tipo de armamento, con qué estrategia y con qué táctica, con cuánta disposición a aceptar pérdidas y a causarlas?

Soldados de riesgo

Esta última es probablemente la pregunta crucial que determina que la intervención sea cada vez más difícil e



improbable. Hoy en día no es fácil, en las democracias occidentales, poner en peligro a los soldados. Pero las intervenciones humanitarias y las operaciones de tutela de la paz son ante todo acciones militares que se dirigen contra gente que hace uso de la fuerza y vulnera la paz. Resultarán ineficaces si no existe voluntad de aceptar los riesgos que conllevan las acciones militares: derramamiento de sangre, bajas de soldados.

En buena parte del mundo, la intervención incruenta y la tutela pacífica de la paz se contradicen entre sí; si fuesen posibles, no serían necesarias. En la me-

didada en que son una necesidad, hemos de reconocer el estatus y la función real de los hombres y las mujeres que enviamos a desempeñar la tarea. Los soldados no son voluntarios del Cuerpo de la Paz, ni becarios Fullbright, ni músicos ni conferenciantes, que sin duda no deben ser enviados a lugares peligrosos del extranjero. Los soldados son destinados a sitios peligrosos, y tendrían que saberlo (si no lo saben, hay que decirselo).

Lo cual no significa que haya que enviar a los soldados al peligro gratuitamente. Pero el reconocimiento de su estatus y función plantea la interrogante a la que hay que responder antes de mandarlos a cualquier lugar, en el momento en que su misión quede definida: ¿es una causa por la que estamos dispuestos a aceptar la muerte de soldados norteamericanos? Si la respuesta a esta pregunta es afirmativa, no podemos caer presos del pánico cuando el primer soldado o la primera columna de soldados, como los dieciocho *marines* en Somalia, mueran en un enfrentamiento armado. Los europeos en Bosnia, cumple decirlo, ni siquiera se han dado un plazo para experimentar el pánico; desde un principio han dejado claro que sus soldados, enviados a abrir carreteras y a transportar suministros, no debían ser considerados *soldados* en ningún sentido usual del término: se trataba de *boy scouts* adultos, enviados a cumplir buenas acciones. Pero ésta es una fórmula abocada al fracaso. Los soldados que no eran soldados se han convertido en realidad en rehenes de las fuerzas armadas serbias que controlaban las carreteras, sujetos a ataques si desafiaban ese control. Y los gobiernos europeos, uno tras otro, se han opuesto a cualquier desafío de ese tipo.

¿Debemos poner en peligro a nuestros soldados en lugares remotos cuando nuestro país no se ve atacado o amenazado por un ataque (no se trata de Maine, de Georgia o de Oregon), y cuando los intereses nacionales, en un sentido estricto, no están en juego? Yo me siento a veces intensamente proclive a dar una respuesta afirmativa a tal pregunta (el que los riesgos hayan de ser afrontados por voluntarios o por profesionales es un tema demasiado complicado para tratarlo aquí). La razón es sumamente sencilla: la estabilidad global y la humanidad global son intereses de todos los países, y, en el caso de los países ricos y poderosos

como el nuestro, dicho interés está sujeto a la obligación. El mundo «civilizado» puede, sin duda, convivir con comportamientos de lo más incivilizado en lugares como Timor Oriental, por poner un ejemplo, lugares que están entre bastidores y al margen. Pero los comportamientos de esta clase tienden a difundirse, a ser imitados o repetidos si no se les combate. Si se paga el precio moral del silencio y de la insensibilidad, pronto habrá que pagar el precio político del desorden y de la ilegalidad en lugares más próximos a nosotros.

obligación queda en este caso sujeta al interés.

Como ya he reconocido, el interés y la obligación unidos han informado muchas veces la ideología de la expansión imperial y de la intensificación de la guerra. En consecuencia, es la derecha la que las ha defendido, mientras que la izquierda ha adquirido el hábito de la crítica y el rechazo. Ahora bien, en esta época posimperial y de posguerra fría, las posiciones tienden a invertirse o, al menos, a confundirse. Mucha gente de derechas no ve hoy motivos para intervenir si no hay ventajas mate-

más urgente. No es posible esperar; quien esté en condiciones de tomar la iniciativa tiene el deber de hacerlo. La oposición activa a las masacres en masa es moralmente necesaria. Hay que aceptar los riesgos.

Intervención y apoyo

Incluido el riesgo del bloqueo de la salida y de una larga permanencia. Hoy, por motivos que tendríamos que celebrar, los países en conflicto no son vistos como objetivos imperiales. En cambio, las metáforas son funestas: se habla de «pantanos», de «berenjenales». El ejército que interviene en estos escenarios legamosos no saldrá nunca derrotado, pero sufrirá un lento desgaste, y sin que se aprecie ningún beneficio rápido o evidente. ¿Qué hacían los antiguos imperios para animar a los soldados a ir a semejantes sitios, a estar en campamentos asediados, a enfrentarse en una serie interminable de pequeñas batallas, agotadoras e ignoradas? Hoy en día, cuando todas las muertes se transmiten por televisión, es improbable que los ciudadanos demócratas (los propios soldados y sus padres) apoyen o defiendan intervenciones de esta clase. Sin embargo, a veces, convendría apoyarlas y defenderlas. Hagamos una pequeña reflexión: si algún país o alguna alianza regional de gran poder hubiese enviado tropas a Ruanda cuando empezaron las masacres o en cuanto se tuvo conciencia de su alcance, el terrible éxodo y la epidemia de cólera se habrían podido evitar. Pero probablemente las tropas seguirían todavía allí, y nadie sabría lo que *no* llegó a pasar.

Dos formas de intervención de larga duración, ambas asociadas en el pasado a una política imperialista, merecen ser reconsideradas en este momento. La primera es una especie de mandato fiduciario: la potencia intervencionista gobierna de hecho el país al que ha «ayudado», actuando como fiduciaria de los habitantes, tratando de establecer una base política más o menos consensual. La segunda es una especie de protectorado: la intervención lleva al poder a un grupo local o a una coalición de grupos, y luego se mantiene solamente con tareas defensivas, para garantizar que no se produzca una vuelta del régimen derrocado o de la anarquía existente con anterioridad, así como que se respeten



Aunque reconozco que estos pagos sucesivos no son inevitables, también veo que se dan en reiteradas secuencias. Tales secuencias están muy bien explicadas por Hannah Arendt cuando trata de la forma en que la brutalidad europea en las colonias al final ha revertido en la propia Europa. Pero el proceso puede darse también de otro modo, como cuando determinados regímenes terroristas del Tercer Mundo se copian entre sí (a menudo con ayuda del Primer Mundo), y oleadas de refugiados desesperados huyen a países en los que potentes fuerzas políticas, todavía no dominantes, no desean otra cosa que expulsarlos. ¿Cuánto puede durar la decencia *aquí* si *allí* no hay decencia? La

riales o ideológicas que obtener. «¿Qué es Bosnia para ellos, y ellos para Bosnia, para que tengan que llorar por ella?». Y ahora en la izquierda hay un número reducido, pero creciente, de personas favorables a la intervención, inspirándose en una ética internacionalista. Tienen motivos para seguir esta inspiración. La exigencia de apoyar y también la de participar en las luchas populares de todo el mundo ha sido siempre algo ligado al internacionalismo. Pero ello implica que tenga que esperarse el estallido de las luchas populares. La liberación tendría que derivar siempre de la iniciativa local. Ante el desastre humano, sin embargo, el internacionalismo tiene un significado

los derechos de las minorías. Ruanda podría haber sido un país candidato a la administración fiduciaria; Bosnia a un protectorado.

No resulta fácil recomendar soluciones de este tipo, porque serían además difíciles de justificar en el clima político actual. Las vidas que salvarían son tan sólo conjeturales y estadísticas, no vidas reales; únicamente se evitarían desastres

del restaurado gobierno de Aristide, y es muy probable que este papel se prolongue por bastante tiempo.

¿Quién debe intervenir?

¿Quién debería hacerse cargo de dichas «permanencias» y pagar el precio de las posibles pero frecuentemente invisibles

internacional; si se consulta a todos, unos y otros cortarían las ambiciones egoístas de los demás.

Pero no es ésta una idea demasiado atractiva, porque lo más probable es que dé lugar a un estado de inmovilidad e inacción, estado que no puede coincidir siempre con la voluntad general de la sociedad internacional. También cabe, naturalmente, que una coalición de Estados, entre los que se implanta una colaboración por intereses (particulares) comunes, actúe según su conveniencia; o que la inmovilidad permita a la burocracia de las Naciones Unidas la realización de un programa propio. La multilateralidad no garantiza nada. Aun así, cabe que sea preferible a la iniciativa unilateral de un solo Estado poderoso. Pese a que en los ejemplos a los que me he referido al principio, potencias regionales como India, Vietnam y Tanzania no se hayan portado del todo mal (y ninguna de sus intervenciones, con la posible excepción de la última, las habría autorizado las Naciones Unidas), conviene tal vez que apuntemos a una combinación de autorización multilateral y de iniciativa unilateral, la primera en nombre de la legitimidad moral, la segunda, en nombre de la eficiencia política. Pero lo esencial es la iniciativa.

¿Podemos presumir que hay países dispuestos a tomar la iniciativa y a mantenerla? En Somalia, los Estados Unidos han realizado la empresa, pero no estaban preparados para un esfuerzo prolongado (es probable que en este caso el esfuerzo prolongado no fuese necesario: hoy nadie da noticias de las condiciones en los campos somalíes, así que nada sabemos). Bosnia proporciona un ejemplo típico de rechazo en serie del compromiso: todo el mundo ha deplorado la guerra y la limpieza étnica, nadie se ha mostrado dispuesto a detenerlas, y ahora no hay nadie dispuesto a ponerles remedio. De modo análogo, los países africanos y las potencias occidentales sólo han hecho de observadores ante las masacres de Ruanda (recordemos el precepto bíblico: «No permanecerás impasible ante la sangre de tu vecino»). Hemos visto que los ruandeses no tuvieron ningún apoyo regional o global hasta que no empezaron a morir a miles en tierra extranjera o en la televisión).

Parece inútil decir obviedades: que algunos países deberían estar dispuestos a intervenir en determinados casos. Probablemente resulte igual de inútil



que *podrían* producirse (pero, ¿cómo estar seguros?). Es una «ayuda anticipada», una ayuda a la que se opondrían las élites locales, convencidas de que no harían falta ayudas si a ellas se les permite acceder al poder; o si están decididas a acceder al mismo a cualquier coste. La propia idea de «fracaso estatal» parecerá condescendiente y arrogante a un grupo, pongamos por caso, como el Frente Patriótico Ruandés, que todavía no ha tenido la posibilidad de gobernar. Y la historia de los mandatos y los protectorados no es precisamente alentadora: el horror contemporáneo de la guerra civil sudanesa, por ejemplo, no debe hacer olvidar el carácter opresor del antiguo «Sudán anglo-egipcio». Por lo demás, ante lo que está ocurriendo en la Europa sudoriental y en Africa central, los individuos moralmente serios precisan retomar la reflexión relativa a los costes y a los beneficios humanos de las que podríamos denominar «intervenciones permanentes». Haití podría constituir un precedente, en la medida en que la fuerza internacional encabezada por Estados Unidos hace de protectora

victorias? Sin ninguna duda, ésta es la pregunta más complicada, pero curiosamente no es la que más se formula. El debate público se ha centrado en otro punto; casi como si hubiese (como tal vez los había en otra época) un número muy elevado de países dispuestos a intervenir. Por lo que la pregunta procedente es ésta: ¿quién puede autorizar y vigilar estas intervenciones, fijar las reglas fundamentales y el marco temporal, ocuparse de sus estrategias y tácticas? La respuesta típica de la izquierda, y tal vez de sectores más amplios, es que la mejor opción es una autoridad internacional, multilateral; ejemplo obvio, las Naciones Unidas.

Bajo esta preferencia yace un argumento que se parece al postulado por Rousseau a favor de la voluntad general. En el curso del proceso de las decisiones democráticas, dice Rousseau, los intereses de las distintas partes se van aniquilando mutuamente, hasta que queda un interés general ajeno a los particularismos. Así como actúan los individuos en la sociedad interna, así lo pueden hacer los Estados en la sociedad



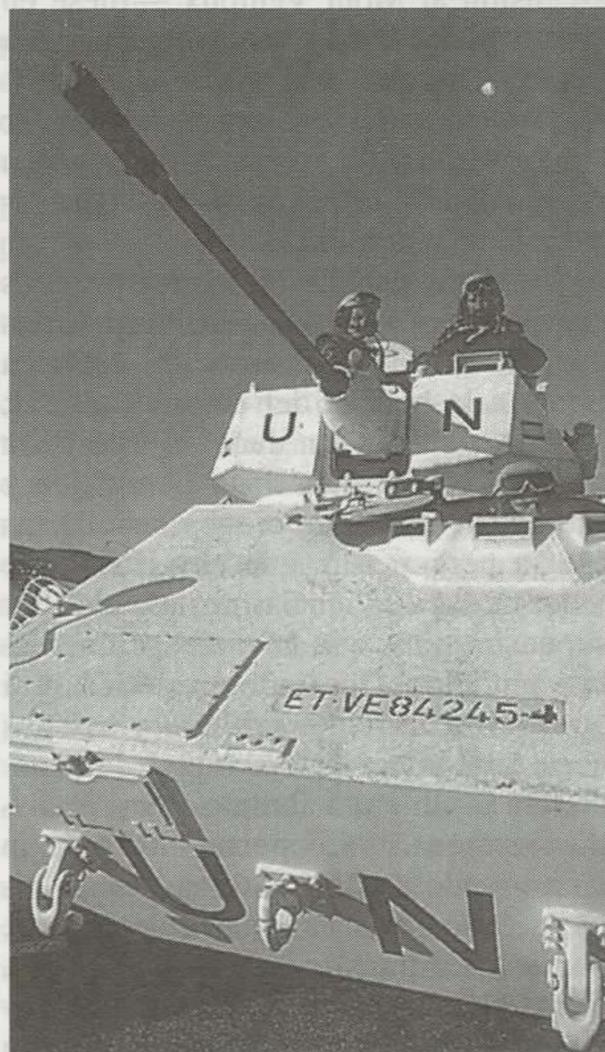
dar los nombres de esos países, pero es lo que me propongo hacer, sobre la base del principio de que también la inutilidad cobra valor si se vuelve menos abstracta. La Unión Europea, o al menos Francia e Inglaterra juntas (los alemanes quedaban fuera de juego por su condición de agresores en la Segunda Guerra Mundial), tendría que haber intervenido hace tiempo en Bosnia. La Organización de la Unidad Africana, con ayuda financiera europea y americana, tendría que haber intervenido hace tiempo en Ruanda (admito que la intervención bajo conducción nigeriana en Liberia no es un antecedente demasiado feliz, aunque es probable que haya reducido el número de matanzas). Estados Unidos tendría que haber intervenido en Haití meses antes de cuando lo hizo, si bien tal vez hubiese sido preferible que el quizás imprescindible protectorado fuese asumido por una coalición de países centroamericanos y caribeños.

Más arduo es decir quién tendría que haber detenido las matanzas en el Sudán meridional o en Timor Oriental: no hay siempre un candidato indiscutible o una responsabilidad clara. También es arduo decir cómo debería trasladarse la responsabilidad en el caso de que el candidato obvio decline el honor. ¿Tendría Estados Unidos, en su calidad de única o máxima «gran potencia» del mundo, que ser nombrado agente «de última instancia»? Con la tecnología de transportes de la que disponemos, estamos probablemente lo bastante cerca, y somos sin duda lo bastante fuertes, como para detener lo que procede detener en la mayoría de los casos a los que me he referido (aunque no en todos simultáneamente).

Pero nadie quiere realmente que Estados Unidos se convierta en gendarme del mundo, aunque fuese en úl-

tima instancia, como comprobaríamos muy rápidamente si asumiésemos tal papel. Moral y políticamente, es preferible una división del trabajo, y el uso más adecuado de la fuerza norteamericana consistirá en muchos casos en presionar a otros países para que desempeñen su papel. Sin embargo, vamos a estar, y es justo que lo estemos, más implicados que otros países con menos recursos. En determinados casos, Estados Unidos tendrá que tomar la iniciativa; en otros, tendrá que contribuir a los gastos y también aportar soldados para una intervención iniciada por otros. En muchos casos no se hará nada de nada si los norteamericanos no estamos dispuestos a desempeñar uno u otro de estos papeles: el de guía político, o el otro, mixto, de financieros y de jugadores de refuerzo. Los viejos y merecidos recelos frente a la potencia norteamericana tendrían que ser ahora reemplazados por un cauto reconocimiento de su necesidad (un amigo me comenta: «Insistirías más en la cautela si hubiese un presidente republicano»). Es probable que tenga razón).

Muchas personas de izquierdas anhelan el día en que este necesario papel norteamericano resulte superfluo por la creación de una fuerza militar internacional. Pero ese día, aunque obviamente llegará antes del presagiado salto del



reino de la necesidad al reino de la libertad, está todavía bastante lejos. Y un ejército de las Naciones Unidas con oficiales propios, capaces de actuar autónomamente sobre el terreno, no podrá encontrarse siempre en la zona debida (o sea, en la zona donde se mata. Su presencia o ausencia dependería de las decisiones de un Consejo de Seguridad acaso no menos dividido e inseguro que el de hoy, que todavía se halla sometido a los vetos de las grandes potencias y a serias limitaciones de presupuesto). El útil papel desarrollado por la ONU en Camboya (la organización y la vigilancia de las elecciones), invita a pensar en lo importante que sería reforzar su poder. Pero no han sido las Naciones Unidas las encargadas de derrocar a Pol Pot ni de detener las masacres de los jermes rojos. Y mientras no podamos estar seguros de su capacidad y disposición para hacer esto, tendremos que conformarnos y convivir con intervenciones unilaterales. Una vez más, es bueno que éstas sean emprendidas por potencias regionales como Vietnam; pero la mayor parte de las veces dependerán de potencias globales como Estados Unidos (así lo esperamos) y la Unión Europea.

No obstante todo lo que he dicho hasta ahora, no pretendo abandonar el principio de no intervención: lo único que pretendo es reconocer sus posibles excepciones. Verdad es que, hoy por hoy, las excepciones son muchas. Leemos los periódicos temblando. El enorme número de personas asesinadas; los hombres, las mujeres y los niños que mueren de hambre o de enfermedades debidas a causas intencionadas o de fácil prevención; las masas de refugiados desesperados; con la declaración de principios nobles no se hace nada que los beneficie. Sí, la norma es no intervenir en otros países; la norma es la autodeterminación. Pero no para *estas* personas, las víctimas de la tiranía, de la cerrazón ideológica, del odio étnico, personas que por su cuenta no pueden decidir nada, que tienen una apremiante necesidad de ayuda del exterior. Y no podemos conformarnos con enviar alimentos y medicinas a los desdichados supervivientes después de que los tiranos, los asesinos y los fanáticos hayan perpetrado sus monstruosidades. Siempre que las monstruosidades se puedan detener, hay que detenerlas. Y si no lo hacemos nosotros —las supuestas personas decentes de este mundo—, ¿quién lo va a hacer? □

La creación imaginaria

Francisco Ayala

Uno

Las reflexiones que siguen tienen como objeto estudiar la relación existente entre la obra del espíritu y su base de experiencia fáctica, estableciendo un concepto de la realidad según el cual ésta consistiría en una creación de la conciencia humana, formalizada por virtud del lenguaje y sostenida en sus estructuras comunicativas.

Inexcusable será comenzar al efecto con una casi forzosa referencia al viejo postulado aristotélico acerca de la mimesis, generalmente —y quizá no con total exactitud— interpretada como «copia de la naturaleza por el arte». Bajo especie de *boutade*, pero con penetración tan fina que desmiente la aparente frivolidad del aserto, invirtió Oscar Wilde la fórmula de Aristóteles al afirmar que, por el contrario, es la naturaleza quien imita al arte. Si esta frase ingeniosa mantiene su vigencia, y todos seguimos recordándola como lo hago yo ahora, es porque responde a una percepción muy certera, aun cuando opuesta al inveterado lugar común.

Tomemos de ejemplo el paisaje. No vacilo en atreverme a afirmar por mi parte que el paisaje natural, tal cual hoy lo concebimos y sentimos, fue, en verdad, una creación de la pintura de paisajes; que son los paisajes pintados quienes inventan el paisaje natural; pues éste (el hermoso panorama que tal vez contemplamos, el lugar ameno en que tal vez se recrea nuestra vista) está siendo construido *in situ* por el ojo de un observador (el paseante ocasional acaso, acaso el turista ávido de sensaciones) cuya sensibilidad ante ese entorno físico concreto es activada y funciona a través de una cierta tradición pictórica. En principio, el paisaje como espectáculo sólo puede darse a partir del momento en que el hombre, liberado de la más estricta necesidad, dispone de holgura suficiente para asomarse a observar sin interés práctico el aspecto del ambiente que lo rodea, volviéndose al mundo físico para objeti-



Benjamín Palencia: *Villafranca*.

varlo desde su íntima subjetividad. Una famosa carta donde Petrarca describe su ascensión al Mont Ventoux —fuese en efecto relato de un hecho real o mera ficción literaria— simboliza para la historia de nuestra cultura ese singular momento, dando forma verbal —esto es, pintando con palabras— al espectáculo de la naturaleza.

Sin duda han sido las artes poéticas las que más antiguos testimonios nos proporcionan de la emoción estética frente a la belleza del entorno natural; aunque, también sin duda, el arte de la pintura sea el más apto para fijar y transmitir esas emociones suscitadas por la percepción, que es visual ante todo, de las apariencias del mundo. Por supuesto, para que tal percepción suscite emociones de índole estética será condición indispensable —y apenas hace falta subrayarlo— aquel desprendimiento subjetivo aludido antes, el distanciamiento sólo permitido por un cierto grado de liberación del *homo sapiens* frente a la naturaleza de la cual, como las demás especies biológicas, forma parte y depende. Desde esa posición y en esa actitud, puede apreciarla

ya como objeto bello, como *paisaje*, como una *vista*; y describirla mediante un artificio de palabras (recuérdese la mencionada carta de Petrarca) o intentar fijarla mediante un artificio de líneas y colores, como lo hace el pintor de paisajes.

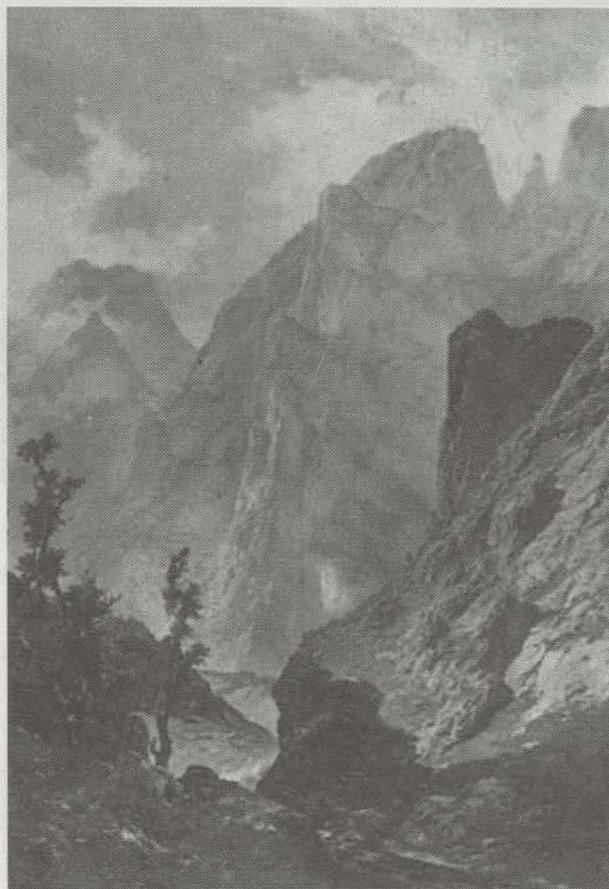
Para el arte de la pintura, el Romanticismo es probablemente la época en que el sentimiento estético de la naturaleza adquiere más típica autonomía. No es que falte, por cierto, pintura del paisaje en civilizaciones ajenas, y aun en la nuestra se da también con anterioridad a la eclosión romántica (para cada caso, cabrá siempre explorar sus respectivas raíces histórico-culturales), pero entre nosotros al Romanticismo pertenece el gran despliegue de este género pictórico en el que la naturaleza ha pasado a ser protagonista del cuadro. Si nos preguntamos cómo hubo de inventarse un cierto día lo que hoy consideramos paisaje romántico, podemos suponer que individuos dotados de capacidad artística expresiva y con una sensibilidad ajustada a la tónica sentimental del *Zeitgeist*, descubren tal vez en determinados parajes los elementos idóneos para elaborar una composición que estéticamente corresponda a aquel espíritu de época, y proceden a plasmar su visión en el lienzo. El artista —el pintor, como por su parte el poeta— elige y selecciona entonces, dentro de aquello que se presenta ante sus ojos, los materiales que estima adecuados, eliminando cuanto acaso estorba a su concepción del cuadro. Y así como ese artista creador ha buscado la perspectiva apropiada para combinar y componer libremente su obra con los objetos que la naturaleza pone a su alcance (igual hará luego el fotógrafo cuando, para tomar su «vista», busca un conveniente enfoque), también el observador casual que, una vez establecidos por mano del pintor los modelos de *paisaje* acordes con la sensibilidad de su tiempo, se para a admirar con deleite durante su paseo por el campo un cierto paisaje *natural*, lo que en verdad hace es componer

mentalmente por cuenta propia su personal cuadro romántico, insertando aquello que tiene ante la vista dentro de los vigentes esquemas ideales, con abstracción quizá de tal o cual detalle incongruente que le disuena. Así pues, una vez fijados los modelos por la imaginación creadora de los artistas, y ya dentro de una determinada tradición pictórica, todos podremos de ahí en adelante reconocer ahora en parajes análogos esa belleza *natural* que ellos les han conferido con su arte, y de la que antes carecían. La puesta en valor del paisaje castellano, debida a los escritores de la Generación del 98, ilustra bien —y es, creo, ejemplo muy elocuente, tomado esta vez del campo literario— lo que en términos generales quiero decir: gracias a estos artistas de la palabra, algo que antes parecía feo —o, mejor, que no existía como *paisaje*— se reveló de entonces en adelante revestido de insospechada belleza.

De este modo, la creación artística viene a destacar y privilegiar determinados parajes, dándoles categoría de paisaje admirable, hasta que por último llegan quizá a vulgarizarse, degradados en tarjeta postal o folleto de propaganda turística; pero éste será ya el final de una trayectoria, cuando el gusto de la época (el espíritu de los tiempos, el *Zeitgeist*) comienza a cambiar; es decir, cuando empieza a aflorar ya una nueva sensibilidad correspondiente a un momento histórico-cultural distinto. En efecto, la naturaleza es muda; la naturaleza no significa nada; la naturaleza en sí misma carece de sentido, y somos los hombres quienes se lo prestamos sirviéndonos de ella como materia prima para organizar nuestra propia realidad; en definitiva, para crear la única realidad a que tenemos acceso.

O, dicho de otro modo: la naturaleza cobra realidad en la esfera de la conciencia humana a partir de nuestra entidad biológica y mediante aquellos órganos perceptivos de que el *homo sapiens* se encuentra dotado, ya que éste no deja de constituir una especie más entre las que la zoología reconoce y describe, un animal enfrentado al medio ambiente a través del equipo sensorial peculiar suyo, distinto de los que sirven a otras especies animadas para relacionarse con el universo. No es dudoso que la gama de colores, de olores, de sonidos percibidos por el hombre difiere ampliamente de los que

percibe el perro, la ballena o el águila. Más aun, cuando el ingenio humano nos ha provisto de instrumentos que potencian nuestra capacidad perceptiva, aquello que alcanzamos a captar mediante esos aparatos difiere no poco de las apariencias que el simple e inmediato uso de nuestros sentidos nos



Carlos de Haes: *Los picos de Europa (La canal de Mancorbo)*.

proporciona. Será, pues, nuestra conciencia activa la que, con el material de las sensaciones percibidas, constituya y organice en nosotros el mundo, prestándole un significado. En cuyo proceso incluso el sujeto receptor se objetiva a sí propio como esencial entidad significativa dentro del ámbito de una realidad así creada. Quiere ello decir que ésta, la realidad, es una construcción operada en el seno de nuestra conciencia a partir de la limitada experiencia de nuestros sentidos, edificio al que, mediante un esfuerzo de trascendencia totalizadora, procuramos dotar de sentido. *Cultura* se denomina el resultado de ese esfuerzo; y conviene dejar bien sentado que incluso el conocimiento que por antonomasia llamamos *científico*, esto es, ese conocimiento objetivo del mundo exterior adquirido en vía experimental al que todavía en el siglo pasado se atribuía validez absoluta, independiente del sujeto, es en verdad —no menos que el paisaje, o la poesía, o la historia, o la especulación

filosófica— una creación del hombre, una realidad instalada en la conciencia colectiva dentro de un determinado ámbito cultural y sobre la base de la peculiar imagen del mundo que lo sustenta.

El ejemplo de la invención del paisaje nos ha permitido comprobar cómo esa específica realidad pictórica, los cuadros de paisaje que hoy adornan tantas paredes, se produjo respondiendo al espíritu de época dentro de una concreta coyuntura histórico-cultural que, por supuesto, implicaba a su vez una concreta *imago mundi*. Ahora bien, la respectiva imagen del mundo sobre cuyo armazón cada cultura se asienta, constituye, para quines en ésta participan, la realidad total y básica, no menos construida por la mente humana que cada una de las parcelas de ese mundo imaginado. ¿Qué duda cabe de que el mundo —la *realidad básica*— es una realidad diferente, no ya para los hombres de civilizaciones distintas, sino aun para quienes viven épocas distintas dentro de la misma civilización? Pues evidentemente, la imagen del mundo en que vivió el cristiano medieval difiere tanto de la vivida por el hombre renacentista como la de éste difiere de la nuestra actual: son realidades muy distintas. Por consiguiente, *la realidad* no es algo situado fuera de nosotros, ya que nosotros, en cuanto entes biológicos, pertenecemos a ella; sino más bien algo que, a partir de nuestra experiencia viva, es reconocido, elaborado y continuamente recreado por la imaginación humana; algo que reside en el recinto de las conciencias individuales, como conocimiento compartido por una colectividad, es decir, por una multitud de individuos pertenecientes a la especie zoológica denominada *homo sapiens* y dotados con la capacidad única de trascender, en virtud del lenguaje simbólico, los datos inmediatos de dicha experiencia para objetivarla en las estructuras significativas que componen una cultura. La creación cultural, en todos sus niveles y manifestaciones, se cumple a través del lenguaje específicamente humano, o sea, mediante la comunicación interpersonal en un plano simbólico.

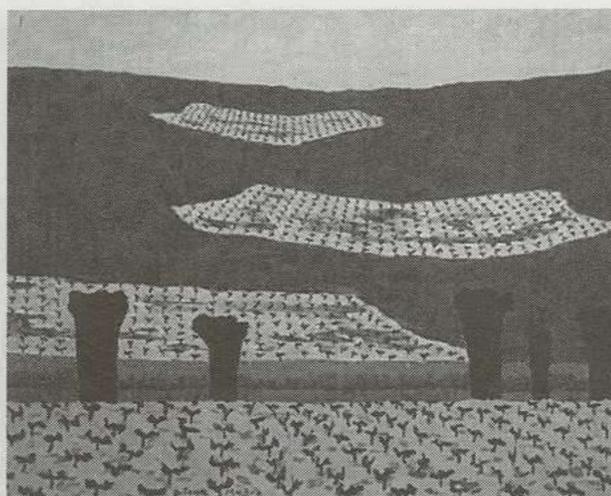
Dos

Si toda comunicación pide un destinatario, la comunicación interpersonal de

contenidos simbólicos requiere un receptor capaz de comprenderla; es un mensaje dirigido a otras conciencias equipadas para captar su significado. Así, la trama de los valores significativos compartidos que integran a cada comunidad dentro de una concreta tradición cultural —esto es, el imaginario colectivo— se encuentra constituida y sostenida por el lenguaje humano. Este lenguaje humano arranca del nivel animal de la comunicación inmediata, empezando por los sonidos onomatopéyicos, hasta llegar a acuñar expresiones convencionales, bien sean de carácter fónico, bien de formulación gráfica, hasta haber alcanzado por fin el sistema simbólico indispensable para actuar en los más altos planos de la especulación intelectual. Por supuesto, en la vida ordinaria de una comunidad el lenguaje humano se desenvuelve en muy varios planos, y lo mismo sirve para atender a las cotidianas necesidades prácticas que para dictar una conferencia, enseñar matemáticas, escribir un soneto o sustentar una tesis filosófica. Por eso, el término «lengua» —o el término «literatura»— puede ser aplicado en sentido lato a cualquier actividad humana, y así se habla de una lengua —o de una literatura— médica, publicitaria, forense, etcétera, mientras que en sentido estricto el término «literatura» se reserva para referirse específicamente a las artes verbales dotadas de eficacia estética.

Conviene tener en cuenta, con todo, que si es el lenguaje simbólico lo que nos permite componer —*crear*— un poema lírico, una obra dramática o una novela, a este lenguaje le debemos también y previamente las instituciones cuyo conjunto compone, articula e integra una cultura; en suma, que es mediante el idioma como se ha inventado y se sostiene la realidad social del mundo en que vivimos. A diferencia de las sociedades animales, las sociedades humanas reposan sobre instituciones que, en cuanto culturalmente elaboradas, son invención fraguada mediante al lenguaje simbólico. Siempre recuerdo de mi juventud las lecciones del maestro Hans Freyer, quien, en su *Soziologie als Wirklichkeitswissenschaft*, frente a la entonces establecida bipartición de los saberes entre «ciencias de la naturaleza» por una parte, y «ciencias del espíritu» por la otra, acotaba una ciencia de la realidad cuyo objeto específico, propio y distinto sería la materia social. Pero es más cierto, si

bien se piensa, que en verdad todos los saberes, desde el folclore hasta la física atómica, consienten ser remitidos a esta realidad básica —es decir, a la realidad social humana—, y así deben serlo, pues a ella pertenecen, en ella están instalados, y sólo en su seno existen.



G. Ortega Muñoz: Paisaje.

Cuando alguna vez he deslizado una opinión —que, sin duda, puede ser recibida como exagerada pretensión profesional de un cultivador de las letras— según la cual, frente a las postulaciones del realismo literario y frente a la interpretación corriente de la mimesis aristotélica, el arte —y, en concreto, el arte literario— no imita a una supuesta realidad natural, sino que, por el contrario, la crea, y aún más específicamente, que la realidad esencial se encuentra alojada y tiene expresión en la poesía, afirmaba una convicción muy meditada y firme. Es a través de la inventiva literaria como se plasman los contenidos todos que componen el imaginario colectivo. Baste a este propósito con echar una mirada a la iconografía que puebla la conciencia compartida de una comunidad, al catálogo de sus héroes. Muchos de ellos —en seguida se advierte— son personajes literarios salidos en fecha conocida de la pluma de un escritor cuyo nombre y circunstancias también se conocen; y sin embargo estos entes de ficción han adquirido relieve público, alcanzando a veces también carácter mítico, y mantienen así una presencia sostenida en la atención de las gentes.

Ya Unamuno sostuvo en un libro famoso, no por casualidad ni en vano titulado «*Vida*» de *Don Quijote y Sancho*, que el protagonista de la obra escrita por Cervantes fue el creador de éste, de su autor, y no a la inversa, pues si un

Miguel de Cervantes figura entre quienes pueblan nuestra imaginación colectiva es gracias a su héroe novelesco. Autor y personaje conviven en la conciencia actual con esa peculiar relación de dependencia, y así, cuando a alguien se le pregunta «¿Quién es Cervantes?», la respuesta automática será: «El autor del *Quijote*», de manera tal que la existencia del escritor depende de la existencia de su personaje. Don Quijote —como también Cervantes— *convive* con cada uno de nosotros, no menos que nuestro vecino de al lado, y tal vez lo conocemos mejor y podemos quererlo más que a ese vecino nuestro. Sus ficciones «aventuras» nos comprometen emocionalmente, y acaso la escena de su muerte haga brotar lágrimas de nuestros ojos, como la tardía «noticia» de la muerte de María Antoñeta hizo llorar a aquella extemporánea y sensible lectora de cierta consabida anécdota.

Personajes históricos y personajes novelescos o dramáticos, todos están hechos de la misma estofa: la de los sueños, para usar la tan repetida metáfora del barroco. De hecho, un personaje creado por el genio poético tiene para nosotros existencia tan efectiva como un personaje del que la historia da testimonio. Los archivos documentan acerca de un cierto individuo de la especie humana llamado en su tiempo Rui Díaz de Vivar, que de hecho pisó la tierra y respiró el aire, pero la imagen que de él nos proporciona la historia no por ello será más real —en verdad, lo es menos— que la fantaseada por el juglar del *Cantar de mio Cid*. Un cierto libro titulado *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha* —ingrediente él mismo, como objeto, de la realidad de nuestro mundo— pone en contacto a sus lectores no sólo con esos personajes inventados, don Quijote y Sancho, sobre cuya vida especuló Unamuno, y con otros muchos más, igualmente imaginarios, sino también con su ficcionalizado autor Miguel de Cervantes, y con personajes históricos varios, ahí traídos al terreno de la imaginación. Todos conviven en el ánimo de los lectores del libro, y algunos de ellos aun han trascendido saltando de sus páginas para, desvinculados del texto, instalarse con presencia más o menos activa en la conciencia de gentes que acaso nunca las han leído. Como tantísimas otras criaturas literarias, han entrado a formar parte de nuestra realidad actual; es decir: pertenecen a *la realidad*. Y no sólo pertenecen a esa actual realidad nuestra, sino que

también influyen sobre ella de un modo muy efectivo, al ofrecer modelos, prototipos de conducta sobre los cuales puede edificarse la personalidad propia, y claves para interpretar la ajena. Pues claro está que en el seno de una comunidad culturalmente aglutinada coexisten, junto con esas figuras imaginarias, los individuos vivientes que a diario tratamos, aquel vecino nuestro, nuestros conocidos o familiares, nosotros mismos en cuanto sujetos de autoconocimiento, para no hablar de los personajes públicos que de continuo se nos hacen presentes a través de los medios de comunicación...

Integrados en el seno de una determinada cultura, la relación interpersonal civilizada entre individuos de nuestra especie no será ya la cruda e inmediata relación con que la biología asocia, en lo que se entiende por vida instintiva o natural o salvaje, a los miembros de cualquier especie zoológica, sino que es ahora una relación humanizada, o sea normativamente ajustada a las pautas que todos sus miembros reconocen y suelen acatar. Desde la instancia de cada individuo concreto, el ser humano se configura a sí mismo y es configurado por su prójimo según los prototipos o modelos vigentes dentro del grupo social, —prototipos instalados en el fuero interno de cada particular conciencia—. Modelos tales son, según resulta obvio, obra del lenguaje simbólico; son —propia y literalmente— construcciones literarias; y en los casos de máxima tensión idealizante, verdaderas creaciones poéticas.

En suma: el lenguaje humano, esto es, el lenguaje simbólico, tiene en todo caso *carácter performativo* —y ello es reconocido hoy por especialistas de tanta autoridad como Karl Otto Apel—; o sea, que el hombre, al hablar, es el creador de la realidad misma que con sus palabras está mentando. Siendo así, y puesto que toda palabra confiere existencia a aquello que nombra, bien puede uno arriesgarse a afirmar que la realidad más acendrada, la realidad esencial, será la que en vano quisiera expresar pero tal vez vislumbra la palabra poética —una realidad que sin embargo resulta ser en definitiva inefable. Y dentro de este cuadro general, es clara, y puede entenderse perfectamente, la aseveración de que el paisaje *natural*, la bella naturaleza, es —ni más ni menos que el resto de los objetos que pueblan nuestra conciencia— una creación *artística* del hombre. □

Archipiélago

CUADERNOS DE CRÍTICA DE LA CULTURA

Números publicados



- N.º 1 El poder del discurso, 2.ª ed. agotada
 N.º 2 El peso de la justicia/1
 N.º 3 El peso de la justicia/2
 N.º 4 Crisis, fractura, revolución
 N.º 5 Técnica y nihilismo:
 el pensamiento de Heidegger,
 2.ª ed. agotada
 N.º 6 Educar, ¿para qué?, 1.ª ed. agotada
 N.º 7 De la paz y la guerra
 N.º 8 Ecología o barbarie
 N.º 9 La ilusión democrática, 2.ª ed.
 N.º 10-11 Pensar el tiempo, pensar a tiempo
 N.º 12 Denominación de origen: extranjero/
 Dossier sobre Félix de Azúa
 N.º 13 Caos
 N.º 14 El estado de la prensa
 N.º 15 Estado 'natural' / Dossier sobre T. S. Eliot
 N.º 16 Espectáculo de la cultura y cultura
 del espectáculo / Dossier sobre Juan Benet
 N.º 17 Gilles Deleuze: Pensar, crear, resistir
 N.º 18-19 Trenes, tranvías bicicletas.
 Volver a andar / Dossier sobre Leopoldo
 María Panero
 N.º 20 El cuento de la ciencia / Ernst Jünger,
 la edad de los patriarcas
 N.º 21 Pobreza y peligro / Clément Rosset:
 el arte de disipar las ilusiones
 N.º 22 El Cine: de la barraca de feria al
 Audiovisual / Italo Calvino: el oficio
 de escribir

De próxima publicación:

- N.º 23 Las formas de la subjetividad: contra el individuo

LIBROS

Miguel Morey, *Friedrich Nietzsche, una biografía*

Archipiélago:
 "Conjunto de islas
 unidas por aquello que las separa"

PUBLICIDAD, PEDIDOS E INFORMACIÓN: EDITORIAL ARCHIPIÉLAGO
 C/ CARDONER, N.º 23, BAJOS-IZDA. 08024 BARCELONA
 TELÉF. Y FAX: (93) 210 82 03

**LA FERIA DEL LIBRO MAS
VISITADA DE
LATINOAMERICA**

Organizada por la Fundación El Libro, reúne a editores, distribuidores, libreros, gráficos, exportadores e importadores de libros, autores, bibliotecarios, maestros y profesores y público en general.

En la Feria de Buenos Aires encontrará más de 350 stands, en un área de aproximadamente 30.000 m², con títulos y temas que cubren todas las especialidades.

Los encuentros de profesionales que tienen lugar durante la Feria convocan a profesionales de la industria y el comercio del libro, argentinos y extranjeros, con el objetivo de hacer buenos negocios y debatir sobre el presente y el futuro del libro.

Se realizan más de 400 actos culturales: diálogos con escritores, conferencias y mesas redondas con la participación de educadores, pensadores, científicos, poetas, filósofos, periodistas, actores, artistas plásticos, etc. Se ofrecen asimismo espectáculos y actividades para niños y jóvenes.

Cada año alrededor de 1.000.000 de personas asisten a este acontecimiento cultural.

En abril de 1996 no deje de concurrir a esta Gran Fiesta del Libro.

Buenos Aires

1996

22^a EXPOSICION
FERIA
INTERNACIONAL
DE BUENOS AIRES
EL LIBRO DEL AUTOR
AL LECTOR

*Jornadas de Profesionales
16, 17 y 18 de abril*

*Abierta al público en general
del 19 de abril al 6 de mayo*

*Para mayores informes en Liber
y en la feria de Frankfurt,
consultar en el Stand de la
Cámara Argentina del Libro.*



**Organiza Fundación El Libro - Avda. Córdoba 744 PB "1" (1054) Buenos Aires, Argentina.
Tel. (54-1) 322-2165 / 322-2225 / 393-8071 / 393-5257 Fax. (54-1) 325-5681**

Identidad y cultura en Europa

André Gauron

«Si hubiera que volverlo a hacer, habría que comenzar por la cultura». Esta frase que tan a menudo se adjudica a Jean Monnet no la pronunció, probablemente, jamás. En sus *Memorias* no se encuentra ningún rastro de ella y está en total contradicción con su filosofía. Gran liberal en el sentido económico, pensaba que sólo el comercio acerca a los pueblos y que es factor de paz y de prosperidad, mientras que la cultura es inseparable de afirmaciones de identidad que comportan el odio y la guerra. Su Europa era la de Adam Smith, no la de John Locke. Y, sin embargo, sin John Locke no existiría una Europa democrática; sin cultura europea no existirían mañana ciudadanos europeos.

Si ser europeo se definía por la literatura, la música, la pintura, la arquitectura, la unificación se hubiera realizado hace ya varios siglos. El historiador polaco Krzysztof Pomian (1) ha mostrado que la unificación cultural se produce a partir del Renacimiento para alcanzar su pleno desarrollo en la Europa de las Luces. Pero hay que subrayar a continuación que ha fracasado realmente en la empresa de unir a los europeos, víctimas de los nacionalismos, a cuyo nacimiento contribuyó la

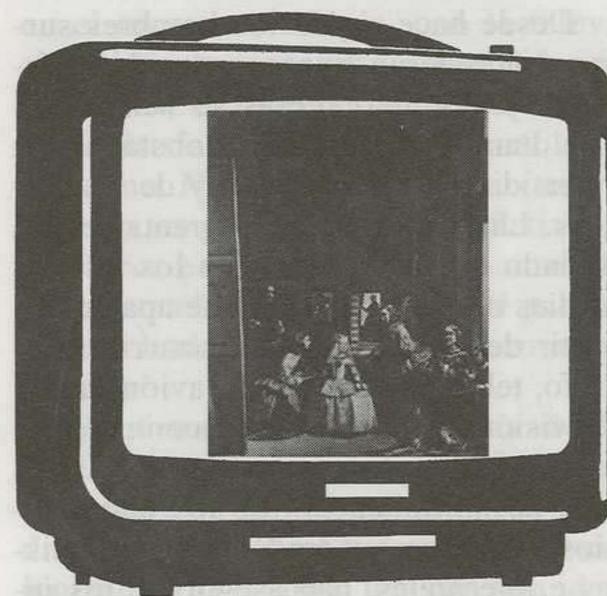
cultura. Ésta pretendía ser el símbolo, mejor la punta de lanza, de la apertura de las naciones en formación. Con el ascenso de los nacionalismos, a lo largo de todo el siglo XIX, se convirtió en factor de cierre.

¿Hay de qué sorprenderse si, tras dos guerras que vieron a los nacionalismos y a las ideologías asolar Europa, aunque las causas económicas no fueran extrañas al hecho, la cultura haya sido destruida de su reconstrucción? Incluso el Acta Unica aprobada en 1986, que unifica la circulación de los bienes y de los servicios tanto como la de las personas en Europa, no hace ninguna referencia a ella, aunque tenga sobre la cultura consecuencias considerables. Es necesario esperar al Tratado de Maastricht, ratificado en 1992, para que la cultura se convierta en materia comunitaria. Pero lo hace en unos términos que Jean Monnet hubiera probablemente reprobado, «de expansión de las culturas de los Estados miembros en el respeto de su diversidad nacional y regional, al tiempo que resaltando la herencia cultural común». En efecto, ¿cómo no interrogarse sobre ese artículo 128 del Tratado para el que lo que es europeo en la cultura pertenece al pasado, a la memoria, mientras que lo que está vivo sería el resorte de lo «nacional»?

Tras la prudencia con la cual los autores del Tratado de Maastricht, todos ellos europeos convencidos, abordan la cultura, se oculta lo que el sociólogo francés Dominique Wolton (2) llama «un cambio copernicano en relación con la tradición europea dominante de las Luces: cuando todo se abre y se hace homogéneo —bajo la presión del mercado— la cultura no puede ser ya el símbolo de la apertura, se convierte más bien en un factor indispensable de identidad y de cierre». ¿Estamos tan seguros de ello?

En su ensayo titulado *Pensar Europa*, otro sociólogo francés, Edgar

Morin (3), retoma la distinción del pensamiento alemán entre cultura y civilización. La cultura designaría «lo que es singular y específico en una sociedad»; la civilización «lo que hay de universal y puede por tanto ser adquirido y transmitido de una sociedad a otra». La cultura, dice Edgar Morin, expresa «más bien la tradición», la civilización «más bien el progreso». En esta acepción, la cultura sería lo que cierra una sociedad en sí misma y la civilización lo que, al contrario, la abre al mundo. En el siglo de las Luces es-



(1) Krzysztof Pomian, *L'Europe et ses nations*, Gallimard.



(2) Dominique Wolton, *La Dernière utopie*, Flammarion.

tas dos palabras tenían otra significación. No se aplicaban a una sociedad en particular, sino que caracterizaban cierto estado de ésta. La civilización expresaba la razón opuesta al oscurantismo y a la barbarie; la cultura, lo adquirido frente a lo innato y a la naturaleza.

Si nos situamos en la perspectiva del siglo XIX, debemos considerar con Edgar Morin que «las culturas europeas han permanecido siendo culturas (nacionales) y desde ese momento amenazadas por la civilización misma surgida de Europa». Culturas que hay que defender

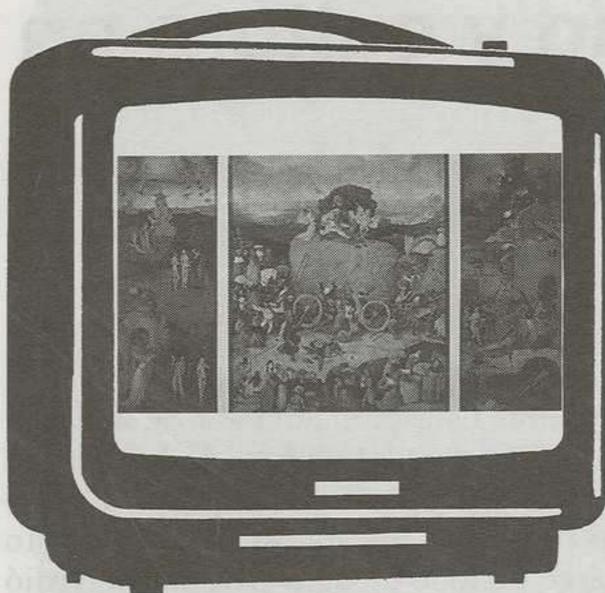
(3) Edgar Morin, *Penser l'Europe*, Gallimard.

no sólo contra la amenaza americana sino contra Europa misma, tal y como ella se construye. Si, por el contrario, nos situamos en la perspectiva de la Ilustración, hay lugar para una cultura europea que, lejos de oponerse, prolonga las culturas nacionales y contribuye a la identidad europea que buscamos.

Descartemos ahora una falsa intuición, que es también un falso obstáculo en el camino de lo que debería ser un renacimiento de la unificación cultural de Europa: la *lengua*. Esta es a la cultura lo que la moneda es a la economía: el vector del intercambio, en este caso de las ideas, en el otro de los bienes. Una y otra están en el corazón de la identidad nacional, constituyen su carne y su sangre. Una y otra están impuestas por la coacción del poder, ya sea el de las armas, de la policía o de la escuela. Llevan consigo la violencia del Estado, pero la lengua encarna a veces también la resistencia al poder. Pero ni una ni otra fueron nunca vectores de cierre.

Desde hace siglos los hombres surcan y atraviesan Europa, sus ideas circulan y sus mercancías se venden en ella. Para ello no ha sido obstáculo la diversidad de las monedas y de las lenguas. La carretera y la imprenta se han burlado de ellas. También los nuevos medios de comunicación que aparecen a partir del siglo XIX: ferrocarril, telégrafo, teléfono, automóvil, avión, radio, televisión... o mejor, han encontrado, en unos y otros, los soportes adecuados para la multiplicación de los intercambios. Banqueros y traductores, cambistas e intérpretes, han asegurado los *interfaces* y las conversiones. Y, por encima de todo, han aportado las seguridades necesarias. Fueron, no un freno, sino un *lazo*.

