

1997

LETRA

51

700 Ptas.

INTERNACIONAL

LA POESIA VIVE

M. R. Barnatán
Mariano Antolín Rato
Jaime Siles
Ela Fernández-Palacios
Lasse Söderberg
Ana Rossetti
Jesús García Sánchez
Juan Cruz
Rosa Pereda
Angel Antonio Herrera

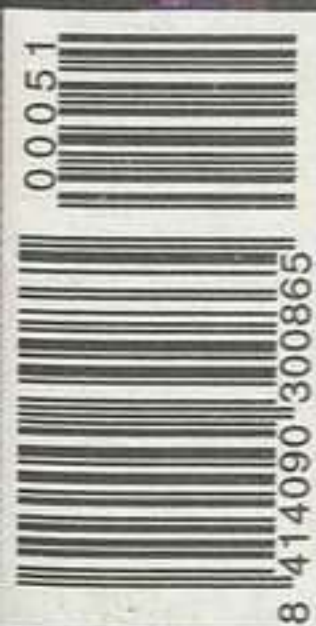
NIETZSCHE: CONSTRUCTOR DEL SIGLO XX

José María Pérez Gay

LA CIUDAD Y LO POETICO

Karel Kosic

Lothar Baier • J. A. Rodríguez-Tous • Matías Múgica • Horacio Vázquez-Rial
Javier Alfaya • Guillermo Altares • M. A. Molinero • C. Alvarez-Ude
Noni Benegas • Ramón Irigoyen • Sergio Benvenuto • Pankaj Mishra



No todas las fotocopias tienen luz verde



Algo tan normal como hacer fotocopias puede ser un delito (art. 270 del Código Penal).

Por ejemplo, cuando se trata de libros o artículos de revistas sin autorización previa.

Esta clase de fotocopias tiene luz roja.

Y es fácil de comprender:

están privando al autor de sus derechos.

Si no puedes comprar un libro, pídelo en la biblioteca o a un amigo. Pero no hagas fotocopias. Es lo más sabio.

Las fotocopias no autorizadas de libros y revistas son un delito.



Centro Español de Derechos Reprográficos

LETRA⁵¹ INTERNACIONAL

DIRECTORES

Salvador Clotas
Antonin J. Liehm

SUBDIRECTOR

Manuel Ortuño Armas

COORDINADORA

Rosa Pereda

SECRETARIA DE REDACCION

Mercedes García Lenberg

CONSEJO DE REDACCION

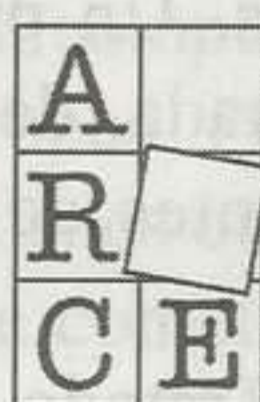
Victoria Camps
Josep M. Carandell
Luis Goytisolo
Jon Juaristi
Ludolfo Paramio
Carlos Piera
Josep Ramoneda

DISEÑO Y MAQUETACION

Torre de Babel, S.A.

REALIZACION GRAFICA

Carácter, S.A.



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

LETRA INTERNACIONAL

Monte Esquinza, 30, 2.º dcha.
28010 Madrid.
Teléf.: 310 46 96 - 310 47 98
Fax: 319 45 85
En Internet:
<http://www.arce.es/Letra.html>

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

JULIO-AGOSTO 1997

INDICE

- **Página editorial** 2
- **José María Pérez Gay**
Friedrich Nietzsche: constructor del siglo XX 4
- **Karel Kosic**
La ciudad y lo poético 13
- **Lothar Baier**
Los intelectuales en la Alemania unificada 20

LA POESIA VIVE

- **Marcos-Ricardo Barnatán**
La poesía vive 26
- **Mariano Antolín Rato**
Sin compañía excepto el miedo. La poesía de Malcolm Lowry y su traducción 27
- **Jaime Siles, Ela Fernández-Palacios**
Durs Grünbein: un poeta para Alemania 31
- **Lasse Söderberg**
El doble jardín 34
- **Ana Rossetti**
A la caza del Minotauro 37
- **Jesús García Sánchez**
Editar Poesía 39
- **Juan Cruz**
Poesía para siempre 41
- **Rosa Pereda**
Los nuevos maestros 43
- **Angel Antonio Herrera**
El futuro: una poesía de emergencia 46
- **Juan Antonio Rodríguez Tous**
Las dos lenguas de Babel 48
- **Matías Múgica**
La cultura en Euskera 50

LOS LIBROS

- **Horacio Vázquez-Rial** (César Alonso de los Ríos); **Javier Alfaya** (Pedro Sorela); **Guillermo Altares** (Horacio Vázquez-Rial); **Rosa Pereda** (Luis Antonio de Villena); **Miguel Angel Molinero** (Bernard Mandeville); **Carlos Alvarez-Ude** (Diego Jesús Jiménez); **Noni Benegas** (Daniel Samoilovich); **Ramón Irigoyen** (Emilio de Miguel Martínez) 56

CORRESPONDENCIA

- **Sergio Benvenuto, Pankaj Mishra, Rosa Pereda** 69

que la Europa a construir es la Europa de los ciudadanos y por tanto de sus culturas: que la cultura se convierte en conflictiva moneda de cambio para contrapesar la necesidad de unanimidad en otros temas. Por otra parte, no hay en este momento nadie que haga de la cultura su bandera, como hizo el desaparecido François Mitterrand, así que los avances son mínimos. Estos tres programas a que aludíamos antes, si bien son absolutamente necesarios, no han sido, desde luego, un ejemplo de generosidad por parte de la Unión, y no pueden ser leídos más que como un primer paso.

¿Un paso para qué?

A nuestro modo de ver, una política cultural clara que resuelva el déficit que en estos asuntos tiene todavía la Unión sería un banderín de enganche y de adhesión, un paso fundamental en ese nuevo sistema de pertenencias que es necesario crear para que Europa sea otra cosa que la fortaleza de los ricos o el mercado cerrado del pequeño continente. La conciencia de ciudadanía europea, que necesariamente ha de pasar por la cesión de determinadas soberanías, necesita la afirmación de este capítulo que reconoce la vigencia de tradiciones, historia y lenguas, artes y costumbres, en un sistema que tiene de común la defensa de las libertades, de las verdades reconocidas en la Declaración de derechos del hombre, y en el sistema democrático, no sólo en cada Estado sino en la organización supraestatal.

Es precisamente la diferencia cultural, debidamente apoyada y asumida por la comunidad, la que puede servir de contrapeso a la fuerza centrípeta que podría tender a una uniformación, pero también es ese sistema de pertenencia europea a crear el único capaz de evitar la disolución de las culturas, máxime cuando las nuevas incorporaciones, si no van precedidas de una política presupuestada e investigada suficientemente, van a contribuir, con casi completa seguridad, a esa disolución de lo que quiera que sea la cultura europea. Por otra parte, esa pertenencia a Europa, entendida desde sus culturas, es un arma preciosa en la relación que la Unión Europea ha de plantearse con el resto del mundo, y particularmente con las regiones con las que su relación es ya, y necesita ser, cada vez más fluida y profunda. El papel de España como puente de la Comunidad con América Latina, el de Gran Bretaña con la América anglófona, el de Francia con la francofonía, y en general el de Europa con sus vecinos del Este y del Mediterráneo Sur, son ejemplos más que elocuentes.

Hace ya unos años, Jean Monnet hablaba de la cultura como idea de un nuevo comienzo. En el siglo por venir, la cuestión cultural va ser crucial, en el sentido de que por ella va a pasar, ya están pasando, buena parte de los problemas y contradicciones de la sociedad que estamos creando. Si la generación de trabajo altamente especializado, y de otro no tanto, que la industria cultural lleva consigo no fuera un argumento suficiente, si las cifras en los presupuestos nacionales, recortadas en algunos Estados como el español, no tienden a crecer, se perderá una fuente objetiva de generación de riqueza y de felicidad.

Friedrich Nietzsche

Constructor del siglo XX

José María Pérez Gay

Uno

A finales del siglo XX, Friedrich Nietzsche es todavía un filósofo tan inquietante y enigmático como a principios. Sus lectores se preguntan ahora lo mismo que se preguntaron hace unos cien años: ¿es un gran filósofo o un poeta imperfecto? Si lo comparamos con Aristóteles y Hegel es un diletante apasionado. Si lo comparamos con Goethe y Hölderlin, las parábolas de *Así habló Zaratustra* parecen los disfraces retóricos de un discurso filosófico. Yo creo que Nietzsche es, ante todo, y sobre todo, un escritor dedicado a la filosofía, así como Sören Kierkegaard era un escritor dedicado a la religión. Su maestro no fue Hegel sino Schopenhauer. A pesar de todas las diferencias filosóficas, Nietzsche era un amante de la sabiduría que buscaba la eternidad, vale decir: deseaba superar no sólo su tiempo sino el tiempo mismo.

Sus primeros libros y ensayos no son sino *consideraciones intempestivas*. Se trata de una crítica radical de la modernidad, de su lenguaje y su literatura, de su educación y su pedagogía, de su idea de la historia y de la filología clásica, de su moral, de su religión y su filosofía. Nietzsche los escribió hacia 1872, a los veintinueve años de edad, cuando veía en Richard Wagner la esperanza de una renovación de la cultura alemana, y jugaba con la idea de ponerse al servicio del teatro de Bayreuth. Su crítica se nutrió siempre del profundo conocimiento de los griegos, de la cultura y la formación clásicas, y vio a su tiempo en el arco de una época que comenzaba con Homero y la filosofía presocrática y terminaba con el ocaso de la tradición cristiana. Su sentido histórico le dejó reconocer que el mundo moderno estaba tan lejos de Grecia como del cristianismo, porque ambos hincaban sus raíces políticas y sociales en un culto religioso. Por esa misma razón, la tarea del auténtico filólogo «consiste en definir el mundo de los griegos como *irrepetible*», escribe Nietzsche, «así como también el cristianismo es *irrepetible* y los fundamentos de nuestra sociedad y nuestra política».

El cristianismo eclesiástico no es sino una parte de la Antigüedad, acaso la única que la mantiene viva, pues «el arcoiris de los conceptos —dice Nietzsche— no regresa hasta la *polis* griega». Pero con la desaparición del cristianismo el mundo de los griegos y los romanos se hace cada vez más inaccesible e incomprensible. El filósofo debe ser el «gran escéptico» en las circunstancias de nuestra educación y formación, porque él entiende que han muerto los supuestos religiosos y políticos del mundo griego y ro-



Juan Genovés:
Los recuerdos se ordenan. 1994.



mano y del mundo cristiano romano. Nuestra supuesta cultura no tiene consistencia, porque ella se sustenta en modos de ver las cosas y perspectivas que casi han desaparecido.

Nietzsche tenía la conciencia de ser el primer filósofo de esa época; en mayo de 1884 escribe desde Venecia: «Mi obra tiene tiempo —no quiero confundirme con las tareas del presente—. Acaso dentro de cincuenta años, algunas personas abran los ojos y se den cuenta de lo que hice. Ahora me parece no sólo difícil, sino imposible hablar de mí públicamente, sin quedarse muy por detrás de la verdad». Nietzsche sabía del destino de las publicaciones que no eran para todos, cuando le dio a su testamento, *Así habló Zaratustra*, el subtítulo «Un libro para todos y para ninguno»: para todos los que podían leer, y para ninguno que no pudiera compartir los supuestos y las experiencias

del autor, leer entre líneas e interpretar sus textos. Nietzsche pensaba que *Zarathustra* era un libro difícil de entender y muchas veces inaccesible, cuyas «revelaciones» no eran para todos. El escribe para todos los individuos. Y no obstante, su voluntad de lograr un efecto público inmediato con sus libros, se encuentra en flagrante contradicción con su preferencia por la vida privada, así como también con su deseo de contar con jóvenes y amigos entregados al entusiasmo de una soledad radical. ¿Qué diría Nietzsche si supiera que *Zarathustra*, un libro que vendió sesenta ejemplares en la primera edición, alcanzó en 1906 ventas por noventa mil ejemplares?

Nuestra imagen de Nietzsche ha cambiado en los últimos cien años. Comenzó con el reconocimiento del moralista y el psicólogo; floreció con la admiración incondicional de *Zarathustra* que le profesó la generación de la Primera Guerra Mundial; se transformó después con la caricatura adoptada y difundida por el Tercer Reich, que aclamó la *voluntad de poder* y convirtió a Nietzsche en un ideólogo del nazismo, uno de los grandes malentendidos de esta historia y, por último, culminó con la obra de Heidegger sobre Nietzsche como el filósofo que consume la metafísica occidental.

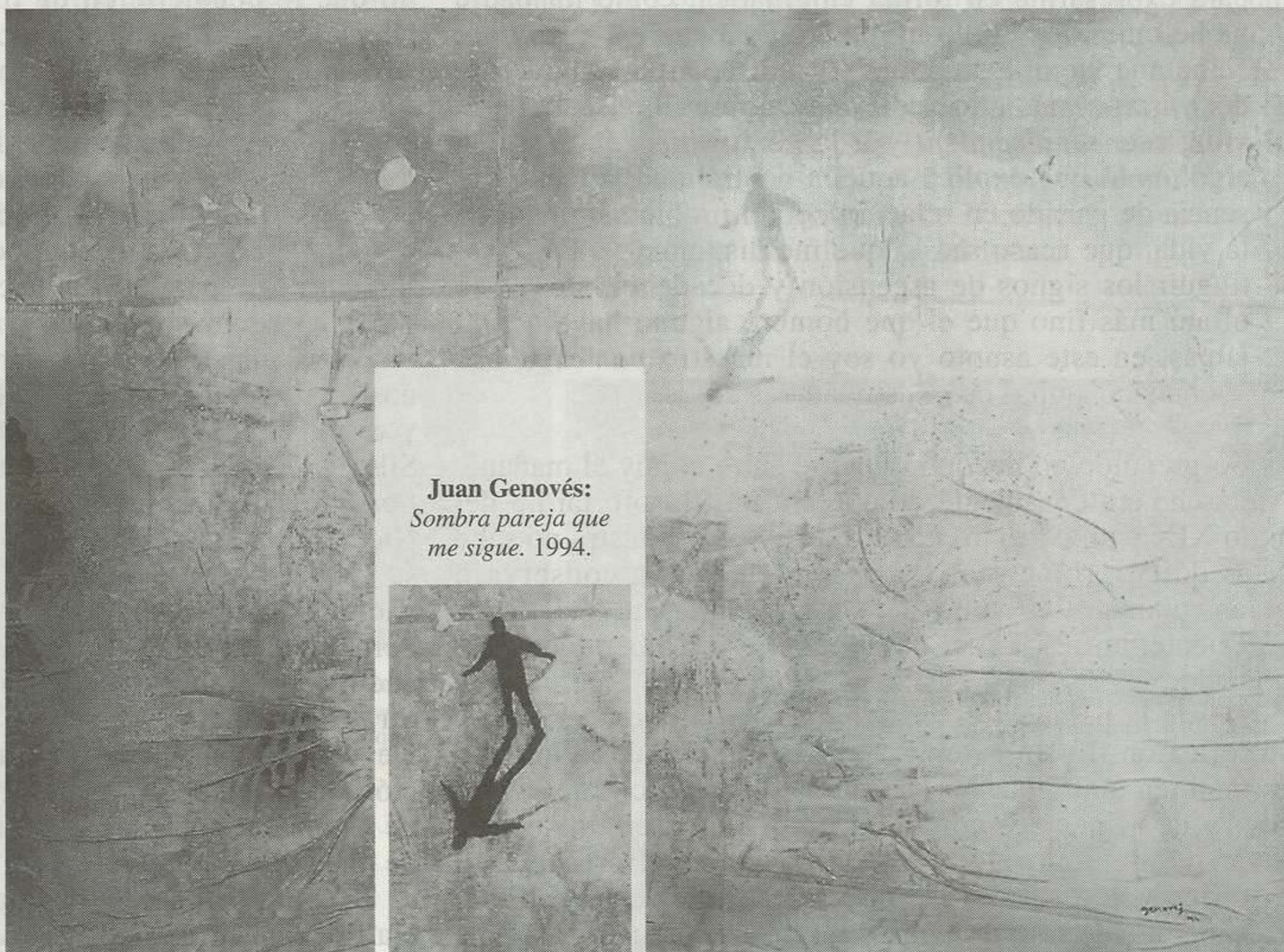
Giorgio Colli y Mazzino Montinari comenzaron a publicar, en el año 1967, la primera edición crítica de las obras de Friedrich Nietzsche. De los quince volúmenes de su edición, ocho de ellos corresponden a los fragmentos de 1869 y 1889: cinco mil páginas aproximadamente. Los dos profesores italianos trabajaron doce años sin pausa en los archivos de Weimar, revisaron los originales y establecieron página por página las interpolaciones de los textos y las falsificaciones de Elizabeth Förster-Nietzsche, la hermana del filósofo. A partir de entonces el libro *La voluntad de poder*, un espejismo y una leyenda, se convirtió en una serie de fragmentos, en una especie de bitácora del pensamiento experimental y de la trayectoria de Nietzsche. No hemos tenido suerte con la traducción de los clásicos alemanes contemporáneos al español. Como con la obra de Sigmund Freud y la de Franz Kafka, tampoco contamos con una buena traducción de las obras de Nietzsche. Las miles de ediciones piratas han repetido los mismos errores de la primera traducción (1935) de Emilio Ovejero Mauri. Por desgracia, Alianza Editorial suspendió la publicación de las obras de Nietzsche, en la magnífica traducción de Andrés Sánchez Pascual, que seguía los descubrimientos y las aportaciones de Colli y Montinari.

Nietzsche vaticinó como nadie antes el surgimiento del nihilismo europeo —el que afirmaba que, después del

ocaso de la fe cristiana, *nada es verdadero* y, por lo tanto, *todo está permitido*—. En sus escritos póstumos, leemos:

Lo que ahora les cuento es la historia de los próximos dos siglos. Describo lo que viene, lo que puede evitarse: el surgimiento del nihilismo europeo. Esta historia ya puede contarse, pues la necesidad es inminente. El futuro nos habla a través de un bosque de signos, su destino se anuncia ya en todas partes. Nuestros oídos están preparados para escuchar esa música del futuro, toda nuestra cultura europea se mueve desde hace mucho tiempo en la tortura de una tensión constante, que crece de década en década y nos abrumba como una catástrofe; inquietante, violenta, atropellada, como una corriente que todo lo arrasa y desea llegar a su fin, y que además no reflexiona, porque teme reflexionar.