Entre la lengua y la moneda las aproximaciones son numerosas. Para circular una y otra utilizan metales y papel. El plomo para la imprenta, el dinero y el oro para la acuñación de monedas. Sutil alquimia entre dos comercios. Retengamos sólo lo que nos interesa hoy, la metamorfosis eléctrica que hace que entren la lengua y la moneda en el mundo virtual de la era numérica. En el momento en que surge la exigencia de una moneda única y, quien sabe mañana, en una Europa de 24 o 25 miembros, de una lengua única, es cuando sus soportes se desmaterializan. Desde ese momento, ¿por qué querer unificar lo que se convierte *instantáneamente*? Lo



mismo que Europa puede realizar su unión monetaria sin tener que renunciar al marco, al franco, o al dracma en los pagos corrientes, puede desarrollar una cultura propia sin que renunciemos a nuestras lenguas y a nuestras culturas nacionales.

El problema que se plantea a Europa es otro, y no es azaroso que el primer texto jurídico europeo en el ámbito cultural trate de la televisión. Medio eléctrico por excelencia, que ofrece la posibilidad de contemplar el mundo desde casa. Es el medio más significativo de la cultura de masas, y el que concentra en sí mismo toda la ambivalencia del debate cultural europeo. La cultura y el comercio, no opuestos sino mezclados. O más bien, el comercio y la cultura. Pues la primera ambición de la directiva *Televisión sin fronteras*, su objetivo, tiene finalidad económica: asegurar en el seno de la Unión Europea la libre circulación de los servicios de televisión al prohibir que una legislación nacional obstaculice la recepción de un servicio emitido por otro país de la Unión. No posee ambición cultural más que como efecto colateral, cuando implanta la obligación de cuotas de difusión mayoritaria para obras europeas. Pero, por el envite económico que representan, las cuotas conforman el corazón de la directiva, hasta constituir el punto de enfrentamiento con los americanos en la negociación del GATT por la célebre «excepción cultural».

¿Quiere esto decir que la cultura es una «excepción» en el mercado? Desde luego, no es una mercancía como cualquier otra. Pero, ¿puede no ser hoy *también* una industria? El productor cinematográfico francés Toscan du Plantier, al preguntarse con ocasión de

un coloquio sobre el centenario del cine acerca de la fecha «buena» del nacimiento del cine, pronunció esta frase: fue el día en que Jean Lumière instaló una caja en la acera e hizo pagar por ver, el 28 de diciembre de 1895. Entonces comenzó la magia. Entonces nació un nuevo arte que, de entrada, fue producido para ser vendido; no visto por sí mismo, como el teatro de corte, sino vendido para ser visto. Instalar una caja en la acera no era verdaderamente una novedad. Y el cine hubiera podido seguir siendo un espectáculo de diversión como el circo o el café-concierto. Fue, por supuesto, en su origen, una diversión popular a la que, según contaban los contemporáneos, se precipitaban las criadas y los obreros. Fue América la que, haciendo de él una industria, hizo de él un arte, el séptimo como se dice; fue el mercado el que, por primera vez en la historia, creó la cultura.

Esta mutación sólo podía producirse en los Estados Unidos. Como ha apun-



tado el escritor checo Antonin Liehm (4), al otro lado del Atlántico la cultura y las artes se dirigen a un público compuesto de inmigrantes llegados del mundo entero. Estos les arrastraron con ellos hacia su «destino ineluctable: atravesar el continente». Añadamos que la cultura aristocrática importada de Europa y que se implantó en las plantaciones del Sur fue barrida por la derrota. «Es en ese mantillo en el que los Estados Unidos elaboraron, en tres si-

(4) Antonim Liehm, «Una política cultural para Europa». *Letra Internacional*, 39.

glos, la tradición de una cultura de masas única en el mundo, que se dirige a todos, es comprendida por todos, y cuyo más elevado denominador común pone al alcance de la mano de las capas populares no americanas del mundo entero». Nace como cultura de masas al mismo tiempo que como cultura de mercado, creada para ser difundida al mayor número posible y que ha encontrado desde su origen en la revolución eléctrica su soporte soñado. Esto explica muchos malentendidos.

Sin embargo, el mercado no esperó ni a América ni al cine para investir a la cultura. La literatura fue su primera conquista, solicitada por los mismos autores, desde Voltaire en busca de su autonomía financiera. La prensa, en la que las más grandes novelas del siglo XIX se publicaron en forma de folletín, se la ofreció. Favoreció, como el cine y más tarde la televisión, una producción de masas, olvidada una vez leída y de la que nadie guarda memoria. Pero esta literatura de estación no ha hecho que desaparezca la obra literaria que sigue escrita por sí misma, a la que el mercado asegura eventualmente una amplia difusión, pero que existe de manera independiente de aquélla. El escritor no está sostenido por el mercado, puede escribir ejerciendo otra actividad, lo que ni el cineasta ni el productor de televisión pueden hacer.

Esta concepción de la obra marca profundamente a la cultura europea y, al menos, la idea que, en algunos países, como Francia e Italia, se hacen de este fenómeno. Hay en la obra una noción de gratuidad, de creación «en sí» hubiera dicho Jean Paul Sartre, que no existe en la cultura mercantil. Esta concepción se forjó, contra la cultura de Iglesia y de Corte, en el mismo combate que el de la lucha por la libertad de expresión. Está de parte de la libertad y de los derechos del hombre. Eso es lo que constituía tradicionalmente la pena de la identidad de los pueblos europeos. Defendiendo «su» cultura contra la cultura (mercantil) americana, Europa defiende los valores que constituyen la memoria común de los ciudadanos de los diferentes Estados miembros, los que deberían fundar su identidad común.

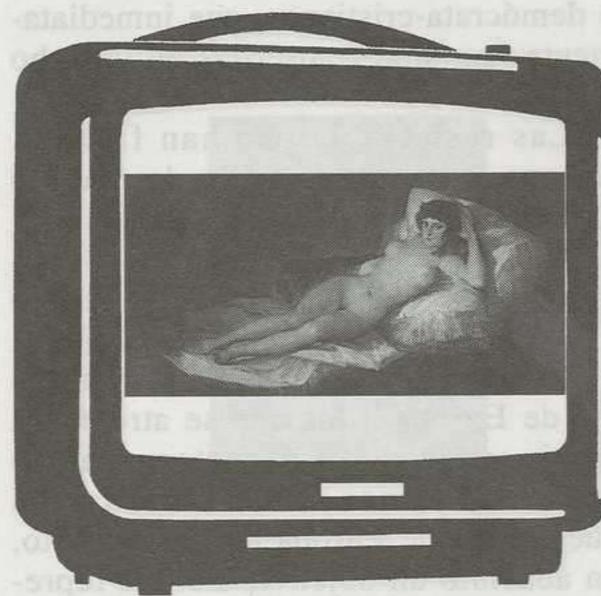
Pero esta cultura está hoy en crisis, puesto que se haya sumergida simultánea e indisolublemente por los medios de masas y el mercado. Si la televisión provoca tantas crispaciones es porque cambia la naturaleza de la cultura: de



un intercambio hace un consumo. Allí donde algunos esperaban que al penetrar en cada hogar «abriría» a cada uno las puertas de la cultura (clásica), la destruye para engendrar el ocio y ocupar la plaza dejada libre por la reducción del tiempo de trabajo. La televisión no está en el origen de esta crisis de la cultura, pero ella le presta una presencia que la transforma en cabeza de turco.

La filósofa alemana Hannah Arendt (5) captó esta metamorfosis antes incluso de que la televisión ocupara la plaza que tiene desde hace tiempo. En el mundo moderno, todo opone ocio a cultura: el primero expresa la vida en su instantaneidad, cuando la segunda encarna la permanencia del tiempo y del mundo. El ocio, escribe, «es un bien de consumo destinado a ser utilizado hasta el agotamiento, justamente como cualquier otro bien de consumo... Y puesto que el consumo hace que de-

(5) Hannah Arendt, *La crisis de la cultura*. Folio.



saparezcan rápidamente sus mercancías, debe sin cesar suministrar nuevos artículos. En esta situación, los que producen para los medios de masas saquean el ámbito entero de la cultura pasada y presente, en la esperanza de encontrar un material adecuado. Este material, por lo demás, no puede ser presentado tal cual, hay que modificarlo para que se convierta en ocio, hay que prepararlo para que sea fácil de consumir».

Para consumir ocio no hace falta ningún código, ni capacidad de juicio, ni memoria. Basta simplemente con ser «inculto» y «ordinario». No hay ninguna necesidad de convocar al pasado y al futuro. El ocio se agota en el instante en que se consume. ¿Quién mejor que un medio electrónico como la televisión responde a esta exigencia? Estamos lejos de una televisión cultural. No se trata de que ésta no tenga su lugar y su papel que jugar, como lo demuestra excelentemente la cadena franco-alemana *Arte*, pero sigue siendo un medio de consumo. De esta manera, en el momento en que, con la televisión, la cultura accede a una difusión de masas, el público se aparta de ella para satisfacer su deseo insaciable de consumo. No obstante, si el ocio televisivo no es por esencia especulativo ni estético, es capaz de emocionar, de contar una historia y de dar qué pensar. En eso linda con la cultura, pero no es cultura.

¿Qué ocurrirá mañana cuando lo que se llama autopistas de la información haya invadido nuestra vida cotidiana? Los multimedia, que ya han colonizado a la cultura, nos dan una idea. En museos y castillos, observa Marc Fumaroli (6) en un ensayo polémico sobre el Estado cultural, «la diapositiva comentada ocupa el lugar de la obra de arte y se convierte finalmente en el objeto mismo del museo, su razón de ser. La cultura no es ya más que pretexto para hacer turismo y se ve conminada además, por añadidura, a demostrar su rentabilidad comercial». Lo numérico no abre todas las puertas del conocimiento; se instala en los estantes de un vasto supermercado de libros, cuadros, músicas... a los cuales podremos acceder *on line* desde nuestra pantalla de ordenador mediante pago. Metamorfosis de la cul-

(6) Marc Fumaroli, *L'État culturel*, Le Livre de Poche.

tura previamente enlatada, «dispuesta para consumir».

Cada uno podrá, a merced de sus gustos y deseos, componer en su pantalla el «museo imaginario» que soñaba André Malraux. Pero para ello necesitará recibir impresos unos programas donde alguien habrá seleccionado los escritos que se deben leer, los cuadros que se deben ver, las músicas que se deben escuchar, aquellos precisamente que asegurarán al que sea dueño de la caja la mejor «rentabilidad comercial». Únicamente el que tenga un buen conocimiento de las bibliotecas, de los museos y de las obras, y el dinero para pagarse algunas búsquedas no programadas, podrá escapar a este «imaginario» estandarizado. Si lo numérico abre una nueva era, es al mercado del consumo cultural, no a la cultura.

Al rechazar ver la televisión y, el día de mañana, lo numérico por lo que son, numerosos intelectuales y artistas se



equivocan de combate. Denuncian a menudo el imperialismo audiovisual americano, pero se cuidan mucho de mirar de frente el problema planteado por la sumersión de la cultura por el mercado. ¿La cultura de masas puede ser otra cosa que un turismo o un ocio de masas, un supermercado de bienes patrimoniales que se recorre como en otros tiempos hacía el castellano con sus propiedades? Antonin Liehm denuncia, con buen criterio, esta «actitud suicida, debida a su hostilidad y a su desprecio por la cosa audiovisual», que no puede más que hacer el juego a los que asumen plenamente lo que es la televisión para corresponder a la demanda de diversión del público, a saber, los productores americanos.

Al haber tenido carácter nacional durante mucho tiempo, esta crisis halla a partir de ahora, en la construcción europea, su principal alimento. Yo situaría de buena gana el origen en un Tratado que, a diferencia del de Maastricht algunos años más tarde, fue elaborado y votado ante la indiferencia general. El Acta Unica europea, ratificada en 1986, que instauro el mercado único, constituye el más formidable vaivén ideológico que haya conocido Europa desde el siglo de las Luces. Ciertamente Europa, que engendró el capitalismo, que crió la ideología liberal, que ejerció su imperialismo a través del mundo, no esperó a que naciera dicha Acta para descubrir las consecuencias de la hegemonía de la economía sobre la sociedad. Sino que aquella se detenía allí donde comenzaban las libertades públicas. Allá donde la política había plantado sus manos, el mercado no podía imponer su ley. Así es como, por ejemplo, en 1958 el Tratado de Roma, que instituyó el Mercado Común, reconoció la legitimidad de un sector público.

So capa de armonización, cuya necesidad no discute nadie en algunos ámbitos, el Acta Unica obliga, en realidad, a realizar una *desreglamentación* sistemática de toda la vida económica, pero también social y cultural. En todas partes donde reglamentaciones, instituciones, organizaciones venían a proteger al ciudadano de la ley única del mercado, aquí puede sustraer la enseñanza a la segregación por el dinero, allí asegurar la igualdad de acceso de los ciudadanos a los servicios públicos o, con la protección social, reinscribir la seguridad en el corazón del asalariado, ya que éstos, por decreto comunitario, deben desaparecer. En cinco años se han adoptado más de trescientas directivas, aprobadas por los gobiernos de los Doce, ya sean socialistas o demócrata-cristianos, que inmediatamente han sido transcritas en derecho interno.

Las resistencias no han faltado. Europa, esta encarnación de nuestro porvenir, justificaba a ojos de sus partidarios que se haga caso omiso. Los dirigentes nacionales y europeos lo han hecho sin ilusiones de ninguna clase, acusando de desear la decadencia de Europa a los que se atrevían a emitir reservas. Pero, contemplándolo todo desde más cerca, nos damos cuenta de que Europa fue un pretexto, en absoluto un objetivo. Europa repre-

sentaba ya un mercado único en el que se realiza más de dos tercios del comercio exterior de nuestros países, antes de que el Acta Unica se preocupara por ello. Y el conjunto de leyes y normas, del que nuestros países europeos se dotaron sobre todo en el curso del siglo pasado, para protegerse de los excesos del liberalismo, no lo había obstaculizado. Nada prohibía armonizar estas reglas para cimentar la unidad europea. La elección realizada en 1986 es la inversa: desestructurar las instituciones *nacionales* en todos los dominios en que el mercado aspira a extender su hegemonía. El Acta Unica ha servido de «ariete ideológico» contra lo que constituía, finalmente, la argamasa de nuestras identidades nacionales. El liberalismo podía, al fin, triunfar, ¡Europa debía sufrir las consecuencias!

La cultura no ha escapado a esta ofensiva desatada por todas partes. O, más exactamente, lo que constituye su soporte dominante, a saber, el despacho eléctrico de las letras, de las imágenes y de los sonidos. El audiovisual, con la directiva *Televisión sin fronteras*, ha



sido el primer blanco. Pero, con el rápido desarrollo de las técnicas de numerización, el campo de la desregulación se ha orientado después hacia su principal vector: las telecomunicaciones. Ahí, como en todas partes, la desreglamentación está en marcha. Es la palabra clave del *Informe Bangeman* como lo es en el informe elaborado en los Estados Unidos por el vicepresidente Al Gore. En su *Libro Blanco* de diciembre de 1993, la Comisión, presidida entonces por Jacques Delors, fijó

claramente su objetivo: «acelerar la introducción en Europa de infraestructuras de información tecnológicamente avanzadas». Y ante la reticencia de ciertos gobiernos para desreglamentar las telecomunicaciones, la Comisión se reservó el derecho de adelantar los vencimientos en lo que concierne a las redes por cable.

La excepcional movilización de los intelectuales y de los artistas, emprendida desde 1989 con el apoyo de Jack Lang, entonces ministro de Cultura francés, permitió contener esta oleada desreguladora, hasta el punto de hacer de la cultura un símbolo de resistencia. Pero, ya se trate de cuotas de difusión audiovisual o de la excepción cultural, dichas victorias podrían no tener futuro. Un estudio reciente (7) ha mostrado que las televisiones en Europa siguen siendo profundamente nacionales y que los públicos no comparten más que dos pasiones comunes: el cine americano y los partidos de fútbol europeos. La Célula de Reflexión, puesta en marcha en 1993 por la Comisión, había atraído ya la atención de los responsables europeos sobre este punto. Su presidente, Antonio-Pedro Vasconcelos (8), no dudó en escribir que consideraba «la reestructuración de las redes de distribución de una importancia capital, e incluso prioritaria, en relación con la inversión en la producción». Sin embargo, hasta ahora no se ha hecho nada.

La impotencia de Europa, que no es propia de la cultura, es reveladora de la esquizofrenia que ha contraído en el curso del último decenio. Por un lado, Europa se ha abandonado sin freno a la ideología de la mundialización del mercado; por otro, quisiera preservar la cultura de la hegemonía del mercado para mantener intacta la libertad de creación y sustraerla a las exigencias comerciales. Además, exaltamos el mercado en todos los dominios de la existencia y adoptamos un modo de vida que dejamos que el mercado manipule, y quisiéramos que la cultura sea preservada de él. ¿Por qué lo iba a ser si, por lo demás, desreglamentamos con la fe del carbonero? En este divorcio reside la crisis de identidad por la que atraviesa toda Europa.

(7) Médiamétrie-Eurodata TV, 1994, *une année de télévision en Europe*, abril 1995.

(8) *Rapport de la cellule de réflexion*, Bruselas, marzo 1993.



Frente a esta crisis, a Europa se le ofrecen dos salidas. La primera consistiría en que, al abrigo momentáneo de las cuotas, imite a la cultura americana y libere finalmente la cultura del mercado. No hay en ella desde luego ninguna hipótesis escolástica, sino la vía que propone el *Libro verde* de la Comisión sobre la política audiovisual de la Unión Europea. En él no se trata más que de «rentabilidad en un mercado mundial abierto y dinámico». En absoluto trata de cultura, condenada desde entonces a encarnar la única memoria de Europa, el espíritu de resistencia frente a las autopistas del mercado. La cultura se convertiría en un factor de cierre, refugio de los irredentismos de identificación de los que se alimentan los nacionalismos. Y, al final de este camino, con el regreso a nuestras peores divisiones.

La segunda, por el contrario, consistiría en apoyarse en los valores de libertad y de expansión que son los de la tradición de la cultura europea para detener la pasión liberal del mercado



único. La principal apuesta concierne a los derechos de los creadores y de los artistas. Dos tradiciones se enfrentan, la del derecho de autor y la del *copyright*. Derecho moral contra derecho comercial; protección de la libertad del creador contra la del explotador comercial; tradición europea contra tradición americana. La organización de una legislación de los derechos de autor común a Europa, que protege a los creadores facilitándoles la libre circulación de las obras en el conjunto de los países europeos, constituye la primera de las prioridades.

La reconducción de las cuotas de distribución sólo tiene sentido si da tiempo para poner en acción tal legislación común. Paralelamente, determinadas disposiciones deberían ser tomadas desde ahora para que Europa se asegure los derechos de las obras literarias, artísticas y cinematográficas para los futuros soportes y servidores numéricos. ¿Para qué serviría debatir sobre el futuro de la cultura europea si Europa se mostrara incapaz de permanecer dueña de su patrimonio frente a la ofensiva de los grupos multimedia americanos?

El peligro que amenaza hoy a Europa no viene de América sino del mercado. No afecta sólo a las culturas nacionales sino de manera más dramática a la idea que Europa tiene de su cultura. En la manera de desviarla se juega la construcción de una identidad europea que sea fiel a los valores de las Luces. Será necesario que unas pasiones comunes, democráticas y no sólo deportivas, la cimienten. ¿Y la primera de las pasiones no es la que sitúa al individuo por encima del mercado, anteponer su libertad a su interés? Que prefiera a John Locke antes que a Adam Smith. Ahí se encuentra, para los pueblos de Europa, la aventura común del próximo siglo. Sepamos comprenderlo antes de que nuevas tragedias, como las que jalonaron el que se acaba, nos obliguen a ello. Todavía no es demasiado tarde. □

ANDRÉ GAURON Y BERNARD BILLARDOT

— *Crecimiento y crisis: hacia un nuevo crecimiento*. Siglo XXI de España, 1987.

Danilo Kis

Susan Sontag

La muerte de Danilo Kis, el 15 de octubre de 1989, a sus cincuenta y cinco años, acabó abruptamente con una de las aventuras literarias más importantes acometidas por escritor alguno en la segunda mitad del siglo XX. Nacido en uno de los extremos del «caldero» yugoslavo (en Subotica, cerca de la frontera húngara) un par de años antes de que estallara la Segunda Guerra Mundial, de padre húngaro y judío (Kis es un nombre húngaro), muerto en Auschwitz, y de madre serbia ortodoxa nacida en la provincia de Montenegro, pasó la mayor parte de su infancia y adolescencia en Hungría y Montenegro, licenciándose en literatura en la Universidad de Belgrado, donde hizo su debut como escritor. Más adelante se convierte en expatriado a tiempo parcial y da clases en Francia; se exilia luego definitivamente en París, donde transcurren sus últimos diez años de vida, una vida que, desde su principio a su final, abarcó lo que puede considerarse lo peor que el siglo podía ofrecer a esa parte de Europa: la conquista nazi y el genocidio judío, seguido por el asalto de los soviéticos.

El año en que Kis muere de cáncer, 1989, es sin duda el *annus mirabilis* en que el gobierno totalitarista soviético toca fondo en Centroeuropa. A mediados de octubre era evidente que se iba a producir el colapso de lo que pareciera inmutable; tres semanas más tarde cayó el muro de Berlín. Conforta pensar que murió habiendo recibido tan sólo esas buenas noticias. Afortunadamente —y esto es lo único que en cierta medida puede consolarnos de haberlo perdido tan pronto— no vivió para ver el colapso del Estado multiconfesional y multiétnico del que fue ciudadano (su origen, tan «mezclado», lo convertía en un auténtico yugoslavo), y el resurgir en suelo europeo, en su propio país, del genocidio y los campos de concentración. Acérrimo enemigo de las vanidades nacionalistas, habría aborrecido el fascismo étnico serbio tanto o más de lo que aborreció la cultura oficial neobolchevique de la segunda Yugoslavia que



vino a sustituir. Resulta difícil imaginar si, de seguir con vida, habría soportado la visión de la destrucción de Bosnia.

La cantidad de hechos históricos, de horrores, que está obligado a soportar un escritor no lo convierte en mejor escritor. Pero la geografía es destino. Para Kis era evidente que no había forma de rehuir ese sentido exaltado del origen y la responsabilidad que, para el escritor, vienen dados con el territorio. Kis procedía de un pequeño país donde los escritores son, para bien o para mal, importantes, y donde los más dotados se convierten siempre en legisladores morales, e incluso a veces en políticos. Quizá en muchos casos para mal: una serie de eminentes escritores de Belgrado fueron quienes proporcionaron la base ideológica del proyecto genocida serbio conocido como *limpieza étnica*. La complicidad de la mayoría de los escritores y artistas serbios que no se han exiliado en el triunfo del imperialismo serbio sugiere que las voces antinacionalistas, entre las cuales se contaba la valiente y elocuente de Kis, siempre han sido minoría. Tanto por su temperamento como por su cultura literaria, exquisitamente cosmopolita, habría prefe-

rido un papel menos beligerante, en el que cupiera separar literatura y política; Kis no dejó de sufrir ataques, por lo que siempre se mantuvo en guardia. Su primer combate lo libró contra el provincianismo. No tanto el provincianismo de la pequeña literatura (pues la antigua Yugoslavia ha visto nacer al menos a dos prosistas de primera línea, Ivo Andric y Miroslav Krleža), como el de la literatura apoyada y premiada por el Estado. Y cabía combatirlo siendo sencillamente el escritor independiente, ambicioso en lo artístico, que fue casi desde sus comienzos. Pero más tarde llegarían ofensivas peores.

Siendo uno de esos escritores que primero son lectores, de los que prefieren deambular y disfrutar de la gran biblioteca del mundo y que sólo sucumben a su vocación cuando la urgencia de la escritura llega a hacerse insoponible, no puede decirse que Kis fuera prolífico. Publicó tan sólo nueve libros en vida, siete de ellos en los catorce años que median entre 1962, cuando contaba veintisiete, y 1976, en que cumplió cuarenta y uno. Primero publicó un par de novelas cortas, *El ático* y *Salmo 44* (publicadas en 1962, sin traducir). Su segundo libro, *Jardín, cenizas* (1965), fue una novela. El tercero, *Penas tempranas* (1968, también sin traducir), era una colección de relatos cortos. El cuarto, *El reloj de arena* (1972), una novela. El quinto y el sexto lo conformaban dos colecciones de ensayos, *Po-etika* (1972) y *Po-etika II* (1974). El séptimo, *Una tumba para Boris Davidovich* (1976), reunía una serie de relatos temáticamente afines que sus editores presentaron como una novela. Lo escribió mientras enseñaba serbo-croata en la Universidad de Burdeos, así como escribió *Jardín, cenizas* mientras enseñaba en Estrasburgo. En esa época, Kis empezó a pasar cada vez más tiempo fuera de su país, aunque no se consideraba exiliado, ni tampoco un «escritor disidente»: no dudaba de que cualquier escritura que mereciera el nombre de literatura no podía ser oficial. Con su

séptimo libro, una serie de casos reales novelados en torno al terror estalinista, su obra atrajo la atención internacional que merecía. *Una tumba para Boris Davidovich* también suscitó en Belgrado una campaña de airada protesta que duró siete meses. La campaña, que rezumaba antisemitismo, se centraba en la acusación de que el libro constituía un entramado de plagios de una bibliografía misteriosa, acusación a la que Kis no tuvo más remedio que responder. El resultado fue su octavo libro, *La lección de anatomía* (1978). Al defender *Una tumba para Boris Davidovich* contra ataques tan groseros, Kis acomete una exposición en toda regla de su genealogía literaria (es decir, de sus gustos literarios), una poética post o proto modernista de la novela, y un retrato de lo que pudiera llamarse el honor del escritor. En sus últimos diez años publicó un único libro, *La enciclopedia de los muertos* (1984), una colección de relatos sin relación entre sí.

El aplauso unánime dedicado a *Una tumba para Boris Davidovich* por parte de Europa occidental, y más tarde Norteamérica —que, según su costumbre, la confinó al marco de la literatura disidente de «la otra Europa»— conllevó la traducción de sus anteriores obras a las principales lenguas extranjeras, y Kis empezó a acudir a los actos literarios más señalados, a ganar premios, y a contarse entre los candidatos al premio Nobel. Convertirse en un escritor de fama mundial equivalía entonces a ser entrevistado. Al ser invitado a pronunciarse sobre asuntos literarios e, inevitablemente, a comentar las infamias que se producían en su patria, lo hizo con una combatividad acre, siempre incisiva, y concedió espléndidas y jugosísimas entrevistas. También se le pidió que colaborara con periódicos y revistas con piezas cortas. Kis nunca dejó de considerar cualquier solicitud de índole literaria como una ocasión para la intensidad. Al recordar que Kis sólo publicó una obra de ficción en la última década de su vida, no podemos sino lamentar que concediera tantas entrevistas y escribiera tantos ensayos y prólogos. Siendo un poeta en prosa así como un príncipe de la indignación, Kis sin duda habría sacado más provecho de su talento aplicándolo a otros géneros menos discursivos. Lo mismo le ocurre a cualquier gran escritor de ficción. Y, al contrario de lo que les sucedió a Italo Calvino y a Thomas Bernhard, a quienes la literatura tam-

bién pierde a finales de los años ochenta, Kis seguramente no había dado aún lo mejor de su pluma en el ámbito de la ficción. Pero las novelas y relatos que escribió le aseguran un puesto junto a esos contemporáneos, mayores que él y sin duda más prolíficos, lo que equivale a decir que Kis se cuenta entre ese puñado de grandes escritores que nos ha dado la segunda mitad del siglo.

Kis tenía una genealogía literaria compleja, que desde luego simplificaba cuando se declaraba, como hizo a menudo, hijo de Borges y de Bruno Schulz. Pero casar al cosmopolita argentino con el provinciano judío polaco parece acertado en su caso. Es evidente que deseaba ligar parientes lejanos a la familia literaria serbo-croata de la que descendía. Y, al unir la erudición especulativa y serena de Borges con el introvertido e hiperdescriptivo Schulz, es evidente que deseaba resaltar la doble vertiente de su propia obra. Kis era muy aficionado a las mezclas raras. Sus métodos literarios «mezclados» —patentes sobre todo en *El reloj de arena* (ficción histórica) y *Una tumba para Boris Davidovich* (historia con un toque de ficción)— le proporcionaron la medida justa de libertad para avanzar tanto en la causa del arte como en la de la verdad. Y, por último, en literatura cualquiera puede elegir a sus propios padres. Pero nadie puede obligar a un escritor a declarar su afiliación. Kis, sin embargo, tenía necesidad de proclamar la suya. Como cualquier escritor que sea asimismo un gran lector, era un empedernido entusiasta de la obra de otros. Su talento para la admiración lo convirtió en un excelente compañero, lo que expresó en sus numerosas traducciones de escritores contemporáneos que vertió del francés, húngaro, ruso e inglés al serbo-croata. En el exilio se encontraba en su patria, en su mente y en todas sus obras, a pesar del alejamiento del mundo literario de su país natal. Jamás renegó de él, a pesar de que lo traicionó.

Al morir en París en 1989, la prensa de Belgrado organizó un duelo a escala nacional. La estrella renegada de la literatura yugoslava se había extinguido. Al ingresar en la seguridad de la muerte, podía ser encomiado por los mediocres que siempre lo envidiaron y que propiciaron su excomunión literaria, y que a continuación procederían —a medida que Yugoslavia se desmembraba— a convertirse en los escri-

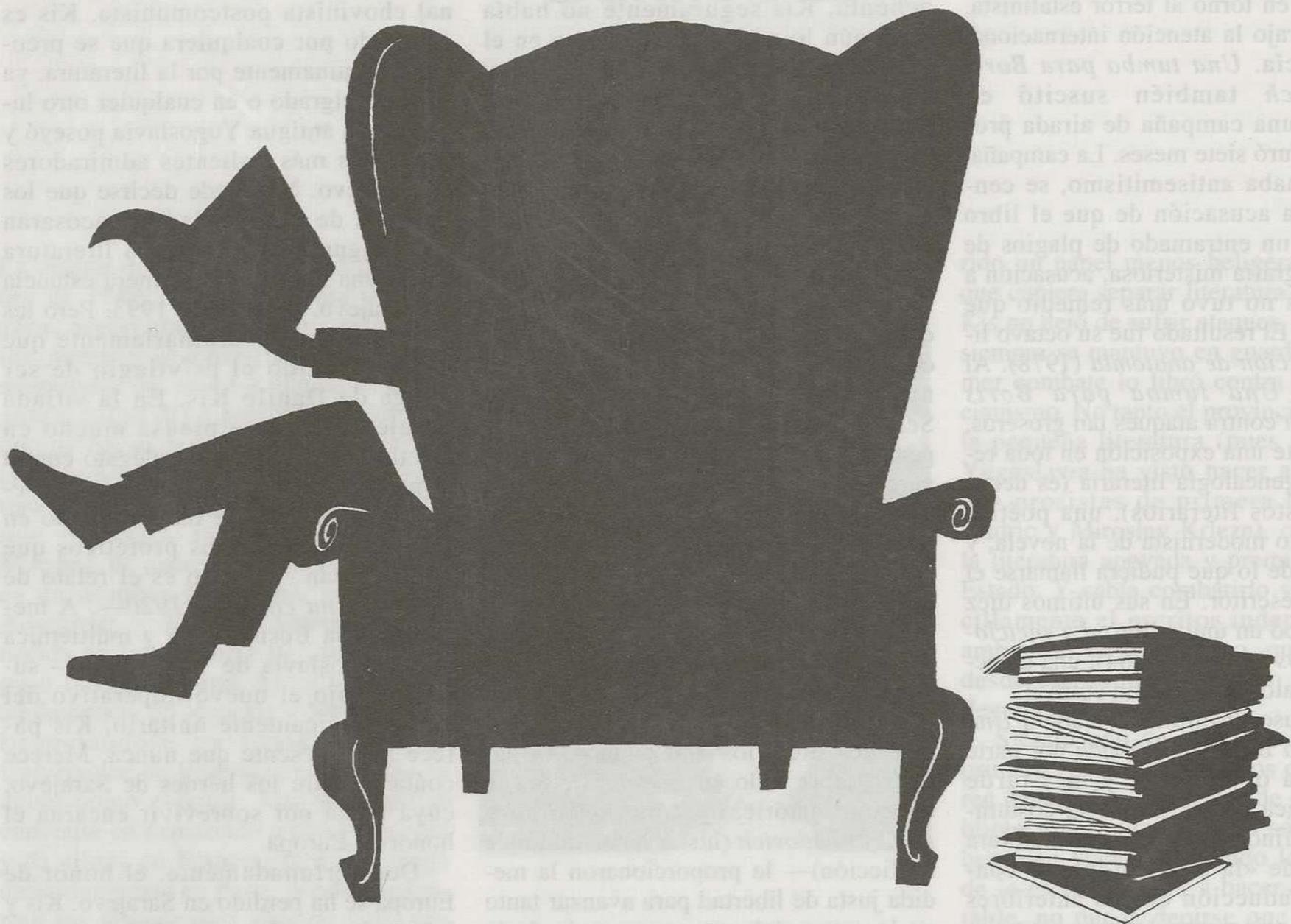
tores oficiales del nuevo orden nacional chovinista postcomunista. Kis es admirado por cualquiera que se preocupe genuinamente por la literatura, ya sea en Belgrado o en cualquier otro lugar. En la antigua Yugoslavia poseyó y posee sus más ardientes admiradores en Sarajevo. No puede decirse que los literatos de esta ciudad me acosaran con preguntas acerca de la literatura americana durante mi primera estancia en Sarajevo, en abril de 1993. Pero les impresionó extraordinariamente que hubiera tenido el privilegio de ser amigo de Danilo Kis. En la sitiada Sarajevo la gente piensa mucho en Danilo Kis. El ferviente alegato contra el nacionalismo que ofrece en *La lección de anatomía* se ha convertido en uno de los dos textos proféticos que más se citan —el otro es el relato de Andric, *Una carta de 1920*—. A medida que la Bosnia laica y multiétnica —la Yugoslavia de Yugoslavia— sucumbe bajo el nuevo imperativo del Estado étnicamente unitario, Kis parece más presente que nunca. Merece contarse entre los héroes de Sarajevo, cuya lucha por sobrevivir encarna el honor de Europa.

Desafortunadamente, el honor de Europa se ha perdido en Sarajevo. Kis y los escritores afines que alzaron sus voces contra el nacionalismo y los odios étnicos fomentados desde los estamentos políticos no pudieron salvar el honor de Europa, el concepto de lo que debía ser Europa. Pero no es cierto que, para citar a Auden, un gran escritor no sea capaz de hacer que ocurra cualquier cosa. En las postrimerías de este siglo que marca el fin de muchas cosas, también la literatura está sitiada. La obra de Danilo Kis sí salva, sin embargo, el honor de la literatura. □

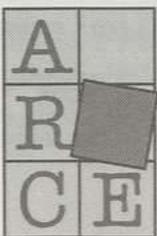
SUSAN SONTAG

- *Aproximación a Artaud*. Lumen, 1976.
- *La enfermedad y sus metáforas*. Muchnik, 1984.
- *Estilos radicales: ensayos*. Muchnik, 1984.
- *Bajo el signo de Saturno*. Edhasa, 1987.
- *El sida y sus metáforas*. Muchnik, 1989.
- *Sobre la fotografía*. Edhasa, 1992.
- *Yo, etcétera*. Seix-Barral, 1993.
- *Contra la interpretación y otros ensayos*. Taurus, 1994.
- *El amante del volcán*. Alfaguara, 1995.
- «La escena de la carta». *Letra Internacional*, 7.

La cultura pasa por aquí



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



Asociación de Revistas
Culturales de España

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

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



Cien años de imágenes

Todavía ahora, cuando se cumple el centenario de su nacimiento, viven algunas personas que han nacido cuando el cine ya había echado a andar, aquel 28 de diciembre de 1895. ¿Alguien imagina que se pudiera decir lo mismo de cualquier otra de las artes que conocemos? Por tanto, a lo largo de un siglo hemos visto nacer, crecer, madurar, envejecer —¿quizás también morir?— a una forma artística que en poco tiempo fue reconocida por todo el mundo y que ha conformado uno de los componentes esenciales de la vida cotidiana de un siglo rebotante de cambios, tragedias, revoluciones y contrarrevoluciones, avances técnicos inimaginables y transformaciones sociales y culturales como seguramente, en cantidad y calidad, no han ocurrido en otra centuria.

Pero si el cine nos ha transformado, como tantas otras cosas, nos ha atisbado también en nuestras transformaciones y nos ha hecho comprendernos mejor. Tal vez suscitó excesivos entusiasmos, como parece exponer David W. Griffith en este artículo de 1924 que acabamos de descubrir, y estemos en el momento de su peor crisis. Tal vez como señalan en sus ensayos Jacques Rivette y Alexandre Astruc, dos ejemplos entre muchos otros que hubiéramos podido escoger en un momento de esplendor de la crítica de cine, las posibilidades de este arte están todavía por descubrir. A estos artículos se añade una serie de recorridos de un grupo de críticos españoles a lo largo y ancho de la historia del cine.

El cine dentro de cien años

David W. Griffith

Cuando Griffith publicó esta visión del futuro en la revista norteamericana Colliers en mayo de 1924, había hecho ya sus grandes aportaciones a la narrativa cinematográfica y logrado que el cine se considerase mayor de edad. Sus enseñanzas ya empezaban a dar extraordinarios frutos en el cine soviético y grandes nombres europeos (Murnau, Renoir, Lang o Lubitsch) afinaban los hallazgos de sus últimos 15 años. Pero en la propia América, sus colaboradores, Stroheim, Dwann, Walsh, aceleraban los logros de un cine mudo que rayaba en la perfección, cuando los técnicos ensayaban en laboratorio los balbuceos del cine hablado.

Dicen que soy un realista, un hombre que se expresa mejor cuando reproduce en sus películas la vida como él la ve o como él la conoce. Y de ahí deduce inmediatamente el director de esta revista que me resultará perfectamente fácil la fantasía, por lo que me plantea una pregunta que difícilmente se puede contestar

salvo en sueños. Por suerte, tengo mis ensueños.

En esencia, el director me pregunta: «¿Cuál será el estatus de las películas dentro de cien años?».

Yo mismo me he hecho mil veces esa pregunta, y como soy de los que a veces dan respuesta a sus propias imaginaciones, al menos en este caso, puedo brindar una opinión. La posible validez de esto es que se trata de la opinión de alguien que ha dedicado una gran parte de su vida al tema.

Para el año 2024, la cosa más importante a la que el cine habrá contribuido en gran medida será haber eliminado de la faz del mundo civilizado todo conflicto armado. Las películas serán el factor más poderoso para lograrlo. Con el uso del lenguaje universal de las imágenes en movimiento se instaurará sobre la tierra el auténtico sentido de la hermandad de los hombres. Por ejemplo, el inglés habrá aprendido que el alma de un japonés es, esencialmente, como la suya. El francés comprenderá que los ideales americanos son también sus ideales. Que todos los hombres hemos sido creados iguales.

No debe deducirse que yo crea que de aquí a cien años las películas habrán tenido tiempo de educar a las masas en contra de la discordia y la desunión. Lo que pretendo decir es que para entonces la guerra, si es que tal cosa existe, se librará sobre bases estrictamente científicas, eliminando por completo todo elemento de destrucción física. Mi teoría es que el conflicto, si es que llega a surgir, se encontrará regulado por leyes científicas que acatarán las dos partes enfrentadas. Los ejércitos, calzados los guantes de boxeo, hom-

bre a hombre, creo que irán a la «batalla» para dilucidar el vencedor. Será literalmente cuestión de ciencia y juego limpio. Y soy igual de sincero cuando aventuro que después de la «batalla» los guerreros se encaminarán a una cantina de bebidas frías y tomarán zumo de uva. Lo mismo que la vieja prisión inglesa para los deudores fue borrada por la educación, los conflictos armados

sión facial al tiempo que vemos al actor de cuerpo entero. El rostro siempre debe estar en las películas. Es en el rostro donde está el alma de un hombre.

Nuestros «primeros planos», o «insertos», como yo los llamo, resultan a veces molestos y desconcertantes. Aunque los inventé yo, siempre he tratado de no abusar de ellos, como hacen muchos otros. Es un truco mecánico, y añade poco a los méritos de nadie.

Ahora hay cinco cines de gran categoría en una calle de Nueva York, Broadway. En el 2024 habrá por lo menos cuarenta. Las ciudades de 1.000



D. W. Griffith: *El nacimiento de una nación*. 1915.

también serán barridos por esa misma educación.

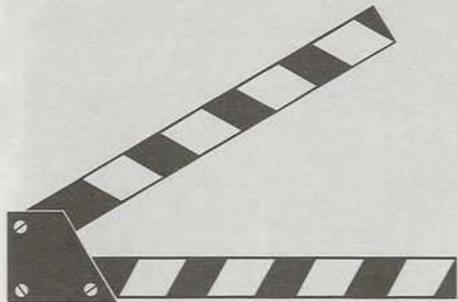
Hay pocas dudas de que dentro de un siglo tendremos en la pantalla muchos más de los llamados dramas íntimos, aunque siempre habrá un terreno especial para los grandes frescos como *El nacimiento de una nación* y *América*.

Entrará en su cine favorito y verá a los actores al doble de tamaño que hoy, porque las pantallas serán el doble de grandes, y lo mismo sucederá con las películas. Con semejantes ampliaciones, los «primeros planos» casi se eliminarán, ya que será relativamente fácil mostrar una expre-

Lo que busco en mis filmes, lo que quiero conseguir es penetrar hasta los pensamientos profundos de mis actores, a través de sus expresiones más sutiles. Pues son esas expresiones las que desvelan el carácter de los personajes, sus sentimientos inconscientes, los secretos que reposan en la profundidad de su alma.

CARL T. DREYER

habitantes tendrán un promedio de seis cines. Las ciudades de 20.000 personas y similares tendrán más de cien. A causa de la gran ventaja en el tamaño, las películas podrán contar ciertas historias mejor que ningún otro medio. Pero he de añadir que la gloria de la palabra escrita o hablada, en el drama íntimo y poético, no será



D. W. Griffith: *El nacimiento de una nación*. 1915.

superada por ninguna forma de expresión.

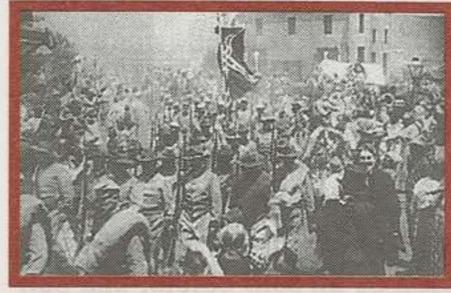
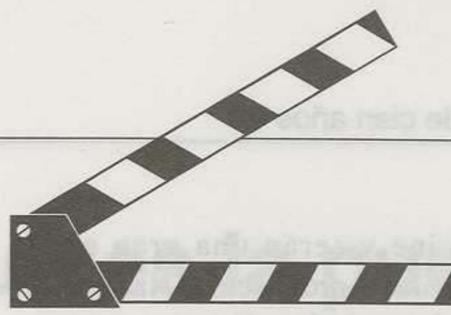
En el año 2024 nuestros mejores directores serán hombres procedentes de escuelas, academias y universidades que ostentarán en su currículum cursos sobre dirección de cine. Nuestros actores y actrices serán artistas licenciados de escuelas y universidades que bien se dedicarán por entero a la enseñanza y el estudio de la interpretación cinematográfica o mostrarán su extraordinaria preparación como intérpretes ante la cámara. Esto es inevitable.

Soy muy consciente de que el engorroso y azaroso sistema actual de detectar talentos para el cine (y por talentos quiero decir directores, decoradores, actores y directores de fotografía) no durará mucho. El tiempo hará que la selección se base en el mérito y los conocimientos.

La media semanal de las personas que me preguntan si la fotografía en color de las películas se perfeccionará y se hará asequible es una docena. Yo estoy convencido de ello. Indudablemente todos los procesos de color y métodos de tinte actuales son erróneos. No han alcanzado ningún grado de inventiva y no pueden durar. Las películas coloreadas que vemos ahora se logran por medio de gelatina sobre el celuloide o por el uso de lentes de variado colorido ante las que pasa el film. Por eso nos encontramos con una gran falta de armonía y de precisión. Admito que yo también las he ensayado. Pero sería el último que hablaría en serio de mis efectos de color.

Sólo existe un método mediante el cual se dará en el cine el color natural y apropiado a objetos y personas. Este método consistirá en desarrollar una película tan sensible que registre las tonalidades y colores mientras que se fotografían las imágenes.

Desde luego que a la mujer o al hombre no versado en estas cosas esto les parecerá remoto y apenas posible. Sin embargo, ¡pensemos en la conquista del

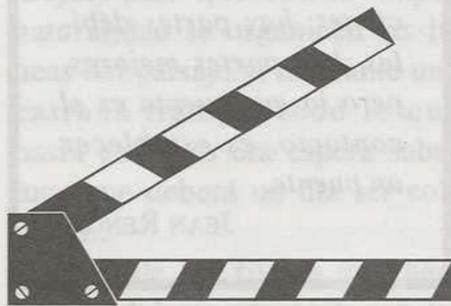


D. W. Griffith: *El nacimiento de una nación*. 1915.

aire, el descubrimiento de los medios que permiten hacer llegar la voz a cinco kilómetros! Cuando consideramos lo que se ha hecho en la telefonía sin hilos, parece insensato suponer que la fotografía en color —una fotografía en color natural y permanente— no se descubra para el cine. Dentro de cien años, el color de los ojos y del cabello de una mujer, la tonalidad del mar, los tonos del mismo arco iris serán parte natural de cada película.

Por otra parte, estoy convencido de que pasado un siglo, toda idea de películas habladas se habrá abandonado. Nunca será posible sincronizar la voz y las imágenes. La música —la buena música— será siempre la voz del drama mudo. Dentro de cien años los grandes compositores de ese tiempo dedicarán su talento y su genio a la creación de música para el cine.

En la creación de una película habrá tres figuras principales: primero el autor, seguido del director y del compositor, ocu-



D. W. Griffith: *El nacimiento de una nación*. 1915.

pando una posición de idéntica importancia.

No queremos ahora, ni nunca querremos, la voz humana en nuestras películas. Tal y como yo imagino las cosas dentro de cien años, la música se utilizará para visualizar la

★

Lo esencial. La verdad de los diálogos, la verdad de las situaciones, la verdad de los temas, de los ambientes, de los seres, una dramaturgia que nace de un encaje de hechos, de formas de hablar, de ruidos, de movimientos, de situaciones, como se monta un motor. Nada superfluo, ninguna parada, ningún meandro, ninguna carne, pero qué progresión en esta conquista hasta Ceiling Zero en que todo está desarrollado, y que es lo opuesto al teatro filmado, excepto para aquellos que, por haberse beneficiado mucho y haberse acostumbrado a él, ya no ven la originalidad y el extraordinario logro.

HENRI LANGLOIS
(Sobre Howard Hawks)

imaginación del ser humano. Y como en la imaginación esas voces que no vemos son siempre perfectas y armoniosas, o grandiosas y aterradoras, las encontraremos imponiéndose sobre la mente del protector de la imagen, en términos de maravillosa música, precisamente la que el autor pretendía que se grabase ahí. No hay voz alguna en el mundo como la voz de la música. Para mí las imágenes de la pantalla han de ser siempre mudas.

Cualquier otra cosa chocaría con el verdadero fin de este nuevo medio de expresión.

Nunca habrá películas habladas. ¿Por qué habría de haberlas si no hay voz alguna que hable con la belleza de la música?

En la música bella no hay «r» disonante ni consonantes truncadas, chasquidos guturales y voces nasales. Por tanto la persona media preferirá ver las películas y dejar que le hable la voz de la música, una de las artes más perfectas. Parezco un tanto categórico sobre este particular y pretendo seguir siéndolo.

En el año 2024 tendremos orquestas de muchas clases que interpretarán para las películas. Cada sala de cine tendrá varias orquestas de índole diversa. Las grandes y robustas películas de espléndidos paisajes tendrán todo el tiempo más de una orquesta a su disposición. Los cuartetos de cuerda proporcionarán la música intimista; y lo mismo harán las melancólicas guitarras y los banjos; orquestas sinfónicas de mayores proporciones de las que ahora soñamos tocarán para ambientar lo sublime y lo grandioso. Apenas vislumbramos el desarrollo del papel que la música va a jugar en el cine.

No deja de parecerme un poco jocosamente dar cuenta ahora del pequeño espacio que el cine juega en nuestra vida diaria a pesar del gran crecimiento de espectadores en los últimos años. Dentro de cien años, creo que las líneas aéreas de pasajeros tendrán un programa regular de películas entre Nueva York y Chicago y entre Nueva York y Londres. Los trenes viajarán dos o tres veces más rápido que hoy y llevarán sala de cine a bordo. Casi todo hogar de buen gusto tendrá su sala de proyección privada donde se proyectarán para la familia miniaturas, quizás, de las películas grandes, y esa familia tendrá sus álbumes en la película en vez de ferrotipos y fotografías. Los transatlánticos anunciarán orgullosos sus estrenos, que les llegarán en medio del océano por avión, y debo añadir que en nuestras escuelas casi todas las

asignaturas se impartirán en gran medida con ayuda de películas de imagen real y de animación.

Cuando todas estas cosas sucedan, no habrá parpadeo en la proyección. Los personajes y objetos se verán en las películas en una pantalla (que para entonces quizás ni siquiera sea blanca, y desde luego no será cuadrada, ni se parecerá en nada a las de hoy), y les parecerá a los espectadores exactamente tal como esas personas y objetos aparecen en la vida real. La tan discutida «profundidad» de las imágenes, que hasta ahora nadie

experimentación, pero llegarán. En otras palabras, desde el punto de vista de la naturalidad, dentro de cien años las películas se asemejarán tanto a las personas vivas o a los objetos reales filmados que, sentado en una butaca próxima a la orquesta, será usted incapaz de determinar si se trata de película o de algo real.

Mediante el perfeccionamiento de la iluminación de estudio, la película será tan suave para el ojo como si se tratara de una imagen fija iluminada. Para entonces, los estudios habrán experimentado grandes transformaciones, y en vez de obligar a los actores a trabajar con lámparas cegadoras, tendremos luces «frías». Ya se experimenta con ellas. Nuestros estudios serán grandes instituciones en expansión, tan grandes como las ciudades que rodean Nueva York. Creo que dentro de cien años no habrá una concentración de la producción de cine como la que se da ahora en Hollywood. Las películas se harán en diversas ciudades, muchas de ellas cerca de Nueva York.

A veces me irrita que me pregunten si no creo que la popularidad de las películas decaerá. Me parece ridículo; ya he dicho muchas veces que la popularidad de las películas aumentará y seguirá aumentando. Piensen en mi película *El nacimiento de una nación*. Se reestrenó hace dos años, tras diez sin explotarse, y fue un éxito tan grande en esta reposición como lo fue en su estreno. La popularidad de las películas (que son una forma natural de expresión dramática) será mayor y mayor a medida que su calidad crezca y crezca. Dentro de cien años todos los novelistas dedicarán sus energías creativas a la creación de argumentos originales para el cine. Quiero decir con esto que los novelistas al entregar su tiempo en exclusiva a las películas crearán personajes, situaciones y argumentos dramáticos en términos de cine. Se habrán desarrollado los historiadores del

cine y serán una gran ayuda para la producción. Nacerán artistas de los diversos sectores del cine. Y todo ello contribuirá a un resultado más natural, digno y sincero, porque todos tendremos diferentes ramas donde aplicar nuestro esfuerzo y nuestro tiempo a la consecución de un solo objeto: una película.