El que aquí habla, por el contrario, no ha hecho otra cosa más que reflexionar: como filósofo, como ermitaño por instinto, encontró siempre su beneficio fuera del



Juan Genovés:
Sombra pareja que me sigue. 1994.



mundo constituido, en la paciencia, en la lentitud, en el quedarse atrás. Un espíritu que arriesgó, experimentó y se extravió ya en los laberintos del futuro; un visionario que *se queda atrás* cuando narra lo que vendrá. El primer nihilista europeo perfecto, pero que ha vivido ya el nihilismo hasta su fin —que lo dejó atrás, por debajo y fuera de sí mismo.

Dos

Nietzsche no sólo fue el primero en llamar *nihilismo* a esa certidumbre de estar a la intemperie, sino también el primero en ejercer su crítica con una maestría psicológica incomparable. Nadie como él siguió la trayectoria de ese

nihilismo en la moral y la política, en la filosofía y la religión, en la literatura y la música de la modernidad. El resultado de sus quince años de reflexión fueron *El crepúsculo de los ídolos* y *El anticristo*, y una gran cantidad de notas, apuntes, ensayos y aforismos publicados con el título de *La voluntad de poder*. Pero todos presuponen la intuición anunciada en *Zaratustra* del eterno retorno como la superación última del más extremo nihilismo.

Ahora bien, el nihilismo puede significar dos cosas: por un lado, puede ser el síndrome de la decadencia definitiva, la agonía de la voluntad de la existencia; por el otro, la señal de un profundo desengaño positivo —el renacimiento de una nueva voluntad—. En su libro sobre *El eterno retorno de lo mismo*, Karl Löwith nos habla de un nihilismo de la debilidad y de un nihilismo de la fuerza. Y esta misma ambigüedad habita en las convicciones de Nietzsche: «La felicidad de mis existencia» escribe al principio de *Ecce Homo*.

Tal vez su carácter único, se debe a su fatalidad: yo, para expresarme en forma enigmática, como mi padre ya he muerto, y como mi madre todavía vivo y voy haciéndome viejo. Esta doble procedencia, por así decirlo, del vástago más alto y del más bajo en la escala de la vida, este ser *décadent* y a la vez *comienzo* —esto, si algo, es lo que explica aquella neutralidad, aquella ausencia de partido en relación con el problema global de la vida, que acaso sea lo que me distingue—. Para distinguir los signos de ascensión y decadencia poseo un olfato más fino que el que hombre alguno haya tenido jamás, en este asunto yo soy el maestro *par excellence* —conozco ambas cosas, soy ambas cosas.

Sorprendido en la contradicción entre el hoy el mañana, Nietzsche era consciente de que era un filósofo tardío del siglo XIX y un parto prematuro del XX. Zaratustra no sabe si es quien promete o quien cumple, quien conserva o quien conquista, el otoño o el arado, el enfermo o el reconvaleciente, un poeta o el hombre veraz, un libertador o un domador.

Desde la perspectiva de la profecía del eterno retorno, su reflexión filosófica en torno a la historia del nihilismo es también ambigua. La ausencia de «sentido», de «valores» y de «fines» es común al nihilismo y, en un sentido inverso, al eterno retorno. El nihilismo es el presupuesto histórico y necesario de la profecía de Nietzsche sobre el eterno retorno, cuya necesidad cósmica y natural debe vencer el destino de la actitud nihilista. La última voluntad de Nietzsche, la que resume toda su filosofía experimental y su último intento con la verdad, es la necesidad del círculo eterno del nacimiento y la muerte. Por consiguiente, su teoría tiene un doble rostro paradójico: ella es una superación del nihilismo, en la que el que supera y el objeto superado son una y la misma cosa. La profecía del eterno retorno se une a la propuesta tan diferente de la actitud nihilista, del mismo modo que la doble voluntad de Zaratustra se confunde, cuando quiere ir adelante y regresar al mismo tiempo; así como también la «doble mirada» de Dioniso en el mundo, y el «mundo doble» dionisiaco son una voluntad, una mirada y un mundo. Esta voluntad afirma, por un lado, el progreso de la libertad para la Nada en la afirmación del Ser, y por el otro repite en la cima de la modernidad una visión ancestral del mundo.

Si el tiempo significa tanto como temporalidad, vale decir: si todo instante, antes de desaparecer, nos revela su carácter inconcluso, algo así como un puente perdido entre el nunca jamás y el siempre todavía, entonces la idea central de Nietzsche no es una filosofía del tiempo sino una reflexión sobre la eternidad. Hacia 1873, al final de *La filosofía en la época trágica de los griegos*, así como también al comienzo y al final de la *Segunda consideración intempestiva* sobre nuestra relación histórica con la historia, Nietzsche toca mucho antes de *Zaratustra* y su experiencia del tiempo, el tema de la eternidad de lo mismo. Al estar siempre allí, esa eternidad no es intemporal; al ser siempre igual, no es temporal. La eternidad es aquel tiempo en el cual lo que las dimensiones temporales han separado, vuelve a reunirse para siempre.

En *El caso Wagner*, su última consideración intempestiva de 1888, Nietzsche explicó su relación con el tiempo como «una superación del tiempo». «¿Qué desea antes que nada un filósofo de sí mismo? Superar su tiempo —responde—, llegar a ser intemporal. Debe luchar contra aquello que lo convierte en un hijo de su tiempo. Yo soy tan bueno como Wagner, el hijo de este tiempo. Quiero decir, soy un decadente. Pero yo lo entendí, me opuse a ello. El filósofo que llevo dentro se defendió.» Nietzsche superó en él a los contemporáneos del tiempo, cuando superó todas sus pruebas y no se dejó desviar de su proyecto principal por el movimiento político de su época (Bismarck), ni por el artístico (Wagner) ni por el filósofo (Schopenhauer). Sin embargo, para ello se necesitaba de una fuerza y de un vuelo en las más extensas y altas lejanías —cuando nuestras cosas más queridas y admiradas quedan por debajo de nosotros. Los amigos de Nietzsche percibieron esa lejanía y ese distanciamiento extraño a partir de un instante en Sils Maria, Suiza, «a seis mil pies de altura, más allá del hombre y del tiempo», en un instante de éxtasis, que Nietzsche llamó «melodía y eternidad». Una eternidad que se consume al mediodía, es decir, en un tiempo determinado que no la destruye, como si fuese la eternidad intemporal de Dios antes de la creación del mundo —esa eternidad es el tiempo del mundo mismo, en cuyo círculo una y otra vez la persistencia del Ser y la transformación del Devenir se convierten en una y la misma cosa. La superación de la temporalidad en la eternidad del eterno retorno de lo mismo convierte al tiempo en una apariencia móvil de una radical inmovilidad.

Después de haber sanado de la muerte, Zaratustra anuncia esta nueva eternidad a sus animales, la serpiente y el águila.

Todo avanza, todo retrocede; eterna gira la rueda del Ser. Todo muere, todo florece de nuevo; eterno fluye el año del Ser. Todo se quiebra, todo se reúne; la casa del Ser se construye eternamente. Todo se despide, todo se encuentra y saluda de nuevo; el anillo del Ser es eternamente fiel. En cada fracción de segundo comienza el Ser, en cada aquí rueda la esfera hacia allá. El centro está en todas partes. El camino de la eternidad es sinuoso.

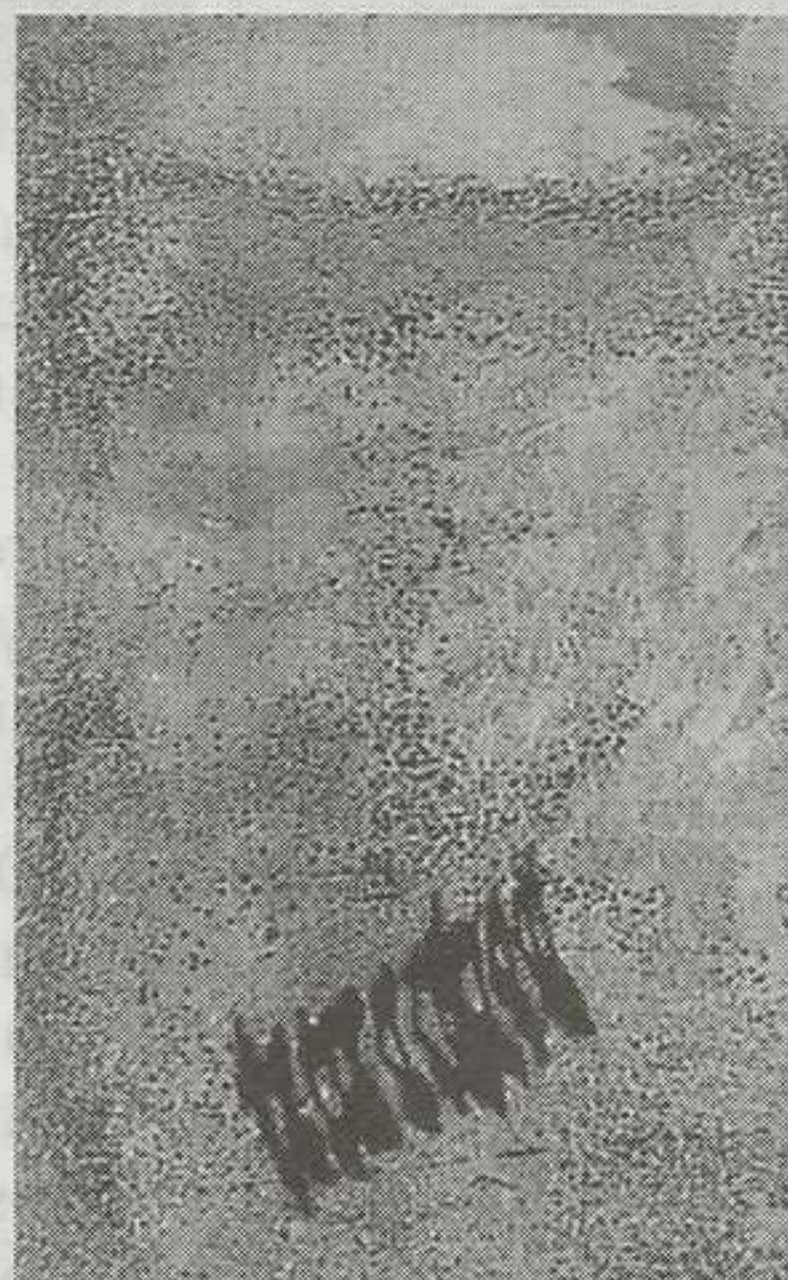
Este es el centro de la filosofía de Nietzsche, verdadero e intempestivo, porque la temporalidad y la historicidad no son sino una unidad dentro del tiempo superado. La idea de la eternidad cobra un lugar predominante, el himno a la gloria y la eternidad debió cerrar el libro *Ecce homo*.