No tengo la menor duda en admitir que la radio ha exigido

cine. No puede haber de forma alguna un conflicto. Donde sí se puede desencadenar un conflicto es entre la radio y el teatro, pero nunca entre la radio y el cine. Cada uno de ellos ocupa su lugar exclusivo en nuestra vida.

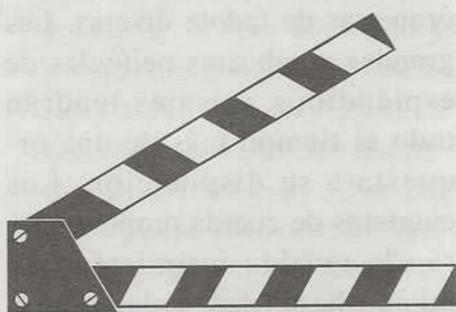
Y ahora preparémonos para un choque de pequeño alcance. Dentro de cien años ver el cine de primera clase costará quizás el doble que ahora. Es perfectamente razonable que así sea. El tiempo, el esfuerzo, la energía y la preparación que exigirán las películas habrá aumentado mucho. Honradamente no puedo calcular ahora cuánto tiempo, esfuerzo, energía y preparación podría haber puesto en mis propias películas; pero se cumplirá en el largometraje medio. La butaca para el término medio de las películas de calidad que se proyecten en el 2024 no costará menos de 5 dólares.

Al mirar la bola de cristal he visto muchas cosas sobre las que no he hablado. Quizás resultaría demasiado tedioso ponerse a discutir las. El cine es un niño que ha nacido en nuestra generación. A medida que se haga mayor

Todo procede de una idea absolutamente nefasta, que es compartida por la mayoría de la gente, el público, los críticos, los productores, los directores; y esta idea es que en arte lo importante es la perfección. La mayoría de los cineastas cuando empiezan un film dicen honradamente: «vamos a intentar hacer un buen film». En mi opinión esta es una proposición estúpida; en mi opinión no hay ningún interés en hacer un buen film.

Lo único que me parece interesante es hacer un film, o un libro, o un plato de cocina, en el que la personalidad del cocinero, o del autor, aparezca; lo que cuenta, de verdad, es la conversación; en las conversaciones, hay partes débiles, hay partes mejores, pero lo que cuenta es el contacto, es establecer un puente.

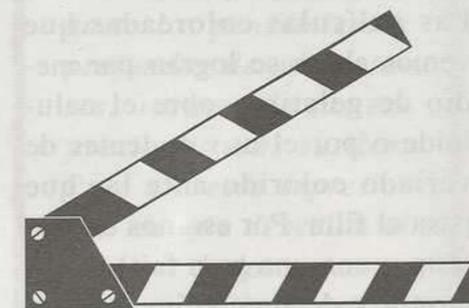
JEAN RENOIR



D. W. Griffith: *Las dos huérfanas*. 1922.

ha sido capaz de emplear adecuadamente, para entonces hará tiempo que se habrá descubierto y adoptado.

El lienzo móvil no parecerá liso, sino que si un personaje se desplaza desde una chimenea ustedes percibirán la distancia que existe entre ese personaje y la citada chimenea. Y lo mismo sucederá con los paisajes: se percibirán las distancias. Las cimas de las montañas no parecerá que se alzan una sobre otra, sino que se verán como cuando las vemos al natural. Desde luego que se trata meramente de detalles que exigirán largos e intensos estudios y ex-



D. W. Griffith: *La evasión*. 1914.

su participación en el entretenimiento del público. Indudablemente ha alejado a muchas personas, tanto del cine como del teatro. Es un invento útil, muy grande —un medio glorioso—. Dentro de cien años, no habrá confusión entre la radio y el

crecerá maravillosamente. Nosotros, pobres mortales, apenas podemos imaginar o soñar sus posibilidades. Deberíamos ser amables ahora que está en su juventud, para que, en su madurez, mire hacia atrás, a su niñez, sin lamentaciones. □

¿Qué es la puesta en escena?

Alexandre Astruc

No es necesario haber hecho muchas películas para darse cuenta de que no existe la «puesta en escena», que los actores se dirigen muy bien ellos solos, que cualquier director de fotografía sabe dónde colocar la cámara para lograr el encuadre adecuado, que los planos enlazan bien ellos mismos, etcétera. Mizoguchi y Ophüls debieron comprender esto enseguida y después pasaron a lo que les interesaba de verdad. ¿Ver a las gentes actuar? No exactamente. Presentarlas y contemplar al mismo tiempo cómo actúan y se sienten actuadas.

La diferencia del cine con cualquier otro arte, incluida la novela es, en primer lugar, la imposibilidad de la mentira; en segundo, la absoluta certidumbre, compartida por el espectador y el autor, de que en la pantalla todo se arreglará con el tiempo. Si el director interviene en alguna parte de la realización de un film, es ahí donde inter-

ante todo que la novela se escribe con palabras, fragmentos de eternidad. Si fija lo real, es al precio de un esfuerzo constante de descomposición, de destrucción de formas, de movimiento hacia adelante lanzado al asalto de un vocabulario y cuyo río arrastra los despojos.

La cámara fija no transciende, mira: hay que ser ingenio para creer que el uso sistemático de un objetivo de 18'5 milímetros cambiará el curso de las cosas. A cambio de esto, la cámara no miente. Lo que el objetivo sorprende es el movimiento del cuerpo, enseguida revelador, como todo lo que es físico: el baile, una mirada de mujer, un cambio de ritmo en un andar, la belleza, la verdad, etcétera.

El cine supone cierta confianza que se otorga al mundo, tal y como es. Incluso en el seno de la fealdad, en el de la miseria; hay que descubrir ahí esta ternura extraña y cruel, la terrible dulzura de *Hiroshima, mi amor*, donde bastan, tras la evocación de tantos horrores, algunos rápidos *travellings* sobre el corazón de la ciudad, acompañados por la voz de una mujer, para que con la mayor naturalidad se organicen las líneas del paisaje y, mediante una extraña trampa, todo lo que hasta entonces era espera sabemos que deberá un día ser colmado...

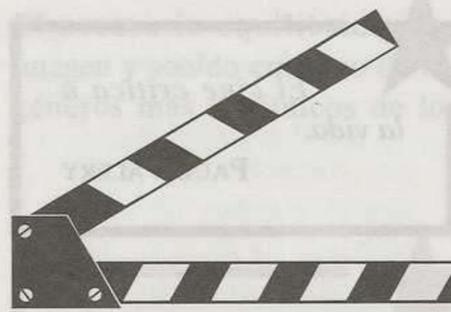
Uno de los filmes más hermosos del mundo lo ha realizado un viejo director japonés, autor de casi un centenar de películas, con el único deseo, sin duda, de ejercer adecuadamente su oficio. Tras cinco minutos de proyección, *Los cuentos de la luna pálida de agosto* hacen que comprendamos claramente lo que es la puesta en escena, al

menos lo que es para algunos de nosotros: cierta manera de prolongar los impulsos del alma en los movimientos del cuerpo. Es un canto, un ritmo, una danza. Mizoguchi sabe bien que lo que se expresa en la violencia corporal es algo con lo que no se

siempre en el mismo transcurso la persecución de lo que colma o de lo que destruye. Imagino que lo que le interesa —tras tantos filmes— no es ni siquiera este espectáculo, sino el hecho de no poder apartar los ojos de dicho espectáculo: un escritor quizás escriba para liberarse; un director, en absoluto. En la ternura o en el horror del universo que explota, será necesario que encuentre lo que en rigor se puede calificar como cierta complacencia o una complicidad, pero que para el artista resulta que no es nunca otra cosa que el origen de la grandeza que le obsesiona y que cree que puede revelar.

¿Qué sucede entonces con la técnica? Deja de ser una forma de mostrar o de ocultar. El estilo no es cierta forma de hacer bello lo que es feo y viceversa: ningún director de cine del mundo confiará en la fotografía si su ambición no se limita a hacer la competencia a Ivon. Ni siquiera una toma de conciencia: los *travellings* no son notas, ni llamadas a pie de página. Me parece que no tienen por objeto otra cosa que dar a luz a esa distancia misteriosa instalada entre el autor y sus personajes y cuyos movimientos de cámara parecen acompañar de manera fiel las oscilaciones y las locas carreras a través de los bosques.

Parecen: porque la fuerza y la grandeza de este universo que reaparece de obra en obra procede de que el autor domina constantemente los elementos. Los pliega, quizás no a su propia visión —Mizoguchi es un director de cine, no un novelista—, sino a cierta necesidad de situarse a determinada distancia de ellos: sabiduría o voluntad de sabiduría. De esta forma, el po-



K. Mizoguchi: *Cuentos de la luna pálida de agosto*. 1953.

puede mentir: no es ya el carácter ni la comprensión de sí mismo, sino ese irresistible movimiento progresivo que rechaza

Hoy en día el arte es el lamento o la crueldad. No hay otra medida: o nos quejamos o hacemos un ejercicio gratuito de pequeñas crueldades.

ROBERTO ROSSELLINI

viene ante todo. Se mantiene a caballo entre dos evidencias: la imagen por la que atisba, el final por el que concluye.

No por donde destruye: la lenta erosión de la verdad que es el arte de un Proust, su explosión como en Faulkner, suponen

Intento acercarme a mis personajes mediante pequeñas notas contradictorias. Es un procedimiento muy querido por Renoir y es un método de creación que me conviene... Desde siempre siento la pasión del cambio de tono.

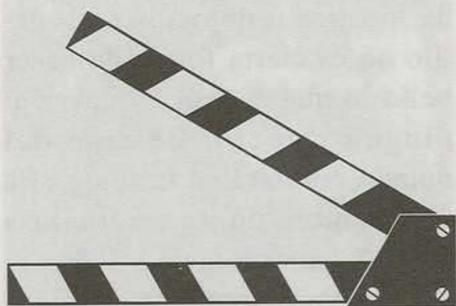
FRANÇOIS TRUFFAUT

Debido a que es espejo antropológico, el cine refleja seriamente las realidades prácticas e imaginarias, es decir, también las necesidades y los problemas de la individualidad humana de su siglo.

EDGAR MORIN

ema trágico adquiere su fuerza en la insensibilidad y la aparente frialdad del artista, que parece instalado, con su cámara en la mano, en los alrededores del río, vigilando la llanura por la que desembocarán los actores del drama.

La dulzura exquisita y conmovedora de *Los cuentos de la luna pálida de agosto* está hecha, como en algunos *westerns*, de esa irremediable lentitud que conduce, aunque sea a través de la violencia y de la ira, a un pu-



K. Mizoguchi: *Cuentos de la luna pálida de agosto*. 1953.

ñado de individuos cuyo destino es insignificante.

Pero Mizoguchi sabe muy bien que, en definitiva, poco importa que sus películas acaben bien, como tampoco se pre-

ocupa por saber si, entre él y sus personajes, los lazos más fuertes serían los de la ternura o los del desprecio. Es como el voyeur que busca el reflejo del placer en el rostro de aquel a quien observa, aunque sepa muy bien que no es únicamente el reflejo lo que busca: puede que sea simplemente la confirmación fatigosa de algo que él conocía ya desde hace mucho tiempo, pero que no podía dejar de verificar.

Imagino así la puesta en escena como un medio de ofre-

El cine critica a la vida.

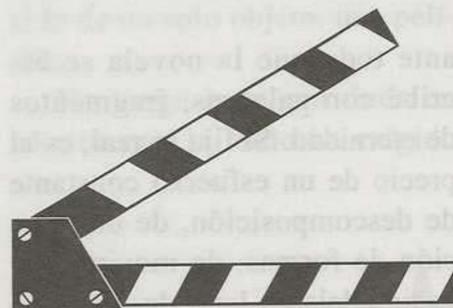
PAUL VALERY

cerse a sí mismo el espectáculo; pero, ¿qué artista no sabe a su vez, instintivamente, que lo que se ve importa menos, no ya que la forma de ver, sino que cierta forma de tener necesidad de ver y de mostrar?

Entre la tela y las figuras que le obsesionan lo que introduce la mano del pintor no es una manera diferente de mirar, sino una dimensión nueva. Un cuadro de Manet no es la «naturaleza vista a través de un temperamento», es el lugar de paso de una voluntad estética, tan irreductible a los temas como a las motivaciones secretas del artista, de la que ella quizás se nutre, pero que jamás la agotan. La puesta en escena no es forzosamente la voluntad de dar un sentido nuevo al mundo, sino que nueve de cada diez veces se organiza en torno a una secreta certidumbre de retener una parcela de verdad sobre el hombre, ante todo, y después sobre la obra de arte. Ligados indisolublemente.

Mizoguchi se sirve de la violencia, de la rapacidad o del deseo sexual para expresar en la pantalla lo que no puede entre-

gar sino a condición de encontrar estos elementos. Pero sería absurdo decir que la violencia es el tema de sus filmes: si tiene necesidad de ella es como el alcohólico tiene necesidad de beber: para alimentar su embria-



K. Mizoguchi: *Cuentos de la luna pálida de agosto*. 1953.

guez, no para colmarla. En él, como en todos los grandes maestros de la pantalla, no es nunca la intriga lo que cuenta, ni la forma, ni siquiera el efecto, ni siquiera la necesidad de poner enfrentados, en una situación extrema, a personajes enloquecidos: Mizoguchi, como todos los orientales, se burla de la psicología y de la verosimilitud. Necesita de la violencia como de una palanca: para catapultarse a otro universo. Pero como en la pintura barroca, la tempestuosa lluvia que cae sobre esos rostros gesticulantes y esos cuerpos desmantelados es anunciadora de calma. Más allá del deseo y de la violencia, el mundo de este japonés, como el de Murnau, deja que caiga de nuevo el velo de la indiferencia mediante el cual, en un cine *exótico*, la metafísica se introduce de pronto.

Entre un realizador japonés lo suficientemente hábil en su oficio para que Hollywood le proponga un contrato de siete años, y que se parece mucho, en suma, a la idea que uno se puede hacer de un ingeniero pagado

Objetivamente, y desde el punto de vista de la evolución histórica del cine, no lamento la ruptura que ha producido el cine moderno. Es normal que pasara, e incluso fecundo. Lo lamento sólo si me sitúo en relación a cierto momento de nuestra civilización, en que el cine poseía un encanto rústico de naturaleza bastante excepcional: un cine cuyas virtudes no eran conscientes por parte de los que las manifestaban. Estábamos entonces en presencia de un arte bruto. Pero si el cine quisiera permanecer indefinidamente siendo bruto, en primer lugar ya no lo sería, por el simple hecho de que, por su misma voluntad, iría en contra de esa noción.

CLAUDE LEVY-STRAUSS

por meses, y un poeta *maldito* de los que recuerdan el final del siglo XIX, ¿hay, en última instancia, tal diferencia? El opio de Baudelaire y el oficio de Mizoguchi tienen, en definitiva, el mismo papel: son pretextos, como el asma o la homosexualidad de Proust, como el amarillo que enervaba a Van Gogh (pero, ¿quién puede decir que el amarillo haya sido nunca el tema de los cuadros de Van Gogh ni su meta?). El artista busca las condiciones de su creación allá donde cree que puede encontrarlas. El realizador, en el estudio, en el burdel o en el museo...

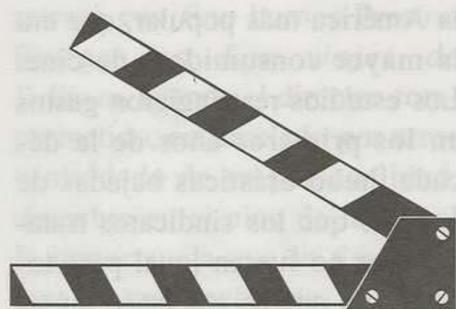
El universo de un artista no es el que le condiciona, sino el que necesita para crear y transformarlo perpetuamente en algo que le obsesiona más que aquello por lo que se siente obsesionado.

La obsesión del artista es la creación artística. □

Peldaños de la edad de oro

Juan Cobos

Tras las gigantes aportaciones de Griffith en *El nacimiento de una nación*, y especialmente en *Intolerancia*, y el uso espléndido que de esos hallazgos realiza el cine soviético, sobre todo los primeros filmes mudos de Eisenstein y de Pudovkin (*La huelga*, *El acorazado Potemkin*, *La madre*) y el alemán, con un Lubitsch cuyos triunfos en Europa le llevan a Hollywood antes de que el cine eche a hablar, o el florecimiento maravilloso de los suecos, con Victor Sjöström y Maurice Stiller a la cabeza, incorporados a una industria americana sabedora de que ha de atraer a los hombres de más talento, sobre todo mientras el cine, al ser mudo, es un arte verdaderamente



E. von Stroheim: *Queen Kelly*. 1931.

universal, hay un momento mágico hacia 1930 en que coexisten los logros extraordinarios de la imagen que había afinado su estilo para expresar con delicadeza las mayores sutilezas del ser humano y de su ambiente, y el tímido y exquisito uso de un sonido que pretende estar presente sin destruir la belleza de lo que se ha alcanzado sin su apoyo. Son

películas de una rara perfección que unen lo mejor de dos mundos. Allí donde la imagen lo dice casi todo, la palabra es parca y la música discreta. Son pequeñas joyas que muestran un camino que luego se abandonaría con la pléyade de obras teatrales filmadas y donde la palabra tomaba por completo la primacía.

Esto permite captarlo una obra inacabada de Erich Von Stroheim, *Queen Kelly* (donde choca con su productor Joseph Kennedy y su amante y estrella, Gloria Swanson), que se estrena sonorizada en 1931. Sobre todo lo filmado por el gran director de *Avaricia*, donde se ve el refinamiento expresivo del cine mudo —el film se comenzó en 1928— (algunas imágenes pasan fugazmente en *El crepúsculo de los dioses*, donde Stroheim y Swanson representan los personajes que fueron 25 años atrás), la versión restaurada que circula mantiene su carácter silente, sus escasos letreros intercalados, y una banda sonora —música y algunos efectos— que muestran lo que algunos quisieron que fuera el cine sonoro, pero no hablado. El desequilibrio se había producido. Haría falta la sensibilidad y la reflexión profunda de algunos hombres excepcionales para establecer una armonía entre nuestra vista y nuestro oído. Se inicia una época dorada que progresará a lo largo de la década y tendrá un estallido genial cuando un hombre que tiene enormes conocimientos del sonido —ruido, música, palabra— y de la imagen —espléndido despliegue visual de sus montajes teatrales e interpretaciones sorprendentes de sus actores— aparezca en el cine. El hombre será Orson Welles. La obra que marca la mayoría de edad del cine sonoro se llama *Ciudadano Kane*, para

muchos la película que en el sonoro equivale a *El nacimiento de una nación* o *Intolerancia* en el cine mudo. No en vano, Welles, fue siempre un devoto admirador de Griffith.

Cine de géneros

El necesario equilibrio entre imagen y sonido crea uno de los géneros más dinámicos de los

El drama cinematográfico posee, por decirlo así, un grano más apretado que los dramas de la vida real, ocurre en un mundo más exacto que el mundo real. Pero, en fin, es mediante la percepción como podemos comprender la significación del film: el film no se piensa, se percibe.

MAURICE
MERLEAU-PONTY

treinta, que es la comedia desenfadada, donde a menudo los diálogos nos inundan pero donde parte de lo que se dice tiene voluntariamente valor de ruido, sustituyendo por su exceso al subrayado irónico de la música ante personajes desequilibrados o excesivos en todo su comportamiento. Y otro género donde el acoplamiento es más logrado es en el cine de *gangsters*, que es casi exclusivamente un territorio sonoro aunque alcance celebridad en las postrimerías del mudo con *Underworld*, de Josef von Sternberg.

El chirrido trepidante de los neumáticos, las ráfagas de ametralladoras, el efecto dramático de los gritos, aceleran magistralmente el ritmo. En muchas de las grandes películas de *gangsters* es la imagen, pero una imagen subrayada por el sonido, la que cuenta el 90% de la historia, pero a menudo no nos damos cuenta salvo que estemos, como los que padecemos el síndrome del cine, deambulando de continuo entre las fronteras del mudo y el sonoro merced a filmotecas y museos.

El otro gran género que da alas al cine en estos años es el musical. Los problemas técnicos de registro de sonido —que todos hemos visto en películas como *Cantando bajo la lluvia*— dejaban a la cámara anclada firmemente al hormigón del estudio. A medida que la técnica avanzaba, la cámara se recuperó de su dolorosa parálisis, tras sus audaces desplazamientos del final del cine mudo. Y lo que empezó contándose como si viésemos una obra musical desde el patio de butacas de un teatro, fue liberándose hasta dinamitar los muros del escenario: canciones y bailes se interpretaron con toda fantasía, rompiendo con la limitación espacial. A ello contribuyó el que hombres como Lubitsch (*La viuda alegre*, *El teniente seductor*), Mamoulian (*Aplauso*, *Calles de la ciudad*, *Amame esta noche*) desarrollasen un sentido del montaje, que procedía del mudo: una canción se inicia en un lugar y sigue en diversos escenarios guiada por el mismo intérprete. Y a veces, como en *Amame esta noche*, se inicia una canción en un lugar y, como llevada por el eco, es retomada en otros lugares y por otras personas. Ahí estaba ya la posibilidad de jugar también en el sonoro

con el tiempo y el espacio, que había sido una de las grandes metas del montaje del cine mudo.

Llegan los escritores

Pese a la obra de los expresionistas alemanes y de los primitivos maestros americanos, en 1929 el cine había explorado sólo una parte de su potencial. Aún teniendo en cuenta la gran belleza de los postreros filmes mudos, muchas técnicas, no únicamente las del sonido, eran en ese momento primitivas y torpes. La escritura y la interpretación, con escasas excepciones, tomaban su inspiración sólo del teatro. El cine necesitaba el estímulo de un periodo desordenado y ligeramente histérico para descubrir su verdadero potencial, como sus primeros grandes avances se habían hecho bajo las complejas presiones sociales de Alemania tras la Primera Guerra Mundial.

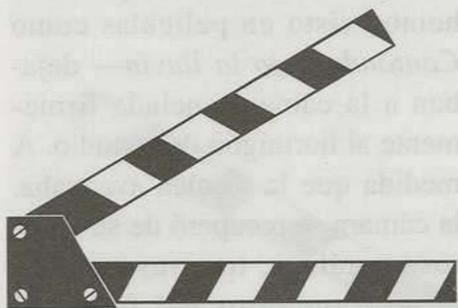


Foto publicitaria para *El mago de Oz*.

A los diez años de la llegada del sonido, el cine había progresado, a despecho de reveses y desvíos, hasta una posición indiscutible: la de ser la mayor de las artes populares. La combinación lograda en Hollywood de aportación casi ilimitada de ca-

pital y de maestría profesional, había desarrollado por primera vez un sistema eficiente de producción de películas.

Mediante una política ruinosamente cara, pero finalmente rentable, de compra de los mejores talentos, vinieran de donde vinieran, se creó una comunidad creativa que contenía las mejores mentes que jamás se dedicaron al cine.

Aunque Hollywood importó directores de diálogo, como es el caso de George Cukor, que luego se incorporaron de pleno a la dirección cinematográfica, la aportación más importante que exigió el sonoro y su necesidad

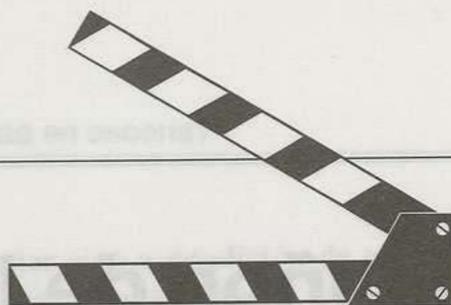
★

Creo que habría que encontrar en los filmes lo que hay de automatismo en la vida, por oposición al teatro, en que cada gesto está vigilado, en que cada palabra está pensada. Para mí, en mis films, gestos y palabras sirven sobre todo para provocar esas cosas o esa cosa que es la esencia del film. Mejor que la novela, el cinematógrafo puede ser un medio de descubrimiento.

ROBERT BRESSON

de crear palabras para sus actores fue la de escritores, y en especial la de periodistas de talento que escribían con ingenio tanto para el teatro como para el cine. De acuerdo en que fue muy decisiva la aportación de gente como F. Scott Fitzgerald, W. Faulkner, Nathaniel West, Aldous Huxley, Dorothy Parker o Lillian Hellman, pero en el tejido del cine resultó más revolucionario el trabajo de escritores como Raymond Chandler, James M. Cain, W. R. Burnett, Billy Wilder, Charles Brackett, Ben Hecht o Charles MacArthur.

A veces esa dependencia de la labor de estos hombres atraí-



E. Lubitsch: *La viuda alegre*. 1925.

dos a una lejana y culturalmente desierta California exasperaba a los jefes de los estudios. Una vez el legendario Irving Thalberg, que modeló la política de M.G.M., gritó en una reunión: «¿Qué es todo eso de ser un escritor? Al fin y al cabo se trata de poner una palabra después de otra». Uno de los guionistas presentes le corrigió: «Perdón, se trata de poner una palabra *justa* después de otra».

Hollywood fue un hervidero de hombres de talento con frecuencia amargados por su propia jaula de oro. Pero de ese tono exasperado, de esa lucha contra el estilo de factoría, surgieron las obras de una época dorada donde el tenso pulso entre escritores, productores, directores, intérpretes y técnicos propició un vertiginoso desarrollo del lenguaje. Hubo, es cierto, mucha importación de éxitos de Broadway, que los guionistas y realizadores trataron de traducir a un nuevo medio. Allí donde la palabra brillante, la originalidad de las situaciones lo hizo posible, surgieron adaptaciones y realizaciones como *Historias de Filadelfia*, *Arsénico por compasión*, o el caso singular de *Primera plana*, la obra teatral de Hecht y MacArthur en sus años de periodismo en Chicago, que primero hizo Lewis Milestone, *Un gran reportaje*, en 1930, luego Howard Hawks como *Luna nueva* (*His Girl Friday*) en 1940, posteriormente Billy Wilder, en 1974, y hasta se ha hecho una versión menor trasladada al mundo de la televisión, *Interferencias* (*Switching Channels*), en 1988.

De los treinta a los cincuenta historias cortas, adaptaciones de

escritores como Dickens, Dumas, Shakespeare o modernos, sobre todo novela del Oeste o policíaca, permiten a los directores plantearse nuevos retos narrativos. La imagen que en los simples artesanos se suele supe-ditar a la palabra, la fuerzan los grandes creadores para equipararla al diálogo, y las grandes elipsis que el mundo había explorado, se aplican magistralmente para condensar el tiempo narrativo. A despecho de no ser fiel a los meandros de una novela que se entrega a la complicidad y al tiempo individual del lector, el cine, arte de masas por excelencia, reinterpreta los hechos esenciales que desarrollan las grandes narraciones, ricas en situaciones y personajes.

Los grandes estudios

El lento avance del musical y la explosión de la comedia son puntales de los treinta que seguirán dando grandes resultados en los cuarenta. Las vicisitudes económicas que produjo la gran depresión de 1929 empobrecieron a la América más popular, que era la mayor consumidora de cine. Los estudios restringieron gastos en los primeros años de la década, hubo drásticas bajadas de sueldos que los sindicatos trataron que no fueran igual para todos, sino que se respetase más a

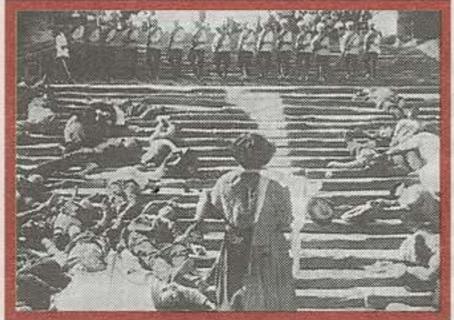
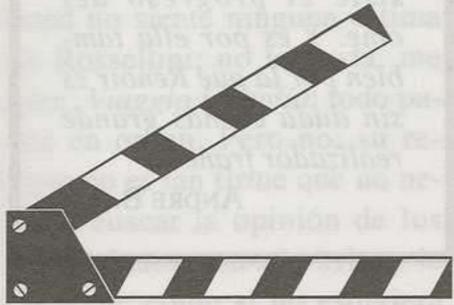
★

El cine realiza la extraña paradoja de moldearse con el tiempo del objeto y de tomar por añadidura la huella de su duración.

ANDRE BAZIN

los de ingresos menores, y poco a poco el público, aún arras-trando sus penurias, regresó al espectáculo barato y acogedor por excelencia: el cine. Y las comedias dieron algo de vitalidad al país. En 1933, Roosevelt había

advertido que sólo debería temerse al propio miedo. Mientras se ponían en marcha medidas de socorro, trabajos comunitarios, mejoras que permitieran mejorar los ingresos de los agricultores y de las masas en paro, el cine era el lugar donde se fundían los temores y se olvidaban los problemas. Era un cine que trataba de levantar el ánimo al país, como



S. Eisenstein: *El acorazado Potemkin*. 1925.

retrató con fino humor Preston Sturges en *Los viajes de Sullivan*, cuando el director comprometido, encarcelado por error y olvidado de su personalidad, descubre en el cine de la cárcel la importancia que la risa tiene para los más apaleados.

Casi todo lo que sucede en esos años está en función de los Estudios de Hollywood y en una vertebración de la industria que acumula en las mismas manos la producción, la distribución y la explotación final en las salas. Se puede trabajar sabiendo lo que necesita cada uno para cubrir sus cuotas de mercado, y eso incluye hasta los complementos que la programación de los cines necesita.

Mientras Metro Goldwyn Mayer era un estudio regido por los productores que imponían su visión de las películas que allí se hacían, —y dominaba una visión de hombres de negocios esencialmente americanos—, Paramount era más europeo, era el estudio más cre-

ativo y donde dominaban los directores. Tanto es así, que al frente de toda su producción estuvo un tiempo Ernst Lubitsch. El buen gusto dominaba en Paramount como la maestría técnica en el acabado era patrimonio de Metro, cuyo máximo afán era contratar estrellas y cortar historias a su medida, historias que directores, estrechamente vigilados por los productores, tenían que convertir en un producto brillante, perfecto en sus diversos apartados, aun a costa de res-

En cuanto al cine tengo la impresión de que está muy cerca de la literatura, y que, por su materia y su estructura, está mejor preparado que el teatro para una responsabilidad muy particular de las formas que he llamado la técnica del sentido suspendido. Creo que al cine le cuesta procurar sentidos claros y que en el estado actual, no debe hacerlo. Los mejores filmes (para mí) son los que suspenden mejor el sentido. Suspende el sentido es una operación sumamente difícil, que exige a la vez una técnica muy grande y una lealtad intelectual total. Pues esto quiere decir desembarazarse de todos los sentidos parásitos, lo que es sumamente difícil.

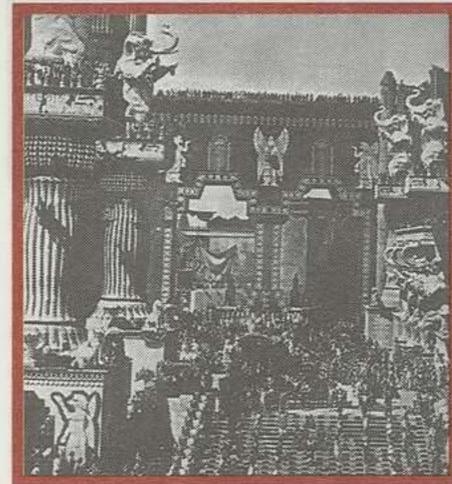
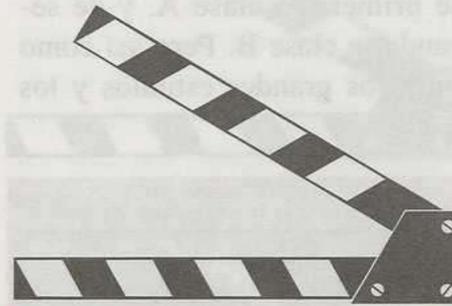
ROLAND BARTHES

tarle alegría y espontaneidad. Justo lo que tenía Paramount.

El otro gran estudio es precisamente el que, en su casi bancarota, había aportado el sonido: Warner. Aquí primaba la eficacia, los gastos eran los mínimos y la velocidad narrativa era proverbial. El ritmo de sus historias era trepidante y los

tiempos de rodaje y acabado se acortaban. Sólo así se comprende que en una década, Michael Curtiz, el hombre más rentable de la casa, hiciera más de 40 películas. A Curtiz se le recuerda por *Casablanca*, pero también hizo melodramas, comedias, infinidad de películas de aventuras con Errol Flynn..., todo lo que sus jefes le pedían.

Es sintomático de una cierta infravaloración del *western* en esta primera década sonora que su máximo creador, John Ford, estuviese alejado de él, haciendo películas de lo más diverso, hasta 1939, cuando filma la obra fundamental que devuelve el prestigio al género, *La diligencia*, y casi a finales de la década siguiente vuelve a los espacios abiertos para su famosa trilogía sobre la Caballería, que le an-



D. W. Griffith: *Intolerancia*. 1916.

clarará hasta su muerte en ese territorio de Monument Valley que fue para él un segundo hogar.

Una sociedad de castas

En el ancho fluir de la historia del cine americano, M.G.M. en los treinta y los cuarenta representaba un remanso cultural e intelectual, salvado de su total estancamiento por las poderosas

personalidades de sus actores y por la refrescante influencia ocasional de talentos que se habían desarrollado en otros lugares (los Hermanos Marx, por ejemplo, o Spencer Tracy y

La fotografía es la verdad; el cine, la verdad 24 veces por segundo

JEAN-LUC GODARD

Katherine Hepburn, o Ernst Lubitsch que, por supuesto, entra demasiado tarde en la carrera de Greta Garbo). M.G.M. siguió dependiendo en exceso de adaptaciones de literatura de segunda fila, espectáculos históricos y melodramas románticos, y hasta que no le permitieron a Arthur Freed establecer su equipo de musicales (tras el éxito de *El mago de Oz*) y su gente se dedicó virtualmente a reinventar la forma, no creó Metro un cuerpo original de trabajo innovador y valor duradero.

Los mejores directores, los guionistas más incisivos, los artesanos para los que la llegada del sonido liberó enormes energías creativas, y cuyo trabajo nos brindó las mejores películas americanas de su tiempo, no trabajaban en M.G.M. Paramount, con Lubitsch y luego con Preston Sturges, fue en los años treinta el gran proveedor de comedia romántica. Warner Brothers, con eternos rebeldes, como Cagney, Bogart o Bette Davis, era el lugar donde se colaba algo del vivir acelerado de la América urbana en melodramas sombríos e ingeniosos. Fox, bajo Darryl F. Zanuck, era mitad Metro, mitad Warner, pero sin el brillo de la primera, o la energía de la segunda. Columbia, económicamente oprimida, no tenía reparos en correr el riesgo de las comedias de comentario social de Capra ni del ciclo de comedias enloquecidas, pues no tenía que defender ninguna dignidad.

Un film no es un espectáculo. Primordialmente es un estilo.

ROBERT BRESSON

RKO, la otra productora que vivía en el límite de la dificultad, era una importante contribuidora al ciclo y se convirtió en un lugar donde los espíritus independientes como Hawks, Stevens y brevemente Orson Welles (por no mencionar estrellas como Fred Astaire o Cary Grant), podían hallar refugio para sus proyectos comprometidos y su singular talento. A veces, cuando M.G.M. prestaba a sus gentes éstas lograban sus mejores trabajos de ese tiempo (Gable en *Sucedió una noche*, por ejemplo).

Tras la zozobra de la Depresión y ante la fidelidad de un público ansioso de distraerse

de sus muchos problemas, la producción alcanza cifras espectaculares. La cifra de espectadores ronda los cien millones semanales y los estudios producen entre 700 y 900 películas, según los años. Junto a lo que estrenan en sus cadenas de cine M.G.M., Paramount o Fox, hay infinidad de pequeñas empresas que manufacturan productos menores, películas que se hacen en una semana, seriales que mantienen a los jóvenes expectantes de sábado en sábado. Ken Maynard y Tom Mix tienen una legión de imitadores pero su popularidad no es apreciada por los grandes estudios, que mantienen una distancia contra esa pléyade de productores que hacen películas sin apenas variar el decorado y con los mismos o parecidos utensilios.

Es la época en que es muy clara la distinción entre películas de primera, o clase A, y de segunda, o clase B. Pero así como entre los grandes estudios y los

pequeños hay automáticamente la distinción entre ambas clases, incluso en esos mismos grandes estudios hay películas, actores, historias o directores que son también A o B.

En estos casos, la clase B es el campo de ensayos donde se entrenan los que aspiran a dirigir películas A. Y en esos momentos las estrellas, los decorados y vestuarios son los que marcan una frontera nítida entre una producción de primera o de segunda clase.

Dos empresas nacidas para el sonoro, R.K.O. y Columbia, se mantienen en los años treinta fundamentalmente en la clase B,

Yo busco siempre la síntesis: es un trabajo que me apasiona, pues debo ser sincero hacia lo que soy y no soy más que un experimentador. El único valor a mis ojos es que no edicto leyes, sino que soy un experimentador; experimentar es lo único que me entusiasma.

ORSON WELLES

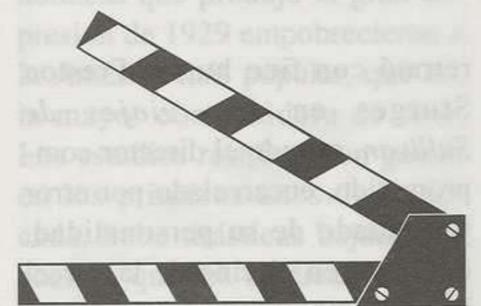
aunque una y otra vez, y dentro de su filosofía del gasto más cercana a la B, tratan de aspirar a la clase A. En Columbia esto se produce con la obra de Frank Capra, que consigue Oscars para una marca que en apariencia no estaba llamada a ello, y en R.K.O. se foguea en el musical, la comedia sentimental y la aventura, George Stevens, que será un auténtico clase A en los años cuarenta. Y no es casualidad que sea una casa en permanente equilibrio inestable la que se arriesgue con Orson Welles a hacer *Ciudadano Kane*.

Ese tira y afloja de los años treinta conduce a unos años cuarenta donde la guerra y la necesidad de convertir al cine en un vehículo decisivo para la victoria hace que el lenguaje del cine

El buen cine es necesariamente, de una manera o de otra, más realista que el malo. Pero la condición no es en absoluto suficiente pues el interés no reside en presentar mejor lo real sino en hacerlo significar más. En esta paradoja es en lo que consiste el progreso del cine. Y es por ella también por la que Renoir es sin duda el más grande realizador francés.

ANDRÉ BAZIN

alcance un clasicismo que estallará en toda su belleza en los ocho años que median entre la rendición de Japón y la amenaza que supone la televisión. Ésta, y la sentencia que obliga a los productores y exhibidores a vender sus salas de cine, son lo que



F. Capra: *Arsénico por compasión*. 1944.

lleva en 1953 a intentar la aventura del cinemascope y de las grandes pantallas. Pero ese será también un tiempo de obras maestras, no sólo de hombres que están en plena madurez y han mamado el cine, sino de otros que siguiendo los caminos de aquellos aparecen con un ímpetu que revitalizó este arte que domina el siglo XX. □

EDITORIAL

PABLO IGLESIAS



OTRAS VISIONES
DE ESPAÑA

Pilar Folguera (Comp.)

Michelle Perrot, Manuel Pérez Ledesma,
Guadalupe Gómez-Ferrer,
Danièle Bussy Genevois, Alberto Reig Tapia,
M^ª Angeles Durán

EDITORIAL
PABLO IGLESIAS

EDITORIAL PABLO IGLESIAS - Monte Esquinza, 30 2º - 28010 Madrid

Carta sobre Rossellini

Jacques Rivette

*La ordenanza cubre.
El orden reina.*

Usted no siente ninguna estima por Rossellini; no le gusta, me dicen, *Viaggio in Italia*; todo parece en orden. Pero no: su rechazo no es tan firme que no necesite buscar la opinión de los rossellinianos: estos le irritan, le inquietan, como si no estuviera tan seguro de su gusto. ¡Qué extraño procedimiento!

Pero abandonemos este tono bromista. Sí, admiro de manera muy especial el último film de Rossellini. ¿Por qué motivos? Ah, he aquí algo difícil de explicar; ante usted no puedo invocar el arrebató, la emoción, el gozo: es un lenguaje que usted apenas admite como prueba; pero espero que al menos lo comprenda.

Aún otro intento, y cambiemos de tono para complacerlo. La maestría, la libertad, he aquí palabras que usted puede entender: pues aquí tenemos el film en que Rossellini afirma mejor que en ningún otro su maestría y, como ocurre en todo arte, mediante el ejercicio más libre de sus medios: volveré sobre esto. Prefiero antes de nada decir algo que debe afectarle más: si hay un cine moderno, es éste. Pero usted necesita más pruebas.

Uno

Si considero a Rossellini el cineasta más moderno, no es sin razón; tampoco lo es por razón. Me resulta imposible ver *Viaggio in Italia* sin experimentar frontalmente la evidencia de que esta película abre una brecha, y que el cine entero debe pasar por ella bajo pena de muerte. (Sí, eso significa que no hay a partir de ahora otra posibilidad de salvación para nues-

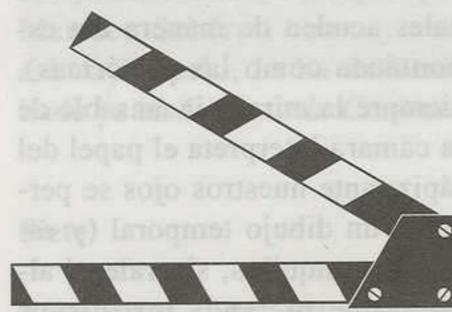
tro miserable cine francés que una buena transfusión de sangre joven.) Como ve, no se trata más que de un sentimiento personal. Y quisiera inmediatamente advertir sobre un malentendido: hay otras obras, otros autores que no son menos grandes que éste; pero, cómo decirlo, son menos *ejemplares*: entiendo que llegados a ese punto en su carrera, su creación parece cerrarse sobre sí misma; lo que hacen vale por sí y dentro de sus perspectivas. He ahí, desde luego, el fin del arte, que no debe cuentas más que a sí

★ *He estado en el
París de Francia y en el
París de la Paramount.
El de la Paramount es
mejor.*

ERNST LUBITSCH

mismo y, pasados los tanteos y las búsquedas, desanima a los discípulos mientras aísla a los maestros: su dominio muere con ellos, igual que las leyes y los métodos que se desarrollaron con ellos. En esto usted reconocerá a Renoir, Hawks, Lang y, de cierta manera, a Hitchcock. *La carroza de oro* podrá provocar copias incoherentes, pero no puede dar origen a ninguna escuela; las primeras no son posibles más que por presunción y por ignorancia, y los verdaderos secretos están tan bien guardados en el juego de las cajas chinas, que para desentrañarlos serían necesarios sin duda tantos años como cuenta la carrera de Renoir; se confunden con los avatares y los progresos realiza-

dos desde hace treinta años por una inteligencia creadora excepcionalmente curiosa y exigente. La obra de juventud, o de la primera madurez, guarda en su impulso, en sus saltos, la imagen de los movimientos de la vida cotidiana; atravesada por otra corriente, está ligada al tiempo y de él se despega mal. Pero el secreto de *La carroza* es el de la



R. Rossellini: *Paisa*. 1946.

creación, y el de los problemas, de las pruebas, de los retos que se impone para completar un objeto y darle la autonomía y el refinamiento de un mundo todavía no abordado. ¿Qué ejemplo se puede dar sino de un trabajo obstinado y discreto que borra finalmente todo trazo de su paso? Pero nunca podrán retener pintores o músicos de las últimas obras de Poussin o Picasso, Mozart o Stravinsky sino una desesperación saludable.

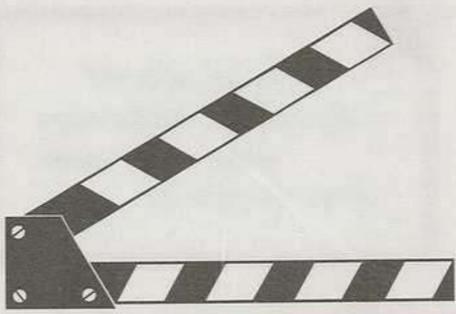
A este estado de pureza, es fácil pensar que Rossellini llegará (y a ello se acostumbrará) en un lustro o dos; no está todavía en él, digámoslo. Hay tiempo aún para seguirlo, —antes de que a su vez alcance la eterni-

dad—, mientras el hombre de acción vive todavía en el artista.

Dos

Moderno, afirmaba yo; desde los primeros minutos de la proyección de *Viaggio in Italia*, un nombre, que parece no tener nada que ver aquí, no dejó de inquietar mi espíritu: Matisse. Cada imagen, cada movimiento me confirmaba el secreto parentesco del pintor y del cineasta. Lo cual es más fácil enunciar que demostrar: voy a atreverme, sin embargo, pero me temo que mis razones les parezcan más bien frívolas y también oscuras o densas.

Basta, en primer lugar, con ver: a lo largo de toda la primera parte, comprueben ese gusto por las amplias superficies blancas sólo realzadas por un trazo limpio, por unos detalles casi decorativos. Que la casa sea nueva y de aspecto moderno, es porque Rossellini plantea en principio un tema actual, la forma más actual de nuestro ambiente social y de nuestras costumbres. También lo es por simple placer visual. Esto puede sorprender viniendo de un *realista* (e incluso neorrealista). Realista también es Matisse, que yo sepa: la economía de una materia ágil, la atracción de la página blanca y cargada con un solo signo, de la playa virgen abierta a la invención del trazo justo, todo ello me parece de un realismo de mejor ley que los subrayados, las muecas, el pompierismo pseudorruso de *Milagro en Milán*; todo ello, lejos de perjudicar al propósito del cineasta, le da un acento nuevo, actual, que atañe a nuestra sensibilidad más reciente y más viva; todo ello afecta en nosotros al hombre moderno, y da testimonio de la



R. Rossellini: *Alemania, año cero*. 1947.

época de manera tan precisa como el relato; todo esto trata del hombre honrado de 1953 o 54: ése es el tema del film.

Tres

Sobre la tela, una curva obstinada cerca sin fijarlo el color más vivo; una línea rota, única no obstante, rodea una materia milagrosamente viva, como si en su origen hubiera sido tomada intacta. Sobre la pantalla,

Uno debería preferir la ilusión de la realidad a la realidad. Si filmamos todo lo que acontece ante la cámara el resultado será un documental, pero no será arte.

JOSEF
VON STERNBERG

una larga parábola, flexible y precisa, guía y retiene cada secuencia, luego se vuelve a cerrar sobre sí misma con exactitud. Tome cualquier film de

Rossellini: cada escena, cada episodio volverán a su memoria no como una sucesión de planos y de encuadres, una continuación más o menos armoniosa de imágenes más o menos brillantes, sino como una larga frase melódica, un arabesco continuo, un solo trazo implacable que conduce con seguridad a los seres hacia lo que aún ignoran y que en su trayectoria encierra un universo tembloroso y *definitivo*; ya se trate de un fragmento de *Païsa*, una florecilla de *Francesco Giullare de Dio*, una «estación» de *Europa 51*, o incluso el conjunto de todos estos filmes, la sinfonía en tres movimientos de *Alemania, año cero*, la línea ascendente y obstinada de *El milagro* o *Strómboli* (las metáforas musicales acuden de manera tan espontánea como las pictóricas), siempre la mirada incansable de la cámara interpreta el papel del lápiz; ante nuestros ojos se persigue un dibujo temporal (y estamos tranquilos, sin ralenti alguno que pretenda instruirnos —descomponiéndolo todo voluntariamente—, acerca de la inspiración del Maestro); vivimos siguiendo su progreso hasta la difuminación final, hasta que se pierde en el tiempo igual que había surgido de la blancura de la tela. Pues hay filmes que comienzan y acaban, que tienen un principio y un fin, que conducen un relato desde su primer momento hasta que todo ha vuelto al orden y al apaciguamiento, hasta que haya habido muertos, un matrimonio o una verdad: tenemos a Hawks, Hitchcock, Murnau, Ray, Griffith. Y hay filmes que no tienen nada de eso y retornan al tiempo como los ríos al mar; y que no nos proponen más que las imágenes más baladíes: ríos que corren, muchedumbres, ejércitos, sombras que pasan, cortinas que caen hasta el infinito, una muchacha que baila hasta el fin de los tiempos: Renoir y Rossellini. Somos nosotros los que debemos prolongar a continuación en silencio ese movimiento que se vuelve secreto, esa curva disi-

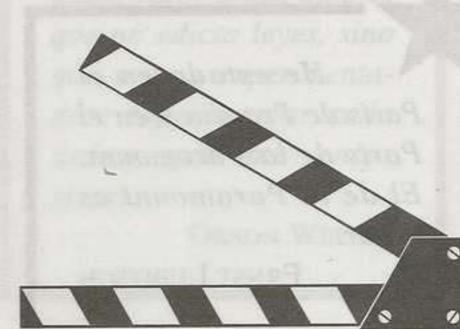
mulada que vuelve a la tierra; no hemos acabado con ella.

(Desde luego, todo esto es arbitrario, y tiene usted razón: los primeros se prolongan también, pero no exactamente de la misma forma, me parece; satisfacen al espíritu, sus remolinos nos alivian, mientras que los otros nos cargan y nos pesan. He aquí lo que yo quería decir.)

Y hay filmes que alcanzan el tiempo en una inmovilidad dolorosamente mantenida, que se agotan sin desfallecer al llegar a un punto peligroso en una cima irrespirable, eso es *El Milagro*, eso es *Europa 51*.

Cuatro

¿Es demasiado pronto para tales impulsos? Un poco pronto, en efecto; volvamos por tanto a tomar tierra, hablemos de encuadres; pero este desequilibrio, esa desviación de los centros de gravedad usuales, esa aparente in-



R. Rossellini: *Roma, ciudad abierta*. 1945.

certidumbre que a usted le choca tan fuerte y secretamente, permítame que encuentre en ellos todavía la huella, el asimetrismo de Matisse, la «falsedad» magistral de la composición, tranquilamente descentrada, que choca también a la primera ojeada y que sólo revela después su equilibrio secreto, en que los valores juegan tanto como las líneas, y que procura a cada tela ese mo-

vimiento discreto, como aquí en todo momento ese dinamismo retenido, la inclinación profunda de todos los elementos, todas las curvas y los volúmenes del instante, hacia el nuevo equilibrio, el nuevo desequilibrio del segundo de tiempo que se acerca al siguiente; y podríamos doctamente nombrar a éste como un arte de lo sucesivo en la composición, que, al contrario de todas las búsquedas estáticas que asfixian al cine desde hace más de treinta años, me parece realmente la única invención plástica permitida al cineasta.

Cinco

Vuelvo a insistir: todo paralelismo es fastidioso, y creo que éste ha durado ya demasiado. Permítame una última observación sobre el trazo: la gracia y la torpeza indisolublemente unidas. Dé la bienvenida acá y allá a una gracia joven, brusca y envarada, torpe y cuya agilidad sin embargo desconcierta, y es la misma, a mis ojos, que la de la adolescencia, en que los gestos más emotivos, más *logrados* brotan como por sorpresa de un cuerpo afectado por un malestar agudo. Matisse y Rossellini afirman la libertad del artista, pero no se equivocan: una libertad vigilada, construida, en que la primera arquitectura se disipa finalmente en el esbozo.

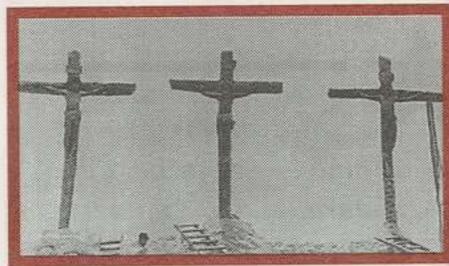
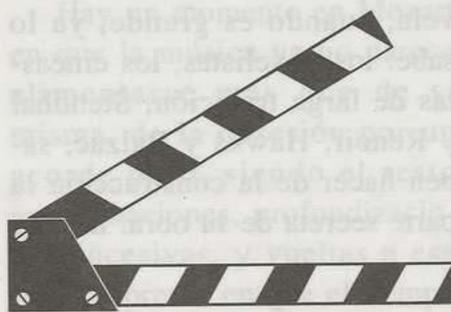
Pues hay que añadir ese trazo que resumirá a todos los demás: el sentido común del bosquejo. El esbozo más verdadero, más detallado que el detalle y la copia más minuciosa, el apunte más verdadero que la composición, esos son milagros en los que estalla la verdad soberana de la invención, de la idea madre que no tiene más que aparecer para reinar, someramente dibujada con grandes trazos esenciales, torpes y precipitados, pero que resumen veinte estudios concienzudos. Pues es en estos filmes improvisados con medios escasos y rodados en tropel, como la imagen nos deja adivinar, donde

encontramos la única pintura real de nuestro tiempo; y este tiempo también es un boceto. Cómo no reconocer de pronto la apariencia fundamentalmente esbozada, mal compuesta, inacabada de nuestra existencia cotidiana; esos grupos arbitrarios, esas reuniones completamente teóricas de seres corroídos por el aburrimiento y la lasitud, que son la imagen irrefutable, acusadora, de nuestras sociedades heteróclitas, sin armonía, desahucadas. *Europa 51, Alemania, año cero*, y este film que podría titularse *Italia 53* como *Païsa* podría titularse *Italia 44*, ahí tenemos nuestro espejo, que no nos devuelve una imagen halagadora. Esperemos aún que este tiempo, fiel a su vez a la imagen de estos filmes fraternales, se oriente en secreto hacia un orden profundo, hacia una verdad que le dará sentido y justificará *al fin* tanto desorden y tanta precipitación confusa.

Seis

Oh, he ahí lo que comienza a inquietar: al autor se le ve el plumero. Oigo ya murmurar: espíritu de capilla, fanatismo, intolerancia; pero esta famosa libertad, y de la que tanto se habla, libertad de expresión, pero en primer lugar libertad de expresarlo todo de sí mismo, ¿quién la lleva más lejos? Hasta el impudor, exclaman entonces; pues lo más extraño es que se lamenten todavía, y que lo hagan precisamente aquellos que más la reivindican (¿con qué fin?, ¿para la liberación del hombre?, ya veo, pero, ¿de qué cadenas? Que el hombre es libre es lo que simplemente muestra Rossellini; y su *cinismo* es el de todo gran arte). Nuestro amigo Malraux dice acertadamente: «*Viaggio in Italia* es los *Ensayos* de Montaigne»; parece que no se trata de un cumplido; permítanme que lo juzgue de otra manera, y de que me asombre que nuestro siglo, al que nada debería ya chocar, finja escandalizarse porque un cineasta se

atreva a hablar de sí mismo sin pudor. Es verdad que los filmes de Rossellini son cada vez más filmes de *aficionado*; filmes familiares. *Juana en la hoguera* no es una transposición del célebre oratorio, sino un simple film-memoria de una representación de aquél por su mujer, como *La voz humana* era en primer lugar el registro de una interpretación de Anna Magnani (lo más extraño es que *Juana en la hoguera* y *La voz humana*, son *verdaderos* filmes, en los que la emoción no tiene nada de teatral; pero esta reflexión nos llevaría demasiado lejos). Así el episodio de *Siamo donne* no es más que el relato de un día en la vida de la misma Ingrid Bergman; así *Viaggio in Italia* ofrece una fábula transparente, y George Sanders un rostro que no disimula apenas el del cineasta. Resulta que ya no rueda solamente sus ideas, como en *Strómboli* o *Europa 51*, sino su vida más cotidiana; pero esta vida es «ejemplar», en su acepción más goetheana: que en ella todo sea enseñanza, incluso el error; y la relación de una tarde



R. Rossellini: *El Mesías*. 1975.

movida de la señora Rossellini no es más frívola en este conjunto que el largo relato que nos ofrece Ackermann de aquella hermosa jornada del 1 de mayo de 1825 en que Goethe y él mismo se ejercitaron en el tiro al blanco. He aquí su país, su ciudad; pero un país privilegiado, una ciudad excepcional;

El cine no es un trozo de vida, es un trozo de pastel. No se espera que un director de cine diga cosas. Se supone que debe mostrarlas.

ALFRED HITCHCOCK

una ciudad *providencial*; y he aquí de pronto el secreto de Rossellini, que consiste en moverse con una libertad continua y con un único y simple movimiento en lo eterno visible: el mundo de la encarnación. Pero que el genio de Rossellini no sea posible más que dentro del cristianismo es un punto sobre el que no insistiré, ya que Maurice Schérer, como yo no sabría hacerlo, lo ha desarrollado ya en *Cahiers du Cinéma*.

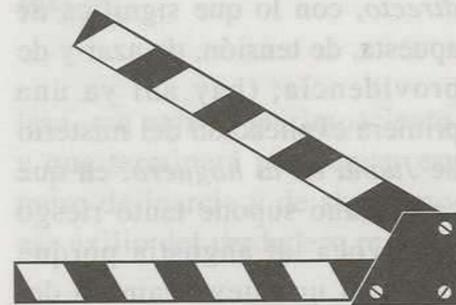
Siete

Tal libertad, plena, extravagante, en la que la suma licencia no se da nunca a expensas del rigor interior, es una libertad conquistada; yo diría mejor, merecida. Me temo que esto sea considerado como mérito es algo nuevo, y sorprendente para ser claro; y además, merecido. ¿Cómo? A fuerza de meditación, de profundizar en un pensamiento o en un acuerdo central; a fuerza del enraizamiento de ese germen predestinado a la tierra concreta que es también la tierra intelectual («que es la misma que la tierra espiritual»); a fuerza de obstinación, que autoriza después todo abandono a los azares de la creación y que empuja hasta nuestro desdichado autor; una vez más, la idea se hace carne; la obra, la verdad futura se han convertido en la vida misma del artista, que ya no puede hacer nada para evadirse de este polo, de este punto magnético. Y a partir de ahora nosotros también, me temo, ya no podremos apenas salir de este círculo central, de esta cantinela esencial repetida coralmente: que el cuerpo es el alma, el otro yo, el objeto ver-

dad y mentira; hemos aquí atrapados en este lugar en el que el paso de un plano a otro es perpetuo e infinitamente recíproco; en que los arabescos de Matisse no están sólo invisiblemente ligados a su fuego, no solamente lo *representan*, sino que *son* ese fuego mismo.

Ocho

Pero permítame un rodeo más, que como todos los rodeos tendrá la ventaja de llegar antes donde quiero conducirlo. He hablado ya hace un momento de la mirada de Rossellini; creo que incluso la he comparado un poco precipitadamente con el lápiz obstinado de Matisse; no importa nada, no se puede insistir demasiado en la mirada del cineasta (¿y quién duda de que ahí en principio reside su genio?), y, sobre todo, en su singularidad. Oh, no se trata de «cine-ojo», de objetividad documental y ese tipo de pamplinas; me gustaría hacerle tocar (con los dedos) los verdaderos *pode-*

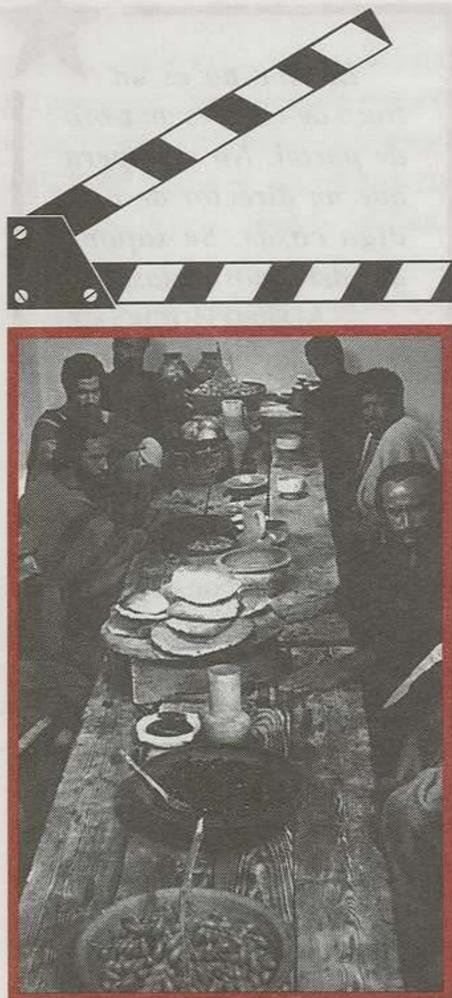


R. Rossellini: *La toma del poder por Luis XIV*. 1966.

res de esa mirada; que no es la más sutil —Renoir—, ni la más aguda —Hitchcock—, sino la más activa; y no es que se dedique a cierta transfiguración de las apariencias como Welles, ni a su condensación como Murnau, sino a su captura: una caza de cada instante, en cada instante *peligrosa*, una búsqueda corporal (y por tanto espiritual; una búsqueda del espíritu a través del cuerpo), un incesante movimiento de captura y de persecución que confiere a la imagen no sé qué de victorioso y de inquieto a la vez: el acento mismo de la conquista.

Nueve

Les diré que «he hecho un descubrimiento»: hay una estética de la televisión; no se ría, no es éste mi descubrimiento; y lo que sé de esta estética (lo que comienza a ser), lo aprendí en un artículo de André Bazin publicado en *Cahiers du Cinéma*. Pero he aquí lo que he visto: que los filmes de Rossellini están sometidos a esa estética del *directo*, con lo que significa de apuesta, de tensión, de azar y de providencia; (hay ahí ya una primera explicación del misterio de *Juana en la hoguera*, en que cada plano supone tanto riesgo y provoca tal angustia porque significa un nuevo cambio del emplazamiento de la cámara). Y henos ahí, esta vez mediante la película, ocultos en la sombra, reteniendo la respiración, con la mirada suspendida en la pantalla que tales privilegios nos concede: espiar a nuestro prójimo con la indiscreción más chocante, violar impunemente la intimidad física de los seres, sometidos sin saberlo a nuestro apasionado acecho; y al mismo tiempo, la violación inmediata del alma. Pero es necesario, justo castigo, padecer al mismo tiempo la angustia de la espera, la idea fija de lo que debe venir *después*; de pronto, qué carga de tiempo da a cada gesto; no se sabe qué va a pasar, cuándo, cómo; se presenta el aconteci-



R. Rossellini: *Los hechos de los apóstoles*. 1968.

miento, pero no vemos su progreso; todo aquí es accidente, aunque inevitable; en la trama impasible de lo que existe, el sentimiento mismo del *porvenir*. Bueno, dice usted, ¿películas de mirón? O de vidente.

Diez

He aquí una palabra peligrosa, con la que se han dicho muchas tonterías, y que no me gusta nada escribir: definir. Pero, ¿cómo nombrar de otra forma esta facultad de ver a través de los seres y de las cosas el alma o la idea que contienen, este privilegio de alcanzar mediante las apariencias el doble que las suscita? ¿Acaso Rossellini sería platónico? Por qué no, pensaba filmar *Sócrates*. (1)

Pues siguiendo el curso de la proyección, al cabo de una hora yo ya no pensaba en Matisse, sino, perdóneme, en Goethe: el arte de unir en prin-

(1) Finalmente, Rossellini rodó una serie de televisión, coproducida por T.V.E. en España, con este título.

cipio en el pensamiento la idea con la materia, de confundirla con su *objeto* mediante las virtudes de la meditación; pero quien lo describe en voz alta nombra enseguida la idea a través suyo. Para ello es seguro que hacen falta varias condiciones; y no sólo esta concentración primera, esta íntima maceación de lo real que forma el secreto del artista y a la cual no tenemos acceso y, además, tampoco nos incumbe. Después, la limpieza en la presentación de este objeto secretamente engrosado, la lucidez y la franqueza: la famosa «descripción objetiva» de Goethe. Pero esto no es aún suficiente; es aquí donde entra la ordenación, no, el orden mismo, corazón de la creación, perfil del creador; lo que en la profesión se llama la construcción (y que no tiene nada que ver con la trabazón a la moda, y obedece a otras leyes); el orden, finalmente, que, dando rango según sus méritos a cada apariencia, mediante la ilusión de su simple sucesión, obliga al espíritu a concebir otra ley distinta al azar para su sabia aparición.

Esto, el relato, film o novela, cuando es grande, ya lo sabe: los novelistas, los cineastas de larga tradición, Stendhal y Renoir, Hawks y Balzac, saben hacer de la construcción la parte secreta de su obra. El cine

La atmósfera es al cine lo que la luz a la pintura.

KENJI MIZOGUCHI

sin embargo pone mala cara al ensayo (retomo la frase de André Malraux) y reniega de sus infelices francotiradores: *Intolerancia*, *La regla del juego*, *Ciudadano Kane*. Está *El río*, primer poema didáctico; ahora tenemos *Viaggio in Italia*, que con una claridad perfecta ofrece al fin al cine, hasta en-

tonces obligado al relato, la posibilidad del ensayo.

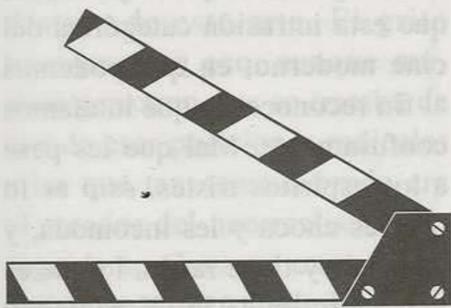
Once

El ensayo, desde hace más de cincuenta años, es la lengua misma del arte moderno; es la libertad, la inquietud, la búsqueda, la espontaneidad; poco a poco, Gide, Proust, Valéry, Chardonne, Audiberti, han puesto fin con él al relato; desde Manet y Degas reina en la pintura, y le procura su marcha apasionada. Pero, ¿se acuerda usted de ese grupo simpático que, hace algunos años, se había dado no sé qué nombre de «objetivo», y no dejaba de reclamar la «liberación» del cine. Tranquilícese, no se trataba por una vez del progreso del hombre; simplemente se deseaba para el séptimo arte ese aire más ligero en que florecen sus mayores. Parece sin embargo que algunos de entre los supervivientes no aprecian del todo *Viaggio in Italia*; parece increíble. Pues he aquí un film que es casi todo lo que ellos llamaban con sus votos: ensayo metafísico, confesión, libro de ruta, diario íntimo; y no lo han reconocido. Se trata de una historia moral que me gustaría contarles a continuación.

Doce

Yo no veo para ello más que un motivo. Temo ser malintencionado: es el miedo enfermizo al genio el que reina en esta época. La moda está por la sutileza, por los refinamientos, por los juegos principescos del espíritu; Rossellini no es sutil, sino prodigiosamente sencillo. La moda está aún por la literatura: quien sabe plagiar a Moravia es genial; y todos se extasían con los enredos de un Soldati, un Wheeler, un Fellini (hablaremos en otra ocasión del tal Zavattini). La machaconería, el aburrimiento pasan por espesor novelesco, o por sentido de la duración; la inacción, la apatía son el fin de la sutileza psi-

cológica. Pero Rossellini se aparta con una mueca de reprobación de esas categorías. En efecto, nada menos literario o novelesco; a Rossellini no le gusta narrar, y mucho menos demostrar, aquello que tiene que ver con las inmundicias de la demostración: la dialéctica es una muchacha que se acuesta con todo recién llegado al pensamiento, y se ofrece a todos los sofismas; y los dialécticos son canallas. Sus héroes no demuestran nada, actúan; para san Francisco de Asís la santidad no es un pensamiento hermoso. Si a Rossellini se le ocurre defender una idea, no



R. Rossellini: *Roma, ciudad abierta*. 1945.

tiene otro medio para convencernos que actuar conforme a ella, crear, filmar; la tesis de *Europa 51*, absurda en cada nuevo episodio, nos emociona cinco minutos después, y cada secuencia es ante todo el Misterio de la Encarnación de este pensamiento. Nos negamos al desarrollo temático de la intriga, capitulamos ante las lágrimas de Ingrid Bergman, ante la evidencia de sus actos y de su sufrimiento; en cada escena el cineasta cumple con el pensador que hay en él multiplicándolo por la mayor incógnita. Pero aquí no hay la menor traba: Rossellini no demuestra, muestra.

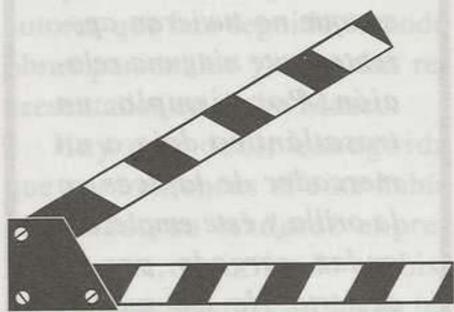
Y hemos visto: que todo en Italia adquiere sentido, que toda

Italia es lección y participa en un *dogmatismo* profundo, que en ella nos encontramos en el dominio del espíritu y del alma, algo que quizás no parece pertenecer al reino de las verdades puras, pero que gracias al film sí es el de las verdades sensibles, que todavía son más verdaderas. No se trata ya de símbolos, y estamos ya en camino hacia la gran alegoría cristiana. Todo lo que encuentra ahora la mirada de esta mujer extraviada, perdida en el reino de la gracia, esas estatuas, esos amantes, esas mujeres embarazadas que por todas partes la acompañan como en un cortejo, luego esos cuerpos yacentes, esos cráneos, en fin esos pendones, esa procesión de un culto casi bárbaro, todo resplandece ahora con otra luz, todo se afirma en otra cosa: he ahí visible ante nuestras miradas la belleza, el amor, la maternidad, la muerte, Dios.

Trece

Todas ellas nociones pasadas de moda; pero aquí están presentes; sólo queda velarse el rostro o arrodillarse.

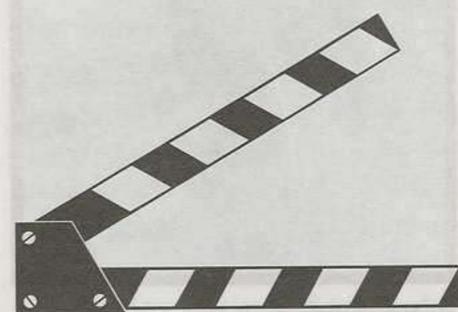
Hay un momento en Mozart en que la música ya no parece alimentarse más que de sí misma, de la obsesión por un acorde puro, siendo el resto aproximaciones, profundizaciones sucesivas, y vueltas a ese lugar supremo en que el tiempo



R. Rossellini: *Francisco, juglar de Dios*. 1950.

está abolido. Quizás todo arte sólo realiza su cumplimiento en la destrucción pasajera de sus medios, y el cine no ha sido nunca más grande que en ciertos instantes que sobrepasan y suprimen bruscamente el drama: pienso en los torbellinos febriles de Lillian Gish, en la inmovilidad prodigiosa de Jannings, en los admirables descansos de *El río*, en la escena nocturna, despertar y sueño, de *Tabú*, en todos esos planos que los más grandes saben introducir en mitad de un *western*, de un policíaco, de una comedia, en que la breve mirada sobre sí mismo del héroe hace desaparecer al género (y sobre todo en esas dos confesiones de Bergman y Anne Baxter, esos dos grandes regresos a sí mismas que son el centro exacto y el núcleo de *Encadenados* y *Yo confieso*). ¿A dónde quiero llegar? A esto: nada señala mejor en Rossellini al gran cineasta que esos amplios acordes que son, en el centro de sus filmes, todos los planos de miradas; aquellas miradas del muchacho sobre las ruinas de Berlín, las de Magnani sobre la montaña de *El milagro*, las de Bergman en los arrabales de Roma, en la isla de Strómboli, en fin sobre toda Italia, (siempre los dos planos, el de la mujer que mira y luego su mirada; y a veces ambos confundidos); bruscamente se alcanza una nota alta, que ya hay que sostener mediante ínfimas modulaciones y perpetuos retornos a la dominante; (¿recuerda la *Cantata 1952* de Strawinsky?); así las estrofas sucesivas de *I fioretti* se encadenan sobre la base (descifrable) de la caridad. O hay en el corazón del film ese momento en que los personajes en su ambiente se buscan aparentemente sin éxito; ese vértigo de sí mismos que les arrebató; como se siente en el centro de la sinfonía la propia delectación consigo misma de la nota fundamental; ¿de dónde procede la grandeza de *Roma*, *ciudad abierta*, de *Paísa*, sino de ese brusco reposo de los se-

res, de esos inmóviles ensayos frente a la imposible fraternidad; de esta lasitud repentina que los paraliza un segundo en el mismo seno de la acción? La soledad de Bergman está en el centro de *Strómboli* como de *Europa 51*; gira vanamente sin progreso aparente; avanza sin embargo sin saberlo, por la usura misma del aburrimiento y del tiempo, que no resistirán un esfuerzo tan prolongado, un retorno tan obstinado sobre su decadencia, una lasitud tan poco

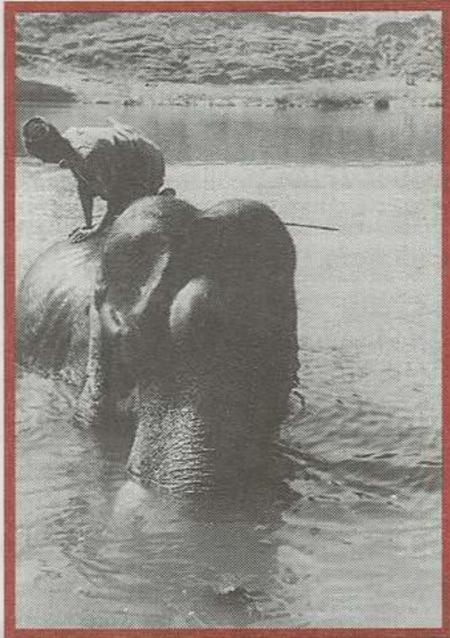
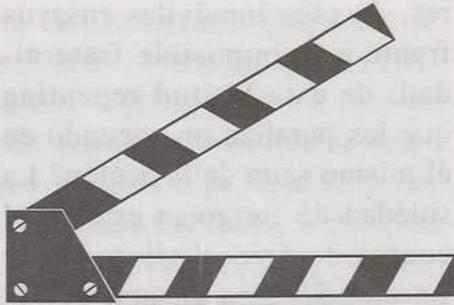


R. Rossellini: *El hombre de la Cruz*. 1943.

lasa, tan activa, tan impaciente, y que terminará por vencer ese muro de inercia y de abandono, ese exilio del verdadero reino.

Catorce

La obra de Rossellini «no es alegre»; es incluso profundamente seria y rechaza totalmente la comedia; y yo imagino que Rossellini condenaría la risa con la misma católica virulencia que Baudelaire (y el catolicismo tampoco es alegre, a pesar de sus apóstoles). ¿Qué dice incansablemente? Que los seres están solos, y en una soledad irreductible; que del otro sólo poseemos una ignorancia total, salvo milagro o santidad; que sólo la vida en Dios, en su amor y en sus sacramentos, sólo la comunión de los santos pueden permitirnos encontrar, conocer, poseer otro



R. Rossellini: *La India*. 1959.

ser que esté solo; y que no se conoce y posee a uno mismo más que en Dios. A través de todos estos filmes, los destinos humanos trazan curvas separadas, que sólo se cruzan por accidente; frente a frente, hombres y mujeres se encierran en sí mismos y prosiguen su monólogo obsesivo; relación de los hombres sin Dios con el «universo concentracionario».

Pero Rossellini no es sólo cristiano, sino *católico*; es decir, carnal hasta el escándalo; sólo hay que recordar *El milagro*; pero el catolicismo es por vocación una religión escandalosa; que *nuestro cuerpo* participe también en el misterio divino, a imagen del de Cristo, es algo que no gusta a todo el mundo, y hay decididamente en ese culto, que hace de la presencia carnal uno de sus dogmas, un sentido concreto, que pesa, casi sensual, de la materia y de la carne, que repugna mucho a los espíritus pulcros: su «evolución espiritual» no les permite participar en misterios tan groseros. Y además, el protestantismo está más de moda, particularmente entre los escépticos y los libertinos; he aquí una religión más intelectual, un poco abstracta;

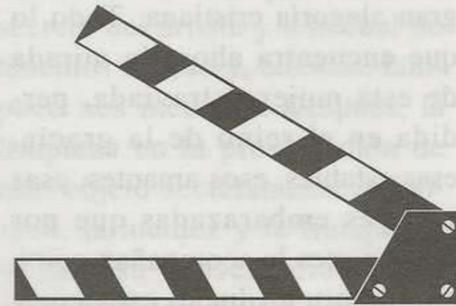
con toda seguridad la ascendencia hugonota dora su escudo. No olvido con qué cara de disgusto algunos hablaban no hace mucho tiempo de las lágrimas de Ingrid Bergman en *Strómboli*. Y hay que reconocerlo, Rossellini llega a menudo a límites insostenibles de lo decentemente admisible, hasta llegar casi al impudor. La dirección de Bergman es totalmente conyugal, y se funda menos en el conocimiento de la actriz que el de la mujer; digamos también que nuestro mundillo del cine admite mal tal idea del amor, que no tiene nada de loco o gozoso, una concepción tan seria y verdaderamente carnal del sentimiento que hoy se disputan más bien el angelismo y el erotismo, en el caso de que no vayan unidos, y cuya representación ofusca a muchos mediocres, como si fuera una obscenidad extraña a sus gratas, ligeras y modernas aventuras.

Quince

Rossellini tiene la mirada de un moderno, pero también su espíritu; es el más moderno de todos nosotros; el catolicismo es siempre lo más moderno.

Usted se siente cansado de leerme; yo empiezo a estarlo de escribirle, al menos mi mano se cansa; pero me gustaría decirle muchas más cosas todavía. Bastará con una: la novedad sorprendente de la interpretación de los actores, que aquí está como apagada, eliminada voluntariamente por una exigencia más alta; todos los gestos, los impulsos, todos los adornos deben ceder ante esta contención íntima que les obliga a borrarse y a evolucionar con la misma humildad apresurada, como presionada por llegar a su fin. Esta manera de «vaciar» a los actores debe rebelarles a menudo, pero hay un tiempo para escucharles y otro para hacerles callar. Si quiere mi opinión, creo que ésta es la verdadera interpretación del cine de mañana. Lo mismo que nos gustaba la comedia americana, y tantos pequeños

filmes cuyo encanto se basaba en la fresca invención de los movimientos y de las actitudes, de los hallazgos espontáneos de un actor, las muecas simpáticas, los parpadeos de una actriz despierta y graciosa. Que uno de los fines del cine sea esta búsqueda deliciosa del gesto, esto



R. Rossellini: *Strómboli*. 1950.

que era verdad ayer, que lo era aún hace dos minutos, quizá ya no lo es después de este film; hay en él una ausencia de búsqueda superior a todo logro, un abandono más bello que todo



En *Un perro andaluz* y *La edad de oro*, yo veía imágenes que creía que se podían unir aunque no tuvieran aparentemente ninguna relación. Por ejemplo, un trasatlántico deja a un mercader de tapices en la orilla y éste empieza a andar, cargado, por un desierto. No son sueños. Quizá si hubiera sido un buen escritor, no se me hubiera ocurrido hacer cine, pero ya he dicho que soy mal escritor, y siempre he necesitado de uno a mi lado para mis diálogos.

LUIS BUÑUEL

impulso, una desnudez inspirada más alta que la más brillante interpretación de cualquier diva. Este aspecto laso, esta costumbre tan profunda de todos los gestos que el cuerpo ya no exalta, sino que retiene y guarda en sí, he ahí la única interpretación que podamos saborear durante mucho tiempo; tras este sabor acre, toda amabilidad no es ya más que pesadez y falta de memoria.

Dieciséis

Con la aparición de *Viaggio in Italia*, todos los filmes han envejecido diez años; no hay nada más implacable que la juventud, que esta intrusión categórica del cine moderno, en que podemos al fin reconocer lo que intuíamos confusamente. Mal que les pese a los espíritus tristes, *esto* es lo que les choca y les incomoda, y lo que hoy tiene razón, lo que es verdadero en 1955. Y hablando de nuestro cine, nosotros que nos disponemos por nuestra parte a filmar: al comienzo he hecho una alusión a esto que le ha intrigado: ¿es posible una escuela Rossellini? y, ¿cuáles serían sus dogmas? No sé si hay escuela, pero sé que es necesaria: se trata en principio de ponerse de acuerdo sobre la palabra *realismo*, que no es una técnica de guión un poco simple, ni un estilo de dirección, sino un estado de ánimo: *que la línea recta es el camino más corto entre un punto y otro* (juzgue con esta vara a sus de Sica, Lattuada, Visconti). Segundo punto: pasto de los escépticos, de los lúcidos, de los circunspectos, la ironía y el sarcasmo han tenido su momento; se trata, en fin, de amar con la suficiente pasión al cine para no apreciar lo que se conoce hoy con ese nombre, y para ser más exigentes con él. Ya ve, no es un programa, pero bastará para darnos ánimo para actuar.

Unas últimas palabras: he comenzado con una frase Péguy; aquí le ofrezco otra para concluir: «*El kantismo tiene las manos limpias, pero no tiene manos*». □

El malentendido del cine clásico

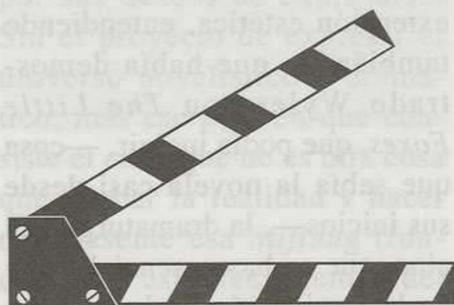
Miguel Rubio

*Je suis maître de moi
comme de l'univers*
CORNEILLE

Uno

A principios de los sesenta, Rossellini lanzaba su célebre grito: «¡El cine ha muerto!». No se refería sólo a su decisión de abandonarlo, sino al verdadero destino de este arte. El grito tuvo un gran eco, aunque muchos pensaron que se trataba de una de esas posiciones radicales a las que tan acostumbrado era el creador del neorrealismo. En seguida se elevaron otras voces que empezaron a darle la razón. Hacia mediados de los sesenta, el cine empezó a buscar fórmulas nuevas que sólo le sirvieron para sobrevivir, pero el escenario social, cultural y financiero dejó de ser el que había sido durante varias décadas.

Habían pasado sólo setenta años, si tomamos el año 1965 como tiempo-eje de esta decadencia, desde que se iniciara como una forma de reproducción de la realidad y después como una expresión artística. Si este tiempo-eje lo llevamos hasta 1970, el tiempo de vida del cine vendría a corresponderse con la esperanza actual de vida del hombre en las sociedades desarrolladas. Fenómeno extraordinario el de este arte tan elogiado a lo largo de su vida y de tan enorme influencia sobre la evolución histórica, cuyo nacimiento y cuya muerte pueden ser datados. En realidad, con su existencia se demuestra la famosa teoría genética de las formas artísticas de Malraux. Y, a propósito de Malraux, podemos hacernos la pregunta siguiente: si, en efecto, el cine hubiera desaparecido en 1965, ¿en qué se hubiera modificado su Museo



W. F. Murnau: *Nosferatu*. 1922.

Imaginario? Haciendo un serio repaso de la historia del cine, de sus aportaciones, de sus obras maestras y mitos, de sus escuelas y grandes autores, el Museo Imaginario del Cine sería el mismo si estos últimos treinta años no hubiera existido. Porque incluso algunos de los autores que han seguido creando obras personales ya estarían representados en dicho Museo.

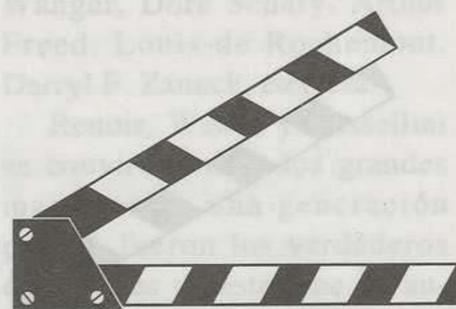
Hay que decir en seguida que para entonces el cine había alcanzado su madurez expresiva y que, recorriendo su historia a grandes rasgos, había tenido una evolución semejante a la de cualquier ser vivo. En relación con el cine, se puede hablar de los tres periodos de la vida animal: infancia, juventud y madurez. Más una cuarta: la vejez, en la que nos encontramos. Algunos lectores se asombrarán ante esta severa afirmación. Tratemos de explicar esta

evolución del cine y fijémonos especialmente en cómo llega a su esplendor y se produce casi inmediatamente su decadencia.

Dos

El gran crítico André Bazin, en un ensayo titulado *L'Evolution du langage cinématographique*, estudiaba los tres periodos en que podía dividirse la historia del cine. Estos tres periodos se identifican claramente con las tres edades de que se habla más arriba. Un primer periodo que va hasta los inicios de la Gran Guerra del 14 en el que se dan una gran diversidad de intereses, en los que se mezclan el realismo con los géneros populares de diversión, y en que el cine no tiene definido todavía su lenguaje y su proyecto estético. El segundo periodo se inicia a partir de la formulación de la técnica cinematográfica como un código muy estricto, que establecen primero los americanos (principalmente Griffith), considerando al montaje como una lingüística estructural, y a la que las escuelas, rusa, alemana, nórdica y francesa hacen aportaciones importantes. Este lenguaje crea una retórica a partir del montaje que opera sobre la realidad a manera de un análisis abstracto, hasta convertirse en un autoritarismo casi universal y que llega a trascender incluso el cambio que supone el cine sonoro frente al cine mudo. Este periodo basado en un lenguaje común de acciones y reacciones de los planos creando un espacio y un tiempo imaginarios llega hasta los comienzos de la Segunda Guerra Mundial. Y es el que equivocadamente se conoce como «cine

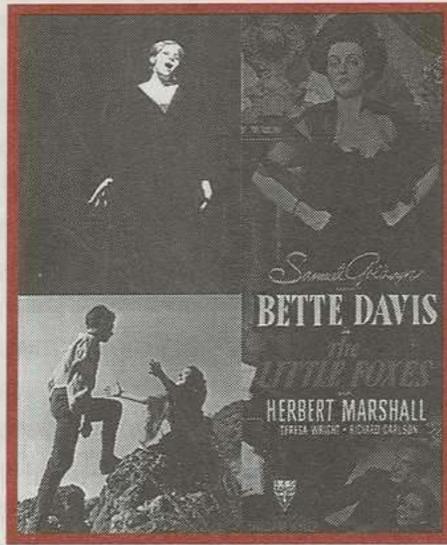
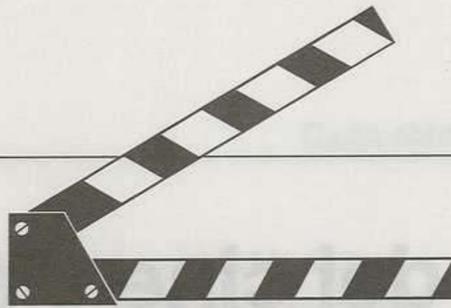
clásico». Un cine clásico entendido como una *época dorada*, lo que en cierta manera fue, en la que los espectadores «iban al cine» semanalmente y no a ver «determinada película». Era no sólo el imperio de los estudios, sino más bien el de unas formas predeterminadas que servían tanto para la adaptación de los clásicos como para el cine de aventuras, para la comedia como para el musical. Era un lenguaje universal inteligible para todos los públicos y debido a su capacidad de abstracción, el campo expresivo que diseñaba era muy limitado.



Ch. Chaplin: *El inmigrante*. 1917.

Curiosamente esta época de evolución del cine produce la mayoría de sus grandes obras durante el periodo mudo, siendo más infrecuentes durante la primera parte del sonoro. ¿Cuántas obras maestras produce el cine de los años treinta? Curiosa pregunta para los historiadores que descubrirán que, si las hay, muestran un lenguaje poco diferenciado del cine mudo. Este periodo corresponde a la juventud del cine.

El tercer periodo se inicia a partir de la libertad que encuentran directores, productores y guionistas durante la Segunda Guerra Mundial. Podría definirse también como una ruptura consentida del lenguaje tradicional, aunque sería más una apertura que una revolución, o, si se quiere, una evolución necesaria que algunos cineastas habían anunciado dentro del autoritarismo cinematográfico de los años veinte y treinta. A partir de Bazin, sabemos que Stroheim, Flahert y Murnau hicieron a través de sus obras propuestas de otro lenguaje que sería asumido como una tradición del nuevo cine, que va alcanzando su madurez a partir de los años cuarenta y que desarrollará un proyecto de cine que no rompe del todo con el anterior, sino que se dedica a profundizarlo, matizarlo y enriquecerlo. Pero tras Bazin, el descubrimiento de otros autores y el estudio más detenido de



W. Wyler: *The Little Foxes*. 1941.

sus aportaciones desde finales de los años treinta y poniéndose posteriormente a la cabeza del nuevo periodo.

Tres

Si en el primer periodo el cine se dedica a remedar las formas populares de entretenimiento, y en el segundo trata de encontrar su propia lingüística, el tercero va a desarrollar su proyecto esencial como arte, para lo cual va a necesitar destruir en gran medida el lenguaje común establecido por el mudo, crear otro nuevo a la vez que defender una parte de los que en el lenguaje imperial del cine-montaje los teóricos consideraron como «la esencia fílmica». Y la verdad es que se produce esa evolución no sólo por la presencia de los autores citados anteriormente como predecesores del nuevo lenguaje estético, sino porque desde 1915 a 1940, el cine ya había asimilado una gran parte de su proyecto esencial. ¿En qué consistía? Desde Shakespeare a Tolstoy, desde P.C. Wren a Hammett, en la reducción en forma de digesto narrativo de toda obra adaptada, o cuando era original a un modelo de relato establecido para ser comprendido por toda clase de espectadores, de la clase social que fueran, del continente que fueran; significaba que había optado por una forma novelística de entreteni-

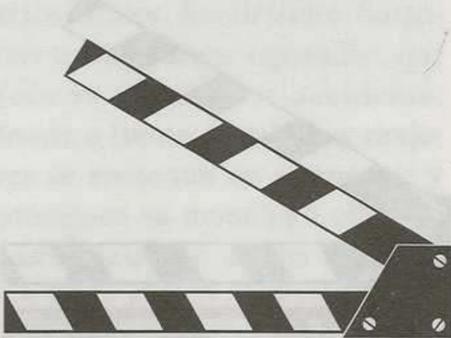
miento, o como ahora diríamos «de consumo».

Lo que en su madurez, de 1940 a 1965, el cine se propone es recoger esta tradición novelesca y llevarla a su culminación. Welles con *Ciudadano Kane* y Renoir con *La regla del juego* asumen la madurez de expresión de la novela en toda su extensión estética, entendiendo también, lo que había demostrado Wyler con *The Little Foxes*, que podía incluir, —cosa que sabía la novela casi desde sus inicios—, la dramaturgia. El cine, que se basa esencialmente en la fascinación de la imagen, podía optar ahora a otro elemento estético como es la seducción de la palabra, además del sortilegio de la música, elementos que el sonido le añadía. Y se encontró con que podía realizar ese proyecto esencial de la novela que definiera Saint-Réal como «un espejo a lo largo de un camino». La literatura sólo podía aproximarse a este proyecto de manera lateral, dando rodeos. Pero era la forma ideal para el cine y así se pasó de lo que se podría definir como cine-montaje al cine-espejo. Este lo que hacía era adaptar la retórica del montaje a la posibilidad de acercarse a la narración de una manera más profunda, más rica, más libre, con cambios continuos del punto de vista narrativo, y dejando al espectador mayores opciones de percepción de lo que estaba contemplando. Y además, al romper el autoritarismo del cine-montaje y sus figuras retóricas, dar una mayor presencia a la realidad. Pero al dar mayor presencia a la realidad, ésta terminó por mostrar sus juegos de apariencias y su profunda ambigüedad y, como resultado, se situaba al espectador en una posición de mayor libertad para entender y relacionarse con lo que se le mostraba. Al ser el lenguaje expresivo más rico y complejo, el espectador recibía más, pero se requería su mayor compromiso con la exposición de las historias.

Este proyecto esencial de la novela clásica, realista, verista

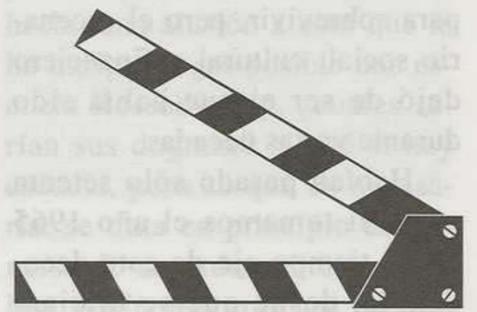
o naturalista, incluyendo, como es natural, muchas de las complejidades de la novela de nuestro siglo, —como la subjetividad, el monólogo interior, el estado de ánimo, el ensayo, incluso el *corpus* fantástico—, pero sin abandonar nunca el estilo narrativo de identificación entre el espectador y los personajes, creando la menor opacidad posible entre el espectador y la ficción, entre aquél y el autor, originando un imaginario narrativo que fue, año tras año, film tras film, provocando una nitidez narrativa, una transparencia del relato, una ubicuidad de la cámara para expresar las motivaciones y reacciones de los personajes, más allá de todo lo cual resultaba difícil seguir avanzando. Y así, una vez llegados a la cima de la obra de una gran cantidad de creadores que trabajan al mismo tiempo durante estos años, el cine dejó de desarrollarse.

Había que dar un paso más allá o continuar esta evolución.



Ch. Vidor: *El gran desfile*. 1925.

sus obras, amplían esta línea de evolución del lenguaje cinematográfico clásico, entre los que hay que contar a Chaplin, Vidor, Dwan, McCarey, Ophüls, Wyler, Mizoguchi y Renoir. Naturalmente, estos cuatro últimos son claves en la evolución posterior y su obra pertenece por entero al periodo de madurez, siendo decisivas



J. Renoir: *La regla del juego*. 1939.

El paso que se dio estaba equivocado: era la ruptura de este cine-espejo que intentó el llamado *cine moderno*, que aparece en los años sesenta y que acaba con la evolución del cine-espejo. Resultaba difícil, en efecto, llegar más allá de donde habían llegado la mayoría de los grandes cineastas que ocupan hoy el lugar más importante en la historia del cine. Este momento de es-

plendor es de tal calibre y realiza el destino de un proyecto de arte hasta tal punto que para muchos cineastas resulta un callejón sin salida: es lo mismo que ocurre en un momento con la Escuela de París, que pareció desarrollar toda su capacidad de maniobra estética y provocó que los nuevos pintores intentaran dar el gran salto que supone el

elementos de iluminación, en los negativos y positivos, en los trabajos de laboratorio, en el desarrollo del color y del sonido, en los efectos especiales... Pero por Malraux sabemos que la tecnología no hace a los artistas, son éstos los que crean las técnicas impulsados por sus deseos de expresarse. Sin el proyecto de expresar el universo novelístico y dramático, más ese *plus* en que consiste el cine, que no es otra cosa que atisbar la realidad y hacer del presente esa *Stiftung* (fundación o establecimiento) del acontecer del que habla Husserl, la técnica hubiera resultado insuficiente para crear esas obras maestras de que están llenas las décadas del cuarenta, cincuenta y una parte de los sesenta. También en el Museo Imaginario del Cine, si examinamos los géneros (salvo tal vez la comedia y naturalmente el cine cómico), veremos que los géneros alcanzan en estos 25 años su verdadero desarrollo. Comparemos, por ejemplo, cualquier *western* de los años treinta con algunos de los cincuenta de Ford, Hawks, Mann; comparemos los musicales de Minnelli, Donen y Kelly con los de los años treinta; comparemos las grandes adaptaciones de Mankiewicz, Brooks, Vidor, Bresson, Welles con las que se realizaban en esos años... Pero es que, además, algunos de los grandes autores sólo realizan sus obras más personales cuando el color y los elementos técnicos se lo permiten, y no hay más que comparar las obras de Ford, de Hitchcock, de Buñuel, de Vidor, de Lang, de Renoir, de Mizoguchi, de Wyler, de McCarey, etcétera, para hablar sólo de una generación, de estos años con las realizadas en la década de los treinta. Sólo la filmografía de un cineasta puede resistir la comparación entre esta década y las siguientes: Howard Hawks.

Pero hay que decir ya que existe un malentendido referente al cine clásico. Y es que se mete todo en un mismo saco.

Cuando hablamos de clasicismo en el cine, pensamos en un lenguaje establecido, recordando quizás los años treinta y un ambiente moral representado por una sociedad menos permisiva, de una censura omnipresente, de una evidente contención en el tratamiento de los temas, de ciertos tabúes inherentes a la época. Sin embargo, nunca el verdadero lenguaje clásico del cine estuvo establecido. Ni siquiera lo fue en el cine mudo, cuando algu-

Porque en él también se producen grandes heterodoxias como en el anterior. Veamos por qué. Si el segundo periodo es el de los productores, y siempre la persecución de un lenguaje cerrado sobre sí mismo hasta hacerse abstracción, el tercero es el de los directores y guionistas, y está tan abierto que siempre ha sido permeabilizado por cada autor que se planteó en libertad expresar su visión del mundo. Y como su afán novelístico es tan evidente, algunos cineastas introducen en su trabajo los elementos que la novela introdujo a principios de siglo: el ensayo, la destrucción de la linealidad y de la temporalidad, el documento, etcétera. Se pasa, por tanto, de un cine de productor, a veces de productora, a un cine de autor, representado por el director y el guionista, aunque algunos productores no son desdeñables en ese momento como coautores de sus películas: Walter Wanger, Dore Schary, Arthur Freed, Louis de Rochemont, Darryl F. Zanuck, etcétera.

Renoir, Welles y Rossellini se convirtieron en los grandes maestros de una generación porque fueron los verdaderos estandartes de este cine de autor, que incluía el ensayo y el riesgo permanentes, la mayor apertura a la realidad, la operación de someter al cine a la búsqueda de sí mismo, ampliando sus posibilidades expresivas en todos los niveles de creación de sus filmes. Pero como no era un cine monolítico, como a menudo erróneamente se considera —y éste es un malentendido que conviene atacar sistemáticamente, y que ha producido una crítica poco despierta y poco conocedora de la historia del cine, y precisamente la decadencia del cine clásico ha traído como consecuencia una decadencia de la crítica que hace todavía más problemática la recuperación de este arte—, en él se daban distintas escuelas, diferentes visiones de la expresividad, múltiples universos estilísticos y poéticos. En la rica tradición

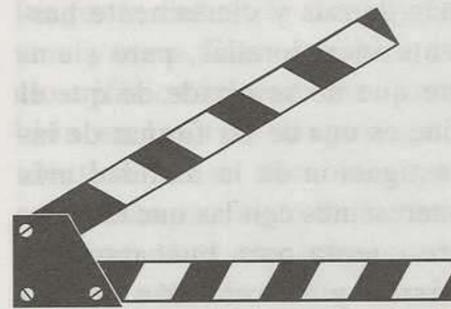
El neorrealismo empezó por situar en primer plano un tipo de héroes ignorados por el pasado o presentados de manera falsa. El pueblo ha sido el protagonista de nuestros mejores filmes y nadie se preguntaba por qué: era algo aceptado. En cambio ahora hemos tenido que llegar al compromiso.

CESARE ZAVATTINI

informalismo o el arte abstracto en todas sus formas. El cine había desarrollado su proyecto esencial a partir de la novela clásica y entonces se produce una involución en toda regla. Después de haber desarrollado la perspectiva y haber descubierto el óleo, el resultado es que el cine se encuentra como la pintura en el *Quattrocento*, pero sin avanzar por los ricos senderos del Renacimiento. Y ahí está su drama.

Cuatro

Es evidente que la madurez del cine se produce, además de por el empeño de los cineastas por encontrar esa estética del cine-espejo capaz de reemplazar a la novela decimonónica, por una serie de perfeccionamientos técnicos sin los cuales no hubiera alcanzado tal tersura narrativa: los perfeccionamientos en las lentes y cámaras de filmación y proyección, en los



J. Ford: *Tres hombres malos*. 1926.

nos cineastas intentaron enriquecerlo, como hicieron otros en los inicios del sonoro, y desde luego el lenguaje vivo que se inicia en los cuarenta, al intentar desarrollar el proyecto esencial de la novela, está siempre abierto, se enriquece obra a obra, pero también los temas: cada film logrado abre una nueva perspectiva moral, lucha contra el encorsetamiento de la censura, plantea una situación dramática prohibida antes. Esto es lo que le hace mantenerse vivo, el ir destapando a modo de una caja de Pandora, hecha a la vez de nuevas formas y de nuevos planteamientos narrativos.

Cinco

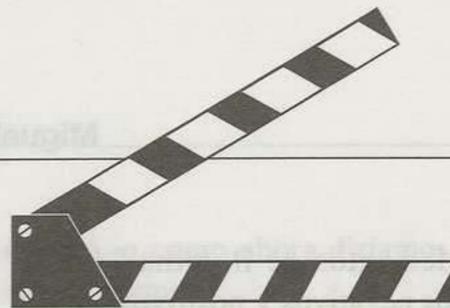
Podríamos decir que el tercer periodo sigue todavía vivo.

del cine clásico que se desarrolla del 40 al 65, existen varias líneas de evolución, que conviene destacar, pues de ellas puede partir la posible recuperación del cine como forma artística, si somos capaces de comprenderlas a fondo y de huir de los espejismos que el cine actual nos propone. Destaquemos tres entre las varias posibles. Una sería la *novelística pura*, otra la *ensayística o realista* y la tercera la *poética o expresionista*.

La más puramente novelística está representada por Lubitsch, Ford, Vidor, McCarey, Lang, Hawks, Mizoguchi, Preminger, Mankiewicz, Wilder, Losey, Minnelli, Mann, Malle o Chabrol. A la ensayística y que trata de abrirse lo más posible a la realidad pertenecerían Stroheim, Flaherty, Murnau, Chaplin, Renoir, Welles, Rossellini, Ozu, Godard, Rohmer o Rivette. La línea poé-

tica es la que siguen Dreyer, Hitchcock, Buñuel, Keaton, Fellini, Bergman, Bresson, Ray, Tati, Truffaut o Erice. Cualquiera de las tres líneas estéticas del cine clásico pueden desarrollarse como se desarrollaron entonces, y precisamente algunos de los cineastas actuales más interesantes operan dentro de algunas de estas líneas, profundizando sus posibilidades de expresión y adaptándolas a nuestro tiempo. Pero es indudable que la última es la que ofrece gangas estilísticas y temáticas más variadas, también más densas y ciertamente bastante inexploradas, pero siempre que no se olvide de que el cine es una de las formas de investigación de la realidad más interesantes con las que el hombre cuenta para buscarse a sí mismo y su relación con el mundo y los otros.