¡Escudo de la necesidad!
 ¡La más alta estrella del Ser!
 —que no alcanza ningún deseo.
 Que no mancha ningún No,
 eterno Sí del Ser,
 te afirmo eternamente,
 porque te amo, ¡Oh eternidad!

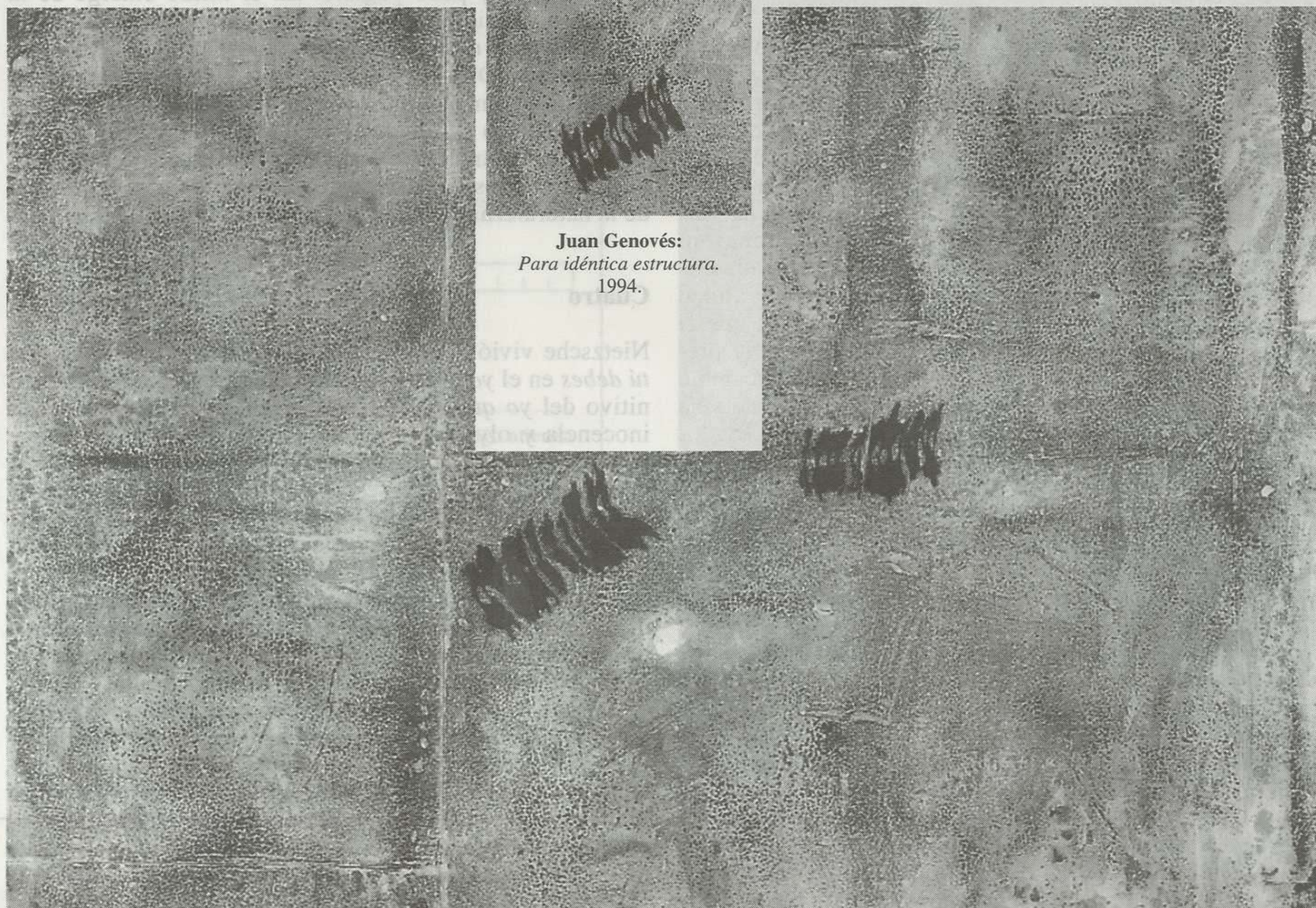
El «Ego» de Nietzsche se transforma en un destino universal cuando el *tú debes* de la moral cristiana y el *yo quiero* de la libertad moderna, los ejes del discurso filosófico moderno, se convierten en la necesidad del mundo natural siempre idéntico a sí mismo. Nietzsche destruyó y venció la tentación del suicidio —ese privilegio del hombre frente a los dioses y los animales— con la eterna afirmación del Ser. La lucha de la voluntad, que casi siempre implica una venganza contra lo que es y no quiere ser más, se convierte en una bendición de esa otra lucha, el eterno retorno de lo mismo. La voluntad, libre ya del *tú debes* y del *yo quiero*, se redime de sí misma. Sin embargo, la teoría del eterno retorno nos revela que Nietzsche nunca escapó del cristianismo, pues esta teoría constituye un sustituto de la religión y, no menos que la paradoja cristiana de Kierkegaard, ofrece una salida a la desesperación: «El intento de llegar a algo —como Nietzsche le escribe a Erwin Rohde— desde la nada».

Tres

Nietzsche repitió con su nueva teoría del eterno retorno de lo mismo, una antigua visión griega del mundo que él, como el filólogo clásico que era, conocía perfectamente. Al traerla de nuevo al discurso de la filosofía, Nietzsche corroboró algo que ya sospechaba: la historia del pensamiento se nutre una y otra vez del mismo proyecto fundamental, de un cúmulo de concepciones posibles y siempre regresa a la misma reserva ancestral del alma. En las condiciones de la modernidad, esta idea antigua se transformó de una manera enigmática. «Nietzsche cantó con una voz quebrada», escribió Löwith, «el nuevo himno de la inocencia de la vida —sobre la certeza de una experiencia cristiana»— Zarathustra es un evangelio anticristiano en cada una de sus páginas, tanto en su contenido como en su lenguaje. Marcado profundamente por la conciencia moral del cristianismo, Nietzsche estaba incapacitado para suprimir la *transvaloración de todos los valores* que el cristianismo había llevado a cabo con el paganismo. Nietzsche fue tan cristiano y tan anticristiano, tan rebelde y protestante, tan antiguo y tan moderno, que una sola pregunta le importaba: la pasión por el futuro y la voluntad de crearlo. Zarathustra quiere ser quien supera a Dios y, al mismo tiempo, a la Nada que resulta de la muerte de Dios: él es el hombre redentor del futuro. Toda la filosofía de Nietzsche quiere ser el preludeo a una filosofía del futuro.



Juan Genovés:
Para idéntica estructura.
 1994.





Juan Genovés:
Caminar de espaldas.
1994.



Ningún griego pensó sólo en el horizonte del futuro, ni mucho menos quería crearlo. Todos los mitos antiguos, genealogías e historias no son sino una constante refundación del pasado. Nada menos griego que la *voluntad de poder*, pues se trata de una voluntad que apunta al futuro, mientras el eterno círculo del nacimiento y la muerte se encuentra antes de la voluntad, de la intención y los fines. Para los griegos, el movimiento circular de las esferas celestes revelaba un *logos* cósmico y un mandato divino. Nietzsche, por el contrario, creía que el eterno retorno de lo mismo era la más «terrible» de todas las ideas, y uno de los grandes «pesos muertos», como él decía, porque contradice la voluntad de una futura redención. Nietzsche creyó superar el tiempo con la eternidad. Los griegos, por el contrario, no partían de la temporalidad sino de una suerte de eterno presente, y pensaban que el tiempo que pasa era sólo una imagen menor de ese presente. Si para ellos el eterno retorno expresaba el cambio constante entre la naturaleza y la historia, Nietzsche veía en él un lugar más allá del hombre y del tiempo. Si los griegos sentían un profundo temor y un terrible respeto frente al destino (*fatum*), Nietzsche hizo un esfuerzo sobrehumano por desearlo, amarlo e identificarse con él, como si alguna vez el destino pudiese llegar a ser nuestro. Incapaz de transformar la teoría del eterno retorno en el orden superior del Ser, se le convirtió en un imperativo ético, en un postulado práctico que le sirvió de «martillo» (¿cómo se filosofa con el martillo?, preguntaba) para clavar en la conciencia de los individuos la idea de una responsabilidad absoluta y sustituir el sentimiento de esa responsabilidad que vivía mientras vivíamos frente a la presencia de Dios.