Dejando a un lado el hecho de que el cine actual sólo existe



H. Hawks: *Rio Rojo*. 1948.

cuando se actúa en él a través de una visión de autor, su continuidad evolutiva como arte depende de que entendamos bien a qué llamamos *cine clásico* y combatamos el malentendido crítico que se planteó en un momento de desorientación. Si lo consideramos como una academia estamos perdidos. Si lo consideramos como un proyecto esencial del propio cine, siem-

pre abierto, siempre combativo, siempre dispuesto a ir más allá de cualquier frontera establecida, encontraremos respuestas para que este arte, que nos da a la vez la realidad y la apariencia, que es espejo transparente, pero también opaco, que nos ofrece a nosotros y al mundo el cuerpo y el alma indisolublemente unidos en sus propios movimientos, el reflejo de nuestra condición humana en relación permanente con los demás, siga siendo una entrañable posibilidad de conocimiento y de expresión. □

MIGUEL RUBIO

— «El izquierdismo de Chaplin». *Letra Internacional*, 36.

— «Elogio de la lentitud». *Letra Internacional*, 39.

Göteborg Book Fair - Sweden 26-29 October 1995

Freedom of Expression - the main theme of the eleventh Book Fair!

A large number of authors, who for one reason or another have been forbidden to write in their native countries, will come to the Göteborg Book Fair.

For example Bei Dao, who has been forced to leave China, and Yasar Kemal, who is on trial in Turkey. This year the Book Fair features a broad manifestation for Freedom of Expression and human rights. Göteborg Book Fair cooperates with PEN, the Salman Rushdie Committee, Reporters without frontiers and Article 19 in London, to mention a few.

Some of the authors who will come to the Göteborg Book Fair this year:

Umberto Eco, Günter Wallraff, Patrick Chamoiseau, Val McDermid, Tim Krabbé, Philippe Sollers, Josyane Savigneau, Hector Bianciotti, Vladimir Arsenijevic, David Attenborough, Yasar Kemal, Minette Walters, Orhan Pamuk, Doris Lessing, David Grossman, Slavenka Drakulic, John Berger, Bei Dao, Jayne Anne Phillips, Aleksandar Tisma, Jaan Kaplinski, Rosamunde Pilcher, Edward W. Said, Klaus Kordon, Gitta Sereny, Sten Nadolny, Seamus Heaney.



I would like to visit the Göteborg Book Fair, please send me information:

Please mail or fax your reply to: Bok & Bibliotek - Box 5222, S-402 24 Göteborg, Sweden.
Telephone: +46-31-708 84 13. - Fax: +46-31-20 91 03.

Name:.....

Address:.....

Town:.....

Postcode:.....Country:.....

El cine cumple su ciclo

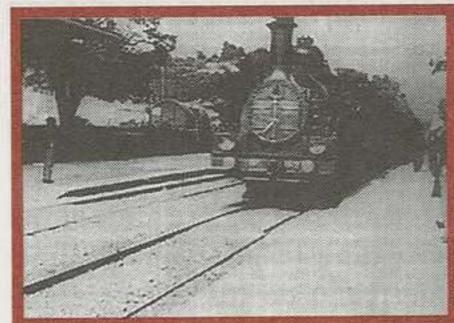
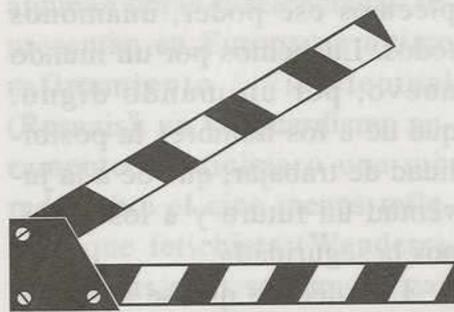
Jos Oliver

Al cabo de un siglo aproximado de existencia, el cine se ha convertido de nuevo en el espectáculo de barraca de feria que fue en sus inicios, con la diferencia apenas de que los pequeños trucos artesanales de antaño han sido sustituidos por la incontenible cascada de efectos especiales que permite la tecnología moderna, puesta ahora al servicio de un simple producto de diseño comercial. Por ello es coherente que numerosas instituciones de todo el mundo se apresten a celebrar en 1995, y más precisamente el 28 de diciembre, no el centenario del cine sino el de la primera sesión cinematográfica con taquilla abierta, como oportunamente ha señalado Jean-Luc Godard, a quien no por casualidad han proscrito desde hace tiempo casi todos los estamentos culturales y comerciales de lo que se llamó séptimo arte.

Las celebraciones que se avecinan parecen revestir, quizá con propiedad, un cierto carácter de honras fúnebres. Un tercio de siglo después de que Rossellini pronunciara su ya famosa sentencia sobre la muerte del cine, éste no ha ofrecido, por lo menos en el ámbito occidental, nada realmente nuevo y significativo desde el punto de vista creativo (las propuestas más valiosas de los últimos tiempos proceden de cinematografías hasta ahora marginales y por ello en un grado de evolución diferente al de la imperante; la obra del iraní Abbas Kiarostami, por ejemplo, recoge ahora algunos aspectos de la tradición del primer Rossellini y de Godard). Es posible suponer, pues, que nuestro cine ha llegado al fin de su ciclo evolutivo por el efecto combinado del propio agotamiento creativo

y de los múltiples cambios experimentados por la sociedad actual, que han afectado con parecida intensidad a otras formas artísticas, y a los que no ha sabido encontrar una respuesta efectiva.

Por la propia naturaleza del invento que lo sustenta, el cine más que ningún otro arte ha estado marcado por la conquista de la realidad; su fuerza primigenia reside en su condición irrenunciable de documento.

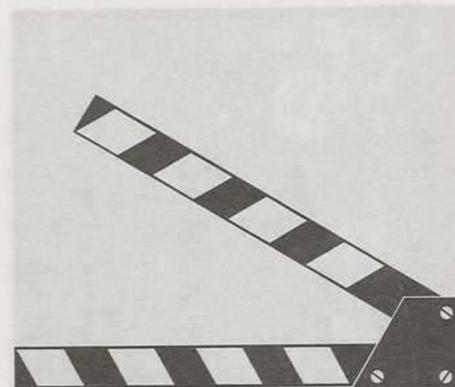


Hnos. Lumière: *La llegada del tren*. 1895.

Pero entre sus posibilidades técnicas el cine incluye la de ser vehículo de una forma de entretenimiento capaz de convertirse a su vez en arte. La relación dialéctica entre la realidad y la ficción, encarnada simbólicamente por los dos creadores emblemáticos del cine europeo, Lumière y Méliès, define las dos líneas maestras de su desarrollo. Apenas en una década, ambos fueron expulsados de su seno por una incipiente industria que, desde el principio, se alimentó de sus creadores. Este

canibalismo es cíclico: el cine avanza de forma casi subterránea hacia el realismo (Flaherty, Renoir, Rossellini, Godard) y sus progresivas conquistas son aprovechadas por los creadores de ficción para sentar sus bases; luego, la industria destruye a unos y otros. Esta especie de ciclo trifásico se reproduce también en las tres etapas, casi idénticas en su duración, que conforman este siglo de historia del cine: 1) el cine mudo, o la conquista de los medios expresivos; 2) la época de plenitud, desde el fin del mudo hasta la *nouvelle vague*, y 3) los epígonos y excrecencias.

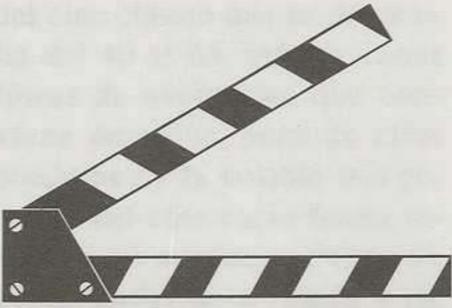
En realidad, el destino del cine quedó ya prefigurado desde sus comienzos, cuando los gustos populares y los intereses comerciales privilegiaron el cine de entretenimiento frente al documental, es decir, cuando hacia 1897 Lumière tuvo que ceder el paso a Méliès, quedando así marginada la vía del realismo, cuyos poderes resumen, sin embargo, el carácter más noble del cine. Si las breves escenas pequeño-burguesas del más que conservador Lumière (y no sólo *La salida de los obreros* y *La llegada del tren*) aparecen hoy como más primordiales —más comprometidas con la esencia del cine— que las ficciones y fantasías del más bien liberal Méliès (de quien, por cierto, se recuerdan menos sus películas sociales y políticas) es porque, como dijo André Bazin, el azar y la naturaleza tienen más talento que todos los cineastas del mundo. Frente a la concepción del encuadre como marco (que le impone a Méliès su formación teatral), Lumière abre una ventana al mundo por la que la realidad penetra en la



G. Méliès: *Viaje a la luna*. 1902.

pantalla. Esta concepción del encuadre como marco (Ford, Eisenstein) o como ventana (Rossellini, Godard) es uno de los rasgos más definitivos que a lo largo de este siglo de cine separa, al margen de ideologías personales, a los cineastas comprometidos con la estética o con la ética, es decir, a los que prefieren el arte frente a los que prefieren la vida.

En cualquier caso, el cine mudo no estaba por entonces en la mejor condición para acceder a un realismo pleno. Considerado con tanta frecuencia como la quintaesencia del cine, el cine mudo sufre un grave déficit de realidad, tanto por la ausencia de sonido como por sus limitaciones técnicas (que sólo hacia el final ya de su trayectoria consiguieron superar algunas películas). El cine mudo está abocado a la teatralidad (de la que tanto se acusaría más tarde al sonoro) tanto por su concepción escénica como por su estilo interpretativo, mientras que la ausencia de la palabra le incapacita para la expresión de realidades demasiado complejas. Todo ello le



Ch. Chaplin: *El gran dictador*. 1940.

impone una estilización global («Habría sido más lógico que el cine mudo se hubiese derivado del sonoro y no al revés», apuntó Mary Pickford en una feliz paradoja recogida por Kevin Brownlow en *The Parade's Gone By*), que le hace, en cambio, muy adecuado para la expresión de emociones poéticas y sentimientos colectivos, con la ayuda del efecto envolvente que la música (el 50% de la emoción de una película muda, según King Vidor) ejercía sobre un público simple y universal. Apto para reflejar grandes prototipos, el cine mudo es, pues, el territorio natural del mito.

La excepción a las limitaciones del cine mudo lo constituye el cine cómico ya que, como ha señalado Walter Kerr en un agudo ensayo (*The Silent Clowns*), el universo irreal, casi surrealista, de los cómicos no resulta afectado por la estilización que sufre el cine mudo en su conjunto. No es, pues, de extrañar que sea un cómico mudo, Charles Chaplin, no sólo el mayor mito del cine, sino también quizá el único auténtico mito que ha creado el siglo XX. «Quiero representar a cualquier hombrecillo ordinario, de 25 a 50 años, en cualquier país del mundo, que aspira a la digni-

dad», había dicho Chaplin, que llevó el ciclo de Charlot a su punto más álgido en 1930 con *Luces de la ciudad*, ya en pleno dominio del cine sonoro. «El Charlot de *Luces de la ciudad*», dijo Sadoul, «conmovió al público de 1931 porque era el igual, el hermano de millones de hombres golpeados por el paro, que habían perdido o estaban bajo la amenaza de perder, junto con su medio de existencia, su dignidad, su hogar, su amor...» El cine mudo culminó así su trayectoria con una obra maestra que permitía al público reconocerse en un personaje que sublimaba sus propios sentimientos. Ahora sólo faltaba otorgarle voz para que el cine trascendiese su carácter mítico para adquirir un compromiso social y político directo ante el mundo.

Truffaut expresó con precisión el compromiso al que se enfrentaba Chaplin: «La extraordinaria audiencia que Chaplin llegó a conquistar con su genio le dio una enorme responsabilidad. No es que se creyera investido de una misión; estaba realmente encargado de una misión y, en mi opinión, pocos hom-

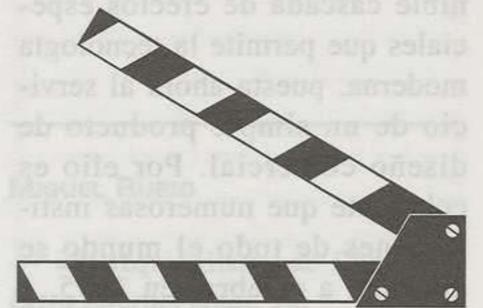
El cine me parece comparable a dos hermanos siameses que estuviesen unidos por el vientre; es decir, por las necesidades inferiores de vivir, y separados por el corazón, es decir, por las necesidades superiores de sentir emociones. El primero de esos hermanos es el arte cinematográfico, el segundo es la industria cinematográfica. Haría falta un buen cirujano que separase a estos hermanos enemigos sin matarlos, o un psicólogo que hallase las incompatibilidades entre los dos corazones.

JEAN EPSTEIN

bres públicos, políticos o ideólogos, cumplieron la suya con tanta probidad y eficacia. *El gran dictador* era evidentemente la película que en 1939 podía concernir a más espectadores en el mayor número de países; era realmente la película del momento, la pesadilla apenas anticipada de un mundo enloquecido». La formulación de este discurso social y político exigía el cine de la palabra y Chaplin no sólo abdicó de sus anteriores convicciones estéticas, sino que en la escena final (que Godard señala como el descubrimiento del *cinéma-vérité*) se desprende de su máscara para hablar al mundo en primera persona: «Vosotros, el pueblo, tenéis el poder de hacer que esta vida sea libre y bella, de hacer de esta vida una maravillosa aventura. Por tanto, en nombre de la democracia, empleemos ese poder, unámonos todos. Luchemos por un mundo nuevo, por un mundo digno, que dé a los hombres la posibilidad de trabajar, que dé a la juventud un futuro y a los ancianos la seguridad».

Una década que se abre con *Luces de la ciudad* y se cierra con *El gran dictador* —pero también con *Scarface* (Hawks, 1930) y *Las uvas de la ira* (Ford, 1940)— no necesita otros títulos de presentación, pero cabe resaltar que el cine americano de los años treinta representa probablemente la forma más elevada de arte popular que ha alcanzado nuestro siglo. El cine que se desarrolla paralelamente al New Deal, pese al conservadurismo y al convencional sistema de producción de los grandes estudios, responde mejor que ningún otro al sentido gozoso de una creación colectiva, casi anónima, que, sin anular la gran personalidad de algunos de sus autores más significativos, permite que coincidan en gran medida los ideales de quienes lo realizan con las aspiraciones del público al que va dirigido. Caso singular y paradójico es el de *Las uvas de la ira*, una de las películas emble-

máticas del progresismo social en Estados Unidos, a la que un cineasta conservador y tradicionalista como John Ford puso marco poético, pero que se inserta plenamente en la gran corriente liberal creada en torno a la novela de Steinbeck y que arrastró a grandes franjas de la población americana en los años treinta. Este sentimiento liberal no sólo impregna *Las uvas de la ira*, sino que parece mantener también una poderosa influencia a lo largo de la obra posterior de John Ford.

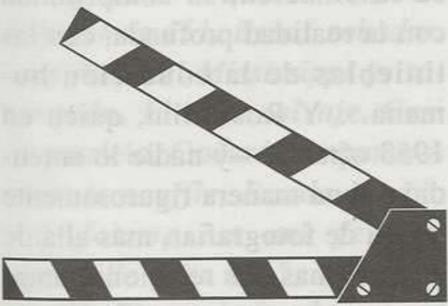


J. Ford: *Las uvas de la ira*. 1940.

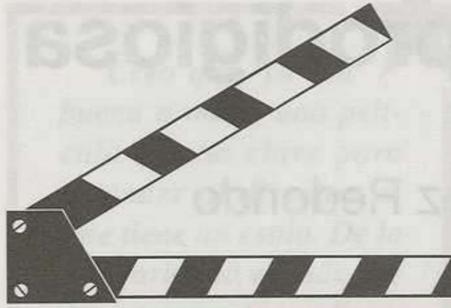
«Mientras en los demás cineastas una imagen es justa a fuerza de ser bella, en Rossellini es bella porque es justa». Así resume Godard la revolución más trascendental experimentada por el cine a lo largo de su existencia, que llevó a cabo Rossellini a partir de *Roma, città aperta* (1945), curiosamente situada en el centro exacto de la historia del cine y casi equidistante de *Luces de la ciudad* y de *A bout de souffle*. Aprovechando la ventana abierta a la realidad por Renoir en la década anterior, Rossellini utilizó la cámara como una prolongación de la mirada para emprender una búsqueda no estética sino moral sobre el sentido del mundo. Para Rossellini, la cámara es un instrumento para el descubrimiento de la verdad. Su cine privilegia las ideas frente a las concepciones estéticas y su punto de par-

tida consiste en establecer las relaciones entre la realidad y la ficción desde una perspectiva ética. Por ello, Rossellini abandonó la forma convencional del cine de ficción para convertir sus películas en una mezcla de ensayo, diario íntimo y reflexión moral, una estrategia que cambió el panorama del cine, al que introdujo en la modernidad, pero que significó para él su exclusión definitiva de la industria del cine.

Su herencia la recibió en gran parte la *nouvelle vague*, que consiguió llevar a la práctica en el campo profesional algunas de las premisas planteadas una década antes por Rossellini, mientras éste paradójicamente buscaba un nuevo campo de acción en la televisión. La *nouvelle vague* es la primera generación de cineastas que toma el cine como referencia de sí mismo y también la que representa su último movimiento realmente innovador, el que establece la frontera entre la plenitud del cine clásico y sus epígonos. La aparición de la *nouvelle vague* coincide con el final de la última generación de grandes cineastas americanos (Welles, Ray, Fuller, Anthony Mann), sepultada por la producción comercial masiva a la que apenas resisten unos pocos supervivientes (Hawks, Hitchcock) capaces de prolongar por algún tiempo su obra personal. Paralelamente a ella,



R. Rossellini: *Roma, ciudad abierta*. 1945.



Ch. Chaplin: *Luces de la ciudad*. 1931.

algunas obras diferenciadas representan en Europa un último refinamiento intelectual (Resnais), un vanguardismo puramente esteticista o una mirada sobre el cine menos reflexiva que fetichista (Wenders), pero todas ellas se caracterizan por situarse no al principio sino al final de una trayectoria.

Por todo ello, este último tercio de la historia del cine, aparte los raros creadores marginales a su propia evolución y sobre todo a su estructura comercial (Straub, Oliveira, Garrel y algunos supervivientes de la «*nouvelle vague*»), se presenta ante todo como el escenario de dos investigadores solitarios que, fuera ya de los cauces habituales del cine tradicional, abren nuevas perspectivas que sólo el tiempo podrá decir si, además de poner punto final a un ciclo histórico, son a la vez punto de partida de una nueva concepción del medio audiovisual.

«Si los hombres de cine tuviesen como principal objetivo situar a los espectadores ante los problemas importantes, el cine sería realmente útil; pero actualmente al cine se le concede, como único objetivo, la función de simple entreti-

miento y no sabe qué proponer». Estas declaraciones de Rossellini a *Cahiers du Cinéma* en 1962 le llevaron a abandonar definitivamente el cine de ficción para emprender lo que él llamó la gran operación didáctica, realizada a través de la televisión, que pretendía ofrecer al espectador la información necesaria para devolverle la libertad de pensar. Su idea motor,

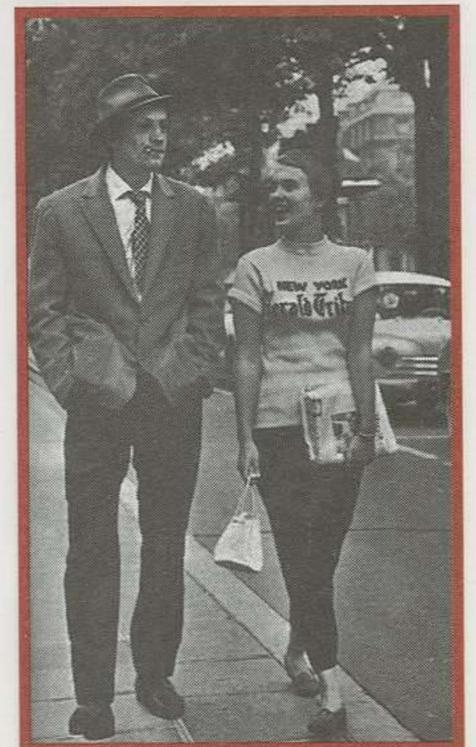
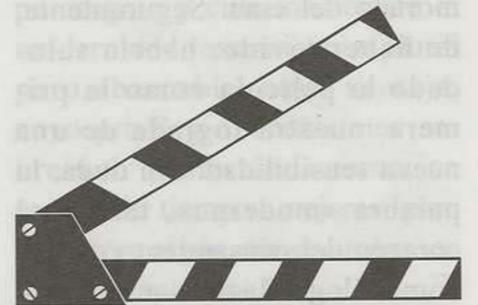
Yo no soy un hombre que lea, nunca lo he sido y nunca lo seré. En cambio devoro todo lo que sea imágenes. Me tocan más de cerca. En cierta manera, lo visual y lo sonoro me resultan más íntimos.

INGMAR BERGMAN

concebida ya en los ensayos previos de *India* y *Viva l'Italia!*, era la de encontrar la imagen esencial, la síntesis que permitiera al espectador orientarse entre la ingente masa de datos inútiles que recibe. Era quizá la última gran propuesta humanista del cine, pero en los casi veinte años transcurridos desde la muerte de su autor, no se ha avanzado mucho en esta dirección. Al contrario, la polución visual propiciada por la televisión y los nuevos medios de reproducción magnética de las imágenes ha acentuado, si cabe, los efectos perversos que Rossellini denunciaba en sus *Fragmentos de una autobiografía*: «Los medios de comunicación promueven la ignorancia a base de simplificaciones reductoras y esquemas prefijados. No cubren más que una ínfima parte del saber; se contentan con suministrar a la dialéctica mental lo necesario para el consumo cotidiano, ignorando todo lo demás».

Algunos de estos efectos son los que viene investigando en las dos últimas décadas Jean-Luc

Godard, el cineasta de la *nouvelle vague* que ha llevado su revolución hasta las últimas consecuencias. Si *A bout de souffle* y sus primeras películas, situadas en los límites del realismo cinematográfico, se pueden considerar ahora casi como las últimas ficciones verdaderas del cine, Godard fue también el cineasta que cuestionó más sistemáticamente el lenguaje de las imágenes hasta llegar a un punto cero de la escritura. Desde una perspectiva distinta a la de Rossellini y más radical en su militancia política, sus reflexiones en soporte cinematográfico o magnético sobre la historia del cine, sobre las relaciones entre la realidad y la ficción y sobre el mundo en general, plantean con el mayor rigor y profundidad el sentido último de la imagen y de su utilización por el poder, quizá manteniendo aún, como referencia utópica en el horizonte de su trabajo, una de las viejas paradojas que formuló en su época de crítico: «Para llegar a Méliès hacen falta aún muchos años Lumière». □



J. L. Godard: *A bout de souffle*. 1960.

La década prodigiosa

Ramón Gómez Redondo

Un comienzo y un adiós

El 10 de noviembre de 1958 daba comienzo el rodaje de *Los cuatrocientos golpes*. Un día después, el 11 de noviembre, moría André Bazin. El azar y la lógica del tiempo de los hombres establecía así el vínculo, el eslabón secreto entre la muerte del hombre que había sido el mentor y la sombra protectora del joven François Truffaut y el nacimiento de su primer largometraje. Veintiséis años tenía Truffaut por esas fechas. Y le dedicó su película.

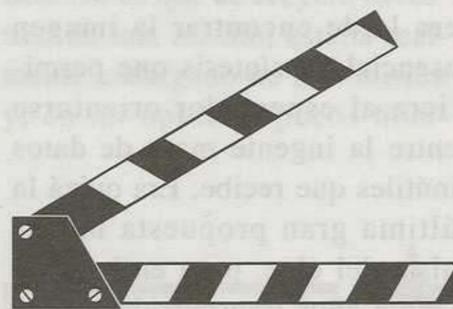
Desde los quince años, André Bazin había sido para él su otro padre, su educador, su referente moral. Seguramente *Los cuatrocientos golpes* habría complacido al sabio, al intelectual humanista, al crítico enamorado del cine. Seguramente, de haber vivido, habría saludado la película como la primera muestra lograda de una nueva sensibilidad. Sin duda, la palabra «moderno», tan en el corazón del pensamiento del fenomenólogo Bazin —un pensamiento con corazón—, se habría vertido generosamente en el análisis crítico del primer largometraje de François Truffaut. Y puede que, incluso, le hubiera gustado acuñar el concepto *nouvelle vague* —nueva ola— para referirse a esta película y a su director, como a otras películas y otros directores que, por aquellos días, empujaban en tromba las pesadas puertas de la historia del cine para hacerse, con todo derecho, un sitio en el planeta de las películas y, de paso, airear el paisaje y el paisaje.

Pero si la deuda de los Truffaut, los Godard, los Chabrol, los Doniol-Valcroze, los Rohmer, los Rivette y otros

muchos con André Bazin era inmensa, lo cierto es que el sello de marca —*nouvelle vague*— nace del ingenio de François Giroud, quien por lo demás, lo aplicaría a otras cuestiones. Extenderlo al cine y a sus jóvenes leones fue tarea plural, rápida y anónima como las combustiones espontáneas.

Nouvelle vague

Hay cierto consenso en fijar el nacimiento formal de la nueva ola en el Festival de Cannes de 1959, donde *Los cuatrocientos golpes* fue premio a la mejor *mise-en-scène*. Paralela-



A. Hitchcock: *El vengador*. 1926.

mente, una veintena de críticos y cineastas vinculados entre sí por razones estéticas y generacionales firman un manifiesto: «Estamos totalmente de acuerdo en el fondo y en total desacuerdo sobre los detalles». Y también: «Queremos hacer películas, no carrera en el cine». Aunque, seguramente, muchos de ellos querían las dos cosas.

En el periodo de un par de años, varias decenas de jóvenes autores llevan a cabo su primer film. El núcleo duro —los que provienen de las páginas de *Cahiers du Cinema*— pasan de la crítica a la dirección, sin abandonar la crítica: escribir de cine es otra forma de hacer cine.

Es la respuesta al anquilosamiento formal de la cinematografía francesa y, por extensión, de todo el cine europeo. Una nueva sensibilidad que abomina de la *qualité* y del academismo al uso —esa doble lacra— y que reclama un acercamiento decidido a la realidad, una recuperación de las raíces del cine, la incorporación de una generación emergente de nuevos actores y actrices, un cine más barato y más cotidiano y más en la calle, un cine hecho de miradas y momentos fugaces, un cine, en suma, que huye de los grandes temas y reencuentra la vida.

De la mano de los cineastas de la *nouvelle vague*, el cine recupera el alma de sus primeros tiempos, se reinventa, y abre de par en par sus ventajas dejando que un aire de libertad agite sus raíces, haga temblar su tronco y limpie el polvo de la rutina que empañaba —sudario de muerte— sus hojas y ramas más altas. Y todo ello al son de un doble supuesto: *la política de autor* —todo director es un autor que expresa su visión del mundo a través del lenguaje cinematográfico, y cuyo estilo es reconocible y le identifica película tras película y *la teoría de «la puesta en escena»*, que no es otra cosa sino la manifestación formal, la materialización del punto de vista del director respecto a la historia que está narrando.

Los padres de la revolución

Naturalmente, este cambio revolucionario, que marcaría uno de los momentos de inflexión histórica del cine —no ha habido otro después— no surge por generación espontánea. No del todo. Hitchcock, Renoir, Rossellini —alguno más— habían establecido las bases del cine moderno —el cine posmoderno no existe— y era punto de referencia obligada para toda una generación que iba a acceder a este arte y a esta industria a partir de los últimos años cincuenta.

Jean Renoir —*Renoir, el patrón*, le llamaría Jacques Rivette— había realizado en 1939 *La regla del juego*, una lúcida y amarga reflexión sobre el final de una época y de una civilización, una película moral y elegante —feroz en su elegancia— que fue rechazada por sus contemporáneos —un film «desmoralizador», dirían— y aclamada un cuarto de siglo más tarde como una de las puertas de acceso del cine moderno. Y junto con ella, todo el cine de Hitchcock —una ventana nada discreta al mundo—, su rigor y su fascinación, su compromiso con la realidad profunda, con las tinieblas de la condición humana... Y Rossellini, quien en 1953 ofrecía —y nadie lo entendió— una manera rigurosamente nueva de fotografiar, más allá de las personas, las relaciones entre las personas; esto es: la invención del documental sobre los movimientos del alma...

Hitchcock, Renoir, Rossellini. Tres puertas del cine moderno, tres puertas abiertas por las que poder entrar. Truffaut, Godard, Chabrol, Rivette, Doniol-Valcroze, y también Resnais, Vardá, Demy, Malle, Astruc, Sautet, Rohmer, Franju, Deville,

Rozier quisieron y supieron atravesar esas puertas, llevar a cabo lo que desde mediados de los cincuenta habían observado, habían admirado y habían aprendido: a ver el cine, a hacer el cine.

Diez años de celuloide y vida

Si la *nouvelle vague* nace oficialmente en el Festival de Cannes de 1959, su primer certificado de defunción —hubo varios, todos proclamados con un entusiasmo sospechoso a fuer de ejemplar— hay que situarlo en el mayo del 68 francés, a golpe de adoquín y de frase contundente y definitiva, muy a lo Godard. Por supuesto que después de esa fecha los autores, uno a uno, siguieron haciendo sus películas, y algunos continúan y siguen siendo admirables —Chabrol, Rohmer, Malle—, mientras otros han ralentizado su producción. También hay quienes han muerto. Pero el alma del movimiento, su cohesión y sus fronteras, apenas duraron una década: la década prodigiosa— que, en cine, se anticipó a la no menos prodigiosa década histórica de los setenta, que fue tiempo de cambios, de convulsiones, de imaginación y de esperanza.

Entre esas dos fechas, un aluvión de películas que marcaron su tiempo, nuestra sensibilidad, nuestros años jóvenes. A *Los cuatrocientos golpes* de Truffaut seguirían —selección en la cita— *Jules et Jim*, *Fahrenheit 451*, *Besos robados*, *La sirena del Mississippi* y, sobre todo, *El niño salvaje*. Casi en paralelo, Godard se apunta *A bout de souffle*, *Bande à part*, *Une femme est une femme*, *Alphaville* y, en 1965, anárquico y bello, *Pierrot le fou*. Luego, su cine pierde el rumbo y, a golpe de hipercompromiso con el tiempo presente, se llega a hacer superficial, meramente gesticulante. En otras palabras, envejece mal.

Las divergencias —de personalidad, de estilo, de concepción del mundo— entre estos dos directores, crearían un arco vol-

Creo que, ya sea buena o mala, una película es una clave para entender al director, si éste tiene un estilo. De lo contrario, no es más que un artesano. Si un director tiene un estilo debe ser porque la combinación de su personalidad, neurosis, intuición, rudeza o sofisticación, y cualquier otra cosa que él conozca de sí mismo, tiene mucho significado para él. Sobrevivimos por lo que mostramos de nosotros mismos.

NICHOLAS RAY

taico de referencia obligada para la tribu, que habría de prolongarse más allá de la década.

...Y el Chabrol debutante de *A doble tour*. Y el de Landru, *Les biches*, *La mujer infiel*, *Accidente sin huella*, *El carnicero*, *Al anochecer*... La inolvidable *Lola* de Demy, sus *Paraguas de Cherburgo*. La tersura de Resnais y sus laberintos de la memoria —*Hirosima, mon amour*, *El año pasado en Marienbad*, *Muriel*, *Je t'aime je t'aime*—. Louis Malle —*Zazie dans le Metro*, *Le feu follet*, *Viva María*—. *Cleo de 5 a 7*, de Agnes Vardá, *Judex*, de Franju —Resnais, Vardá, Franju, vienen del documental— y *La Religieuse* y *París nous appartient* de Rivette. Y, por no hacer la lista infinita, el Rohmer de *La Collectionneuse*, *Ma nuit chez Maud* y *La rodilla de Clara*.

Los otros

Mientras, en el resto del mundo, los grandes del cine seguían siendo grandes. La década de los sesenta trajo para ellos una hermosa era de plata, y su cine entró en un suave declinar cuajado de serenidad y de trallazos de un talento nunca perdido. Algunos, como John Ford, o como Alfred Hitchcock, alcanzaron a crear

obras maestras absolutas como *El hombre que mató a Liberty Valance*, *Siete mujeres*, o como *Vértigo*, *Con la muerte en los talones*, *Psicosis* y *Los pájaros*. Hawks comenzó a despedirse, suave y vigorosamente, con *Hatari*, *Su juego favorito*, *Eldorado* o *Río Lobo*.

Son años magníficos para la obra de Donen, Richard Quine y Blake Edwards. Y también para la de Fuller y Peckinpah. Lang, en Alemania, sella su testamento con *La tumba india* y *El tigre de Esnapur*. Kazan rueda *Río Salvaje*, *Esplendor en la yerba y América*, *América*.

Por tierras españolas, Bronston agota las energías y la salud de Nicholas Ray y de Anthony Mann. Y Orson Welles consigue rodar *Campanadas a media noche* y *Una historia inmortal*.

Un nuevo cineasta, Bernardo Bertolucci, alumbra en el cine italiano: *Prima de la revolución*, *El conformista*, *La estrategia de la araña*. En cierto modo, su película *El último tango en París* pondrá el epitafio final a toda una época que comenzó a morir en 1968. Y Buñuel sigue haciendo de las suyas —*Viridiana*, *El ángel exterminador*, *Simón del desierto*, *Tristana*—, en tanto que Federico Fellini, con *La dolce vita* y *Fellini, otto e mezzo* pone su contrapunto circense, sentimental y operístico a la década.

Todos ellos fueron amados y respetados por los jóvenes franceses de la *nouvelle vague*. Con la generosidad de un entendimiento cómplice, explícito y subterráneo a la vez. Mientras, los críticos —perdóneseme el maniqueo— y los fabricantes de modas, se entretenían con Antonioni, Visconti —quizá con razón—, Lelouch, Losey, Kubrick, Frankenheimer... y ¡Ken Russell! Luego vino el paso del tiempo, su piedad y su olvido. Las cosas de la vida...

Todo va bien

Y de pronto, han pasado veinticinco, treinta, treinta y cinco

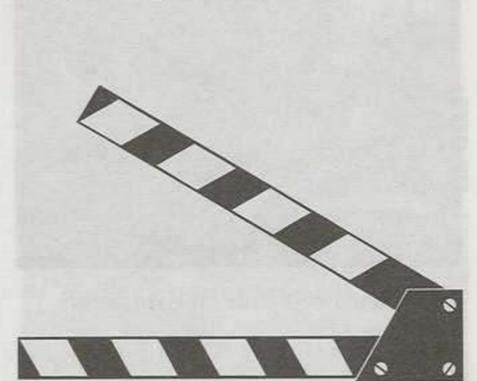
años... Ya somos mayores, quizás demasiado mayores. Ahora sabemos que no todos los muchachos se llaman Patricio, que la vida siempre dispara sobre el pianista, que ya no hay besos que robar y que nos han marcado con algo más de cuatrocientos golpes. También, que la fotografía no siempre es la verdad, y el cine, desde luego, mucho menos.

Pero todo va bien.

Nos tocó vivir, junto a un puñado de alegres y sabios amigos, una década prodigiosa —sólo para tus ojos— y descubrir que el cine tenía que ver con la vida. Que éramos una generación privilegiada porque estábamos allí, en el lugar preciso, en el momento preciso. Y porque éramos conscientes de ello.

Pocas cosas hay más consoladoras frente al proceso devastador del ciclo del tiempo que una cierta lucidez, una paciencia bíblica y una dosis razonable de ironía.

Nos queda la memoria viva de unos años en los que el cine más tuvo que ver con la vida y con una cierta claridad moral, que no excluía la ambigüedad y que, por ende, alcanzaría a ser paradigma y culminación de la modernidad, ese misterio plural pero abarcable, cuya ventaja, cuyo privilegio, consiste en sobrevivir subterráneamente, en espera de tiempos mejores, para revelarse algún día de nuevo en todo su esplendor. □



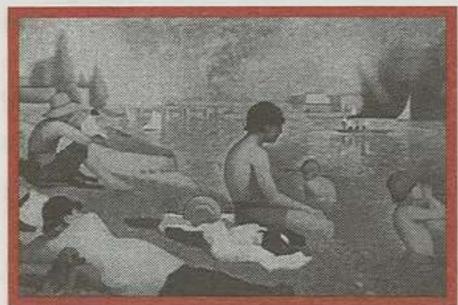
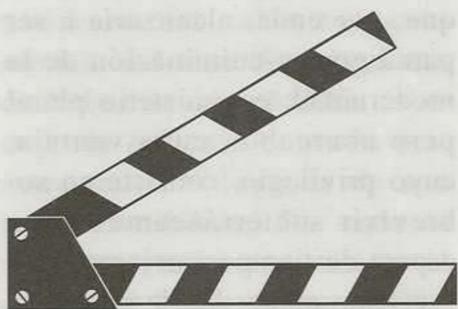
F. Truffaut: *Los cuatrocientos golpes*. 1959.

Cine y pintura

Una historia de amor y desamor

Juan Ignacio Macua

Se acababa el siglo. La ciencia y, sobre todo, la técnica amenazaban continuamente con socavar los cimientos de la sociedad. De pronto, en unos años, todo se tambaleaba. Hasta en los más consolidados sectores, el horizonte aparecía confuso, lleno de inquietantes nubarrones. Desde hacía unos pocos años, el mundo del arte andaba revuelto. Habían aparecido, en París, claro, unos revolucionarios, dispuestos a transformarlo, que no aceptaban las jerarquías sólidamente establecidas, ni siquiera los criterios hasta entonces mantenidos. Eran momentos de búsqueda inquieta, de desazón por encontrar un camino nuevo, por hacer de la pintura una entrega apasionada.



G. Seurat: *Bañistas en Asnières*. 1883-84.

Buscaban atrapar el momento, fijar el fugaz resplandor de una luz, entender el cambiante color de un paisaje, dar vida a la «impresión» de un recuerdo. En realidad, querían prender al tiempo, meterlo en el espacio, en un pequeño rectángulo, aprisionar el movimiento, trocearlo, examinarlo, verlo.

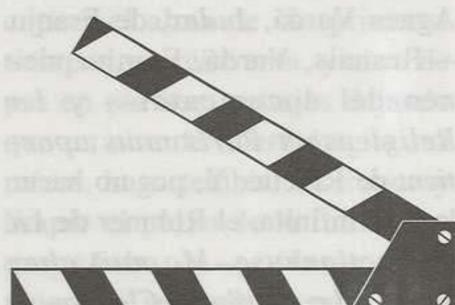
En su lucha con la impotencia, ni ellos mismos se dieron cuenta de que allí, junto a ellos, en los Capuchinos, dos hermanos desconocidos estaban consiguiéndolo. En un rectángulo blanco —espacio— aparecían y desaparecían unas efímeras sombras —tiempo— que componían un relato —tiempo— construido con imágenes —espacio—.

No tuvo importancia. ¡Pero si llega a tenerla! Si la fotografía ya había zarandeado los palos del sombrero, el nuevo invento, el divertimento de los hermanos Lumière, parecía obligarles, otra vez, a asomarse al vacío. Aquellos artistas que seguían empeñados en inventar situaciones, en transmitir con gran esfuerzo y riguroso oficio las emociones de la historia, el misterio de los dioses, la apabullante grandiosidad de la naturaleza, se veían frustrados. Ahora, con esos nuevos instrumentos, las cosas eran menos solemnes y ampulosas, pero más sencillas, fáciles y directas. Hasta el más torpe va a entender los mensajes. La solución, atrincherarse en la élite, encastillarse en el privilegio: la cultura somos nosotros. Eso es un simple pasatiempo, un divertimento que, como suele ocurrir, pasará pronto.

Para los otros, aquellos que se desprendían del lastre del pasado y emprendían nuevos rumbos, el desafío no venía del exterior. La fotografía les había dado la razón al demostrar que la realidad objetiva no interesa, que el objetivo suple con creces a la mano, que la simple maña para retratar lo circundante no es la finalidad de la pintura, que lo importante es el diálogo personal, el intercambio apasionado del artista con su cuadro,

del cuadro con su contemplador. El nuevo invento del cinematógrafo era otro cantar, no tenía nada que ver con esto. Ingenuas historias, entre los sueños y el espectáculo, ferias y asombros para los niños. El arte se debate entre el ser y el no ser, entre la tradición y la necesidad de una continua revolución. Están naciendo las vanguardias, en plural y en todas partes, antes o después.

Al principio, pues, desprecio. Ni siquiera un mirar de reojo. Son mundos distintos. Además, si alguien debe sentirse amenazado con la aparición del nuevo invento, deben ser las artes del tiempo, sobre todo el teatro. Aquellas manifestaciones en las que el contemplador es llevado de la mano por el autor, que es quien marca lo que debe ver, cuándo y en qué medida. El cine, ese teatro de la mirada que asombra y asusta, potencia aún más esto, pues ahora, el autor puede obli-



E. Nolde: *Baile entre velas*. 1912.



V. van Gogh: *Calle de Anvers*. 1890.

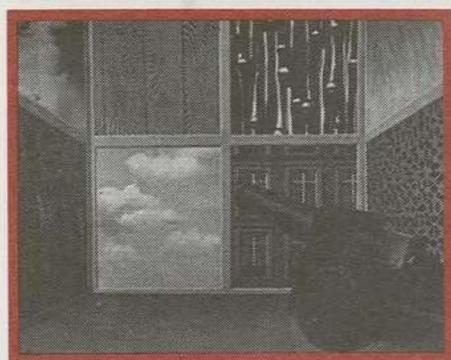
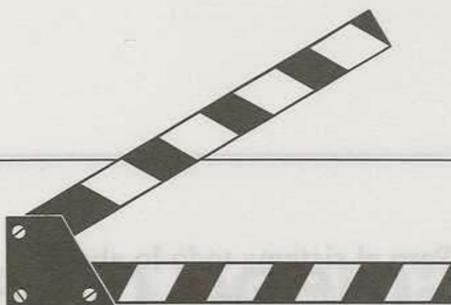
gar al espectador a fijarse en un detalle determinado, despreciando el resto de la escena, sin que pierda el hilo; al contrario, reforzando el sentido del cuento, rompiendo también el espacio, pues hay cosas dentro que ocurren fuera. Al fin y al cabo, la elipsis es una de las principales herramientas del invento.

Caminos separados, pero no paralelos. Según pasaba el tiempo, el nuevo juguete crecía y se agrandaba. Ya no había rincón en el mundo en el que no hubiera un cine, ya no había ciudadano alguno que no se sintiera fascinado, enganchado con la sala oscura, con el fulgor de la pantalla.

Casi sin darse cuenta, una y otra vez los caminos se cruzaban y entrecruzaban. El arte, apostando fuertemente por la vanguardia, jugaba a ser banderín de enganche de la nueva sociedad que se soñaba. Desde diversos focos se arremetía ferozmente contra los esquemas, por todos lados se abría la ofensiva: quemaban la anécdota, liberaban a las fieras,

rompían la estructura, abrían las compuertas de los gritos, afloraban lo inconsciente, descomponían la figura, construían un nuevo espacio, cuestionaban la pintura, primaban la ironía, se enganchaban al futuro y, sobre todo, vibraban de entusiasmo y hasta de ardor guerrero.

¿Y el cine? Durante los iniciales balbuceos, primeros vagidos, como dicen los filólogos, de la nueva lengua, las preocupaciones iban por otros derroteros. Todavía no salía de su propio



R. Magritte: *La aurora de la libertad*. 1929.

Murnau. Aquí ya se perciben las semejanzas hasta en la simple apariencia. Son hermanos de un parecido asombroso, casi gemelos. Con gran astucia por parte de los cineastas que lograron con luces y sombras, matices de gris y negro, el mismo exagerado efecto que los vociferantes colores de los pintores.

Y la compenetración se hace carne cuando los autores viajan de un lado a otro. Bretón, Miró, Ernst, Magritte o Dalí sintieron el cine, amaron al cine, hicieron cine. *El perro andaluz*, de Buñuel y Dalí, es tan emblema del surrealismo como cualquier cuadro de los anteriores. Lo que, por otro lado, es lógico, pues el cine es desde el principio sueño y los sueños son condimento fundamental de la ensalada surrealista.

Pasa el tiempo y los guiños de complicidad se suceden. El cine se hace omnipresente. Es quien va a dar la clave del siglo XX. Es un fenómeno de características nuevas: rompe fronteras entre países, entre clases, entre culturas. Ya forma parte de la memoria. Sus códigos son universalmente comprendidos y aceptados. Y, además, la palabra se hizo celuloide. El color transformó los sueños. Se han acabado las dobles lecturas, las cosas son como son. Los géneros, los buenos y los malos, el chico y la chica: Hollywood.

¿Y el arte? Eso, ¿qué es? Si con una historia, unos actores, un poco de fantasía y magia, millones de espectadores queda-

rán rápidamente y simultáneamente fascinados, cautivados, apresados. Una nueva forma de ver se esparce por el mundo, una nueva forma de soñar, de amar, de vivir. Costumbres, gestos, modas y, en definitiva, un estilo de enfrentarse al mundo, marcan una estandarización de la cultura.

La nueva criatura ha roto por fin amarras y es quien mira con desprecio olímpico a las viejas artes de cuyos despojos se alimenta. Bien es verdad que desde la sombra, al otro lado de la cámara, mejor aún, antes que ésta, un plantel de desconoci-

Los efectos cómicos son efímeros, deben desencadenar de un modo muy preciso y, según el caso, profundizar más, o iniciar de nuevo la progresión. Tiene que haber una precisión matemática, y ese ritmo es una ciencia cuya responsabilidad incumbe por completo al director. Una película debe montarse con la misma precisión que un mecanismo de relojería.

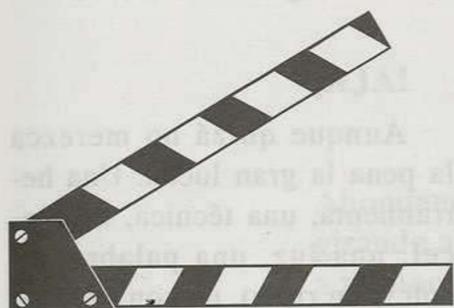
BUSTER KEATON

dos profesionales, los directores de arte, con profunda preparación artística y cultural, crearon esas fantásticas arquitecturas, reales o imaginarias, esos interiores de lujo, esos exóticos jardines. Ellos eran y son, como lo prueban los dibujos que se conservan en museos y archivos, quienes verdaderamente imaginan los escorzos y los puntos de vista de las fantasías, trazan las perspectivas desde las que la emoción acariciará luego las miradas, deciden cómo visten, descubren el color de la atmósfera y, en definitiva, consiguen que el espacio en el que transcurre el tiempo de la ensoñación mantenga la cre-

dibilidad, despierte el interés y sostenga la ilusión del rendido espectador.

Hubo también intentos más directos, pequeñas excepciones, cortometrajes, que permanecieron fieles al antiguo amor, como el canadiense McLaren, emocionante adorador del arte abstracto y de la gran utopía que por entonces embargaba a todos: la integración de las artes. Intentó, por ejemplo, dibujar el sonido, ocupar pictóricamente la banda sonora en busca de un efecto —el cine siempre es cine— que subyugue a esos difíciles y esquivos espectadores, esos intelectuales que esconden su pasión, algo avergonzados, en los salones de los cine-clubs que por el mundo van pululando.

Mientras tanto la pintura, en solitario, se desgarraba entre texturas y expresiones, entre el gesto y el color. Busca atravesar la barrera de las dos dimensiones, quemar los museos, trabajar con tierras, limaduras y mil extraños materiales. Hay que epatar, asustar, liberar los demonios, provocar, zarandear. Los artistas son la vanguardia de la revolución que viene, de la nueva sociedad, del reinado de la imaginación y la utopía.

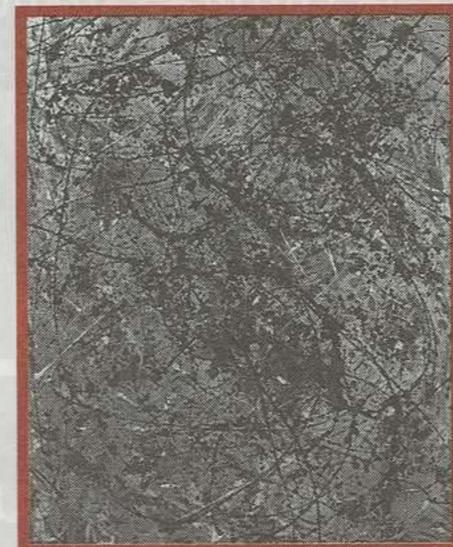
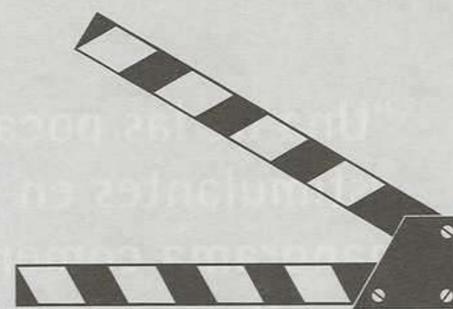


C. Malevich: *Supremo*. Antes de 1915.

asombro. Después, tras un crecimiento verdaderamente acelerado, empezó a hacerse, más o menos conscientemente, las mismas preguntas y a obtener, curiosamente, las mismas respuestas en su propio idioma.

Pues no hay duda de que tras el montaje, sucesión de planos, fuertes encuadres y fascinante decir de un S. M. Eisenstein o de Poudovkine, están los mismos ideales, el mismo vigor, la misma expresividad plástica, el empuje revolucionario, la pasión por el hombre y su papel en la sociedad y en la historia, la fogosa y dominada creatividad que iluminaban las obras de Malevitch, Lissitzky, Gabo o Pevsner.

Menos aún dudaríamos de que la misma pasión y hasta el mismo mirar movían los pinceles de Munch o Kirchner que los objetivos de Lang o



J. Pollock: *Reflexión del Gran Cazo*. 1946.

"Ajoblanco, como su nombre indica, es una revista absolutamente original que nada tiene que ver con las establecidas, lo cual me satisface plenamente".

JOSÉ LUIS LÓPEZ ARANGUREN

"El Ajo nos protege de los espíritus negativos: Ajoblanco nos proporciona información positiva".

ACTUA Associació de persones que vivim amb VIH

"Ajoblanco es original e imaginativa. A menudo veo a los personajes a los que entrevista, por ejemplo, y me digo: por qué no se me habrá ocurrido a mí antes..."

ROSA MONTERO

"Una de las pocas revistas estimulantes en el actual panorama comercial desolador de la cultura española".

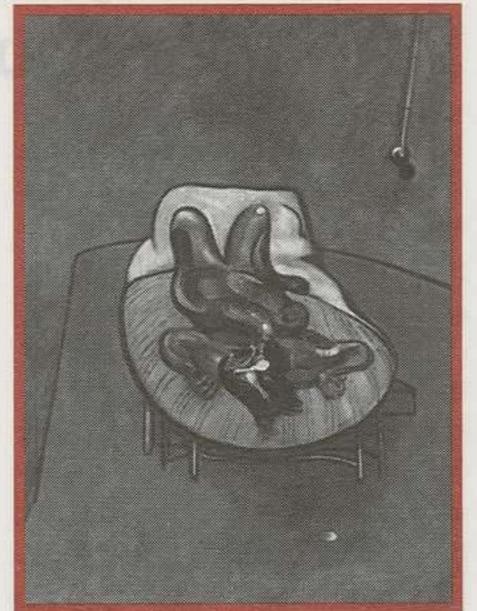
JUAN GOYTISOLO

AJOBLANCO

revista cultural mensual

Pero el sistema todo lo absorbe, lo fagocita. Momentos de rabia y duda, de decirse personales y mundos propios, de aventura y desengaño. Hay que salir a la calle. Sin miedo. Todo vale para expresarnos, para hacer arte. El propio cuerpo, las cosas que tiramos, los desechos y basuras, también son válidos; con ellos haremos arte. Y esas cosas que nos rodean, que, en cierta manera, nos dominan, también son magníficos vehículos que nos transportan al paraíso, al arte. Y la publicidad. Y el cine.

El *pop art*, el *op art*, las performances, el *body art*, el *land art*, las instalaciones. El cine allí detrás, sonriéndose. Un nuevo cruce, homenaje de admiración, lance de amor, pero quizá frustrado. El propio cine ya no es el mismo. Se ha hecho mayor y pierde terreno. La fascinación nos llega en zapatillas, se ha trasladado al cuarto de estar, es cotidiana, privada, solitaria y algo espesa. Al cine le ha salido una hermana respondona. Un nuevo elemento que arrasa. Ante el fenómeno, vale la experiencia. Los del arte piensan: el cine castigó nuestra soberbia, volviéndonos la espalda, saltamos ahora. Esto será nuestra nueva herramienta. La vitamina que enderece el rumbo y vuelva a situarnos en la vanguardia. El vídeo, las videoinstalaciones. Aunque, en verdad algo falla, algo no encaja. El arte es emoción, sorpresa y algo más. Demasiadas veces sentimos desaliento ante el esfuerzo malogrado de hacer arte con nuevas herramientas, demasiadas veces nos desasosegamos con los intentos de dirimir la vieja pelea entre el tiempo y el espacio, demasiadas veces salimos defraudados pues algo falla en el intento de juntar en una sola propuesta la seducción del arte y la fascinación del cine. Pocos, demasiado pocos, lo logran. Por citar alguno y no romper la esperanza, digamos que están cercanas, muy cercanas algunas proposiciones de Bill Viola.



F. Bacon: *Figura tendida*. 1966.

Aunque quizá no merezca la pena la gran lucha. Una herramienta, una técnica, un pincel, una luz, una palabra, un color, un ritmo, no son nada, si detrás no está el misterio, la sorpresa, la emoción, el arte. Esos momentos mágicos que la pintura consigue y ha conseguido, con bien sencillas herramientas, a lo largo de su historia, que ahí están y todavía nos hechizan; esa fuga fugaz hacia concretos mundos que nos proporcionan y han proporcionado el cine y el arte, son magnitudes de la misma especie, sumables. Son, así se amen, se odien, se imiten, se citen, se influyan o se olviden, lenguajes diferentes de una misma y sublime intención: darnos ocasiones de placer, de enriquecimiento y de mejora. □

JUAN IGNACIO MACUA

— «La memoria del placer». *Letra Internacional*, 15/16.

Cuatro poemas. Dos postales

José Luis Jover

Ese espacio metafórico

Hasta esas pequeñas
últimas raíces del tronco del dolor
descienden y se instalan poblaciones
de mariposas negras.

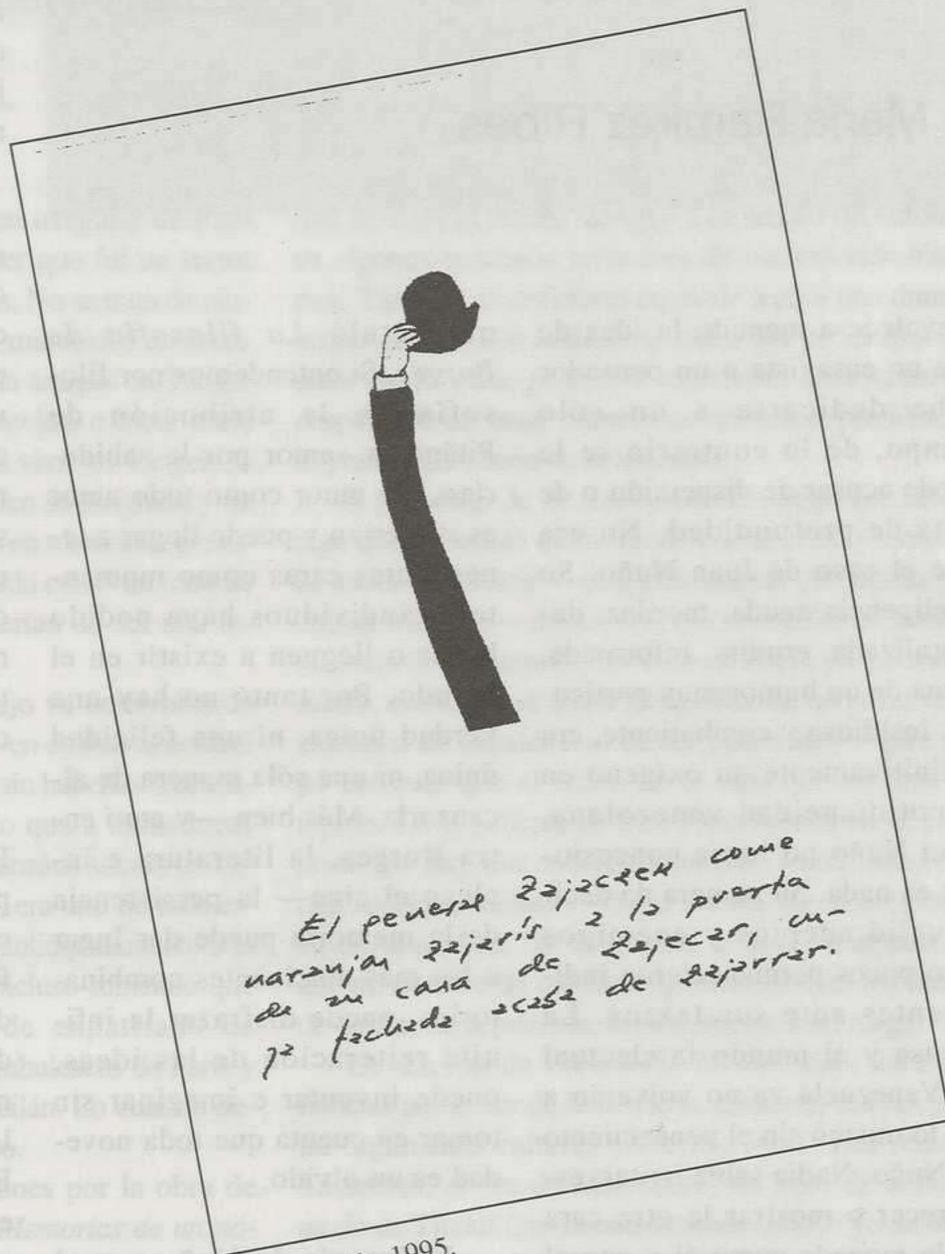
¡AJA!

A J.A.

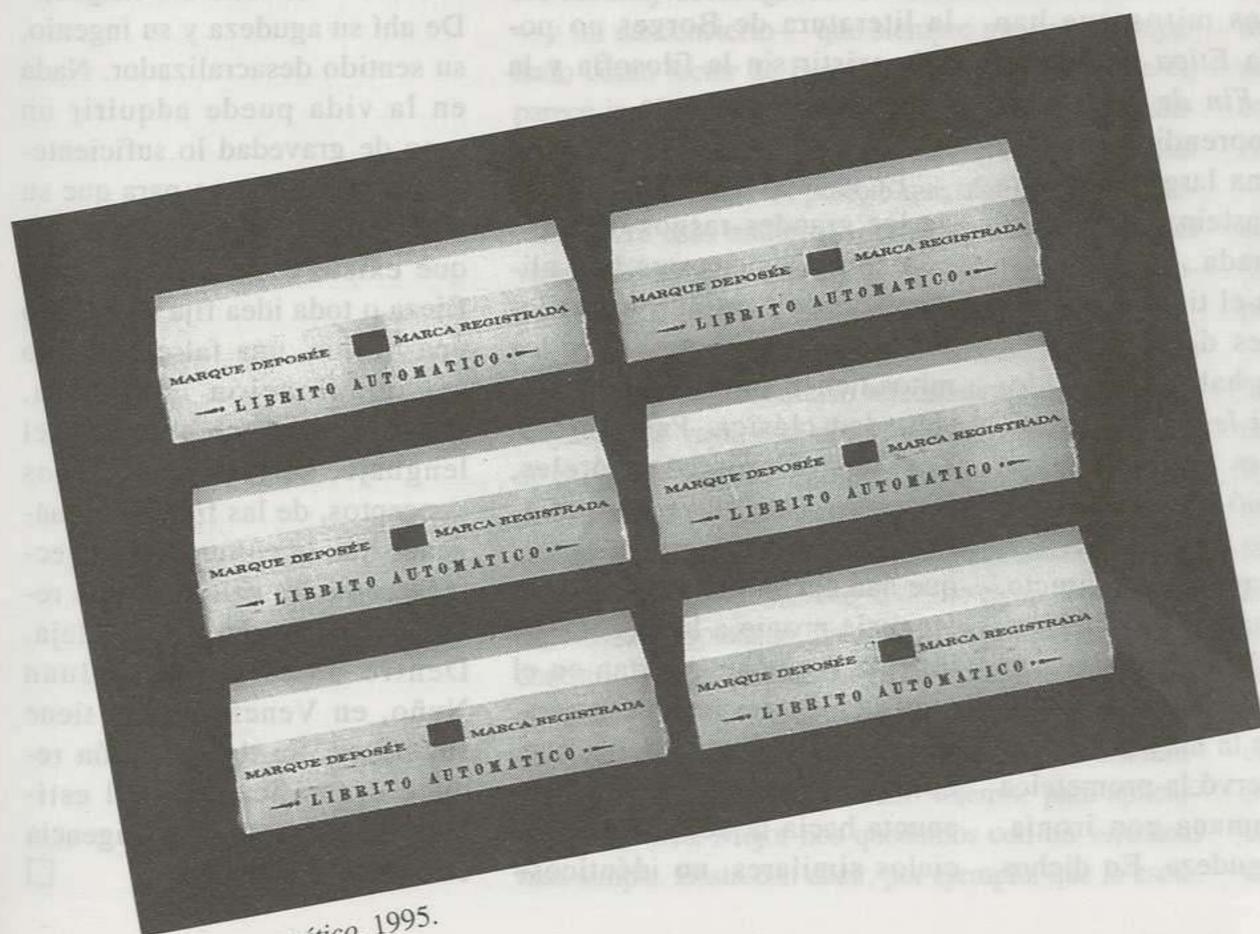
Ahondando me alejo
girando abrazado
a mi nombre espiral.

CLIC

Mira aquella casa en ruinas
hace tiempo deshabitada.
Esa casa eres tú.
Acércate a su puerta
que te saque una fotografía.



Un homenaje. 1995.



Campo magnético. 1995.

El poeta se ha quedado frío

Sobre el blanco papel
tu mirada de muerto:
un poema de hielo.
Un poema de hielo:
tus ojos de pescado
en el congelador.
A Vicente Huidobro.

El mundo y lenguaje de Juan Nuño

María Ramírez Ribes

Prevalece a menudo la idea de que un ensayista o un pensador debe dedicarse a un sólo campo, de lo contrario se le puede acusar de dispersión o de falta de profundidad. No era este el caso de Juan Nuño. Su inteligencia aguda, mordaz, desacralizada, erudita, informada, plena de un humor muy particular, insidiosa y combatiente, era definitivamente un oxígeno en la cotidianeidad venezolana. Juan Nuño no hacía concesiones en nada. Su manera de decir le valió adeptos y enemigos pero pocos permanecieron indiferentes ante sus textos. La prensa y el mundo intelectual en Venezuela ya no volverán a ser lo mismo sin el pensamiento de Nuño. Nadie sabía irritar, esclarecer o mostrar la otra cara de la moneda como él y con el dominio del lenguaje que le caracterizaba. Y a la vez Nuño, detrás de esa voz, en apariencia cáustica, escondía una extraordinaria sensibilidad, un entusiasmo por la literatura, por la creación, por el cine, por la filosofía, por el conocimiento, por la razón. De ahí su pasión por Jorge Luis Borges, su rigor y disciplina en la escritura, su interés por Wittgenstein, por Platón y por todos *Los mitos filosóficos* que han acompañado a la humanidad en el transcurrir del tiempo.

Nuño tenía muy claro la subjetividad que encierra cualquier tipo de acercamiento a la comprensión del hacer y el devenir humano. Y por tanto era también muy consciente de la relatividad que esto implica. En esto se acercaba a Borges. Y quizá por eso escribió un libro

que tituló *La filosofía de Borges*. Si entendemos por filosofía en la atribución de Pitágoras «amor por la sabiduría», ese amor como todo amor es subjetivo y puede llegar a tener tantas caras como momentos o individuos haya podido haber o lleguen a existir en el mundo. Por tanto no hay una verdad única, ni una felicidad única, ni una sólo manera de alcanzarla. Más bien —y aquí entra Borges, la literatura e incluso el cine— la persistencia de la memoria puede dar lugar a las más alucinantes combinatorias, puede disfrazar la infinita reiteración de las ideas, puede inventar e imaginar sin tomar en cuenta que toda novedad es un olvido.

El interés de Nuño por el ser y el devenir humano no estuvo nunca alejado del interés por el lenguaje y por la imagen, es decir, por la «representación» de esos mitos que han alimentado la *Ética y cibernética* de este *Fin de Siglo*. Por eso había emprendido la tarea de escribir una larguísima obra sobre Wittgenstein que no llegó a ver culminada. El era consciente de que el tiempo le iba a devorar antes de terminarla. Wittgenstein había dicho «*los límites de mi lenguaje significan los límites de mi mundo*». Nuño suscribió esa sentencia y prueba de ello son sus escritos. Su estilo, en apariencia directo, era conceptualmente elíptico, de ahí que él sintiera que sus textos no eran siempre comprendidos por la mayoría de los lectores. Observó la prometeica condición humana con ironía, distancia y agudeza. En dichos

textos había una continua regeneración de fuerzas que llegaba a estimular lo que intentaba suprimir. De ahí esa visión lúcida sobre lo que implica *La veneración de las astucias* y las sucesivas muertes de *Los mitos filosóficos* y de su perenne renacer.

Uno de sus libros comienza «Si de un siglo acá una institución se ha empeñado en anunciar su muerte, ninguna otra como la filosofía», pero esta muerte es una muerte inútil que convoca una y otra vez a una resurrección continua, a una síntesis, a una interconexión de una perspectiva con otra. Línea de conjunción y de reflejo, línea circular pero no equidistante que a veces pasa desapercibida.

La devoción de Nuño por Platón fue también la devoción por el proceso de pensar, por el creador de mitos, por la metáfora como base y fundamento de dichos mitos. Platón se vale del mito para «explicar algo mediante la trasposición de un lenguaje en uso metafórico». Borges por su lado no pretende explicar nada, utiliza la abstracción, las ideas, la imaginación, la memoria, el juego de los códigos culturales como materia prima para su fin último que es hacer literatura. Y la literatura de Borges no podría existir sin la filosofía y la tradición de Occidente.

En el esbozo que hace Nuño de los grandes rasgos o de los esquemas básicos que han alimentado de continuo a la filosofía, se aprecia que todos los mitos tienen su origen en la antigüedad clásica. Parménides, Sócrates, Platón, Aristóteles, Pitágoras, constituyen los grandes iniciadores de estos rasgos que han encontrado un eco y un lenguaje propio a lo largo de la historia y que se insertan en el mito del eterno retorno nietzscheano. Tiempo circular que, como bien ha dicho Borges, apunta hacia la «concepción de ciclos similares, no idénticos»

y hacia la exaltación del presente «como forma de toda vida». Nadie, como dijo Schopenhauer, «ha vivido en el pasado, nadie vivirá en el futuro». Y como escribió Marco Aurelio en sus *Reflexiones*: «Quien ha mirado lo presente ha mirado todas las cosas: las que ocurrieron en el insondable pasado, las que ocurrirán en el porvenir». Reivindicación de la analogía, de la metáfora y de la creación de mitos.

Las Doscientas horas en la oscuridad que Nuño disfrutó y de las cuales nos dejó un valioso testimonio, constituye también una exaltación de la analogía, de la metáfora y del presente como juego de la imaginación; como ilusión de la posibilidad de un tiempo detenido que el cine perpetúa en su oscuridad y en su luz. El pertenecía a una generación de cine. La de hoy es la del vídeo, la de la estridencia y el ruido. Nuño vivió en ese otro tiempo más lento y silencioso de las películas. Un tiempo en el que había cabida para el pensamiento y para el humor.

Si hubiera dos palabras que pudieran sintetizar a Juan Nuño estas serían pensamiento y humor, quizá un humor cáustico pero humor. Ambas se encuentran en la libertad del lenguaje. De ahí su agudeza y su ingenio, su sentido desacralizador. Nada en la vida puede adquirir un tono de gravedad lo suficientemente severo como para que su contrapuesto no lo destruya. Lo que existe es la fluidez. Toda fijeza o toda idea fija no es sino una ilusión, una falsedad. Sólo la imaginación se salva. Imaginación como alimento del lenguaje, de las ideas, de los conceptos, de las figuras e imágenes que la cultura ha proyectado como un celuloide que recrea una imagen y la refleja. Dentro de esta tónica, Juan Nuño, en Venezuela, no tiene sustitutos. Su desaparición reduce dramáticamente el estímulo cotidiano a la inteligencia en nuestro medio. □

Acerca de Paul Bowles

José Manuel Caballero Bonald



CUENTOS ESCOGIDOS

Paul Bowles

Traducción de Guillermo Lorenzo,
Héctor Silva, Rodrigo Rey Rosa
Ediciones Alfaguara
Madrid, 1995

Yo fui un lector tardío y más bien irregular de Paul Bowles. O quizá sea mejor suponer que fui un lector previo al conocimiento de sus libros. No se trata de ninguna ocurrencia pueril, sino de un minucioso recuento de experiencias personales. Yo tenía amigos en Tánger que, a su vez, eran amigos de Bowles, o bien, tenía amigos que, sin serlo de Bowles ni vivir en Tánger, lo habían leído y conocían bastante bien su biografía y su literatura. Y esos simples preavisos en torno a su personalidad de escritor fueron propiciando como un foco de atracciones que, sin duda, no pasarían de ser una incierta presunción de afinidades.

A medida que uno se hace viejo va desarrollando una cierta especialización sensitiva en cuanto al control de calidad de las obras ajenas, aun sin haberlas frecuentado de hecho. Por ahí se filtra lo que a todas luces puede parecer una arbitrariedad y termina siendo un barmo infalible. Y Bowles, para mí, era uno de esos escritores cuya obra me garantizaba anticipadamente una expresa identificación del gusto. Incluso sabiendo que había andado, en funciones de expatriado de Manhattan, por los viaductos funambulescos de París y los exotismos angloparlantes de Ceilán. Lo cual no dejaba de resultarme un poco excesivo.

Mis primeras efectivas aficiones por la obra de Bowles se produjeron a partir de *Memorias de un nómada*. Me encontré de pronto con un escritor cuando menos desazonante: un partidario de los viajes alrededor de todas las noches del mundo, una especie de investigador errático por su propio pensamiento moral. Y eso fue muy de mi agrado. De ahí arranca una emoción —y un desconcierto— que siempre me han acompañado como lector de Bowles. Cuando se habla de él, parece inevitable referirse a sus viajes como a la afanosa mitología del buscador de oro, en su variante más metafórica. Incluso es posible que alguien haya montado sobre esas andanzas del escritor una teoría del viaje considerado como una de las más bellas infracciones de las bellas artes. Y algo de eso hay.

Bowles es un nómada absolutamente atípico, pero también es un sedentario adecuadamente singular. Vaya donde vaya, esté donde esté, siempre tiene algo de expedicionario a ningún territorio, de extranjero dispuesto a cruzar esas fronteras que separan los peligros de las renuncias a afrontarlos. Bowles nunca dictamina sobre lo que vive o ha visto vivir: no es un fiscal, es un espectador despiadado, precisamente porque es todo lo contrario a un moralista. Su gestión como escritor coincide con la del que se sitúa en ese laberinto indagatorio en el que toda verdad engendra sus propias incertidumbres. Pero eso suena demasiado solemne para aplicárselo a Bowles. Mejor nos quedamos con un veredicto más simple. Basta con decir, por ejemplo, que la escri-

tura de Bowles remite siempre a un retrato sin terminar de algunos tortuosos recovecos de nuestra vida histórica. También lo cotidiano equivale aquí a una dramaturgia general. En definitiva, todos los personajes del autor de *El cielo protector* atraviesan ansiosamente, después de un buen número de desdichas posibles, el imposible escenario de la felicidad.

A propósito de *El cielo protector* tengo que contar algo que enlaza en cierto modo con el último relato de la reciente edición —magníficamente prologada por Armas Marcelo— de sus *Cuentos escogidos*: el titulado «La ruta de Tassemsit», un texto en el que yo, personalmente, encuentro el mapa ideográfico de no pocas reincidencias de Bowles —o de sus personajes— para dejar entrever que el orden no es más que un caos en reposo. En la película de Bertolucci basada en *El cielo protector* hay una música adicional —una tonada de raíz arábigoandaluza— cuyo rescate me corresponde en cierta medida. No es que me la hayan usurpado, ya que mi nombre de coeditor figura incluso en los títulos de crédito de la película, lo cual incluso me halaga.

En «La ruta de Tassemsit», Bowles narra sus experiencias por el sur de Marruecos, grabando música para un organismo cultural norteamericano. Ese remoto Tassemsit, al sur de Marrakech, no lejos de la *hameda* de Tinduf (por donde también anduve yo no hace mucho), aparece en el texto de Bowles como el fascinante recordatorio de un mundo literalmente excéntrico, medio localizado entre las quimeras medrosas de la imaginación y las parábolas del tesoro nunca encontrado. Tuve la impresión, mientras leía el cuento, que todo ocurría como dentro de un espejismo, como si nada pudiese ser exactamente real o, mejor dicho, como si lo anómalo fuese lo más verosímil. Ahí está ya el código ideográfico que propone el desierto, no apto —naturalmente— para hordas turísticas: esa sensible convicción de que «nadie que haya permanecido en el Sahara durante algún tiempo sigue siendo la misma persona que era cuando fue allí».

La expedición musicológica de Bowles, en compañía de un técnico de sonido, tuvo un epílogo sorprendente. Un extraño jerife les preparó una fiesta donde iban a tener una óptima oportunidad para grabar músicas del AntiAtlas, pero el magnetófono no pudo funcionar debido a las deficiencias eléctricas de un generador. El jerife, sin embargo, disponía de una pequeña casete y le regaló a Bowles la cinta que había grabado en unas pésimas condiciones acústicas. Al regreso, cuando Bowles quiso comprobar la segura inutilidad de esa cinta, se encontró con lo que él llama un «misterio gozoso»: la grabación era perfecta. Todo eso me recordó una similar experiencia mía de hace años, cuando anduve recogiendo los presuntos vestigios de la primitiva

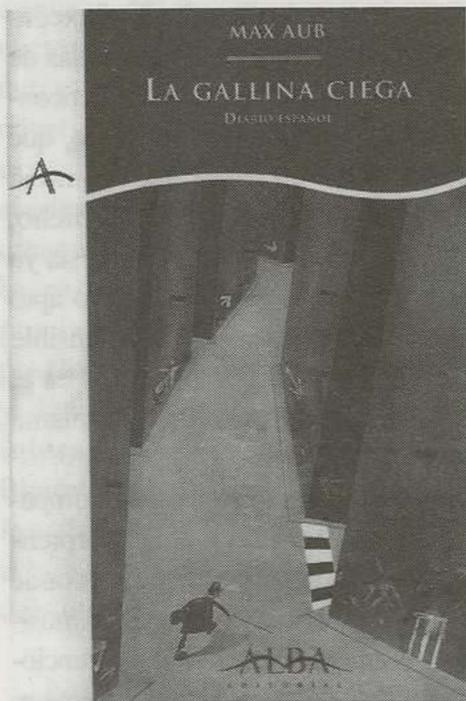
música gitano-andaluza-arábigo-andaluza, en cierto modo— por algunas perdidas comarcas sureñas. El técnico de sonido que me acompañaba no pudo grabar una improvisada fiesta campesina porque no había por allí ningún enchufe, pero un viejo serrano me obsequió con una cinta más bien pringosa que contenía, como luego comprobé, una grabación extraordinaria. Pido disculpas por este paréntesis anecdótico y hasta trivial. Pero la coincidencia entre la peripecia de Bowles como rastreador de antiguos esplendores artístico, populares, y la mía, ha vuelto a reavivar, con la lectura de estos *Cuentos escogidos*, como un nexo emocionante que ya se insinuó con la música de *El cielo protector*. Me agrada mucho recordarlo, aunque sea por una vía colateral donde coinciden no pocas preguntas que se viene haciendo de Paul Bowles y que a mí también me seducen.

Algunos de estos cuentos tienen algo de historias transmitidas desde el árabe clásico por tradición oral.

Hay en todos ellos como una furtiva sorpresa, como un aparejo de fábula siempre inconclusa. A diferencia de su compatriota Hemingway, Bowles rastrea un mundo ajeno sin ninguna clase de alharacas tipificadoras, sólo a través de una poderosa capacidad para considerar la vida en estado puro: una especie de trabajo de campo donde nada puede ser superfluo, porque de lo que se trata es de descubrir lo que nuestra civilización ha perdido y se conserva en otras inmemoriales culturas. Con una prosa narrativa muy bien punteada de injertos poéticos, ceñida a un fraseo de elegantes —aunque quizá demasiado explícitos— paradigmas, Paul Bowles sintetiza aquí los asuntos primordiales de sus expediciones al fondo enigmático de la realidad. Lances terribles, dudas categóricas, ternuras y crueldades, convierten estos relatos en un asedio incansable a lo que Bowles anduvo buscando desde que se instaló en Tánger: el sentido solitario de la rebeldía. □

A propósito de «La gallina ciega» de Max Aub

José Monleón



LA GALLINA CIEGA (DIARIO ESPAÑOL)

Max Aub

Edición, estudio introductorio y notas de Manuel Aznar Soler.

Alba Editorial
Barcelona, 1995

Me resulta imposible desligar el comentario del libro de mi propia experiencia y condición de modesto personaje del mismo. Detrás de cada página mi memoria encuentra muchas de las horas pasadas al lado de Max, siempre cordiales, y, sin embargo, cruzadas a menudo por la misma tensión que existe en este doloroso *Diario*. Un *Diario* que el autor calificó de «español» consciente de que era bastante más que un registro de sus impresiones personales.

Como explica Manuel Aznar en su documentado, extenso y trabajado prólogo, no todo lo que dice Max en el libro es rigurosamente cierto, aunque sea siempre verdadero. A José María de Quinto y a Angel González, que tienen en el *Diario* un importante papel en la representación de la España antifranquista —puesto que había otra, distinta y depositaria de la memoria, en el Transtierro—, les oí repetir, en la presentación de *La gallina ciega* en la Residencia de Estudiantes, que las entrevistas no se habían producido en las circunstancias y en los términos que figuran en el libro, aunque sí reconocían que los argumentos puestos en sus labios formaban parte de sus conversaciones con Max. Es decir, que no se trataría de un diario puntual, sino de

cierta construcción literaria e intelectual a partir de datos fidedignos.

Recordemos que nuestro escritor proclamó que él no «había vuelto» a España, sino simplemente venido por algún tiempo, y ello en razón a que, en términos históricos y biográficos, esa vuelta no era posible, o lo que es igual, que Max estaba vi- viendo algo que su conciencia negaba, como si fuera una especie de doble fantasmal destinado a verificar lo que el Max de carne y hueso, desde el exilio, había imaginado. El Max «venido» se sentía responsable ante el Max que «nunca volvió», a quien debía dar cuenta de cada palabra.

Así, por ejemplo, su percepción de la mediocridad cultural española o de los estragos de la censura, que compartíamos muchos de los que vivíamos en el país, necesitaba oponerla al esplendor intelectual y la libertad de una España anterior, la suya, sin asumir algo tan evidente como el que cualquier periodo histórico, a partir de sus propias circunstancias, genera un cuadro conflictivo específico en el que se reconocen determinadas características permanentes. El examen de la España de la dictadura de Primo de Rivera, de la España de la República —que Max identificaba con la España republicana, sosla-

Cuando las involuciones y carencias de aquella etapa, que culminaron con la sublevación militar y el apoyo que mereció de una parte de la sociedad española—, de la España de la «zona leal», de la España de la Dictadura, como, luego, de la España de la Democracia, nos sitúa ante discursos culturales y políticos distintos, pero caracterizados por la pugna entre un pensamiento vinculado al avance y otro al estancamiento o el retroceso, suponiendo que exista una historia coherente de la humanidad y que su curso no esté sujeto a imponderables sin orientación alguna. La actitud de Max —para quien, obviamente, la historia sí respondía a las exigencias de un difícil y discontinuo proceso de liberación y de justicia, a cuyo favor escribió siempre— era la de definir la España de la República por sus líneas de progreso social e intelectual y las de la España del Régimen de Franco por las líneas oficiales de represión y oscuridad. Pero una cosa son los regímenes políticos y otra la dinámica real de las sociedades, y lo cierto es que nuestro Max Aub fue un autor minoritario y marginal —como todos aquellos que entre nosotros han merecido la consideración de vanguardia— durante la República, un autor excluido de las decisiones teatrales y tenido por ajeno a los escenarios durante la guerra, un autor no estrenado durante el franquismo, y, por supuesto, cuando ya conocíamos su extensa producción dramática mexicana, un autor no estrenado durante la Democracia, y ello pese a tener Valencia, su patria de elección, una administración gobernada por el que fuera un día su partido, con varios teatros públicos disponibles (1).

El *Diario* es, en realidad, una confrontación entre la España Posible —que es una parte de España— y la España Zafia, que, refugiada en argumentos, semánticas, siglas y declaraciones ajustados a las distintas circunstancias, conserva una serie de principios básicos, entre los que figura el menosprecio del pensamiento crítico y de la cultura —integrada como ornamento o, frente a los creadores, como motivo, a menudo póstumo, de ocasional y patriótica satisfacción—, la apropiación de la idea de España, considerando marginales y aún «anti-españoles» a quienes tienen otra distinta, y, en consecuencia, una interesada incapacidad para vertebrar esa España Posible, que los exiliados del 39 identificaron con la España Peregrina.

Cuando vino Max a España —recordemos las declaraciones del ministro de Información y Turismo, Sánchez Bella, proclamando que el desenlace de la Guerra Civil había significado el eterno destierro de todas las ideologías, y sus afines, que militaron en el campo de los vencidos—

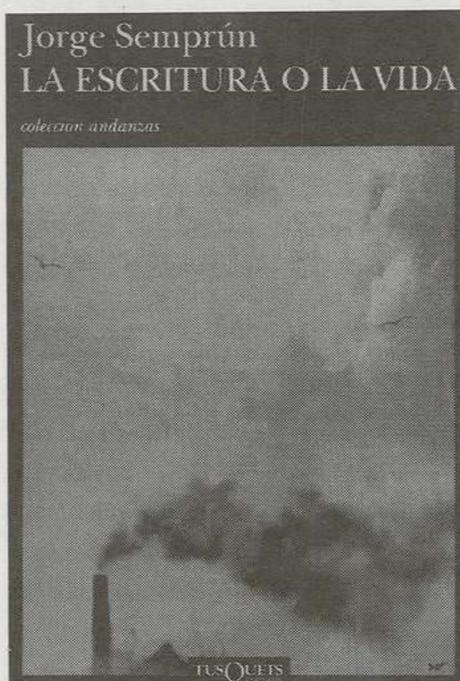
(1) Me refiero a estrenos regulares, pues es obvio que el teatro de Max ha merecido montajes menores, o de poca resonancia, tanto de profesionales —el mejor fue uno dirigido por Alberto González Vergel— como de grupos universitarios, en España y en América.

se encontró con un país donde la España Posible había sido solemnemente ajusticiada y carecía de los espacios, minoritarios pero regulares y tolerados, que sí tuvo en otros periodos de nuestra historia. El *Diario* revela que Max sí conectó con la España Posible y entonces clandestina, pero que no aceptó o no quiso aceptar la dinámica social iniciada en el 39, especialmente —y de ahí su apasionada reivindicación de la memoria— porque excluía a la España que, en la misma fecha, fue arrojada a las tierras de América, mayoritariamente, gracias al presidente Lázaro Cárdenas, a México, donde hizo del recuerdo y de la esperanza una identidad ajena a la cotidianidad de su nuevo lugar de residencia. De manera que la amargura del *Diario* proviene antes del encuentro de Max con la España antifranquista del Interior, distinta de la España del Transtierro, que del posible y aun deseado choque con la España oficial de la Dictadura. El que, por ejemplo, Max recordara a Benavente como el firmante de los manifiestos antifascistas de Valencia y atribuyera su ausencia de la cartelera madrileña —en el 69— a una represión del régimen chocaba frontalmente con quienes teníamos «otra memoria», la del Benavente que quiso hacerse perdonar con apologías a la Dictadura, que incluyeron desde la defensa de la censura al racismo, pasando por la condena del diálogo —que él llamaba liberalismo— considerándolo como una debilidad que podía conducir a peligrosas consecuencias.

El *Diario* no sólo es —como podría deducirse en una primera lectura—, un testimonio de la «vuelta imposible» de Max, de la España excluida en el 39, a la España del Interior, surgida de la victoria del franquismo, sino de nuestra propia imposibilidad de «volver» a esa España violentamente separada primero, prohibida después, y luego sólo parcialmente recobrada, como lo probaría el simple hecho de que un libro tan apasionante y capital como *La gallina ciega* se edite ahora por vez primera en nuestro país. Lo cual no debe excluir el reconocimiento de que, a partir del 39, poco a poco, fue renaciendo en el interior esa España Posible, a la que hoy, creo que al fin en paz, pertenecen las gentes como Max y muchos de los que aquí, partiendo de otra experiencia —no es lo mismo perder una guerra que nacer o crecer cuando sus resultados ya han sido establecidos, ni tener la memoria de la propia experiencia que alcanzar, *a posteriori*, sin haberla vivido, una información—, han intentado construir una conciencia histórica, refugiados en los espacios, siempre mínimos, pero hoy nuevamente tolerados, que concede la España Zafia a esa España Posible, cuya nacionalidad eligió un día Max con la esperanza de que llegara a ser la España real, percibida y compartida por una mayoría, y al servicio de la cual escribió toda su obra, incluido el ajuste de cuentas que es su hermoso, febril, no siempre justo y escalofriante *Diario*. □

La memoria del testigo

Miguel Angel Molinero



LA ESCRITURA O LA VIDA
Jorge Semprún
Tusquets Editores
Barcelona, 1995.

La obra novelística de Jorge Semprún se levanta desde el reclamo persistente de su condición de testigo de este siglo que va agonizando en las turbulencias políticas de la historia. Un testigo no imparcial ni alejado de la acción, sino enfangado en el compromiso militante, y en una difusa ética activista que reclama para sí una lectura de justificación heroica. Algo entre *las manos sucias* del que manipula lo real concreto, en palabras de Sartre, y los aviadores que sobrevuelan las catástrofes de esta centuria, con una épica del riesgo a lo Malraux.

La vida de Semprún es ya la de un personaje de novela y, de modo particular, nutre a los protagonistas de las suyas con tanto trasunto de la realidad, que relega las transfiguraciones de la ficción a un segundo plano por exigencia de exactitud histórica. Si aparece Dolores Ibarruri cruzando los países del Este en un mausoleo ferroviario y rodeada de la parafernalia de majestad que se depara al círculo celeste de la *nomenklatura* comunista, es para que en el momento procesal oportuno el lector, persuadido por el verismo puntillista de los detalles, no dude de que *La Pasionaria* pronunció efectivamente la frase que expulsaba a Semprún y Claudín de la ortodoxia dirigente del PCE, a mediados de los años sesenta: «Esos intelectuales cabezas de chorlito».

El autor, hijo de un diplomático republicano refugiado en Francia tras la guerra civil española, casi adolescente se une a la organización clandestina de la Resistencia contra la ocupación alemana. Es detenido y, en 1944, enviado al campo de exterminio de Buchenwald, junto a la ciudad de Weimar, la pequeña patria principesca de Goethe, y uno de los lugares, de los nombres, de la ignominia de las matanzas masivas, de los hornos crematorios del nazismo. Una de las mayores sedes del horror programado que haya conocido la humanidad sufriente. Sobreviviente en condiciones infrahumanas de un campo al que se enviaba a judíos, izquierdistas, perdedores de la guerra española, a la vasta muchedumbre a la que el Reich consideraba enemiga.

La escritura o la vida, escrita originalmente en francés, no es una novela, —pero participa de los mecanismos narrativos—, ni se ciñe el relato a un tiempo y espacio concretos.

Aunque el punto de partida es la experiencia de Buchenwald, el hilo de la narración se desliza por los meandros de la memoria del testigo a lo largo de su trayecto biográfico hasta la actualidad,

el momento en el que, pasado medio siglo, la Segunda Guerra Mundial tiende a depositarse en los desvanes del recuerdo, con una sensación de irrealidad aumentada por el hundimiento, con la caída del telón de acero, del mundo establecido al fin de la contienda.

La escritura o la vida es varias cosas a la vez, asentadas sobre el armazón de libro de memorias. Entra y sale en terrenos del ensayo filosófico, canta la fraternidad solidaria de las víctimas en la región de la muerte. El arbitrio de la evocación personal se somete a la prueba de soportar varias tesis. Una, que da título y sentido al conjunto, es que la vivencia del terror era una carga de tal profundidad que se hacía inexpresable. Había que elegir el olvido provisional si se quería seguir viviendo. Semprún liga así su «aplazamiento» de la vocación de escritor a la condición de enterrar en un lugar remoto de la conciencia los días de Buchenwald, que van saliendo a la superficie entre sueños atormentados.

La ligazón con la escritura conduce a consideraciones propias del género «libro de iniciación»; y la visión de la literatura como consolación en momentos de la máxima tribulación da paso, en otros, a episodios amorosos y disgresiones que sorprenden un venero de donjuanismo de hombre de mundo, con nostalgia de «las nieves de antaño». El carácter heterogéneo de tan distintos elementos sólo puede conciliarse en los rumbos contradictorios de una vida, en la que todo sucede sin plan.

Semprún no renuncia a anudar bajo ejes causales los distintos grupos de sus recuerdos. Lo hace desde el máximo patetismo de la evocación, recordando, por ejemplo, cuando junto con un compañero emboscado da muerte tras una agonía de duda a un soldado alemán que canta una canción de su infancia; la lógica del combate y la guerra frente al amor al idioma del enemigo. O la huída de los pájaros, exiliados por el olor de los crematorios.

El escenario de medio siglo de memoria permite ver versiones simultáneas, que fueron sucesivas, del propio Semprún: el apátrida, el combatiente, el aventurero, el escritor en silencio y luego en ejercicio, el dirigente comunista y el rebelde que abomina de los dos rostros totalitarios de este siglo, unidos por la continuidad de Buchenwald como campo de concentración tras la victoria aliada. Cuando el escritor decide acometer su juventud, ya ha dejado de habitar las creencias de entonces de modo dramático.

El testimonio no puede olvidarse de lo que sucedió «después» y no queda circunscrito al espacio bélico, al demorado temor del prisionero cercado por la muerte omnipresente. Y así el testigo bucea y da rodeos tratando de fijar elementos de identidad, de continuidad, que atraviesen indem-

nes tanta devastación. El resultado de esa tentativa es *La escritura o la vida*, sostenida por el poder de amalgama de la literatura, cuando la vida misma, las ideas, la historia, siguen cada una su propia deriva, insensibles a la aspiración profunda de unidad, de pureza. □

Una reivindicación apasionada de la literatura

Salvador Clotas

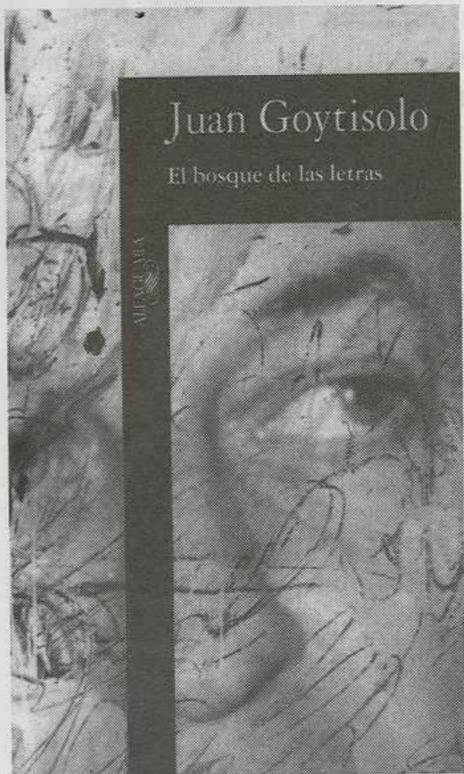
Juan Goytisolo pertenece a ese tipo de escritores que, como Milan Kundera o Carlos Fuentes, junto a su obra de creación desarrollan una interesante tarea como ensayistas, críticos literarios y aún teóricos de la literatura. Poseen una concepción muy personal de la literatura, son capaces de explicar su propia obra de forma convincente, y opinan sobre problemas políticos, sociológicos y otras materias con acento tan propio como alejado, casi siempre, de las versiones oficiales o convencionales.

Me parece que se comete una injusticia con la obra no novelesca de Juan Goytisolo. En primer lugar, porque no es tan aislable de su obra narrativa como se cree. En segundo lugar, porque constituye una voz original y fuerte en causas que generalmente olvidan los intelectuales españoles, quizá demasiado volcados a la realidad y a los problemas internos. Finalmente, porque sabe ser arbitrario y provocador conservando una gran coherencia personal. Sinceramente pienso que, hoy por hoy, el pensamiento español necesita más juanes goytisolos, aunque algunos prefieran dedicarle un respetuoso elogio antes que leerlo.

Su último libro, *El bosque de las letras*, un buen ejemplo de lo que digo, recoge diversos ensayos sobre literatura y escritores —apunta su propia tesis sobre la naturaleza de lo literario—, reflexiones sobre el momento político en el mundo, en Europa y en España, algunos discursos sin modificar y algún otro escrito ocasional que no desdican del contenido de la obra. El pensamiento de Juan Goytisolo ni se produce a saltos ni se desarrolla con un método filosófico; va componiéndose sobre la base de una gran fidelidad consigo mismo, muchas repeticiones y pequeños avances. En este libro da un paso en el sentido de explicarnos su radical concepción de

lo que es literatura frente a lo que no pertenece a ese bosque que es la auténtica literatura— y eso tanto en lo que se refiere a los escritores clásicos como los actuales. Si el objetivo no es muy original, la propuesta es muy personal y contundente. Seguramente constituye la parte más novedosa de este libro el esfuerzo por definir lo que él llama «alta literatura» frente a los productos editoriales, que son la mayoría de los libros que hoy aparecen; una producción editorial aquejada de inflación, influida por la hegemonía audiovisual y auspiciada por una crítica periodística a la que Goytisolo dedica palabras de una gran dureza — como pereza, incompetencia y ruindad— en su ensayo sobre la novela póstuma de Lezama Lima.

Goytisolo sostiene, en primer lugar, que, con excepción del siglo XIX, siempre la literatura ha sido difícil, minoritaria y elitista. «Toda obra seminal necesita un lapso determinado —años, decenios, siglos— para abrirse paso y forjar su público...» (pág. 25). En la breve introducción esboza una leve teoría sobre el árbol o el bosque de las letras que concreta un poco más en páginas sucesivas. En realidad, es una forma radical, casi filosófica, de explicar que hay literatura buena y mala o mejor, literatura y no literatura o producto editorial. La buena, la auténtica, es la de aquel «escritor aferrado al valor de la palabra, consciente de ser una rama, prolongación o injerto del árbol de la literatura». Por tanto, el verdadero escritor se distingue por su inalienable vocación por la escritura y su defensa del «derecho de la escritura a ser escritura», y su relación con las raíces o la historia de la literatura no dividida por fronteras ni épocas. En realidad se sitúa, como Forster, contrario al nacionalismo literario y ve la literatura, la alta literatura, revuelta



EL BOSQUE DE LAS LETRAS
Juan Goytisolo
Ediciones Alfaguara
Madrid, 1995.

dentro de un armario sin distinción de épocas o países: Ibn Arabi, Ibn Al Taid, Rabelais, Swift, Flaubert, Biely, Svevo, Céline, Arno Schmidt o Lezama. Se trata de encontrar en ese universo revuelto de la literatura universal los autores con los que cada uno puede dialogar y que dialogan entre sí. Quizá una versión más intensa de algo muy repetido: que cada uno debe escoger «sus clásicos».

¿Qué significa su confesión de que desde hace bastantes años sólo relee? Su idea conecta con la del «maestro», que a Goytisolo le parece esencial para el escritor. «La ambición literaria se manifiesta *ab ovo* con la elección del maestro» (pág.128). Más adelante, en el ensayo «Planta del desierto» —otra imagen para designar al auténtico escritor—, descubre los «maestros» de sus principales obras: «Escritura impregnada de Góngora en *Don Julián*; de Delicado, Cervantes y Sterne en *Juan sin tierra*; de Flaubert lector del *Quijote* en *Paisajes después de la batalla*; de san Juan de la Cruz y los poetas sufíes en *Las virtudes del pájaro solitario*».

Goytisolo merodea ideas conocidas pero las reviste de un nuevo significado. Sin embargo, sigue resultando difícil saber qué justifica su clasificación tan radical entre escritores y pseudoescritores, si no es su personal e intransferible elección. No es suficiente que nos diga que el signo diferencial del texto literario es la «escritura dirigida al hombre integral», o que «la literatura se crece y se desarrolla en el ámbito universal de lo humano». Seguimos sin saber cual es la varita mágica que divide tan radicalmente lo que constituye la esencia de la gran literatura. Por otra parte, como en casi toda la crítica literaria. La mayor aportación reside en la imagen: la literatura es un bosque, el esfuerzo del escritor debe dirigirse a constituirse en una rama o en un injerto de ese bosque.

Para Juan Goytisolo, está muy claro cuales son los grandes troncos de ese bosque. Nos los

ha venido repitiendo a lo largo de su obra. En esta ocasión, pone un acento especial en la figura y la obra de Clarín, que constituye «el mayor acontecimiento literario español de los últimos años a escala europea». Sospecho que obedece a una de sus relecturas. No recuerdo, en libros anteriores, tanto entusiasmo por el autor de *La regenta*.

Sus ensayos literarios se dedican, aparte de a Juan Ruiz, Clarín y algún otro gran clásico, a Carlos Fuentes, Jean Genet, Lezama Lima, Reinaldo Arenas, Manuel Puig —«autor de las mejores novelas políticas de la década de los sesenta en Latinoamérica»—, Severo Sarduy y José Angel Valente. Todos ellos son ramas del bosque literario para él. Inmediatamente nos surge una pregunta: ¿Pretende Goytisolo que esta valoración sea aceptada por todos? ¿Quién puede asegurar que Severo Sarduy o, más aún, Reynaldo Arenas, tan escasamente apreciados por muchos lectores y críticos inteligentes, forman ya parte de ese bosque? ¿En que queda el lapso de tiempo necesario para que se reconozca una gran obra? Las élites, las minorías, ¿nunca se equivocan?

Preguntas sin respuesta suelen ser méritos del ensayista. Recuerdo un libro aparecido recientemente sobre el arte de escribir en el que todo está muy claro y todo queda demasiado ingenuo y confuso.

Completan el libro textos sobre su idea de Europa, de la unión europea, sobre la España democrática, donde incluye su ya célebre tema de «nuevos ricos, nuevos libres, nuevos europeos», sobre los distintos centenarios recién celebrados y contemplados con visión muy crítica, el nuevo orden mundial, etcétera.

Un libro oportuno, sugestivo, provocador y, sobre todo, una acérrima y, como dice Javier Goñi en una brevísima reseña, una *quijotesca* defensa de la literatura. □

El tiempo que ya no nos queda

Lourdes Ortiz

Es ese tiempo perdido y el escritor, como nos enseñó el otro, corre a atraparlo, a fijarlo en el texto ante la angustia agobiante del tiempo consumido y del otro, siempre aleatorio y frágil, que queda por vivir. El escritor tiene esa suerte, esa ventaja que le sitúa de algún modo por encima de los demás mortales, que también desearían atrapar el tiempo, rescatarlo para siempre del olvido que es ya la muerte. Muchos hombres públicos pagan a otros incluso para que escriban sus memorias en un afán de dejar testimonio, huella para que quede lo vivido o lo que fue, cuando uno ya no está. ¿Quién no quisiera conservar aquella tarde, recuperar aquel amigo, dejar constancia de aquel paseo por la alameda con la niña de los ojos alegres o tristes, aquel fulgor del primer encuentro? Los recuerdos se amontonan en la memoria, se confunden y se superponen en capas inconexas. Hay partes que se fueron para siempre, otras, lo sabemos, que retornan con el aroma de la magdalena que puede deshacerse en la boca, ese sonido, ese olor, el olor penetrante de la hierba mojada o del salitre. Caballero Bonald, en su *Tiempo de guerras perdidas*, en esa novela de la memoria de la que nos ha dado su primera entrega, ha caído también en esa tarea proteica y casi siempre condenada al fracaso, que no consiste en crear un mundo, como toda novela pretende, sino en salvar la vida propia, congelarla en el texto: las anécdotas vividas, las emociones, los encuentros, los amigos que fueron, las vicisitudes del crecimiento, el trabajo, la búsqueda o la pérdida de la felicidad.

Unas memorias no son nunca una novela y cuando son una novela, una larga novela en varios tomos, como *A la Recherche*, lo contado se transfigura por la magia de la escritura y ya no es el autor, la vida de autor lo que se nos entrega, sino una obra más, tal vez la más grandiosa, que se suma como creación a todo lo ya escrito o publicado. Por eso todo autor que se enfrenta a la tentación o a la necesidad imperiosa de rescatar su experiencia personal, de conservarla como documento veraz, legado para amigos, lectores, estudiosos o simplemente como forma de no morir del todo, se halla en una disyuntiva: ser fiel a lo vivido —lo vivido se escapa siempre en cualquier caso— intentando un estilo periodístico y documental, frío y ligeramente distanciado, que incluya sistemáticamente fechas y acontecimientos, para lograr un libro que será en definitiva un muestrario más o

menos arbitrario de amigos, vivencias literarias, lecturas y sucesos, o bien reconstruir desde el presente aquellos años, sin renunciar al poder transfigurador de la literatura, para extraer destilado el jugo de los mismos, sacrificando el dato o el detalle a la vivencia, al aroma de la época, a la emoción sentida o al fantasma de una evolución espiritual que nos adentre en los vericuetos del Yo con sus incertidumbres, sus traiciones y sus descubrimientos. Se cuenta y se reconstruye desde el presente. La narración de los sucesos, de las gentes conocidas, de los lugares frecuentados, de los trabajos iniciados o rechazados, las casas habitadas pueden convertir al narrador en arqueólogo, revestido de la pretensión de objetividad, y a la obra en un amplio fichero documental, imprescindible después al erudito o al estudioso para reconstruir una trayectoria y una época: pero la precisión de la memoria —siempre engañosa y juguetona— que quiere incluirlo todo, darnos la vida entera del escritor o del político a través de las casas que habitó, los hombres que conoció, los cafés que frecuentó suele quedarse patiocorta. Nos da la anécdota, nos proporciona una guía llena de curiosidades, de personajes descritos de prisa y de un plumazo, reseca a los hombres y los convierte en datos.

Por eso Caballero Bonald, consciente de ese peligro, ha intentado —y ha salido airoso en el intento— el difícil equilibrio entre la novela y la memoria, género híbrido que se desliza siempre imperceptiblemente hacia uno de los lados y que se mantiene en una tierra de nadie, una especie de ejercicio en la cuerda floja, que sólo cuando adquiere la potencia y la «verdad» de la narración (que no tiene por qué ser la de la vida) consigue atraparnos.