Jürgen Habermas afirma que el hombre de la modernidad, un hombre desprovisto de mitos, sólo puede esperar de las nuevas mitologías un tipo de redención que cancela todas las mediaciones. Pero si la voluntad nunca se ha movido en un círculo, sino hacia adelante en una dirección

irreversible, entonces aparece el problema de la redención de la voluntad en sí misma. Si el movimiento natural de la voluntad se dirige siempre a su fin, ¿cómo puede la voluntad del hombre unirse a la ley cíclica del cosmos, si en el círculo del eterno retorno de lo mismo todo movimiento hacia adelante es, al mismo tiempo, un movimiento hacia atrás? La respuesta de Nietzsche se encuentra en *Así habló Zaratustra*, en el capítulo «De la redención»: la voluntad debe educarse, nos dice Zaratustra, «debe querer ir hacia atrás». Es decir, la voluntad debe asumir también lo que no quiere, lo que no debemos desear. Pero lo que no queremos es todo lo que existe

sin nuestra intervención, todo lo que fue, el pasado de todo lo que ha sucedido, en especial la facticidad de nuestra propia existencia. Toda esta voluntad, la creación del futuro y el querer regresar, es todo menos griego, nada clásico y muy poco pagano. En el fondo emerge de la tradición judeocristiana, de la creencia de que

el hombre y el mundo han sido creados por la voluntad de Dios, de que Dios y el hombre son esencialmente voluntad. Ningún tema tan obsesivo en Nietzsche como su constante referencia a nuestra capacidad creadora, creadora por un acto de voluntad como el Dios del Antiguo Testamento. Para los griegos, la capacidad creadora era una «imitación de la naturaleza» y su fuerza transformadora.

Cuatro

Nietzsche vivió y pensó hasta el fin la transformación de *tú debes* en el *yo quiero* moderno, pero no dio el salto definitivo del *yo quiero* al difícil juego de Heráclito, que es inocencia y olvido, un nuevo comienzo y una rueda que gira en sí misma. Como un hombre moderno, de acuerdo al cristianismo, Nietzsche se había separado sin esperanza de la idea de «la fidelidad a la tierra» y de la sensación de una seguridad eterna bajo el cielo estrellado. Por paradójico que suene, su esfuerzo por unir el destino humano con el *fatum* cósmico, por regresar al hombre a la naturaleza sólo dio resultado cuando ya no era hombre, ni mucho menos un superhombre, sino un ser que vegetaba, provocando la lástima de los demás, en las tinieblas de su locura.

Lo que Nietzsche quiso unir con una voluntad sobrehumana y una soberbia incomparable, se dividió en dos fragmentos irreconciliables de su teoría: por un lado, una presentación del eterno retorno como una verdad cuyo fundamento se encuentra en el mundo natural y que él buscaba corroborar gracias a la ayuda de las ciencias, sobre todo de la física y de las matemáticas. Por el otro, una presentación de la misma teoría como un postulado moral, que

BOLETIN DE SUSCRIPCION

TARIFA (6 números)

LETRA
INTERNACIONAL

C/. Monte Esquinza, 30-2.º dcha.
28010 MADRID

España 4.200 ptas.
Europa
(correo ordinario) 4.850 ptas.
(correo aéreo)..... 6.700 ptas.
América
(correo aéreo) 7.850 ptas.

Nombre y Apellidos

Dirección

Ciudad C. P.

Teléfono Suscripción a partir del N.º

FORMA DE PAGO

Adjunto talón bancario Giro postal N.º

Tarjeta de crédito: Contra reembolso

Visa Mastercard/Eurocard/Access

Caja Madrid/6000

Núm.:

Caduca:

Domiciliación bancaria:

Sr. Director de

Sucursal n.º Ruego atienda
hasta nuevo aviso los recibos que anualmente les pasará la
revista LETRA INTERNACIONAL en concepto de suscrip-
ción contra mi c/c.

Entidad	Oficina	D. C.	N.º de Cuenta
<input type="text"/>	<input type="text"/>	<input type="text"/>	<input type="text"/>

Firma:

Puede también suscribirse por teléfono (91) 310 43 13 o fax (91) 319 45 85

LETRA 50 INTERNACIONAL

TRES DIAS CON GABO
Silvana Paternostro

FRANKENSTEIN: AUTOPSIA Y ESPEJO
Mario Merlino, Mario Perniola,
Sergio Olivari, Rosa Pereda, Pilar Pedraza,
Ana Rossetti, Mariano Navarro

EL MAS EUROPEO
Arne Ruth

Fernando Bergamín Arniches,
Ignacio Gómez de Liaño, Edgar Morin,
Ryszard Kapuscinski

Manuel Barrios Casares • Jacinto Luis Guereña
Gustavo Martín Garzo • Jorge Volpi
Marcos Ricardo Barnatán • José María Parreño
Salvador Clotas • Román Gubern
Oscar Scopa

LETRA 49 INTERNACIONAL

VOLVER A MAQUIAVELO
T. S. Eliot

EL MITO DIGITAL
Edgardo Oviedo, Claude Gueguen, André Gauron,
Carlos Ruiz, Guillermo Herranz, Eladio Iglesias,
Angel Vidal, Gerd Paul, Peter Noller, Fred Forest

PEDRO LUIS DE GALVEZ O COMO ACUCHILLAR
LA SOMBRA A LO VALIENTE
Felipe Hernández Cava, Pedro Luis de Gálvez,
Diego San José

Agnes Heller, Michael Ignatieff, Laura Freixas,
Antonio Cascales,

A. Muñoz Molina • Pedro Zarraluki • A. García Ortega
Soledad Puértolas • Javier Alfaya • M. A. Molinero
R. Irigoyen • María Navarro • J. A. González Sainz
Wilhelm Schmid • Angiola Bonanni • Rosa Pereda

debía a su vez corroborarse gracias a sus consecuencias prácticas en la vida de cada individuo. Su visión del mundo se divide, porque el propósito de eternidad del *yo moderno* era irreconciliable con el espectáculo del círculo eterno del mundo natural. Nietzsche mismo no sabía si su teoría era verdadera —o si debía creer que era verdadera—. El 10 de marzo de 1884, le escribe a su amigo Franz Overbeck:

No sé cómo he llegado a pensar esto —pero es posible que haya yo tenido *por primera vez* la idea de que la historia de los hombres se encuentra dividida en dos mitades irreconciliables—. Zaratustra es sólo un prólogo, una antesala [...] pues me encuentro todavía muy lejos de poder imaginar a Zaratustra, de hacerle hablar. Si él es verdadero, o más bien: si creo que es verdadero —entonces todo cambia, y todos los valores que conocemos pierden su sentido.

En efecto, cuando el eterno retorno se convierte en un imperativo moral, no importa si es falso o verdadero, se convierte también en la necesidad de una explicación de la naturaleza de las cosas. Esta fue la razón por la cual Nietzsche se propuso, hacia 1885, estudiar cinco o diez años ciencias naturales en una universidad. Este proyecto no fue un sueño momentáneo sino al contrario: a los cuarenta años, Nietzsche consideró con toda seriedad matricularse en la Facultad de Ciencias pues a pesar de toda la crítica filosófica de la ciencia no quería ejercer la especulación, sino conocer lo que es verdadero.

En sus primeros ensayos, Nietzsche definió al filósofo como «el médico de la cultura» y, años más tarde, como un embajador o un redentor. Como una figura religiosa híbrida, Nietzsche imaginaba ser el último joven de Dioniso, pero en realidad era el primero de los apóstatas más radicales del siglo XX, el más piadoso de los ateos. En la conversación que mantienen Zaratustra y el último Papa, que se quedó sin trabajo después de la muerte de Dios, Nietzsche se entiende a sí mismo como un personaje religioso. El subtítulo de su libro *Ecce Homo* dice: «cómo se llega a ser lo que se es», que implica una crítica a la creencia cristiana de que se puede llegar a ser otro, nacer de nuevo y ser un hombre nuevo. Por el contrario, cuando Nietzsche se convierte en el profeta del eterno retorno, llega a ser en efecto lo que ya era desde un principio: el anticristo. El camino intelectual que Nietzsche recorrió en dos décadas con todos sus laberintos hasta la autobiografía del hombre de cuarenta y cuatro años, estaba ya señalado en sus primeros textos. A los diecinueve años, escribió: «Como planta me encuentro más cerca del arado de Dios, que como el hombre que nació de la casa de un pastor protestante». La muerte de Dios se vuelve un lugar común de su filosofía, pero sus implicaciones saltan a la vista. Los hombres, pensaba, estaban todavía muy lejos de aceptar la noticia de esa muerte.

Las grandes nuevas necesitan mucho tiempo para ser comprendidas, mientras que las pequeñas novedades del día tienen una voz fuerte y las entiende todo el mundo. ¡Dios ha muerto! ¡Y hemos sido nosotros quienes le hemos asesinado! Los hombres tendrán la oportunidad de conocer la sensación que produce el haber asesinado al ser más poderoso y santo del universo, ¡se trata de una sensación increíblemente abrumadora y nueva! ¡Cómo se consolará el asesino de todos los asesinos!