Caballero Bonald para vencer el escollo utiliza sus grandes recursos de novelista. Intenta ser riguroso y ordenado en los detalles pero en todo momento su pericia de narrador modela el texto. Su sentido reflexivo y analítico le sirve para al tiempo que nos describe sus andanzas de niño y adolescente, ir recreando su evolución espiritual, su biografía literaria, el azar y el goce de las lecturas y las amistades, y sobre todo sus reflexiones, pasadas muchas veces por el tamiz no disimulado del presente desde el que narra. El Yo omnímodo del narrador —que no es en este caso el creado por el novelista, sino el del autor— selecciona y ordena, intentando vencer el propio despojo selectivo que el



TIEMPO DE GUERRAS PERDIDAS

José Manuel Caballero Bonald
Editorial Anagrama
Barcelona, 1995

tiempo introduce en la memoria irremediabilmente. Son las opiniones del autor las que se nos cuentan, su propia perplejidad ante aquel que debió ser él y al que ya muchas veces ni siquiera reconoce. Seguimos su deambular a través de la infancia de aquel niño de Jerez, ciudad madrastra, aquel niño que nunca amó los dibujos animados y que vive una guerra sin vivirla, una guerra de la que sólo guarda algunas sensaciones «un rumor opaco, un padecimiento silencioso ocupando todo el espacio de la consternación...» Aquel día del miedo pequeño y sólo olfateado en que creció, nos cuenta, más de lo que había crecido desde que comenzó la guerra. Seguimos al adolescente que quiso entrar en la Marina, sus escauceos literarios, su felicidad en la Cádiz hermosa de la posguerra, su decepción en la Sevilla que no llegó a atraparle, su primer viaje a Madrid, sus contactos con la bohemia literaria de los cincuenta, sus primeros juegos amorosos... Y le seguimos siempre a través de su advertencia tan certera: «La linde entre una historia vivida y una naturaleza muerta es a veces casi imperceptible».

Y precisamente porque es consciente de esa dificultad que se le plantea a cualquier novelista, cuando quiere dejar de serlo para convertirse en narrador periodístico, en historiador objetivo o en cronista de hechos, hace trampas y se vuelca apasionado en el texto y el libro, como resultado, está lleno de hermosos meandros, divagaciones, escapadas, que van convirtiendo al autor, supuestamente descrito con la imparcialidad del notario que da cuenta, en protagonista de la novela de una época y de una iniciación. Y es entonces, cuando el novelista se impone, cuando el libro se hace apasionante y vemos a través de los ojos de ese personaje que es José Manuel la España de los años cuarenta y de los primeros cincuenta: el deambular de un joven de la posguerra que camina con sus sueños y sus proyectos y poco dinero en el bolsillo, recorriendo pensiones desvencijadas, burdeles de mala muerte, cuchitriles desalentados de una bohemia que se reconstruía en cafés y juegos florales provincianos. El descubrimiento del mar o de las tierras bajas e inundadas de Doñana, la magia sombría y luminosa del desierto, el encuentro sórdido y fastuoso con la puta niña y la vieja alcahueta en el caserío de Los Albarizones o la «pajabrava» de la Luisa, la chavala de la piel atezada y los ojos verdosos; la iniciación en el mundo del flamenco y los

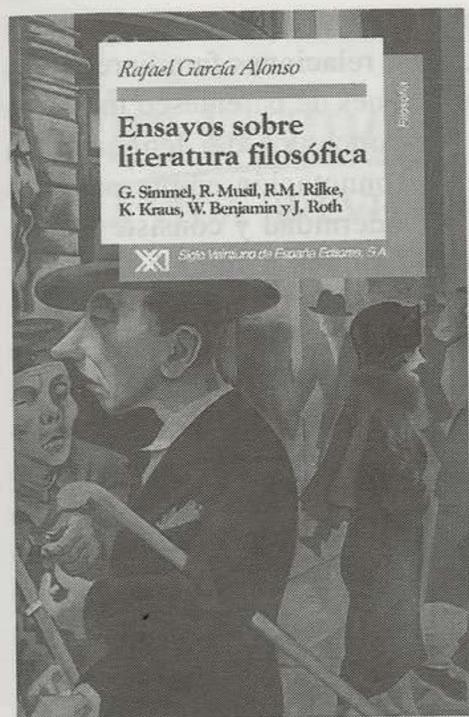
cantaos, el mundo marginal de los tablaos y las tabernuchas y las huidas desde el centro de la honorable ciudad pacata y señorilal barrio jerezano de Santiago; el posterior descubrimiento del jazz, del surrealismo. Las conversaciones literarias, la descripción —hecha siempre desde esa mirada afilada, ese humor socarrón y rápido de Caballero Bonald— de los prohombres literarios de la España que acaba de salir de la guerra, los Paneros, los Rosales, los Dámaso, Ory... O la bohemia compartida con los más jóvenes, las revistas literarias, los primeros poemas, la atmósfera del café Gijón, los primeros congresos literarios.

Novela de la memoria, como él ha gustado de definirla, pero también, legado documental, punto de referencia ineludible a partir de ahora para la reconstrucción de la vida literaria de aquellos años: muestrario de lecturas, de tendencias, de afinidades y desplantes, de fascinaciones y desengaños. La imagen de una España borrosa y poco conocida que va saliendo del marasmo de la guerra: «Eramos en puridad los primeros adolescentes de la posguerra y todavía no nos habíamos enterado de nada, ni siquiera de que estábamos usando una especie de variante con minúsculas de la libertad frente a la privación general de libertades. Cumplimos pues a rajatabla con nuestro cupo juvenil de intemperancias y desobediencias, si bien ninguna de ellas tenía el más remoto parecido con algún airado inconformismo de carácter ideológico».

Se agradece esa visión imparcial, humilde y nada mentirosa de aquellos años en un momento en que muchos caen en la tentación de reconstruir una prematura rebeldía contra el «vencedor» más o menos heroica. Uno de los méritos de esta novela de la memoria es precisamente que nos transmite una imagen de la cotidianidad poco habitual en las reconstrucciones históricas de aquel periodo. La guerra civil aparece sólo de lejos, como un velo, dándonos la posibilidad de entender mejor, sin maniqueismos, ni gafas deformantes, aquellos años que fueron también —¿cómo no iban a serlo?— de entusiasmo y de descubrimiento para muchos: una especie de limbo sin cadáveres, ni muertos a la espalda, que explica mejor el cambio de mentalidad que en seguida iba a producirse y que nos revela que la historia de los pueblos no es sólo la historia de sus batallas. Porque las guerras perdidas del título no son realmente, en este tomo de las memorias, más que las guerras cotidianas. □

La emancipación de la filosofía

Roberto Blatt



ENSAYOS SOBRE LITERATURA FILOSOFICA

Rafael García Alonso
Siglo XXI de España Editores
Madrid, 1995

A finales del siglo XIX y comienzos del XX asistimos a la forzada unificación del archipiélago político alemán y al vertiginoso desmembramiento del imperio austro-húngaro. Ambos procesos, no es aquí el lugar de analizarlo, representaron la exitosa culminación de la política exterior francesa y de sus aliados ocasionales. Prusia y España entre otros, desde el siglo XVIII. Una política, conviene señalarlo, madurada y llevada a su máxima expresión ya por Napoleón Bonaparte. Que esa estrategia redundara finalmente en tragedias apocalípticas continentales, mundiales, y en la merma en última instancia de la influencia de Francia frente a la emergente Alemania, es una ironía aún no del todo comprendida siquiera a finales de nuestro propio siglo y, aun sin ser formulada en términos políticos expresos, fue por primera vez intuida por la mayoría de los autores estudiados en este libro.

La implantación de los principios universales de los grandes y viejos Estados de Europa occidental en Europa central fue traumática y paródica a la vez. Esta región, aunque incorporada con todo vigor a la revolución industrial, llegó tarde para participar en el reparto colonial del mundo, careció, a pesar de Hegel, de una vocación civilizadora planetaria, y sobre todo fue incapaz de asimilar la noción de Estado-nación, una evidente contradicción entre la idea racional del «ciudadano», entidad abstracta y homogénea enmarcada dentro del espacio territorial y «soberano» del Estado, y la identidad cultural, esencialmente extraterritorial y fluida de las comunidades nacionales tradicionales, precariamente asociadas dentro de un imperio o dispersas en multitud de principados. Ya sabemos que, en su momento, de Europa central surgieron las peores combinaciones ideológicas de ambos mundos, a saber, razón universal y particularidad cultural, bien en forma de fascismo o de totalitarismo «racional» de Estado. Sin embargo, esa dolorosa adopción de los imperativos de la modernidad provocó también las primeras miradas críticas hacia ese proceso que hoy, en crisis en todo el espacio de ascendencia occidental —de hecho el mundo entero—, alcanzan su máxima validez. La tradición crítica de Europa central no pudo detener el horror que se avecinaba, a pesar de preverlo en gran medida, pero es de incalculable valor ante la confusión de discursos a que asistimos en la actualidad, cuando todos los grandes proyectos estratégicos y universales nacidos de

la utopía de la razón se han desmoronado y, de nuevo, las instituciones de Estado son el soporte de las más extremas fantasías de exclusión tribal, inconcebibles sin su concurso.

En Europa central la absorción de la modernidad ha seguido dos líneas; una, la triunfante, que va de Hegel, pasando por Fichte, hasta Jünger; y otra, desplazada, que se remonta a Goethe y Heine y es subsiguientemente recorrida por el Marx de los textos de juventud, por Freud, Benjamin, Musil, Rilke, Simmel, Kraus, Canetti y el mismo Wittgenstein, pese a la aparente neutralidad de su obra.

García Alonso ha tenido el gran acierto y talento de agrupar a éstos últimos, habitualmente considerados de forma aislada, cosa a primera vista comprensible a causa de la originalidad de sus textos, al bagaje reflexivo indisolublemente unido al literario, y a la inconventionalidad de sus enfoques fuertemente marcados por las respectivas personalidades. Sin embargo, el autor ha logrado establecer los vínculos de parentesco, para utilizar una aproximación wittgensteiniana, entre todos ellos en torno a una serie de conflictos básicos generados por la modernidad. En todos se intuye el rechazo a una naturaleza humana escindida entre lo público y lo privado, lo subjetivo y objetivo, distinciones radicales derivadas de una concepción abstracta, modélica y predeterminada de la realidad. Estas distinciones hicieron posible una noción idealizada de «civilización», de gran contenido político, para suplantarse a la realidad concreta de la diversidad individual y cultural, disociada de lo político que no es más que una de sus expresiones parciales y circunstanciales.

García Alonso resalta la distinción entre «vivir para», una actitud puramente utilitaria, conforme a los requisitos mercantiles, y «vivir en», es decir, identificados con el valor que la experiencia tiene por sí misma, fuente de inspiración mística y poética a causa de su ambigüedad esencial. Rilke, nos relata el autor, estaba impresionado porque Rodin sólo se proponía «copiar» lo que veía. Había comprendido que esas «copias», como todo ejercicio estético, están de hecho participando en el proceso permanente de refundación del mundo.

Señalemos que la formulación más rigurosa de la distinción entre una realidad virtual necesitada de una confirmación exterior siempre insuficiente, paralela a las siempre insatisfechas necesidades consumistas, y el reconocimiento de la

inmanencia de la vida, único referente real del valor de las cosas y las ideas, la debemos al ensayo que Benjamin dedicó al lenguaje. Precisamente desde esa misma perspectiva Wittgenstein concluye que la metafísica está en la «gramática» del lenguaje, entendiendo «gramática» no como modelo racional absoluto, sino como el conjunto de reglas prácticas que permiten una organización social concreta, participativa y susceptible de variación. Kraus, Musil, Simmel y otros atribuyen igual importancia al lenguaje, jamás como objeto de estudio, apartándose así de las subsiguientes modas lingüísticas. El lenguaje vendría a ser un escenario, puntual y simultáneamente definido por el espacio y los eventos que en él ocurren. Su extensión y continuidad están garantizados por los lazos espontáneos que dentro de una forma de vida se crean entre la memoria individual y la colectiva.

La recuperación del lenguaje como espacio social inapropiable y a la vez riguroso —a pesar de su indeterminación última— resulta fundamental para rescatar los tesoros de la experiencia en detrimento de la jerarquía de valores forzada por el mercado o por los ideólogos del poder. Por ello Benjamin puede afirmar categóricamente que hasta la más miserable de las vidas nos lega, aunque no lo sepamos, una fortuna de incalculable valor.

Otro punto fundamental del análisis de García Alonso, necesaria y estrechamente asociado a los anteriores, es la recuperación secular de las nociones de espiritualidad y religiosidad, tal como se interpreta sobre todo a partir de Musil, Simmel y Benjamin. La experiencia religiosa ha estado secuestrada por lo eclesiástico, un orden institucional y externo, del que se excluyen las vivencias espirituales tal como se generan entre los miembros de una comunidad en el curso cotidiano de sus vidas. En su lugar se asignan interpretaciones impuestas por una jerarquía autounificada, celosa de sus prerrogativas exclusivas. Bajo esta luz, el resurgir actual de la sensibilidad religiosa debería entenderse primeramente como una justa añoranza por la perdida experiencia de lo sagrado, o mejor dicho, por lo sagrado de toda experiencia. Sólo en segundo término cabe inquietarse por los peligros del fundamentalismo, siempre producido por la alianza *contra natura* entre lo religioso y lo político.

Finalmente adelantemos, entre otras, una última distinción que García Alonso brillantemente extrae del trabajo de los autores tratados: la distinción entre *Gemeinschaft* y *Gesellschaft*. En alemán ambas palabras sugieren la noción de «sociedad», pero García Alonso acertadamente las diferencia como «comunidad» y «asociación». La primera forma de organización corresponde a las sociedades tradicionales cuya cohesión depende de relaciones humanas, del intercambio espontáneo y anónimo de leyendas o mitos referenciales, relaciones familiares éstas similares a las relaciones de parentesco indirecto existente entre los conceptos del lenguaje. La asociación, con su connotación empresarial, es un producto de la modernidad y consiste en una aglomeración de individuos definidos en términos abstractos, impersonales, en torno a objetivos distantes y percibidos como ajenos, cosa que explica la creciente sensación de disociación, soledad e indiferencia. Estas observaciones podrían llevar a pensar que la obra de autores como Musil, Simmel, Roth o Kraus poseen un componente reaccionario de nostalgia tribal. Sin embargo, ninguno de ellos, a diferencia de un Jünger, por ejemplo, rechazaron de plano los avances concretos, indiscutibles de la modernidad. Fue la doctrina nazi la que combinó tecnología, orgullo tribal y Estado. Para estos autores, en cambio, se trata de redefinir el fundamento ético que sustenta al Estado y sus relaciones con las formas más sutiles de identificación cultural, de experiencia individual y de vigencia del pasado, rechazando la primacía absoluta del oficialismo político.

Aquí trasluce la principal diferencia entre la difusa aunque potente reflexión de los autores estudiados y el discurso filosófico tradicional. Mientras éste último se ha esforzado en encontrar un fundamento racional único y universal, cuyo exponente social e histórico es el Estado, la filosofía de un Simmel o de un Musil se centra en lo *meramente* temático, la «copia» de los sucesos *tal como se manifiestan* en el «curso del mundo», Benjamin recupera la narración y la leyenda, Wittgenstein el lenguaje ordinario liberado de «embrujos», Simmel la sexualidad y la moda, Rilke la fascinación por el objeto artístico, Musil revela al hombre indeterminado, Roth al hombre errante... En una palabra, la filosofía, emancipada, recobra su lugar en el mundo. □

En torno a la hoguera

Miguel Rubio

Casi todos los escritores saben —o deberían saber— que la civilización nació cuando los hombres descubrieron el fuego y empezaron a reunirse en las largas noches de invierno alrededor de las fogatas para intercambiar sus experiencias y contarse historias. Ese es su oficio: nombrar lo innombrable, elogiar o condenar las conductas, evocar los héroes pasados o crear los nuevos, profundizar los pensamientos, matizar los sentimientos. Sea el género que sea al que se dedique, el escritor ocupa quizás el lugar más importante en el espacio mágico que se forma en toda sociedad en torno a la hoguera de donde surgen el lenguaje, los mitos, los relatos, las leyes, la convivencia, en fin. Pero con frecuencia los escritores olvidan este humilde origen, y parece que en vez de ser los mediadores de los terribles dioses de la tribu hayan ocupado su lugar.

Félix Grande es uno de los pocos escritores que parece haber recibido esa lección que le viene directamente de la nostalgia tribal de la hoguera. Como poeta, ha servido de médium de algunas de las fantasmagorías, de los desvelos y de las angustias, y también de los goces, que asaltan al hombre más en la noche tenebrosa que a la consoladora luz del día. Pero en él el afán de iluminar las zonas opacas de sí mismo y de su entorno, y también del misterio esencial que nos rodea, siempre ha estado teñido de una afición por el relato, la narración, la fábula, la historia, que, más allá del consuelo, nos sirviera para interrogarnos sobre nuestra condición aterida. Quizás a ello se deba ese tono que nos lo aproxima, ese plano desde el que nos habla como iguales, en que parece entregarse a nosotros sin elevarse al lugar de los dioses, y nunca como intermediario de los mismos. Desde su cotidianidad se dirige a nuestra cotidianidad, desde su debilidad a nuestra debilidad, desde su desorientación a nuestra desorientación.

La idea del relato, de hablarnos directamente al oído, de compartir el mundo que habitamos, está siempre presente en su obra, tanto en el poeta como en el ensayista, en el narrador como en el biógrafo, en el periodista como en el historiador. Mas la conciencia de que su voz no es gratuita, no es un adorno de la tribu, sino que está comprometida con nuestro destino que es el suyo. Eso es lo que se podría llamar una pasión —una conciencia— civil. Y ahí es donde también se une a esa estirpe de escritores españoles

en los que la pasión civil se convierte en sentido ético y el escribir, además de iluminarse a sí mismo, de sobrevivir frente al caos, le hace tomar una actitud que podría llamarse barroca —de nuestro barroco literario— y que él seguramente prefiere llamar simplemente «moral».

Grande posee un estilo muy personal del artículo: un estilo que procede de esa comprensión de la sociedad originada en los relatos de la hoguera. En la inmensa mayoría de sus artículos nos cuenta una historia y en los demás sentimos el eco de ese afán narrativo, ejemplar, a veces didáctico, siempre más cerca del relato que de la opinión. Si tiene que informar lo hace dando un rodeo: envolviendo su opinión en la seducción narrativa. Y da lo mismo que hable de un libro, de un escritor, que evoque un hecho, que trate de explicarse una situación social o política, humana o cultural. Hay siempre una fabulación y no se olvide que gran parte de su obra está basada en esas fábulas, esos relatos breves, esas situaciones que intentan describir la condición humana tanto en sus glorias como en sus miserias, en su enfrentamiento con el misterio de la cotidianidad o con el más profundo del absurdo esencial de que el hombre viva en un universo que no está hecho para él.

Este libro, que es en parte una *summa* de sus colaboraciones en periódicos y revistas a lo largo de prácticamente su carrera total como escritor, demuestra ese carácter de fabulador de Félix Grande. Y ya nos hable de Onetti o de Israel, de Antofete o de la guerra del Golfo, de Pablo Iglesias o de ETA, siempre es capaz de expresar sus posiciones civiles describiendo las cosas como un novelista, trazando el retrato del personaje como un cineasta, introduciendo el tema a debate como un dramaturgo. En cada uno de los artículos que componen los cuatro libros de este volumen, se siente la presencia de un hombre, su caminar por la vida, su lugar en la sociedad y su apuesta por un mundo mejor. Dos de estos libros fueron publicados anteriormente —*Elogio de la libertad* y *La vida breve*—, pero los otros dos son inéditos: *De primera necesidad* y *Un lugar en el «Sol»*.

En los momentos más bien turbios, turbios como las aguas de un río revuelto, por los que pasamos, pero no sólo política y socialmente, sino dentro del mundo más amplio de las ideas, de las teorías estéticas, de la cultura impostada, de la filosofía condenada a la futilidad —en una

Félix Grande

LA VIDA BREVE



DIPUTACIÓN DE CIUDAD REAL-ÁREA DE CULTURA
BIBLIOTECA DE AUTORES Y TEMAS MANCHEGOS

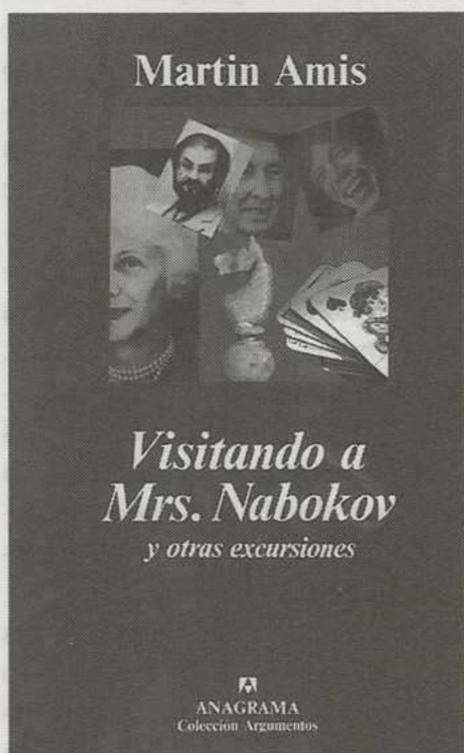
LA VIDA BREVE
Félix Grande
Diputación Provincial
Ciudad Real, 1994.

palabra, a las secuelas de esa crisis que llamamos posmodernidad—, nos parece ejemplar que se haya recogido la voz de este hombre libre, de este hombre moral, de este empedernido defensor de causas perdidas, en un libro, para que no

se pierda su posición de compromiso en un mundo cada día más alejado del hombre carnal que puede encontrar en un café con leche tomado una mañana de invierno una respuesta positiva a su desgarradura existencial. □

Una historia que contar

Rosa Pereda



VISITANDO A MRS. NABOKOV Y OTRAS EXCURSIONES

Martin Amis

Traducción de Benito Gómez Ibáñez
Editorial Anagrama
Barcelona, 1995

Un periodista tiene dos posibilidades: desaparecer o copar el espacio. Las dos han producido excelentes profesionales y desastres irrecordables, y las dos, aparentemente contradictorias, pueden conseguir una «información» igualmente veraz. Se diría que, en realidad, se trata sólo de una cuestión de estilo. Y, aunque en las discusiones de los teóricos y en los manuales de los *media* el tema de la «objetividad» tiende a considerarse como un problema de fondo, es precisamente del estilo de lo único de que se trata. La colección de reportajes y entrevistas de Martin Amis, *Visitando a Mrs. Nabokov*, es una buena muestra de cómo un periodista que ha elegido la «subjetividad», es decir, la primera persona, consigue transmitir vida. Hacer creíbles a sus personajes, ponerlos a hablar o a actuar —a jugar al tenis o al ajedrez, a entrenar para el fútbol, a beber ginebra, a escribir—: es decir, nos los da a conocer.

Hay que señalar, en primer lugar, que el trabajo de Martin Amis como periodista se desmarca claramente de su trabajo como novelista. Cuando está en periodista, no novela. Sencillamente, narra desde la primera persona. Pero es la suya una actitud expresamente consciente de que la ficción es una cosa y el reportaje, otra. De que el tipo de manipulación de lo real tiene que ser distinto, y que justamente en esa manipulación es donde reside la diferencia. Porque manipular, manipular, es algo que todo el que escribe un texto tiene que hacer. Y todo lo que se lee en los medios escritos son, únicamente, textos. De la primera página del diario a la última de la revista especializada.

Efectivamente, Martin Amis habla desde su yo, omnipresente y riguroso (¿desde dónde más puede hacerse?), pero no «de» su yo. Los periódicos que leemos están llenos de textos en los que el personaje entrevistado o el hecho narrado es un pretexto para que quien firma hable de sí mismo. Bueno, pues no es el caso de Amis, aunque, como

el Godard que no dejamos de amar, muestra sus trucos, el corte de la imagen, el tipo de objetivo, la intervención en lo real de su propia mirada y de la cámara, y todos estos datos aparecen como modificadores de lo contado. Por ejemplo, Martin Amis no escamotea sus «ventajas» a la hora de entrevistar a determinados personajes (no a otros), lo que en su caso pasa por el reconocimiento de ser el hijo de Kingsley Amis (con el que tiene que ajustar cuentas y marcar distancias), a quien todos los escritores ingleses y buena parte de los extranjeros de más de sesenta años han tenido sobre sus rodillas mientras bebían el whisky de malta de su padre, pongamos por caso. O, también en su caso, ser uno de los novelistas más prestigiosos de su lengua y su generación, lo que hace que alguna entrevista —Salman Rushdie, por ejemplo— sea casi un manifiesto de igual a igual. Tampoco oculta sus prejuicios ante personajes e historias, ni siquiera sus juicios: prejuicios ideológicos o simples golpes de piel a favor o en contra. Eso que ningún periodista puede negar, sobre todo si puede elegir sus temas, y que incluye, oblicuamente, una declaración ideológica, política o vital. Así que, obviamente, nos da datos de sí mismo, pero sólo para que sepamos a qué atenemos sobre la versión del personaje o el hecho que estamos leyendo. Es decir: la pura verdad.

Que, como se trata de periodismo, no es un personaje ficticio, sino real. Así que describe, sintetiza, analiza, pone en escena probablemente con minucioso realismo —Updike, Graham Greene, Vera Nabokov— y narra. Y también investiga y constata. No entra ni en el *collage* ni en la invención, pero más que ver, «mira», dirige los ojos: selecciona, decide, jerarquiza. Y cuenta cómo.

La manera en que «cuenta cómo» es lo que más me ha interesado del libro, y no sólo por deformación profesional, sino porque es una contestación en la práctica a la idea —idealista— de la

objetividad periodística. El suyo es un mecanismo que vale igual para hablar de la partida de ajedrez entre Kárpov y Kaspárov o de los noventa años de V.S. Pritchett. Es ese modo de utilizar lo que se sabe para preguntar; utilizar, por ejemplo, los materiales propiamente literarios para preguntarle por sus ideas o por determinados hechos de su vida: de un modo oblicuo, apenas afirmativo, puras sugerencias que uno sabe que van a despertar la respuesta del otro. Utilizar los propios conocimientos, esas posibilidades de relacionar unas cosas con otras: incluyendo un padre escritor de fama venida a menos, una ciudad universitaria, Oxford, una fecha de nacimiento, 1949. Y luego, más aún: esa distancia entre lo que «fue» la entrevista y lo que «es» el texto. Esa manera en que el autor reduce su intervención sin dejar de estar, haciendo levemente notar que ha estado (ver al final) pero abriendo el camino al otro, que es quien, por el tamiz de uno, habla. Es mucho más que un buen uso de una carpeta de documentación: es un buen uso de toda una historia. La propia.

Los libros de entrevistas y reportajes tienen dentro de sus «tripas» una contradicción de la que el suyo no se salva, pero de la que Amis es altamente consciente: el artículo periodístico es un género con fecha, que cambia a un medio que teóricamente no la tiene. El medio es el mensaje: así que lo pensado para un periódico tendrá que tener un «plus» para poder ser vendido en libro, pero a la vez, como el medio es el mensaje, algo cambiará en esas entrevistas, en esas excursiones que dice Amis, que se remueven un poco inquietas en el nuevo corsé. El plus es, obviamente, el nombre del autor, lo que deja caer aunque le resulte un poco difícil de llevar. Pero es tan listo el inventor de Rachel que en seguida lo resuelve: «El periodismo», dice en el prólogo a este libro, «no es como escribir en sentido estricto.(...) Pero la ex-

cursión propiamente dicha», o sea, la salida a «cubrir» el tema, «la soledad, la inquietud, la resolución de dificultades sucesivas, eso es lo que a veces es como escribir». Y después, debo añadir, después es «también» como escribir. Cuando uno está en casa con la cinta grabada tres horas, la cabeza llena de impresiones y hay que contarlos en cuatro folios y medio. «Eso» sí que es como escribir. Y a él se le nota.

Yo personalmente se lo agradezco. Martin Amis declara la muerte de la «gran entrevista» — los personajes posmodernos, dice, sólo pueden contar su *book* de imagen—, incluso la muerte de «la humilde entrevista literaria», y hay que ver el esquema cómico que hace de la fórmula de la humilde entrevista literaria. Bueno, mientras haya alguien que tenga algo que decir, y no me refiero a los entrevistados, posmodernos o no, sino a los periodistas, mientras haya alguien que tenga una historia que contar, en 52 capítulos al año, en doce o en trescientos, habrá entrevistas. Estas de Martin Amis son una prueba muy clara: porque lo fundamental del libro es que demuestra que él tenía una historia que contar desde el principio, y que a lo mejor ésa sí es la misma de sus novelas por otros medios: la de un mundo que cambia rápidamente, a mejor, a peor y al desconsuelo, con gente que desaparece y con valores vivos y valores muertos. Vean el principio y vean el final.

Algo más: hay algunos personajes que entrevisté alguna vez y que están en su libro —Updike, Greene, Naipaul, Salman Rushdie— y muchos que me hubiera gustado entrevistar y que están también en su libro. Y hay alguna «no entrevista» relatada en nuestra vida, él con Madonna, yo con Woody Allen. Entiendo, y no seré yo sola, esa definitiva y nostálgica justificación de nuestro quehacer: «Llevo haciendo esto más de veinte años. Ya no salgo tanto como antes». □



El Urogallo

REVISTA LITERARIA Y CULTURAL



Suscripciones y pedidos de números atrasados: Carretas, 12-5^o-5. 28012 MADRID. Tlf. 532 62 82. Fax: 531 01 03

Correspondencia

México



Juan Villoro

Cuando Günther Grass estuvo en México hizo una pregunta digna de cualquier turista: «¿Cuántos habitantes tiene la ciudad de México?». El vértigo llegó con la respuesta: «Entre 16 y 18 millones». ¡La diferencia, el *margen de error* era del tamaño de Berlín, la ciudad donde vive Grass!

En México las estadísticas son cosa de lotería; no sólo hay dos millones de ciudadanos fugados de los censos, sino que las calles repiten sus nombres como si con ello pulieran la gloria de los héroes. Quien abra nuestra *Guía Roji* encontrará 179 calles Zapata, 215 Juárez, 269 Hidalgo, lo cual basta para construir varias metrópolis suficientemente patriotas.

Como el laberinto borgiano, México D. F. crece para confundir a los hombres. De algo podemos estar seguros: nadie conoce la ciudad entera. Cuando se aborda un taxi, el chófer comenta: «Usted me dice por dónde»; nada más natural que los profesionales del volante ignoren

un territorio que excede la experiencia humana. Así las cosas, nuestra capital es ilocalizable. De preferencia hay que verla en avión; todavía en el aire, sabemos dónde estamos, una vez en tierra, no hay brújula que valga: la ciudad crece *hacia dentro*; el problema no es entrar a la casa sino hallar las recámaras.

En 1958, Carlos Fuentes pudo intentar una novela-mural que abarcara la ciudad en todos sus estratos: *La región más transparente*. Ahora, se necesitarían los talentos combinados de cincuenta novelistas para recrear las numerosas ciudades que llamamos «México».

Para la prensa internacional la ciudad se ha convertido en algo así como la mujer barbuda del circo, es fascinante por sus defectos: ríos de artículos sobre este infierno con direcciones postales. En 1984, después de vivir tres años en Alemania, regresé a México. En el avión encontré un ejemplar de la revista *Time* con una elocuente portada sobre nuestro destino de aterrizaje: una pirámide azteca rodeada de rostros con máscaras de gas. ¿Tenía sentido volver al sitio más contaminado del planeta? La pregunta es, por supuesto, retórica: todo capitalino sabe que no puede romper el cordón con México (cuya probable etimología es «el ombligo de la luna»). Lunáticos y edípicos, nos parecemos al Don Juan de *Rake's Progress*, la ópera de Stravinski con libreto de Auden: acabamos enamorados de la mujer barbuda.

Es imposible negar las miserias de la ciudad —el aire envenenado, los barrios perdidos entre las polvaredas, las distancias que han hecho que el único lugar de reunión sea el teléfono (cuando funciona). ¿Por qué no

buscar a una mujer sin barbas? Más allá del mórbido disfrute de los besos con bigote, la ciudad es atractiva en su misma confusión. Se trata de uno de los pocos centros urbanos del planeta que confunde sus épocas al grado de desafiar el paso mismo del tiempo.

Empecemos la argumentación en plan geológico. El terremoto de 1985 desconcertó a los expertos porque el subsuelo se movió como si ignorara las leyes de la física. Después de seis años de estudiar el fenómeno, el sismólogo Cinna Lomnitz llegó a la siguiente conclusión: en la mañana del 19 de septiembre de 1985, la ciudad de México *fue un lago*; las ondas sísmicas se desplazaron como olas.

Los aztecas fundaron su capital en un islote y le fueron ganando terreno al agua. Los conquistadores españoles que habían hecho la guerra de Italia no vacilaron en comparar a Tenochtitlan con Venecia. La ciudad fue secada durante siglos y poco a poco los ríos se convirtieron en calles. Del antiguo lago quedó tan sólo la reserva de Xochimilco, en las afueras, donde los turistas tienen el dudoso privilegio de navegar por aguas pantanosas mientras escuchan el estruendo de los mariachis. En el casco urbano, el único recuerdo lacustre son los edificios coloniales que se hunden como navíos a punto de naufragar. Sin embargo, el reloj telúrico mide otras horas; la memoria del agua llega más lejos. Nuestros coches viajan sobre un *lago implícito*; hace una década, las ondas del temblor se desplazaron como olas que recuperaban la superficie.

En un sitio donde la corteza terrestre confunde el presente y el pasado, y vibra como el lago

que fue, no es de extrañar que las temporalidades se crucen. La plaza de las Tres Culturas es el ejemplo obvio —a escala ideal para una toma *instamatic* del sincretismo— de la fusión del México indígena, español y moderno. En este caso se trata de una reunión escenográfica: basamentos de una ciudadela azteca, un convento colonial y una horrenda colmena de apartamentos.

Las mezclas invisibles son más inquietantes. Quien se detenga en la calle República del Salvador encontrará edificios españoles donde la multitud y los comercios sugieren el abigarrado ambiente de Taiwan. Se trata del camino sagrado de las refacciones eléctricas, la zona donde el *software* sale más barato. A primera vista, la combinación de culturas es bastante simple: edificios virreinales transformados en bodegas de la tecnología china y coreana, un género de globalización que ocurre en muchos sitios; lo significativo, en este caso, es que la tercera cultura está sumergida: bajo el asfalto de República del Salvador yace el juego de pelota de los aztecas. Los arqueólogos lo saben, pero una excavación de ese tipo significaría agregarle otro sótano a una metrópoli tan extensa ya que carece de forma, y desde el aire merece el nombre de «mancha urbana».

Instalar líneas de teléfonos en el centro de la ciudad es una arqueología secundaria. Aunque los técnicos no busquen otra cosa que un resquicio para sus fibras digitales, inevitablemente encuentran puntas de obsidiana, calaveras, pectorales, noticias del mosaico indígena.

Pero también hay comunicados recientes de los indios de la capital. Para muchos capitalinos, las etnias son un tema distante,

las manos hábiles que moldean el barro en Oaxaca o los chiapanecas con pasamontañas que negocian con el gobierno en la cancha de *basket* en San Andrés Lorróinzar. Sin embargo, de acuerdo con el instituto Nacional indigenista, en México D. F. viven cerca de dos millones de indios que conservan sus usos y costumbres (lenguaje, religión, deportes, comida, visión del mundo). Es obvio que ciertas tradiciones se diluyen en el México del Tratado de Libre Comercio, pero otras se refuerzan con el intercambio y la comunicación. Los mixtecos, por ejemplo, disponen de una cultura milenaria que han logrado transportar en sus sucesivas migraciones a las ciudades de Oaxaca, México y Los Angeles. Los mixtecos de California atienden negocios al lado de sus centros ceremoniales y en el Deportivo Venustiano Carranza, de la ciudad de México, juegan la ancestral pelota mixteca mientras los otros mexicanos se dedican al frontón y a la pelota vasca.

Pero también el legado español está sujeto a renovaciones; las intrincadas aventuras de los edificios coloniales atestiguan en piedra la mezcla de culturas. En la esquina de Bolívar y 16 de Septiembre se alza el Colegio de Niñas, un recordatorio de la cara dura de la Conquista. No todos los soldados de fortuna se enriquecieron en la Nueva España; en el siglo XVII, los españoles sin recursos abandonaban a sus hijas en el Colegio de Niñas. Con los años, el edificio se sometería al plural repertorio de los gustos y los deseos capitalinos: después de ser hospicio, se transformó en el Casino Alemán, el Hotel El Havre, el Teatro Colón y el Cine Imperial. Ahora, a tono con el triunfo de la sociedad de mercado, es sede del Club de Banqueros. ¿Hay mejor prueba de las metamorfosis urbanas que esta casa, donde se combinan la suerte de las niñas abandonadas por los conquistadores, los sueños anónimos de los huéspedes de un hotel, las frenéticas funciones de un cabaret, las pasiones

que ocuparon en la pantalla besos de muchos metros cuadrados y la gastronomía de negocios de los *yuppies*?

Si algunos edificios despiertan nostalgias sucesivas, otros apuntan a los tiempos por venir. En 1989, los productores de *Total Recall* (estrenada en México como *El vengador del futuro*) descubrieron las posibilidades posmodernas de Tenochtitlan, escenario ideal para apocalipsis futuristas. En pocas ciudades la modernidad se cruza de manera tan flagrante con la decadencia: edificios para los faraones de una edad nuclear y para las masas bañadas en un Ganges radiactivo.

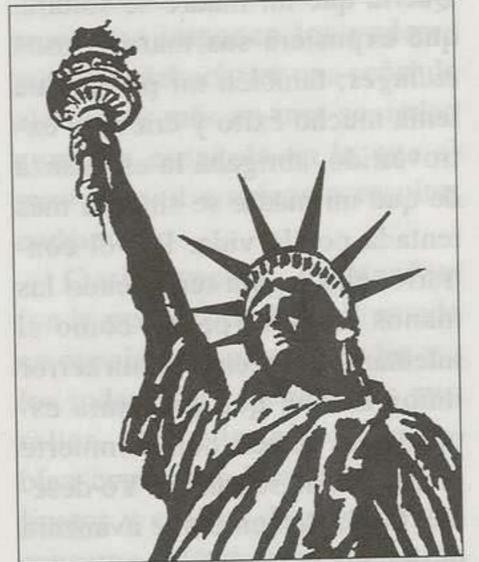
La película dejó una curiosa huella en la ciudad. Quién tome la línea 9 del metro y llegue a la estación *Chabacano* encontrará un galpón atravesado por escaleras eléctricas. Transformaremos nuestra mirada en una cámara que asciende los peldaños y enfoca la estructura que sostiene el techo: entre las barras de metal hay un mensaje del porvenir, la «sangre» salpicada en una escena de *Total Recall*. Los empleados de la estación se han negado a borrar las manchas; las conservan como un insólito recuerdo del futuro.

Total Recall ofreció otra clave para nuestro presente: vivimos en un lugar postapocalíptico, donde lo peor *ya pasó*. En la película, el caos se debe a los efectos de un gobierno totalitario y a la radiación nuclear; la supervivencia, a los músculos de Arnold Schwarzenegger. En la ciudad que recorremos a diario, es difícil encontrar la causa del desastre; no hay *un* cataclismo que la explique: la plaga letal, el terremoto de 11 grados, la guerra civil. La única certeza es que estamos del otro lado de la desgracia.

Vista desde fuera, la ciudad de México bate todos los récords del espanto. Desde dentro, el paisaje se percibe de otro modo: ningún apocalipsis es el nuestro, aunque vivimos rodeados de sus signos. Se trata, por supuesto, de una invención colectiva, pero no por ello es menos real. Ciertas

ciudades —como Bagdad o Samarcanda— deben su fama a estar a la orilla de desiertos peligrosos; los viajeros que llegan a sus puertas se sienten en un oasis, por fin a salvo. La ciudad de México cautiva de la manera opuesta: es imposible salir de ella; nos entregamos a su placer fatal, al abrazo de la mujer barbuda. □

Nueva York



B. Probst Solomon

Aquellos de nosotros que de pequeños tuvimos la suerte de criarnos en Manhattan durante los tumultuosos años de la Segunda Guerra Mundial, nos beneficiamos extraordinariamente de la afluencia de artistas alemanes y austriacos exiliados en Nueva York. Aunque la mayoría de nosotros empezamos siendo chavales americanos corrientes, aficionados a los libros de Nancy Drew y *fans* de los Dodgers de Ebbett, el contacto con este grupo emergente se convirtió en una poderosa fuerza que marcó nuestra época de formación. Nos convertimos en parte de una cultura curiosamente fusionada, en niños americanos educados por europeos sorprendentes.

Yo tenía unos diez años cuando tomé conciencia de una de las amigas de mis padres, la fotógrafa alemana Lotte Jacobi. Mucho antes de que supiera que era una de las fotógrafas alemanas más importantes del siglo, me había impresionado su *fuerza*. Era el polo opuesto a las mujeres de mi familia, que en ambas ramas parecían proclives a las crisis nerviosas y a muertes prematuras. Mi abuela por parte materna había muerto de un ataque epiléptico siendo mi madre aún adolescente; mi abuela paterna sufría colapsos de origen impreciso. Yo adoraba a mi madre, una artista, pero también

ella padecía crisis nerviosas, fobias y aturdimientos misteriosos. Quería que mi madre se soltara, que expusiera sus maravillosos *collages*; también mi padre, que tenía mucho éxito y era muy extrovertido, abrigaba la esperanza de que mi madre se sintiera más tentada por la vida. Por el contrario, ella seguía recogiendo las manos sobre el pecho como si intentara protegerse de un terror innumerable, que presumía estaba relacionado con la muerte prematura de su madre. Yo deseaba fervientemente que avanzara resuelta, como hacía Lotte.

La primavera pasada, el museo Folkwang de Essen envió su exposición *Fotógrafas de la República de Weimar* al Museo Judío de Nueva York. Llegó como una carta de amor atrasada y llena de remordimientos, escrita por Alemania a los Estados Unidos. ¡Qué pérdida más grande para Alemania, cuando la flor y nata de la generación de Weimar marchó al exilio! ¡Qué enriquecimiento para América! Tenía que ver la exposición. Lotte Jacobi, cómo no, era una de sus estrellas.

La muestra de 160 fotografías, la más completa de este tipo, representa el decidido distanciamiento moral de Alemania de la época de Hitler. Aproximadamente la mitad de las 51 fotografías representadas eran judías, y muchas (tanto judías como no judías) habían sido socialistas o comunistas. En su mayoría se exiliaron, como había hecho Lotte; algunas de ellas perecieron en los campos de concentración.

El repentino surgimiento de un número tan elevado de fotografías extraordinarias en un campo que antes les había estado vedado, fue un fenómeno único de la posguerra de la Primera Guerra Mundial. Después de 1919, el mundo ya nunca volvería a ser el mismo, y en la República de Weimar la descarga que supuso la modernidad tomó una forma específica. Las ideas revolucionarias, el arte de la Bauhaus, la extraordinaria industria fotográfica alemana, añadida a la nueva fotografía de

moda y las ideas de liberación de la mujer —la «Neue Frau»—, contribuyeron a crear una explosión sin precedentes de talento femenino. Ilse Bing, Hannah Hoch y Lotte Jacobi eran alemanas, pero Germaine Krull era de origen polaco, Lucia Moholy había nacido en Praga e Irene Bayer y Florence Henri en los Estados Unidos.

Cuando mi madre me llevó por primera vez al estudio de Lotte Jacobi, situado encima de un club de jazz en la calle 52 oeste, me quedé como hipnotizada. Me emocionaba el mero hecho de observarla en su entorno habitual. Tenía las facciones muy marcadas, como esculpidas a cincel, una mirada soñadora y distante, y su cabello caía suelto en mechones que eran como púas lacias. No era aquel un rostro sentimental. Nunca antes había conocido a un adulto que habitara en un estudio casi sin amueblar, donde el *be-bop* se filtraba por entre las rendijas del fino suelo de tarima. El marido de Lotte, el editor alemán Erich Reiss, había estado algún tiempo en uno de los primeros campos de concentración para prisioneros políticos y era delicado, pero Lotte compensaba su debilidad. Hoy en día, llamaríamos andrógino su estilo de vestir: lucía pantalones y un sombrero de ala ancha y caída. Aunque el *look* andrógino jamás llegaría a ser el mío, ya que no me favorecía, observando a Lotte empecé a atisbar una clase de fuerza femenina para mí desconocida hasta entonces. Estaba acostumbrada a un modelo más patriarcal. Además, Lotte combinaba rasgos tanto de mi madre como de la niñera alemana que nos crío a mi hermano y a mí. Cómo mi madre, era artista y judía; como la niñera, su lengua era el alemán y su patria Alemania.

Durante los años de la guerra, Lotte fue intimando cada vez más con mi familia. Pasaba largos fines de semana en la casa que mis padres tenían en Connecticut, fotografiando todo cuanto captara su imaginación: a nosotros, el tejado de la granja,

una tocón que había cerca del pantano. Me fijé en que se entendía muy bien con la niñera. Lotte y ella charlaban amigablemente en lo que llamaban *Hochdeutsch*. Así que decidí que mis temores, —fundados en las películas norteamericanas sobre la Segunda Guerra Mundial—, de que la niñera pudiera ser una peligrosa asesina nazi encubierta, eran irracionales. Más tarde, cuando estudiaba bachillerato, Lotte me mostró cómo manipulando en su cuarto oscuro una película expuesta podía crear sorprendentes chorros y torbellinos de luz. Los llamaba «fotogénicos» y más tarde los expuso en el Museo de Arte Moderno.

Había visto tantas veces su colección de retratos de Einstein, Radek, Stanislavski, Karl Kraus, Lotte Lenya, Emil Jannings y Erwin Piscator que empecé a pensar en esas figuras de la República de Weimar como si fueran una especie de familiares míos flotando allí sobre Manhattan. Asimismo, sus historias, tantas veces repetidas, acerca de las excursiones que en pos de fotografías había hecho a pequeños pueblos polacos durante los días de Weimar, acabaron adquiriendo el aire reconfortante de algo que siempre había estado allí. Lo que menos me gustaba era cuando me hacía posar para un retrato de estudio.

Las sesiones me parecían terribles. Lotte no dejaba de mover los focos de un lado para otro; tardaba una eternidad en enfocar el objetivo de la cámara y siempre apuntaba una luz a los ojos. Cuando le propuse que hiciera algo más rápido, menos preparado, replicó con firmeza que el alma no era algo fortuito: el arte exigía el artificio.

Muchos años más tarde, después de su muerte, mientras rodaba mi película *Cuando acabó la guerra*, en la que recordaba cómo empecé a estar involucrada en el movimiento estudiantil antifranquista español en París y España, a finales de los cuarenta, volví a mirar las viejas fotos que ella me había hecho. No se parecían a la muchachita

desgarbada, pecosa y de nariz respingona que creí haber sido. Lotte había creado algo mucho mejor: su propia visión de la joven en la que quería que me convirtiese. El elemento intemporal que inyectaba a sus retratos, de mirada fija y conmovedora, encajaba perfectamente con la atmósfera de mi película. Intercalé las fotos con las secuencias rodadas en dieciseis milímetros que había tomado de la Europa de la posguerra de la Segunda Guerra Mundial.

Al principio me sorprendió que el público me preguntara cómo era que una muchacha que quería ser escritora había apuntado sus experiencias por medio de una cámara de cine, —no eran corrientes las cámaras de cine en los años cuarenta—, y qué me había impulsado a hacerlo con tanta pasión. No sabía qué responder. Pero en mayo pasado, cuando vi la fantástica y sombría exposición del material de Essen, y volví a ver todas esas caras conocidas —Lotte Lenya, Erika y Klaus Masur— la respuesta me pareció evidente. Mi fe en la cámara provenía de la época en que la República de Weimar vivió en Nueva York, y alguien me enseñó a ver en ella una máquina especial que liberaba a la mujer. □

Amsterdam



Mariano Navarro

La próxima feria Liber'95 tendrá, por primera vez, un país especialmente invitado (que serán dos, por ser en esta primera ocasión una lengua, el neerlandés, la realmente invitada): Holanda y Flandes (Bélgica).

Nada más lógico ni oportuno que la elección de Holanda si consideramos la segunda novedad que anuncia la Feria, su advocación bajo el signo de *La tolerancia*, lema internacional de trabajo para este año sugerido por la Unesco. El inevitable (y reciente académico) Antonio Muñoz Molina (en quien parecen confluir no sólo la gracia y la fortuna, sino también la universal sabiduría) redactará un *Manifiesto por la tolerancia* al que podrán sumarse los asistentes, y recibiremos la visita de varios autores de ambos países, entre ellos los muy conocidos aquí Cees Nooteboom y Hugo Claus, que leerán fragmentos de sus obras.

A nadie extrañará, creo, esa inmediata equipación entre Holanda, especialmente la ciudad de Amsterdam, y la tolerancia, pues es, desde aquel siglo XVII de su Edad de Oro, su mejor emblema. Un emblema que, pese a ciertos altibajos, perfuma el aire que se respira tan pronto como se pisa la ciudad; y no sólo el que exhalan los *coffee-shop*. Por cierto, que su existencia fue uno, si no el único logro

de las profundas reformas que pretendía el gobierno de Den Uyl, convencido y empujado a la vez por las acciones de los «*provos*». A la hora del aperitivo (que hago en el Hoope, un café oscuro frente al que se alza — más bien se alza muy poco — la estatuilla del *Lieverdje* — un golfillo callejero —) caigo en la cuenta que sí, que es aquí y en torno a ella donde se reunían aquellos provocadores festivos, surrealistas y antimonárquicos, pero de eso ¡hace ya treinta años!

Pero vuelvo a los orígenes, al libro y a las libertades de Amsterdam. Cuando en casi toda Europa el dogmatismo religioso, político o científico llevaba los libros a la hoguera, Amsterdam imprimía en todas las lenguas literarias de Europa así como en latín. Cerca de 30.000 personas vivían de la industria editorial (de la que una mayoría de sus productos se dedicaba a la exportación). En 1600 había 96 librerías abiertas en la ciudad; un siglo más tarde su número había crecido hasta la cifra de 273 (para una población aproximada de 200.000 almas). Generalmente librero e impresor coincidían, además, en una misma persona y empresa.

No había fuego, pues, pero no existía tampoco, salvo especialísimas excepciones, la censura que cose las bocas. En 1670, aunque con seudónimo, Spinoza imprimía, en casa de Jan Rieuwerst (editor también de Descartes), su *Tratado teológico-político*, una obra que causaría tal escándalo que fue posteriormente incluida en el índice de las prohibidas. Para entonces, los libreros disponían de cuatro ediciones e incluso realizaban reimpressiones fechándolas como la primera original, con lo que aseguraban su difusión.

Llegué a Amsterdam vía París, y quizás por ello me resultó especialmente significativo el que, pese a que los periódicos franceses prestaban especial atención al terrible atentado del GIA en un vagón de la RER a su llegada a la Gare Saint-Michael y, cómo no, a la peculiar cele-

bración que pretende el presidente Jaques Chirac (con la comprensión y el respeto a esa postura del jefe de la oposición española, Monsieur Aznar, y el silencio de los demás dirigentes europeos) del 50 aniversario de Hiroshima y Nagasaki, la noticia que más me impresionó fue la que ocupaba buena parte de la portada del diario *Libération* correspondiente al sábado 29 y el domingo 30 de julio: «Verano 1995: los mendigos fuera de la ciudad. Doce ayuntamientos destierran la mendicidad durante la temporada estival», decía el antetítulo de la misma.

Después de la Rochelle, Tarbes, Perpignan, Valence y Mende, se unían a la campaña (que inmediatamente recuerda a la que por esas mismas fechas los Gil, padre e hijo, quisieron imponer en Marbella y Estepona amparándose en considerarlos genéricamente como «*drogadictos*»), las ciudades de Banyuls-sur-Mer y de Carpentras. Como señalaba el diario, los alcaldes procedían de la casi totalidad del arco parlamentario; su repugnancia, pues, ante la marginalidad no procedía de razones o compromisos ideológicos. Una repugnancia o cuando menos una evidencia que en Madrid aún no ha llegado a la expulsión, pero que acentúa sus síntomas a medida que las calles y, cómo no, las calles céntricas, se pueblan progresivamente de menesterosos y necesitados.

El desplazamiento de los mendigos, vagabundos e indigentes de una ciudad a otra rememora el triste fantasma, ya desaparecido en Occidente, de los leprosos. Incluso algunas de sus organizaciones, como las que, sin otra sospecha, amparan *La Rue* en Francia o *La Farola* en España, recuerdan a las hermandades medievales.

De los 200.000 a 300.000 vagabundos que Roland Moreau (Delegado interministerial para la inserción de jóvenes) evalúa que existen en Francia, un número progresivamente más elevado corresponde a jóvenes o a muy jóvenes, frecuentemente alcohólicos y habitualmente toxi-

cómanos. Y esa señal de un desarraigo mezclado con la negativa a concursar en la difícil carrera que imponen los poderes públicos debería ser una señal de alarma, y más en una sociedad como la española en la que el paro juvenil empieza a resultar endémico.

Curiosamente, Amsterdam fue la primera ciudad del mundo en expulsar a los vagabundos y a los indeseables fuera de las murallas, pero ello cuando ya habían construido hospitales, orfanatos y centros de acogida que causaron auténtica estupefacción en su tiempo. La caridad o el sentido de la responsabilidad llevó a los mercaderes más ricos, y eran muchos, a dispensar sumas enormes para esos fines. La Rasphuis (casa de los limadores) y la Spinhuis (casa de las costureras) eran, a un tiempo, prisión y centro de rehabilitación.

Es decir, que fue la constitución y construcción de un orden social desconocido hasta entonces — sin religión de Estado, sin predominio de un Estado central propiamente dicho, sino mediante el acuerdo de las provincias y de las ciudades —, un orden asentado en la reflexión, el discurso, la discrepancia y la aquiescencia a las decisiones convenidas, lo que permitió el esplendor al que hacía referencia al inicio de mi carta.

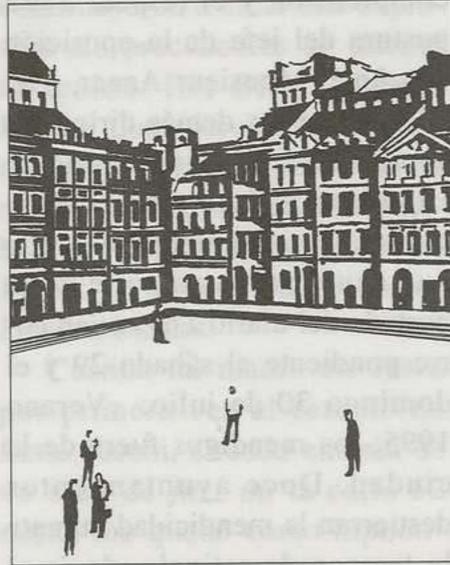
Un modo de actuación que, si evitamos algunas sombras del breve periodo de decadencia del siglo XVIII, ha presidido la historia holandesa tanto durante el siglo XIX como, especialmente para lo que nos importa, durante toda la segunda mitad del presente y, si no es preciso compartir los modos exactos de su organización social, sí vendremos, y con fuerza, que sus argumentos y su reiterada preocupación por los derechos humanos y por el Estado providencial, capaz de alzarse hasta el Estado de bienestar común, resultan envidiables.

Valores que convendría hoy, al menos en España, no ya revisar, sino reinstaurar a fin de que la caída de dioses y diosillos de barro y el silencio de los pro-

fetas del Apocalipsis facilitarán la difícil tarea de reconstruir una sociedad ciudadana que realmente se gobernara a sí misma.

Para concluir, una cita de Spinoza, tomada de una de sus cartas de julio de 1613 a Henri Oldenburg y que creo de absoluta utilidad para nuestra conciencia política y cultural: «Callaré antes que hacerme odioso a los ojos de mis conciudadanos imponiéndoles, contra su voluntad, mis opiniones.» □

Varsovia



Juan Carlos Vidal

Y la luz se hizo, surgieron tormentas de verano, el polen inundó los parques poblados de bellas adolescentes y borrachos en vías de extinción y la alegría se cebó en los hombres y en la capa cutánea de la ciudad poniendo al desnudo la melaza de asfalto. Estornudos.

Se cierran los interiores y las gentes salen a las calles. Es entonces cuando podemos apreciar mejor el ritmo vertiginoso de los cambios, la transición de las siluetas, un aire brillante y cosmopolita que convive con un núcleo duro, muy interno, de pureza y singularidad. Y, aunque, en apariencia, la lentitud parece imponerse, todo marcha muy deprisa.

Los cambios existen, se palpan, es algo que nos es dado. Durante años, la ciudad pareció congelarse en el tiempo y ahora, con el deshielo, el tiempo, al igual que el Vístula, es como un río que fluye en estado natural y que, en su riada, se lleva todos los materiales de desecho por delante. Renovarse o morir.

Los tiempos duros y difíciles también se dejan ver en la veraniega primavera. Los obreros de *Solidaridad*, empeñados en su condena a inmortalizar estampas de la Primera Internacional, recorren las calles centrales y los intersticios de los parques destilando patetismo. Sus caras testifican la amarga jugada de la his-

toria. Sus gritos, comunales, se dirigen contra la «comuna» que, dicen, vuelve.

Cuando se iniciaron las transformaciones en Europa Central, T. Garton Ash acuñó el término «refolución», una extraña síntesis fonética compuesta de revolución y reforma. Con ello, el pragmático anglosajón quería enunciar algo evidente, es decir, que si bien las consecuencias, desde diferentes puntos de vista, de estos procesos habían sido revolucionarias, sus dinámicas internas se habían desarrollado en un clima de calma, sentido común y sensatez política. Aquellos sucesos históricos no habían sido revolucionarios desde el momento en que su espíritu, el absolutismo del todo o nada, no los había presidido y sí lo habían sido porque, a partir de aquel momento, la vida de Europa y de los europeos fue distinta. Así, tales acontecimientos no abrieron las puertas a la liquidación revolucionaria; al contrario, la revolución se erigió como antesala y garantía de las reformas. Mas, hay otro aspecto que prueba que el proceso polaco sí ha sido revolucionario: al igual que en las demás revoluciones, los inductores de la revolución, una revolución de masas, han sido sus víctimas. Son los obreros.

La procesión circula por el parque Lazienki, muy cerca de nuestro Instituto Cervantes. Nuestros alumnos pertenecen en su mayoría a las jóvenes generaciones. Siguen en clase, ajenos al curso de los acontecimientos callejeros, exigiendo al profesor el riguroso cumplimiento del horario. Para ellos el pasado más cercano pertenece al pleistoceno. El futuro de este país —los poscomunistas se han dado cuenta de ello— va a depender de la rapidez con la que las nuevas generaciones se incorporen a los puestos directivos. Y ello va también ligado a otros planteamientos políticos de primer orden: la incorporación a la OTAN y la integración en Europa, espejos de modernidad, bienestar y seguridad frente al peligro oriental. Y así, entre las bambalinas

de la conciencia, se produce esa mezcla de un lenguaje económico anglosajón y un lenguaje político que busca la integración en Europa a través de Alemania.

En los últimos meses, los ritos del acercamiento germanopolaco se han acentuado. No solamente se trata de los grandes fastos —como pudo haber sido el cincuenta aniversario de la insurrección de Varsovia—; hay un tejido finísimo que va hebrando a los intelectuales, a los niños en colonias de vacaciones, a las minorías nacionales de uno y otro lado, a una larga lista de segmentos sociales y profesionales.

Kohl solemne en el Parlamento polaco (Varsovia), vitoreado en las calles de Cracovia, por donde otean suntuosos cardúmenes de jóvenes esbeltas vestidas de montañesas. En una primera lectura, la nueva percepción polaca de Alemania y los alemanes puede ser un buen termómetro para medir los cambios vertiginosos habidos en tan corto tiempo en la mentalidad y las conciencias colectivas. Hace algunos años, cuando la propaganda comunista mantenía que sólo Alemania del Este formaba parte de la nueva situación mientras que, aún, en la otra Alemania, tintineaban demoníacos vestigios, la idea de la reconciliación era defendida por élites minoritarias que buscaban en el humanismo cristiano la principal señal de la identidad europea. Por aquella época, los resistentes alemanes al nazismo se buscaban en el pasado como diamantes en un mar de cenizas y, a su vez, en su descubrimiento, los descubridores se afirmaban en su condición de ciudadanos de la Europa del humanismo y los valores, de la democracia. Léase el ensayo de Mazowiecki sobre Bonhoeffer. Ahora, lo que fascina a las nuevas generaciones es la posibilidad de la integración en Europa, ese tren en marcha de la modernización que puede equipararlos, en perspectivas profesionales, a los jóvenes de otros países cercanos. El sueño de Occidente en el despertar de su propio país. Y

Europa es, asimismo, la tabla de salvación del —siempre presente— peligro ruso y/o de la descomposición ucraniana.

Sin embargo, hay algo que no acabo de comprender en este rompecabezas de las relaciones germano-polacas. Más allá de la algarabía, de la fraternidad altisonante, rezuma solapado el aliento de la desconfianza. Parece como si, en la periferia del núcleo duro de la memoria, el nuevo *statu quo* encontrara problemas para desarrollarse adecuadamente. El lenguaje de la culpa y el perdón sigue predominando sobre el de los negocios. Y si bien Alemania es la autopista que conduce al cielo, no todo el mundo está dispuesto a pagar peaje.

Al final de una de las calles por las que paseó el canciller Kohl, en el vientre de la Barbacana, Tadeusz Kantor rescucita junto a la materia en una exposición que tiene lugar cinco años después de su muerte. Es un ámbito limitado y en él se acumulan los objetos que Kantor convirtió en teatro vivo, en pervivencia de su autobiografía y memoria. Despojada de las formas en movimiento, de los guiones teatrales, esta materia muerta abigarrada en su pobreza, sombría y patética, sus cuadros, poseídos por un brote de autoironía perversa, se transforman en signos sensibles de la tragedia, de la limitación humana y de la defectuosidad de la existencia. En este cuarto oscuro donde se oye la voz de Kantor y se escucha la música de las canciones de bohemia y los vales que movían los actores-maniqués, podemos experimentar los mismos escalofríos que sentimos al observar la estética de Szajna o cuando proyectamos nuestra mirada sobre los escaparates de objetos del Museo de Auschwitz, las antiguas pertenencias despojadas en el umbral del dejar de existir. Es el juego espacial de la muerte.

Los cambios existen, se ven a la luz del día. En comparación a lo que era hace algunos años, Varsovia es mucho más cosmopolita y, curiosa, demuestra te-

ner una gran capacidad de absorción. Las traducciones invaden las librerías, el cine americano secuestra las pantallas, la televisión por cable llega a los más ocultos rincones, la explosión mediática abre el abanico de una oferta televisiva en donde la televisión pública polaca se impone por su calidad y su factura. Pero llegan también los concursos y hay quien dice que, dentro de diez años, todo será igual que en todas partes. Veremos.

Viendo la exposición de Kantor reflexiono sobre el valor del límite en la cultura y en la vida polacas. Es limitada la gastronomía (apenas hay pescado o, en el mejor de los casos, bajo ese nombre se agrupa una extraña fauna fluvial insípida); la moda es limitada (entre otras razones porque a las jóvenes polacas cualquier trapo que penda de los hombros suele sentarles bien); los grandes temas de debate también son limitados y uno tiene la sensación de que la gran avalancha de novedades halla gran dificultad para roer el núcleo duro de la tradición, la mentalidad, las formas de conducta y llegar a ser infraestructura.

Incluso ahora, cuando el vendaval de la materia invade todos los poros de la sociedad y se sitúa a flor de piel, la presión del pasado y la presión de la historia, transformados en verdadera ideología, poseen más peso que la efímera actualidad. Después de haber publicado su último libro —«Naturaleza muerta con herrajes»—, un poético recorrido interior por los paisajes de Holanda y la pintura flamenca, el eterno candidato al Premio Nobel, el poeta Zbigniew Herbert, se encerró en su casa prisionero en la maraña de su mundo poético. Un buen día, desató la caja de truenos de la conciencia y denunció el pasado «estalinista» de Czeslaw Milosz, el otro gran poeta polaco, su valdador personal durante décadas. Aquello levantó una polvareda.

Desde el horizonte de la complejidad surge el extraordinario territorio de la paradoja. Reflexiono sobre ello, sobre tan

lapidario pensamiento, en la sala que acoge los detritus objetuales de la historia, los embalajes y los cuadros expresionistas de Tadeusz Kantor, o bien, kilómetros más allá, a lo lejos, en el verde paisaje interrumpido por los raíles del tren (el tren, siempre el tren) que conducen a las puertas del infierno enclavadas en el campo de concentración de Birkenau, campo de exterminio judío a partir de 1942. Ladrillo, púas, alambradas de doble fila, corriente de alto voltaje y, en el horizonte, la morfología de los barracones, la lluvia y la niebla, tonos oscuros, como el Norte.

El arte polaco y la vida polaca se mueven dentro de la dialéctica limitación-intensidad (también el barroco de Cracovia, importado, tardío, nos parece insuficiente). Pero dentro de ese espacio reducido, habita una intensidad muy creativa, muy original, que rinde tributo a los valores de la tragedia y la pobreza y se expresa a lomos de una lógica que circula por los senderos de la irracionalidad o empleando circunloquios de un absurdo salvaje, una brutal escisión entre la causa y el efecto. A los pueblos los hace su historia.

Durante mucho tiempo, el gran reto de algunos miembros de la *intelligentsia* polaca fue la superación de ese límite. En el régimen comunista, el límite, debido a la propia tipología del sistema, se veía reforzado. El sistema se ocluía a sí mismo y ocluía a la disidencia. Y la gran paradoja consistió en que la europeidad de los intelectuales y artistas polacos se forjó a partir de los valores encerrados en sus límites. Así nació una estética de la pobreza, un teatro de la pobreza, una historiografía de la pobreza, una literatura de los límites. Esos materiales hirvieron largos años, a muchos grados centígrados, en esta olla a presión. Con frecuencia, las válvulas de escape fueron la metafísica grotesca y la broma, su versión ligera. Debemos incluir a Gombrowicz en la primera categoría; en cambio, Mrozek y Glowacki son dos «bromistas».

En Varsovia, se han sucedido dos estrenos de Slawomir Mrozek. Emigrado en México, este dibujante, autor de teatro y escritor de relatos que cultivó un absurdo débil capaz de conectar con las sensaciones de la vida cotidiana durante el comunismo, retornó a las carteleras de la capital con un gran empeño que prometía grandeza. Su obra «*Un amor en Crimea*» pretende ser, en cuatro tiempos, un enorme fresco de la vida y la historia rusas de este siglo. En ella se entrecruzan amores y personajes que reaparecen en edades diferentes, con otros cometidos, siendo los mismos. Y la playa que antes de la revolución era cita obligada de la aristocracia, hoy, con Yeltsin, es cita obligada de contrabandistas. Al final de las casi cuatro horas que dura la obra, el espectador se queda insatisfecho. Carece de intensidad realista. Ha dejado de ser Mrozek y no ha alcanzado la huella de Chejov. Y al igual que en «*Melancolía*», la tela de Malczewski, el intento de grabar una epopeya en la memoria ha resultado flojo, poco creíble, kitsch.

Sin embargo, en «*El embajador*», Mrozek ha vuelto a su sitio. Un embajador (americano) que acoge a un refugiado (ruso) en una ciudad (Moscú), que se empeña en protegerle y darle cobijo y que, poco a poco, se va quedando sin mujer, sin familia, sin protocolo, sin luz, sin agua, a solas con su espinosa compañía, en una habitación, a oscuras, sin comunicarse, el sermón en el cuerpo. Polonia ha dado a luz al mejor teatro de cámara que jamás pudiera imaginarse.

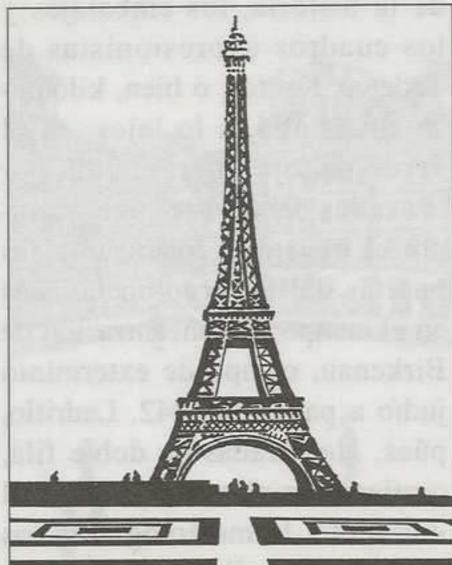
En Auschwitz, en el pabellón-museo dedicado a los deportados italianos, el hijo del conserje ve en su vivienda unifamiliar un partido de fútbol. Una manada de japoneses penetra en el interior del siniestro edificio de ladrillo rojo. Uno a uno, sonriendo, se fotografían debajo del célebre poema en el que Primo Levi maldice a todo aquel y a toda la descendencia de aquel que, habiendo visitado aquel lugar, no lo recordara toda su vida

ni diera fe de ello. Rara tribu gregaria y nómada ésta a quien le da lo mismo tomar finos en la Feria de Abril, hacer el pino en la antorcha de la estatua de la libertad, asistir a una corrida de toros o visitar un campo de concentración: lo importante es hacerse fotos.

Observo que el campo es visitado por muchos jóvenes de todo el mundo, por muchísimos jóvenes polacos pertenecientes a esa generación condenada a realizar el futuro de su país y que (¡cuidado!) pueden hacer de su nación una potencia europea. Una joven adolescente, vestida con un ceñido traje veraniego, mira una vitrina en la que se hallan montones de prótesis ortopédicas. Musita en polaco: «Lo único que quedó de aquellos cuerpos».

Es domingo. Un bello domingo. Estalla una tormenta de verano. El gris carbón y el verde de Silesia se mezclan con el torrente de agua. Varsovia queda lejos. En aquella época, el olor nauseabundo de los humos que salían de las chimeneas de los hornos crematorios llegaba tan sólo hasta Cracovia. Sólo la tragedia no ha hallado límites sobre esta tierra. □

París



Victoria Combalá

Extraño y fascinante personaje, el de Claude Cahun, que ahora París redescubre en una bella exposición en el Musée d'Art Moderne. Fotógrafa, escritora, activista política, homosexual, amiga de los surrealistas, lo tiene todo, como suele decirse, para ponerse de moda. Y ya se sabe que ahora se vende el «chic lesbiano» y el arte producido por mujeres como un nuevo reclamo; pero hay que ir más allá y recordar que, como toda moda, tiene su origen en una reivindicación real. En este caso, el de la reconsideración de la obra creativa de las mujeres del siglo XX y, de forma especial, el de las surrealistas.

Ello ha generado un debate del que en España aún no hemos visto más que intereses aislados por parte de especialistas (entre ellos la excelente exposición titulada *Formas del abismo*, de Juan Vicente Aliaga, la retrospectiva, a mi cargo, de la obra de Dora Maar y una próxima exposición sobre fotografía surrealista, que organizará Estrella de Diego) pero que en los Estados Unidos llena ríos de tinta y en el que Francia actúa de pantalla, puesto que las fuentes de lo que se debate están aquí. El núcleo de la discusión podría resumirse en estas dos preguntas: ¿Fueron o no fueron importantes las mujeres surrealistas? El discurso norteamericano, peligrosamente

teñido por lo políticamente correcto, en este caso de un acorado y en ocasiones estrecho feminismo, tiende a magnificar la importancia del arte producido por las mujeres surrealistas, y tiende también a ver a sus compañeros hombres como unos burdos misóginos. El debate, por otro lado, tiene ya su historia pues, si bien el propio Breton había afirmado que «llegará el tiempo en que las ideas de la mujer se afianzarán a expensas de las de los hombres», Simone de Beauvoir, en *El segundo sexo*, había aducido que la mujer en el surrealismo es siempre Otra, nunca ella Misma.

Para abundar en estas reflexiones, una famosa fotografía de Man Ray sería, bien es cierto, una prueba fehaciente de lo dicho: en ella se ve a los surrealistas —todos hombres— escuchando atentamente lo que Robert Desnos está formulando en una de sus famosas sesiones de «sueños despiertos». Pero quien transcribe a máquina el sueño (o la visión) de Desnos es, una vez más, una mujer, Simone Collinet Breton, quien adopta el papel de diligente secretaria, perpetuando aquel legendario rol subalterno del que tanto se quejaron, también, las mujeres revolucionarias.

Según ciertos comentaristas norteamericanos, los surrealistas encontrarían la emancipación de la mujer un rasgo burgués; la mujer encarnaría para ellos el objeto del deseo y de aquel *amour fou* al que aspiraban por encima de todo. Si la trataban como a una semidiosa ello no implicaría acordarles, automáticamente, un respeto intelectual. Y no sólo esto, sino que los cuerpos femeninos fragmentados, cortados o distorsionados que podemos ver en sus pinturas o fotografías serían, siempre según esta interpretación, agresiones al cuerpo de la mujer y, por tanto, ejemplos de feroz misoginia. Además, y en opinión de Roger J. Belton, los surrealistas masculinos «fueron totalmente indiferentes al trabajo de las mujeres artistas, a pesar de que expusieran con ellas de vez en

cuando». Son cuestiones demasiado complejas para tratarlas aquí de una sola vez. Por ejemplo, se nos ocurre que nadie ha reivindicado aún intelectualmente, lo gratificante del hecho de ser objeto de un *amour fou*.

En cambio, lo que es evidente es que estos estudiosos exageran, tanto en su exorbitada apreciación de la obra de estas artistas (que en muchos casos no ocupan, en el conjunto del arte del siglo XX, más que un discreto —aunque interesante— papel), como en su consideración del machismo surrealista. O bien, sencillamente, aplican criterios de valoración propios de 1995 a unas circunstancias sociales y culturales bastante distintas, como podían serlo las de los años treinta.

Lo que demuestra la exposición de Claude Cahun, como lo demuestra la carrera de Meret Oppenheim o la de Dora Maar (las tres compañeras de ruta del surrealismo) es que las trayectorias de las mujeres se rigen, al menos hasta bien entrados los años setenta, por criterios un tanto distintos a las de los artistas hombres. Sus recorridos están muchas veces marcados por un carácter meándrico, jalonado por profundas crisis. En el caso de Cahun, llegó a «desaparecer» artísticamente, de tal suerte que ni siquiera se sabía si estaba viva o no. Lo mismo sucedió con Meret Oppenheim, quien atravesó un largo periodo depresivo en el que perdió la fe en su trabajo, se matriculó en una academia artística convencional y se casó.

Pocas veces aparece en ellas la coherencia de estilo que es propia de las carreras masculinas, muy frecuentemente influidas por la lógica del mercado. Tampoco muestran la misma competitividad que los hombres, ni en las exposiciones ni en sus propios discursos teóricos o justificativos. Es lo que Meret Oppenheim resume bien con su frase: «¡Ah, los juegos de palabra de los críticos, las luchas de poder de los hombres!» refiriéndose a que fue Breton quien le puso título a su famosa taza cu-

LETRA 37

INTERNACIONAL

CULTURA, MERCADO Y POLITICA

Ludolfo Paramio

LOS FRUTOS DEL TRABAJO

Daniel Cohen, Roberto Blatt,
Louis de Bernières, Claus Koch,
Nicole Muchnik, Pietro Manes

LA IZQUIERDA ANTE EL ESPAÑOL

Isaac Montero, Horacio Vázquez Rial
Ernest Lluch

Ana Merino • Enrique Vila-Matas
Mariano Antolín Rato • César Alonso de los Ríos
Mariano Navarro • Marcos-Ricardo Barnatán
Salvador Clotás • Ramón Irigoyen
Román Gubern • Rosa Pereda
Sergi Pàmies • Marina Warner

LETRA 36

INTERNACIONAL

ENTRE EL TEMOR Y LA ESPERANZA

Hans Magnus Enzensberger
y Ryszard Kapuściński

LA REVOLUCION SENTIMENTAL

Guillermo Cabrera Infante, Rosa Pereda, Delia Fiallo,
Angel S. Harguindey, Corín Tellado, Rosa Mora

LA COARTADA ESTETICA

Martin Jay, Roger Shattuck

Juan Cueto • Kenzaburo Oé
Charles J. Maland • Miguel Rubio
Soledad Puértolas • Miguel Angel Molinero
Miguel Sáenz • Ramón Irigoyen
Salvador Clotas • Román Gubern
Sergio Benvenuto • Eugeni Popov
Santiago Kovadloff

LETRA 35

INTERNACIONAL

MASACRE EN EL PARAISO

Ryszard Kapuściński

PRENSA

MATERIALES PARA UN DEBATE

Cristina Santamaría, José Miguel Marinas,
Edgardo Oviedo, José Manuel Pérez Tornero,
Claude-Jean Bertrand, César Alonso de los Ríos,
Rafael Fraguas, Eduardo Haro Tecglen

¿POLITICAMENTE CORRECTO O CORRECCION POLITICA?

Eugene Goodheart, Jim Dana, Rosa Pereda

Pascal Bruckner • Breyten Breytenbach
Hans-Georg Pott • Rafael García Alonso
Mario Merlino • Sergio Benvenuto
Marina Warner

LETRA 34

INTERNACIONAL

BAILANDO EN CAMBOYA

Amitav Ghosh

AFORISMOS

Elias Canetti

EROS

DESORDEN E INDIFERENCIA

Mario Merlino, María Zambrano, Noni Benegas,
Monique Wittig, Antonio Bordón, Eduardo Mendicutti,
Felipe Hernández Cava, Susana Coyette,
Adrienne Rich, Sergio Olivari

Félix Guattari • Paul K. Feyerabend
Nicholas Shakespeare • Oscar Scopa
Antonio Fernández-Alba • Nelly Schnaith
Jiri Cerny • Li Chin-Fa • Mu Mu-T'ien
Tai Wang-Shu • Marina Warner • Eugeni Popov

bierta de piel (*Déjeuner en fourrure*), cargándola con un sentido más provocador que el que ella había querido darle.

Y para casi todas —artistas y no artistas— la vida emocional es prioritaria a la profesional. En este sentido, hay episodios que marcaron definitivamente sus vidas (pongamos por caso, el encuentro entre Dora Maar y Picasso haciendo que ésta retomara la pintura), mientras que en otras ocasiones ellas harían una obra de arte de su propia vida. De hecho, tanto Claude Cahun como Meret Oppenheim trasladan la transgresión artística a la de las costumbres, especialmente las sexuales: a ambas le complacía escandalizar públicamente, de forma más o menos radical.

Meret Oppenheim se desnudaba y se masturbaba en público y orinaba en los sombreros de los hombres de negocios. Fue, según dijo de ella Man Ray, «la mujer más desinhibida que jamás he conocido». Declaradamente homosexual, buscaba una androginia que había de superar la esfera de lo físico: «Creo que las mujeres no han de ser como los hombres o adoptar un estilo masculino. Las mujeres *son* como los hombres. Cualquier gran artista expresa ambas cosas». Mondrian había dicho exactamente lo mismo unos años antes.

También la androginia interesó a Claude Cahun, pero su postura, partiendo igualmente de la homosexualidad femenina, adquiere rasgos distintos a los de Oppenheim. Claude Cahun asumió una personalidad polimorfa como un continuo, y casi podríamos decir, programático, oscurecimiento de la imagen tradicional femenina. De ahí que llegara a gestos máximos: cortarse el pelo al rape, e incluso cortar sus senos, para pintárselos encima del disfraz que adoptara en cada ocasión. Es decir, una metamorfosis permanente en aras de cultivar un despliegue de personajes: el de la niña durmiendo apaciblemente en un cajón de un armario, el de princesa medieval, el de Buda, el de boxeador

de feria, el de *dandy*... Un doble juego, de exhibición y de ocultación, cara y cruz del narcisismo como también de todo juego de máscaras, aparece una y otra vez en su obra. Cara y cruz, también, de su propia personalidad: a sus deseos de un cierto exhibicionismo se une, en cambio, un cierto retiro, una cierta timidez, si hemos de creer a Breton: «Debería usted escribir y publicar. Pienso que es usted uno de los espíritus más curiosos de este tiempo (de los cuatro o cinco que hay) y sin embargo usted permanece callada», le dijo en una carta.

Durante la Segunda Guerra Mundial, ella y su amiga Suzanne Malherbe constituyeron una unidad de resistencia a la invasión alemana e hicieron creer al enemigo, mediante la distribución de panfletos redactados y compaginados exclusivamente por ellas, que existía una auténtica ofensiva contra Alemania en la pequeña isla de Jersey, en donde residían. El camuflaje, la simulación, una vez más como obra de arte, ahora al servicio de la política.

«Debería usted escribir y publicar»... No es cierto que los surrealistas fueran indiferentes a la obra de sus colegas femeninos, como bien demuestra la frase de Breton. Sí, Cahun comenzó a publicar en el *Mercure de France* por el sólo hecho de ser la sobrina de Marcel Schwob, un conocido escritor francés, amigo y defensor de Oscar Wilde (los que le hicieron el favor encontraron sus textos «abracadabrantés»). Pero a pesar de este trato de favor inicial, tan frecuente para muchos noveles, por otro lado, fueron varios los escritores que la apoyaron desde el principio: Jacques Viot, también de Nantes, André Breton y muy especialmente Henri Michaux, con quien la uniría una amistad que duraría de por vida. Este apoyo, este estímulo, nos fue confirmado por otra fotografía que también estuvo junto a los surrealistas y que también formó parte del grupo *Contre-Attaque* junto a Breton y Bataille: Dora Maar. «Justa-

mente, lo que estaba bien en el grupo surrealista es que tomaban a las mujeres muy en serio» —nos reveló Dora Maar en una entrevista. «Si tenían talento, las mujeres eran escuchadas y apreciadas, especialmente por Breton». Fuertemente limitados por la mentalidad académica, los historiadores suelen olvidar, además, que el surrealismo tuvo mucho de creación colectiva: los *cadáveres exquis* o el *Jeu de Marseille* (inventado por Jacqueline Lamba y para el cual Brauner y Domínguez sustituyeron los palos tradicionales de la baraja por los de «amor», «ensueño», «revolución» y «conocimiento») fueron algunas de sus expresiones. Y ninguna de las personas relacionadas con el surrealismo que yo he conocido y entrevistado (Dora Maar, Elisa Breton o Myrtille Hugnet, por ejemplo) ha hecho ninguna mención de un espíritu sectario por parte de los artistas hombres. El surrealismo, a pesar de sus exclusiones y guerras ideológicas intestinas, y seguramente también a pesar de posiciones machistas individuales, era una visión del mundo en la que precisamente se abogaba por la cuatriple proclama «amor-ensueño-revolución-conocimiento». Todos los surrealistas hombres reconocieron el genio de sus amantes y amigas artistas: Peret y Brauner el de Remedios Varo, Breton el de Jacqueline Lamba o Joyce, Mansour y Eluard el de Dora Maar *et ainsi de suite*. Y no cabe duda de que la admiración y el reconocimiento, en un contexto en que no podían ser leídos como una expresión de estrategia política (ya que las mujeres no ocupaban, entonces, ningún puesto de poder), son, ciertamente, manifestación de una posición intelectual. □

Barcelona



Sergi Pàmies

El mundo literario barcelonés se ha visto sacudido por dos noticias relacionadas con la editorial Planeta. Por un lado, Tusquets Editores anunció que había accedido a que Planeta la comprara en un 40%, de momento y, más adelante, en un 50%. Por otro lado, falleció en accidente de circulación el Consejero Delegado de la editorial, Fernando Lara Bosch, hijo de José Manuel Lara, dueño del imperio.

La primera noticia se esperaba. Desde Navidad, corrían extraños rumores sobre las intenciones de Tusquets. Digo extraños porque hacía poco que sus propietarios, Antonio López y Beatriz de Moura, habían celebrado por todo lo alto 25 años de trabajada independencia, con la guinda de un congreso al que asistieron prestigiosos editores y en el que se proclamaron, más que en ninguna otra parte, las ventajas de ser libre. Poco después, en cambio, los argumentos del congreso pasaron por el quirófano, se les realizaron algunos implantes y resultó que hacer un buen negocio y aprovechar la sólida estructura de un grupo editorial importante tampoco está tan mal. Sobre todo si el grupo contribuye a soportar mejor los achaques del inquietante futuro que nos acecha y permite a sus filiales conservar intacta su independencia. Que David aban-

done la lucha armada para unirse a Goliat también tiene su guasa, casi tanta como que Goliat renuncie a aniquilar de un violento pisotón al frágil David y se digne a negociar con él. En todo caso, algo parecido ocurrió en el asunto de la compra/venta de Tusquets. David y Goliat comparecieron en conferencia de prensa —en un jardín, nada de frías salas de juntas— y declararon que, a partir de ahora, era más lo que les unía que lo que les separaba.

Inmediatamente, el mundo editorial rebobinó la película de los últimos años y asistió a un espectáculo espeluznante: la editorial Planeta es propietaria de casi todo. Destino, Seix Barral, Espasa Calpe, Martínez Roca, Ariel, Deusto, ahora Tusquets, ningún nombre escapa a la influencia financiera y supuestamente benefactora del gigante. Con cierto cinismo, se cruzan apuestas a ver hasta cuando resistirá el capitán Jordi Herralde al timón de la fragata Anagrama navegando por unas procelosas y nada comunitarias aguas surcadas por enormes transatlánticos y tiburones. Lo divertido del asunto es que, según quién cuenta la milonga, todo parecen ser ventajas en el pacto entre Tusquets y Planeta. No lo dudo, que conste, pero me pregunto: ¿por qué el año pasado era tan peligroso y negativo dejarse invadir por los gigantes y contribuir a la concentración editorial y ahora, por arte de magia, ya no? Cosas del pragmatismo. Supongo que el asunto depende del cristal con que se mira. Y, la verdad, hacerse el héroe en un negocio que depende casi siempre de la suerte debe agotar lo suyo. Y agotada parecía Beatriz de Moura el día que anunció sus próximas nupcias a tiempo parcial con la planetaria Ymelda Navajo. Nadie diría que acababa de firmar un beneficioso contrato. En las fotografías se la veía triste, o mejor dicho: harta, por mucho que dijera lo contrario e intentara —casi lo logró— sonreír. Quizás ahora descubra algo tremendamente paradójico: que, una vez convertidos al

pragmatismo imperante, se pueden hacer más cosas bajo un techo financieramente solvente que cuando se está libre como el viento pero a la intemperie de rayos, truenos, huracanes, bancos y otros desastres climatológicos.

Lamentablemente, el lado triste de la actualidad también pasó por la editorial Planeta. Un viernes de agosto, por la noche, en un accidente de automóvil cerca de Manresa, fallecía Fernando Lara Bosch. Tenía 38 años. El tratamiento informativo que se dió a la noticia volvió a ruborizar a más de uno y dejó claro cual es el interés que despierta la cultura en nuestra ciudad, candidata a casi todo y titular en casi nada. Salvo honrosas excepciones, los medios de comunicación locales incluyeron la noticia del fallecimiento de Fernando Lara en la sección de deportes debido a que, paralelamente a su actividad como editor, Lara era miembro del Consejo de Administración del Real Club Deportivo Español, el segundo equipo de la ciudad. Otra paradoja: el impacto de la noticia de su muerte tuvo una repercusión mucho mayor debido a su faceta deportiva que ahogó, en buena parte, los logros de su intensísima actividad profesional. Una vez más, el árbol no dejaba ver el bosque. □

Madrid



Rosa Pereda

El presidente de Venezuela entregó este verano el premio Rómulo Gallegos al novelista español Javier Marías por su hasta ahora última novela, *Después de la batalla, piensa en mí*. Es una buena noticia, y no sólo porque a un joven escritor de la península se le da uno de los premios más codiciados del otro lado de la lengua, sino porque no es un fenómeno muy usual allá el de premiar escritores de acá. Así que podemos leer que, como las habaneras, la rumba, y los instrumentos musicales, a lo mejor esto de la literatura tiene también un viaje de ida y vuelta. Ya les tocó a los del boom, y en general a los escritores latinoamericanos, renovar el castellano literario en los sesenta y setenta. A lo mejor en los noventa les toca a los «novísimos» españoles ser leídos allá.

Que yo haya visto, y de la generación de la que Marías es uno de los más jóvenes representantes, sólo Fernando Savater, y más como filósofo que como novelista o autor de teatro, es verdaderamente conocido entre las clases cultas de Argentina y México. En Buenos Aires, diría que más que en Madrid, su *Ética para Amador* es libro de texto en la secundaria, y ya le tengo comentado que encender la televisión, por cable o por aire, en el Río de la Plata, es encontrarlo en uno de los muchos programas culturales que llenan el día y la noche. Savater es, más

casi que aquí, un gurú y un guía, controvertido y discutido, pero admirado y leído. Y en México, más contradictoriamente anglosajón en cuanto a los anillos de influencia, está continuamente presente en la Universidad.

Pero el caso de Savater es excepcional. La tónica de la desmemoriada historia de la cultura en castellano es la desconexión entre lo que se hace en España y en América. Una desconexión que, a estas alturas, ya no tiene un solo culpable, pero que puede tener una corrección política, que, seguramente, y ojalá el premio a Marías sea un síntoma, ya la está teniendo.

A mi modo de ver, lo mejor de la literatura española ha tenido con Latinoamérica un amor poco correspondido. O mejor: un amor sólo para los tiempos de la cólera, y permítaseme la broma con García Márquez. La cólera ha sido la guerra civil española, la cólera han sido las dictaduras latinoamericanas. La cólera fue también la esperanza revolucionaria en América, y su derrota que todavía escuece, y la sorda cólera del anti-franquismo fue el testigo del gran momento del boom, que se produjo, antes que en México, en Barcelona, y a lo mejor, porque estaba Franco imperante y no estábamos en Europa. Todavía no estábamos en Europa cuando el fascismo asoló el Cono Sur —Chile, Uruguay, Argentina— y nos mandó a los escritores «sudacas» para acá, y no es que devolviéramos los favores que recibió el exilio español, pero, para consuelo, hay muchos que salvaron la piel y que aquí escriben. La historia tendrá que hacer balance, y hay que ver a quién absuelve.

En cualquier caso, hubo un momento glorioso en que lo mejor de la literatura latinoamericana se leía y se publicaba —y en algunos casos hasta se producía— en España. Estoy hablando de ese grupo de escritores que abanderaron Julio Cortázar, Gabriel García Márquez y Mario Vargas Llosa, y que enseguida incluyó a Guillermo Cabrera Infante, Alejo Carpentier y Lezama Lima, Carlos Fuentes y Juan Rulfo, Múgica Láinez y José Donoso,

Borges y Octavio Paz. Fue una riada de lenguaje y de realidad: fue una sorpresa que enseguida formó banderías —partidarios y detractores— pero que consiguió que la literatura española no volviera a ser igual nunca más.

Los que se aprendieron la lección de que la lengua es un material difícil pero finalmente dúctil, y la novela un género que permite ampliaciones y manipulaciones inexploradas, y que los géneros tienen las fronteras tan difusas que se pueden escribir novelas como poemas y poemas como cuentos y ensayos que son cuentos y poemas, y que la sintaxis se puede romper sin que nadie pague ningún casco roto, es más, enriqueciendo y ampliando la percepción del mundo, los que aprendieron esa clase particular fueron, precisamente, los escritores de la generación literaria de Javier Marías: los nacidos después de la segunda guerra mundial y hasta los primeros cincuenta. Aunque ahora no lo parezca —y habría que ver por qué— fueron un grupo compacto y combativo, que separó la militancia política de la literatura y que hizo del quehacer literario una militancia más. Un grupo de entonces jóvenes cultos y «multidisciplinarios», que hacían tan pronto novela experimental como ensayo, traducciones o poesía, periodismo o trabajos editoriales. Les aglutinaban, aparte afinidades ideológicas y generacionales, las mismas filias —los novelistas Juan Benet, Juan García Hortelano y Juan Goytisolo, además de Rafael Sánchez Ferlosio, respetado sobre todo como pensador; los poetas del 27 y unos pocos del cincuenta, no todos con la misma unanimidad; figuras de rescate, como los decadentes o los modernistas, o de combate, como Agustín García Calvo o Pepe Bergamín, y, más que todo esto, la consideración del cine casi como un arte total, y un cosmopolitismo exacerbado— y sobre todo las mismas fobias: el realismo, socialista o no, se diera donde se diera. En la novela, en la poesía de juegos florales o de contestación, en el ensayo de tesis doctoral o en el arte. Fueron un grupo compacto, un eje Madrid-Barcelona muy in-

terconectado, muy estimulante intelectualmente, muy hecho de relaciones personales, de encuentros, de tomas de postura. También les aglutinaron Carlos Barral y Jaime Salinas. Y, por otro lado, el entonces director de Taurus, Jesús Aguirre y Ortiz de Zárate.

Creo que duraron como grupo hasta los primeros ochenta, es decir, hasta la irrupción de la posmodernidad. Porque ellos no eran posmodernos: eran, sencillamente, modernos. Poesía dura, novela dura, ensayo duro, pensamiento duro. Hasta la irrupción de la posmodernidad, y, como dijo proféticamente Félix de Azúa un mediodía de Oxford, antes de que ocurriera, hasta la irrupción, también, del relevo en el poder: la toma del poder, en la universidad, en la prensa, en el mundo editorial, en la política. Porque esta generación del 68, novísimos, venecianos, esteticistas, nuevos novelistas, jóvenes filósofos, *et alii*, encontraron, en *El País* recién nacido de la primera transición, y convocados por Jesús Aguirre, una nueva plataforma. En su mayor parte, y mucho tuvo que ver Salvador Clotas, venidos de la izquierda no ortodoxa —es decir, no PCE— se situaron en la órbita del PSOE. Como los platos que se lanzan a los tiradores, esta generación que dio los cuadros intermedios del «cambio» se vio catapultada: con más o menos suerte, cada uno fue cayendo donde le mandó la máquina.

Hubo puentes con América Latina, especialmente con México y Argentina, y menos —salvo las «misiones» enviadas por Cultura, en las que sólo unos pocos participaron— con la vasta Amerindia. Y hubieran sido más si la crisis editorial, de la que ya salen estos países, no hubiera cortado durante esos años de consolidación —los últimos setenta— su presencia compacta allá. Hubo también razones puramente biográficas para su dispersión. Pero algo tienen en común estos «cien novelistas de Carmen Romero», desde luego muchos menos de cien y no sólo novelistas: ya se sabe que los enemigos perciben lo común y lo distinto con más finura que los que

están en el mismo ajo. Es una historia que hay que escribir, para que no se olvide, porque es parte importante de la biografía política-cultural del último tercio del siglo de España. Pero fue determinante la ilusión europea, la fundamentación, desde el cosmopolitismo original y el rechazo de los casticismos, de esa nueva quimera, esta vez al alcance de la mano, de la normalización occidental de este país. ¿A quien podía interesarle entonces América Latina?

Este es el lado de acá. El de allá, salvo cuando hubo que «*aider l'Espagne*», que se portaron, lo español de la Península era más bien algo a rechazar, distinto, y, desde la renovación literaria americana, comenzada a partir del modernismo y las vanguardias, excesivamente duro, chato, nada conforme con la realidad de sus países, nada qué ver con nada. Lo español no era europeo ni latinoamericano. *La boutade* de Cabrera Infante que dice que «es sabido que españoles y cubanos tenemos

todo en común, salvo el idioma», podía —puede— extenderse a todo el continente. La sombra de la colonia no dejaba de pesar, aunque hubieran pasado casi doscientos años de «identidades nacionales». En fin, un cúmulo de razones, si es que se las puede llamar razones, para el desencuentro.

Pues bien: ninguna generación mejor para este abrazo necesario entre los dos lados de la lengua que la que ahora, recibido el Rómulo Gallegos, representa Javier Marías. Tan cosmopolita como sus minorías cultas, con el lenguaje abierto por las ventanas iluminadas de sus escritores, con una visión de los géneros que, como la realidad, sigue manteniendo ambigüedad y límites borrosos, y con una recién alcanzada madurez. Con un proyecto europeo que empieza a dejar ver más sus flancos débiles y amenazadores que sus ventajas. Ojalá que Marías pueda ser, sepa ser, la cabeza de lanza de este abrazo por el que trabajamos muchos, y esta revista entre otros. □

Macua



Equipo de Diseño, S. A.
Javier Ferrero, 4 - 28002 MADRID
Tels.: 91/413 09 87 - 415 65 90
Fax: 91/519 09 53

García-Ramos

COLABORADORES

ALEXANDRE ASTRUC

Director de cine y escritor francés.

FRANCISCO AYALA

Escritor español.

ALFREDO BRYCE ECHENIQUE

Escritor peruano residente en Madrid.

JUAN COBOS

Crítico de cine y guionista español.

ANDRE GAURON

Economista francés.

DAVID W. GRIFFITH (1875-1948)

Director de cine norteamericano.

JOSE LUIS JOVER

Poeta, periodista de radio y televisión y pintor secreto.

JUAN IGNACIO MACUA

Ensayista y crítico de arte español.

ABDELWAHAB MEDDEB

Escritor, poeta y cineasta tunecino residente en París.

JOS OLIVER

Crítico de cine español.

RAMON GOMEZ REDONDO

Director y crítico de cine español.

MARIA RAMIREZ RIBES

Periodista venezolana.

JACQUES RIVETTE

Director y crítico de cine francés.

MIGUEL RUBIO

Escritor y crítico de cine español.

SUSAN SONTAG

Escritora norteamericana.

MICHAEL WALZER

Filósofo norteamericano. Profesor del Institute for Advanced Study de la Universidad de Princeton.

TRADUCTORES

JUAN COBOS
David W. Griffith

MERCEDES GARCIA LENBERG
Barbara Probst Solomon

CRISTINA GARCIA OHLRICH
Susan Sontag

CESAR PALMA
Michael Walzer

MIGUEL RUBIO
Alexandre Astruc, André Gauron,
Abdelwahab Meddeb, Jacques Rivette

LETRA INTERNACIONAL no se identifica necesariamente con los contenidos vertidos en los textos por sus autores. LETRA INTERNACIONAL no se compromete a devolver los artículos que no hayan sido solicitados, ni a mantener correspondencia sobre los mismos.

Miguel Rubio coordinó el dossier *Cien años de imágenes*. Todos los derechos son de sus autores. Las fotografías del artículo de Michael Walzer son de Luis Rico. © de las reproducciones autorizadas VEGAP.

DISTRIBUCION

| | |
|-------------|---|
| ESPAÑA | Librerías: Siglo XXI de España; Quioscos: COEDIS |
| ARGENTINA | Prometeo Libros - Avda. Corrientes, 1915 - 1045 Buenos Aires Teléf. y Fax: 953 11 65 |
| CHILE | Editorial Contrapunto - Avda. Eliodoro Yáñez, 2541 - Santiago de Chile Teléf.: 223 30 08 - Fax: 231 06 94 |
| COLOMBIA | Siglo del Hombre Editoriales Ltda. - Avda. CRA 3, 17-73 - A.A. 24692 Santa Fé de Bogotá D. C. Teléf.: 281 39 05 - Fax: 281 38 76 |
| ECUADOR | Libri Mundi - Juan León Mera, 851 - Quito Teléf.: 544 185 - Fax: 504 209 |
| MEXICO | DIMSIA - Mariano Escobedo, 218 - Colonia Anahuac - 11320 México D. F. Teléf.: 545 66 45 - Fax: 545 47 36 |
| PUERTO RICO | Grand Papyrus - 357 Tetuán St. - Old San Juan - Puerto Rico 00901 Teléf.: 724 61 05 - Fax: 722 33 62 |
| URUGUAY | Ediciones Trecho - Maldonado, 1092 - Montevideo Teléf.: 983 606 - Fax: 905 983 |
| VENEZUELA | Grupo Editorial Alfa - Los Mangos, Edificio Alfa Las Delicias - 1050 Caracas Teléf.: 715 676 - Fax: 762 02 10 |

REDACCIONES

BELGRADO:

LETTRE INTERNATIONALE

Dirección: Iovan Hristic.

Redacción: Cika Liubina 1/V, 1100 Belgrado.

BERLIN:

LETTRE INTERNATIONAL

Dirección: Frank Berberich, Antonin J. Liehm.

Redacción: Rosenthaler Str. 13, 10119 Berlín.

BUCAREST:

LETTRE INTERNATIONALE

Dirección: B. Elvin, Antonin J. Liehm.

Redacción: Aleea Alexandru, 38, sectorul 1, Bucaresti.

BUDAPEST:

LETTRE INTERNATIONALE

Dirección: Gábor Mihályi, Antonin J. Liehm.

Redacción: Iskola u. 37-39, 1011 Budapest.

PARIS:

LETTRE INTERNATIONALE

Dirección: Antonin J. Liehm.

Redacción: 41 rue Bobillot, 75013 París.

PRAGA:

LETTRE INTERNATIONALE

Dirección: Tomás Vrba, Antonin J. Liehm.

Redacción: Hellichova 5, 11800 Praga 1.

ROMA:

LETTRE INTERNATIONALE

Dirección: Federico Coen, Antonin J. Liehm

Redacción: Fondazione Lelio Basso. Via della Dogana Vecchia 5, 66086 Roma.

SAN PETERSBURGO:

LETTRE INTERNATIONALE

Dirección: Alexandre Ninov, Antonin J. Liehm

Redacción: Vsermirnoe Slovo, c/o J. B. Karakol, 19304 Leningrado.

SOFIA:

LETTRE INTERNATIONALE

Dirección: Svetla Ivanova, Antonin J. Liehm.

Redacción: Open Society Fund, Serdika Str. 1, 1000 Sofia.

VARSOVIA:

LETTRE INTERNATIONALE

Dirección: Jacek Kurczewski, Antonin J. Liehm.

Redacción: ul. Hipoteczna 2, P. O. Box 133, 00950 Varsovia.

ZAGREB:

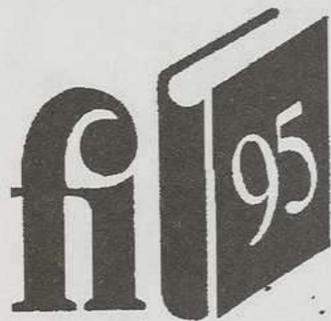
LETTRE INTERNATIONALE

Dirección: Slobodan P. Novak, Antonin Liehm.

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

EMPAPATE

CON LO QUE MAS TE GUSTE EN



IX

FERIA INTERNACIONAL DEL LIBRO DE GUADALAJARA

DEL 25 DE NOVIEMBRE AL 3 DE DICIEMBRE

EXPO GUADALAJARA

VENEZUELA INVITADO DE HONOR





Domingo 8.30 h. Festivo ¿Festivo?

Servicio de Averías con Cita Concertada 002. Telefónica siempre está al lado del cliente. Solucionando sus necesidades. Esforzándose día a día por proporcionarle nuevos servicios avanzados. Y, además, si surge alguna avería en el servicio telefónico, se resuelve cuando usted quiera. Sólo tiene que llamar al 002. A partir de las seis horas de su aviso y como máximo al día siguiente, salvo que usted decida un plazo superior. Además, una vez efectuada la reparación se solicitará su conformidad. Y todo esto, en cualquier punto de España. Sin coste adicional y durante los siete días de la semana. Incluso festivos.