25° Aniversario

PREMIO ANAGRAMA DE ENSAYO

Norbert Bilbeny

La revolución en la ética

Vicente Verdú

El planeta americano

Javier Echeverría

Cosmopolitas domésticos

Miguel Morey

Deseo de ser piel roja

Soledad Puértolas

La vida oculta

José Antonio Marina

Elogio y refutación del ingenio

Antonio Escohotado

El espíritu de la comedia

Josep M. Colomer

El arte de la manipulación política

Víctor Gómez Pin

Filosofía

Carmen Riera

La Escuela de Barcelona

Carmen Martín Gaité

Usos amorosos de la postguerra española

Joaquim Lleixà

Cien años del militarismo en España

Ángel López García

El rumor de los desarraigados

Antonio Elorza

La razón y la sombra

Luis Racionero

Del paro al ocio

Fernando Savater

Invitación a la ética

Juan García Ponce

La errancia sin fin: Musil, Borges, Klossowski

Pere Gimferrer

Lecturas de Octavio Paz

Jordi Llovet

Por una estética egoísta

Enrique Gil Calvo

Lógica de la libertad

Eugenio Trías

El artista y la ciudad

Sebastián Serrano

Elementos de lingüística matemática

Xavier Rubert de Ventós

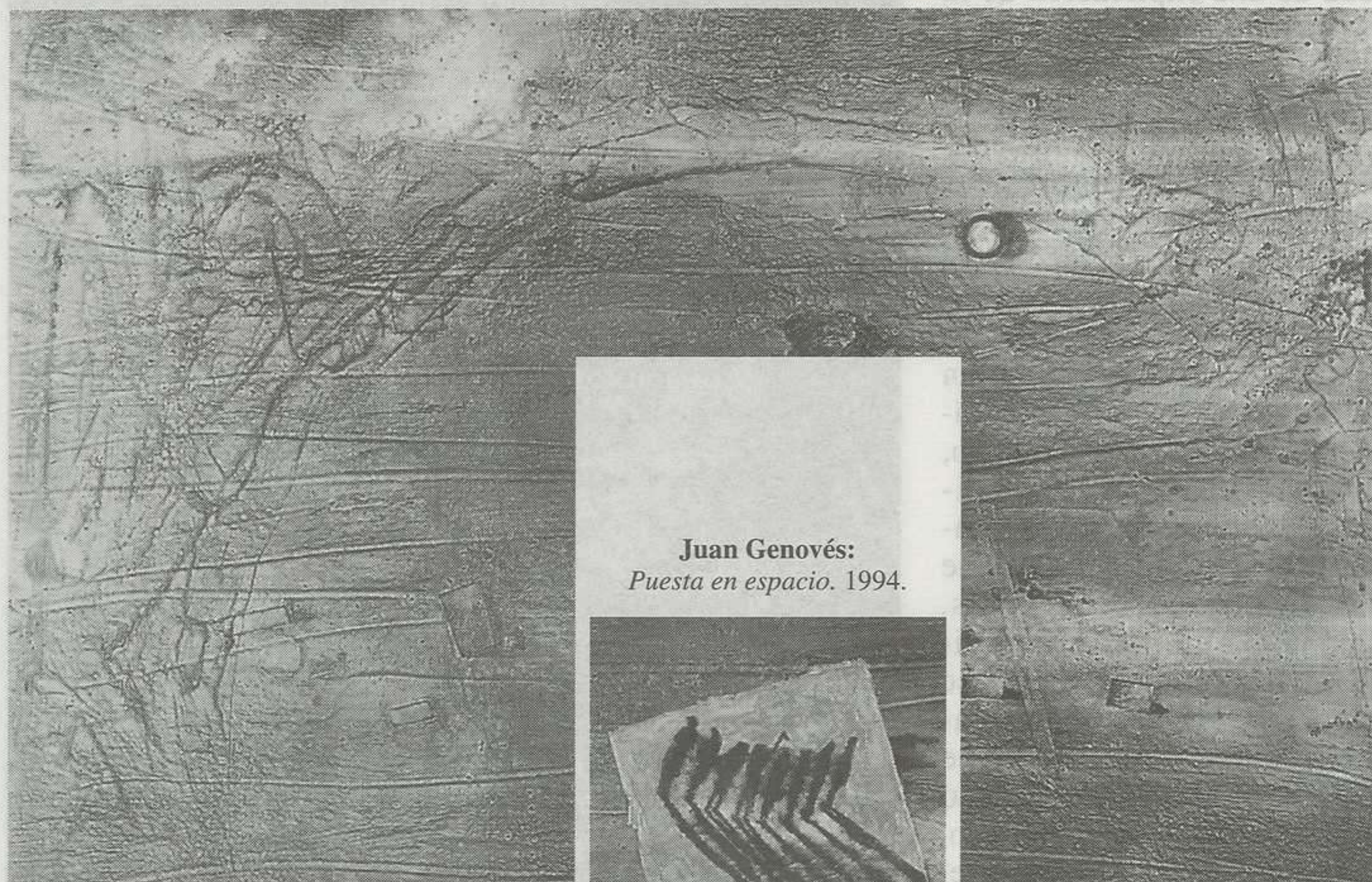
La estética y sus herejías



ANAGRAMA

El impresionante aforismo que recoge la idea de la muerte de Dios, y que da paso al quinto volumen de *La gaya ciencia*, resume el impacto: «El acontecimiento en sí es tan abrumador, tan lejano y permanece tan apartado de la capacidad receptiva de las mayorías, que es imposible siquiera dar la noticia». Después de un tono apocalíptico, Nietzsche conjura las consecuencias de esta muerte que nosotros, los hijos del siglo XX y de sus horrores, hemos llegado a comprender. Nietzsche escribe: «Quién sería capaz de adivinar las enormes dimensiones del derrumbamiento, destrucción, ocaso y revoluciones que nos esperan en el próximo siglo, para replicar al maestro y clarividente de esta enorme lógica del terror, al profeta de un sol negro sin precedentes en la tierra?» En efecto, si pensamos en Auschwitz o en Hiroshima la visión nietzscheana ha tenido la razón.

Por otra parte, su obsesión por los conocimientos científicos y técnicos se convirtió en un martirio cotidiano. Hacia 1884, a su regreso de Génova, Nietzsche recibe con gran gusto un libro especializado sobre meteorología:



Juan Genovés:
Puesta en espacio. 1994.



«Necesito estudiarla por las graves consecuencias que tiene la electricidad atmosférica en mi estado de salud —acabará conmigo, es inevitable que haya mejores condiciones para mi salud»—. Por desgracia llegó a la conclusión de que la meteorología seguía siendo una incógnita, y le pide a Overbeck que, por favor, le pregunte a Hagenbach, el compañero de la Facultad de Ciencias, si podía servirle de escudo protector un tipo de ropa especial, cierta clase de amuletos como anillos o cadenas en el cuerpo. En su desesperada búsqueda de una herramienta adecuada de trabajo, halló un día sin pensarlo un instrumento maravilloso, descubierto por un danés: la máquina de escribir. Nietzsche, un modesto profesor jubilado —nos cuenta Ross— reunió casi quinientos francos suizos para comprarla, con la esperanza de aprender a escribir en ella de forma ciega. El aparato llegó tres meses después, pero sufrió un grave desperfecto durante el viaje. Un mes

más tarde, Nietzsche es uno de los primeros escritores que usan la máquina de escribir. Los poemas que envió a su amigo Peter Gast son uno de los primeros documentos de la prehistoria de la técnica moderna. «La máquina es delicada como un cachorro, me da muchas preocupaciones y no sirve para nada»— le escribió a Gast—. Por aquel entonces, el filósofo se preguntaba si algún día sus amigos inventarían una máquina para leer. ¿Qué diría Nietzsche si hubiese escrito con una computadora Notebook Toshiba T4700, con pantalla en colores y el programa Microsoft Word?

Por esos días nadie pudo decirle que, veinte años después, un oscuro empleado de la Oficina de Patentes de Berna, Albert Einstein, no muy lejos de Basilea, donde Nietzsche enseñó en la universidad, transformaría para siempre la idea del espacio y del tiempo, y que en su Teoría de la Relatividad Ampliada, en el mundo de la geometría no euclidiana, se concibe un tiempo curvo que siempre regresa a su punto de partida.

Por esos días de 1884, Nietzsche les enviaba a los amigos sus libros, pero ninguno, ni los más cercanos, acusan recibo. Marx y Freud, los otros dos precursores del pensamiento del siglo XX, también sufrieron la incompreensión y los malentendidos de sus contemporáneos, pero se encontraban en el centro de las disputas, en el ojo del huracán, como dice Werner Ross, el biógrafo de Nietzsche. Tanto Marx en Londres, como Freud en Viena, libraron una batalla contra los economistas o los médicos psiquiatras que no entendían que el *Capital* no sólo era una idea de la economía clásica sino una red intrincadísima de relaciones sociales, y que la idea del inconsciente reducía al polvo el «yo quiero» de la modernidad. Nietzsche, en cambio, por paradójico que suene, ni siquiera tenía enemigos. Sus libros caían en el vacío, los pocos ejemplares ni siquiera se regalaron. Sus amigos se avergonzaban de ellos. Jakob Burckhardt, el gran historiador, por ejemplo, se disculpaba argumentando que ya no tenía cabeza para entenderlos; Erwin Rohde aplazaba una y otra vez sus comentarios, porque la idea del eterno retorno le parecía un absurdo trágico; Malwida von Meysenburg, su amiga, consolaba a Nietzsche diciéndole que algún día volvería a ser el gran filólogo de antes. Nietzsche era entonces un individuo extraño —un bárbaro, y nadie hubiese podido decir en esos días si se trataba de un loco o un genio.

Nietzsche nos trae el aforismo y el poema a la filosofía, dos medios de expresión que transformaron no sólo el quehacer filosófico, sino también el proyecto mismo del filósofo. Desde esta perspectiva, el cambio será —dice Milan Kundera— uno de los más radicales en la historia de las ideas. Sin temor a exagerar, la interpretación

ocupa desde entonces el lugar que ocupaban la verdad y el conocimiento. A partir de Friedrich Nietzsche comienza el conflicto de las interpretaciones, que determina toda la cultura del siglo XX. La interpretación nos otorga el *sentido*, siempre fragmentario y parcial, de un fenómeno o de cualquier discurso. Por esta misma razón, la filosofía de Nietzsche no es un sistema de ideas cerrado y autosuficiente, ni tampoco una pluralidad de aforismos dispersos, sino el proyecto de un escritor. El aforismo es ya interpretación y, al mismo tiempo, el objeto de la misma interpretación, así como el poema sería el arte de la revelación y, al mismo tiempo, el objeto de la misma revelación.

Nietzsche definió a la modernidad como la época de los *experimentos*, no sólo en el sentido de los *experimentos científicos*, sino en uno más vano y profundo. En *Más allá del bien y el mal* escribió:

Un nuevo género de filósofos comienza a nacer. Me atrevo a bautizarlos con un nombre peligroso ... Los filósofos del futuro tienen el derecho, acaso también la injusticia de llamarse experimentadores. Este mismo nombre no es sino un ensayo y, si se quiere, una tentación.

Si la filosofía de Nietzsche fuese un sistema de ideas bien estructuradas, nadie entendería su crítica de los sistemas filosóficos; y si por el contrario fuese sólo una continuidad de aforismos tampoco entendería por qué, desde su libro *El nacimiento de la tragedia*, Nietzsche insistió en la idea de que «todo es uno, y quiere ser uno». Quiero decir, Nietzsche no combate la unidad metódica de los sistemas filosóficos, la que crea la «voluntad fundamental del conocimiento», sino más bien el mundo imaginario que estos sistemas engendran —la certidumbre protectora de sus principios, el poder infalible de sus dogmas. Por miedo ante la realidad, los filósofos de los sistemas se cierran ante el horizonte abierto de las preguntas y los proyectos.

«Los filósofos antiguos, los mismos escépticos, tenían la verdad. Nosotros no tenemos ni siquiera la convicción de haberla perdido», escribe Nietzsche. Si en el corazón de la modernidad ya nada es verdadero, y todo está permitido, Nietzsche ve en los maestros de la sospecha a los filósofos del futuro —los que saben que el ojo derecho desconfía del izquierdo, los que por un momento deben llamar tinieblas a la luz, los que descubren el engaño—. El filósofo del futuro es, para Nietzsche, el médico de la cultura, el intérprete y crítico del mundo: el que sabe del poder de la memoria, el que para crear *recuerda* y se opone al veneno lento del olvido.

Ahora bien, el trabajo de interpretar, de reconstruir, de descubrir una cultura detrás de sus obras, siempre implica la crítica de su moral.

En mi peregrinación a través de numerosas morales, más delicadas y más groseras, que hasta ahora han dominado o continúan dominado en la tierra, he encontrado ciertos rasgos que se repiten juntos y que se coligan entre sí de modo regular: hasta que por fin se me han revelado dos tipos básicos, y se ha puesto de relieve una diferencia fundamental. Hay una *moral de los amos* y una *moral de los esclavos* —me apresuro a añadir que en todas las culturas más altas y más mezcladas aparecen también intentos de mediación entre ambas mora-

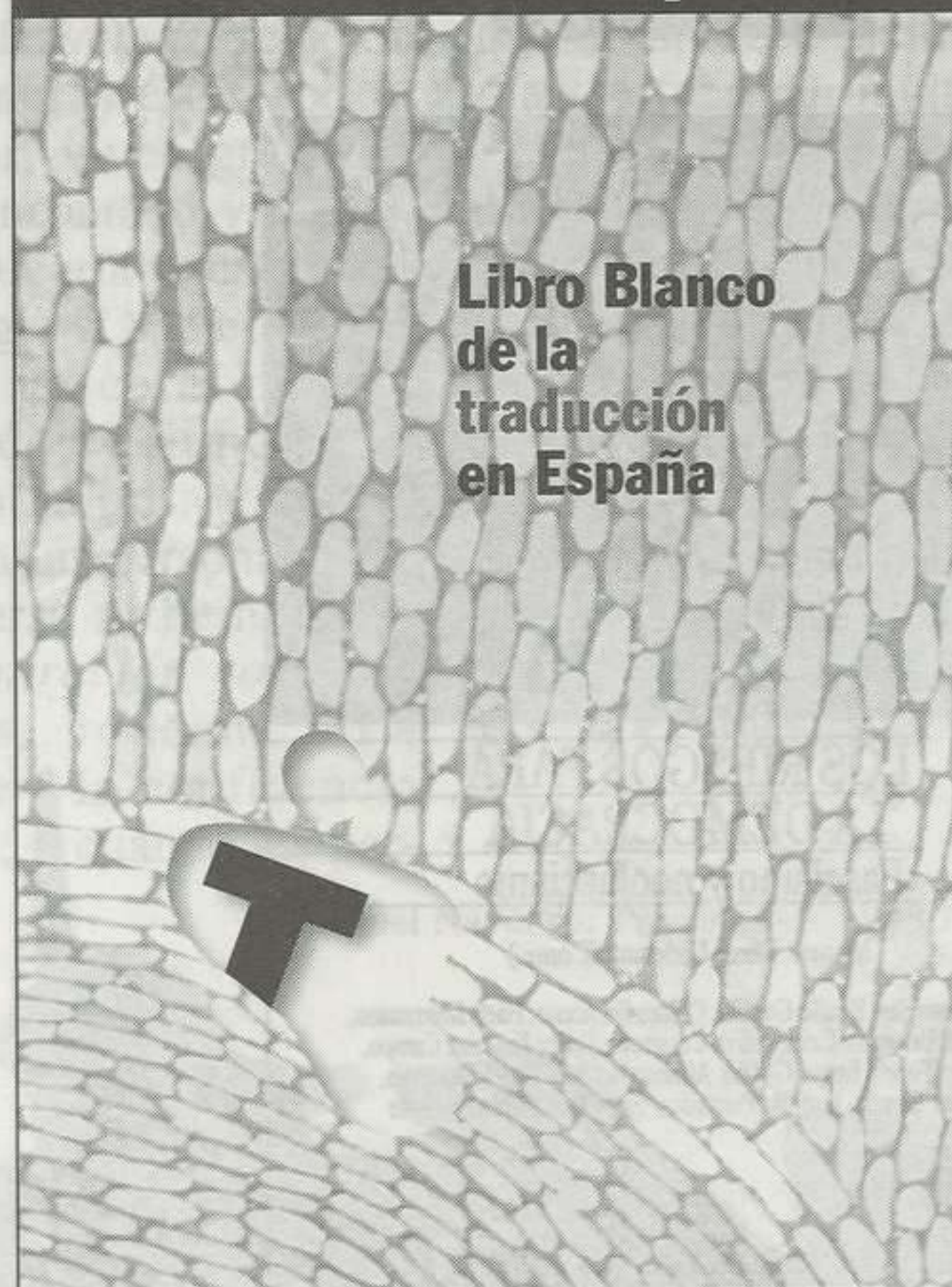
les, y que con mayor frecuencia aún aparecen la confusión de las mismas y su recíproco malentendido, y hasta a veces una ruda yuxtaposición entre ellas —incluso en el mismo hombre, dentro de una sola alma.

Milan Kundera escribe que Nietzsche, al rechazar la construcción de un sistema filosófico, cambió a fondo la manera de filosofar. «Tal como lo definió Hannah Arendt, el pensamiento de Nietzsche es un *pensamiento experimental*. Su primer impulso es el de corroer lo que estaba inmovilizado», escribe Kundera, «socavar sistemas comúnmente aceptados, abrir brechas para aventurarse en lo desconocido: el filósofo del porvenir será un *experimentador*; libre de ir en distintas direcciones que pueden, en rigor, oponerse». En efecto, Nietzsche se despoja de la tentación de describir todas las consecuencias de sus ideas; de prever todas las objeciones y de rechazarlas de antemano; de atrincherar así sus ideas.

El que piensa —anota Kundera— no debe esforzarse en convencer a los demás de su verdad; en tal caso se encontrarían en el camino de un sistema; en el lamentable camino de «el hombre de convicciones», a algunos hombres políticos les gusta calificarse así; pero ¿qué es una convicción? Es un pensamiento que se ha detenido, que está inmovilizado, y el «hombre de convicciones» es un hombre limitado; el pensamiento experimental no desea persuadir sino inspirar, inspirar otro pensamiento, poner en marcha el pensamiento. Las convicciones son enemigas de la vida más peligrosas que las mismas mentiras.

Libro Blanco de la traducción en España

Edita
ace traductores



Libro Blanco
de la
traducción
en España

Un estudio en profundidad sobre las condiciones de ejercicio de la traducción literaria en España.

Basado en una encuesta sociológica sobre un censo de 865 traductores.

Equipo de sociólogos: Carmen Macías Sistiaga, Matilde Fernández-Cid y Ángel Martín Caño. Autores: Esther Benítez, Julio Grande Morales, Miguel Martínez Lage, Catalina Martínez Muñoz y Ramón Sánchez Lizarralde

Información y pedidos:

ACE Traductores. Sagasta 28, 5º,
28004 Madrid.
Tel. 446 70 47 Fax 446 29 61

Al rechazar el pensamiento sistemático Nietzsche lleva a cabo una de las más profundas transformaciones de nuestra cultura, quiero decir, lleva a cabo una inmensa ampliación temática. Rompe las barreras entre las distintas disciplinas filosóficas que impidieron ver el mundo real en toda su extensión y a partir de ese momento cualquier cosa humana puede convertirse en objeto del pensamiento de un filósofo. «Esto también acerca la filosofía a la novela», escribe Kundera, «por primera vez la filosofía no reflexiona sobre la epistemología, la estética, la ética, la fenomenología del espíritu, sobre la crítica de la razón, sino sobre todo lo que es humano».

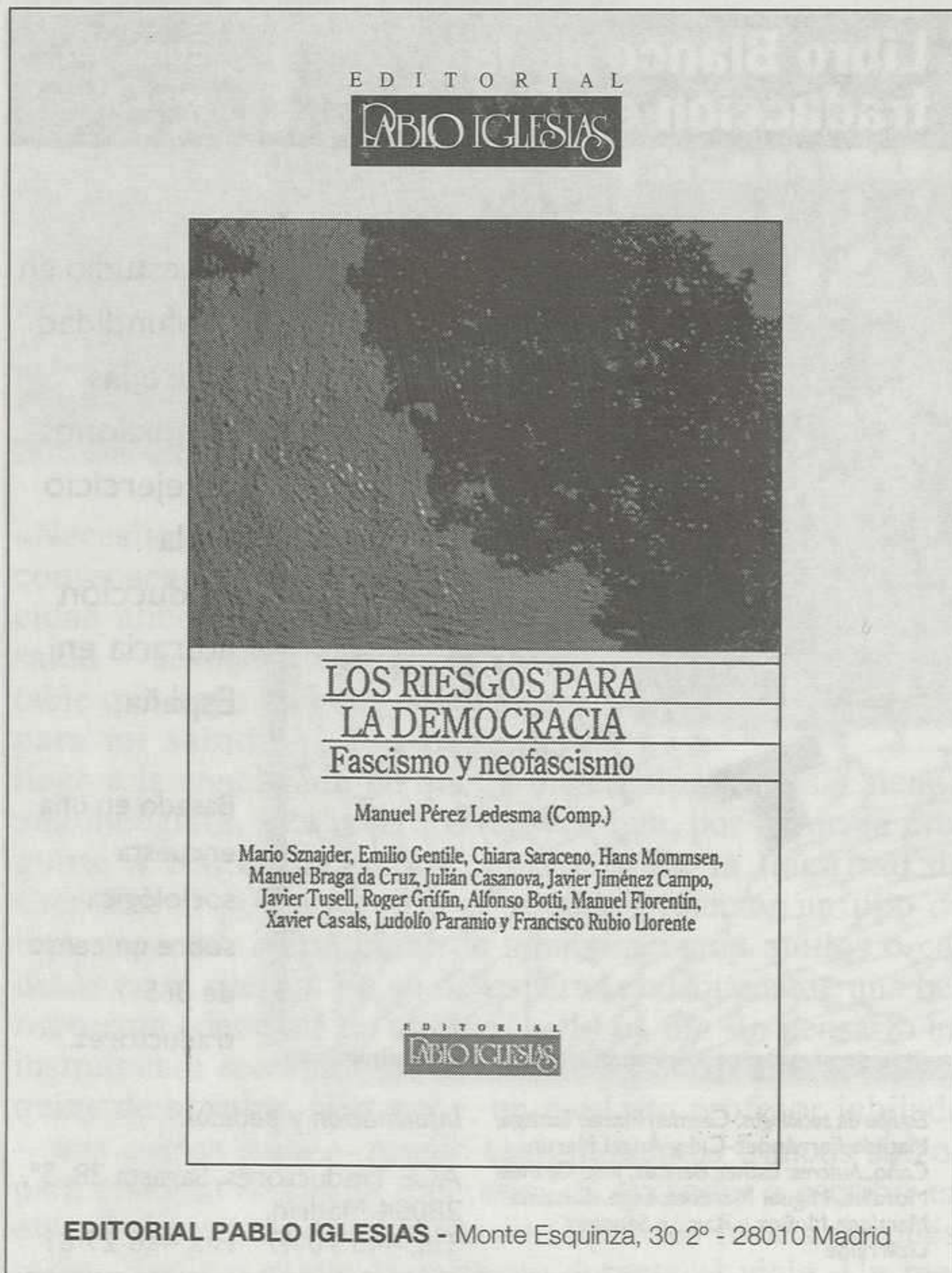
Los historiadores o los profesores, al exponer la filosofía nietzscheana —continúa Kundera— no sólo la reducen, cosa que ya se da por supuesta, sino que la desfiguran al convertirla en lo opuesto de lo que es, es decir en un sistema. ¿Queda espacio todavía en ese Nietzsche sistematizado, para sus reflexiones sobre las mujeres, los alemanes, Europa, Bizet, Goethe, el *kitsch* victorhuguesco. Aristófanes, la levedad del estilo, el aburrimiento, el juego, las traducciones, el espíritu de la obediencia, la posesión del otro y sobre todas las variantes psicológicas de esa posesión, sobre los sabios y los límites de su espíritu sobre los *Schauspieler*, los comediantes que se exhiben en el escenario de la historia?, ¿queda espacio todavía para las mil observaciones psicológicas, que no se encuentran en ningún otro lugar salvo tal vez en la obra de algunos escasos novelistas? Del mismo modo que Robert Musil acercó la novela a la filosofía, Nietzsche acercó la filosofía a la novela.

¿Quién, sino Nietzsche, trajo al psicoanálisis una de sus ideas más complejas, más refinadas y polémicas? Me refiero a la idea de *Trieb*, es decir: una palabra alemana que designa el mundo de las pulsiones humanas, que los traductores al francés, al inglés o al español tradujeron como *instinto*, un término de la biología del siglo XIX que nada tiene que ver con las pulsiones o las pasiones. Freud mismo decía que el concepto de *Trieb* era una parte de su propia mitología, la que le había permitido imaginar el aparato psíquico.

El ideal nietzscheano de la cultura implica la creación de un nuevo orden de vida en el cual se integren para beneficio del hombre los aspectos desconocidos tanto de la naturaleza como de sus propias pulsiones. Era necesario hundirse hasta el fondo en lo que la civilización judeo-cristiana llamaba el Mal, tanto en la investigación de la naturaleza (las ciencias de la física, la química, la biología) como en las de la condición humana (medicina, psicología, filosofía, historia) y, sobre todo, en la ciencia en general del hombre, aquella que, más que cualquiera otra, construiría el modelo de su existencia y de sus proyectos en la última instancia de ubicarlo plenamente en el mundo: la estéticas, las artes.

Un conflicto, si se quiere, como en el mito fáustico —o en sus antecedentes griego (Edipo) y hebreo (Job)— entre lo divino y lo demoníaco, entre lo apolíneo y lo dionisiaco, entre la salud (lucidez) y la enfermedad (demencia). Si se rompía el orden divino anterior, al cual el hombre se había asimilado y subordinado, la noción y función del hombre cambiaba tanto en su vida social como en su orden íntimo, y se tenían que crear otras. Desligado de Dios y del orden sagrado, crítico de la sociedad y su orden mercantil, Nietzsche se encontró solo frente a las utopías y el infierno que descubría y creaba en la búsqueda. Al contrario del Fausto, que espera el terrible castigo de Dios, sin la redención del Eterno femenino (Goethe) o del Dios bienhechor (Calderón), Nietzsche se encuentra atado al demonio de la cultura con todas sus implicaciones.

A finales del siglo XX, ¿qué nos queda de Nietzsche? Al oponerse a la cultura dominante de su época, al entregarse a investigaciones, dudas y valores que los demás no comparten, Nietzsche paga un precio interior: comienza a amar, a sentir, a pensar, a imaginar, a apetecer de un modo diverso, complicadísimo y aislado. La conciencia ya no se limita a sufrir lánguida y pasivamente los rigores de la crisis, se convierte en un permanente motor de crisis. Y sin duda encontró que los episodios de la vida más enconados y plenos son los del riesgo y el peligro; sobre todo al borde de los abismos mentales, cuando la cabeza afiebrada ya perdió las riendas de la razón y se abre paso hacia su solución más trágica, a través de sombras y delirios fríos, con una lucidez demente y espeluznante, como una luz de plata. Para Nietzsche, provocar la crisis interminable en la conciencia equivale a la producción de obras que pongan en crisis a la persona que tenga contacto con ellas. Pero quizá su lección más permanente sea ese aforismo de sus notas póstumas, que Nietzsche escribió unos meses antes de hundirse en la locura: «Hay que redimir a los hombres de la venganza. Nadie tiene derecho de vengar en los demás lo que sus padres o sus abuelos hicieron con él». Nietzsche sabía que nuestra sed de venganza es una cadena infinita de humillados y ofendidos que buscan humillar y ofender a los demás y librarse de las humillaciones y las ofensas anteriores con otras todavía más atroces. □



La ciudad y lo poético

Karel Kosik

La viuda del gran poeta ruso Ossip Mandelstam, muerto en un campo de concentración, escribió un libro de memorias sobre su marido, en el que los acontecimientos y los hechos giran alrededor de una metáfora sorprendente: el poeta y el soberano luchan por la ciudad; el déspota expulsa al poeta de la ciudad, y éste intenta siempre regresar, hasta que finalmente, tras una serie de conflictos, el poeta es expulsado definitivamente de la ciudad y perece lejos de ella, en esta estepa.

Se plantea una pregunta: ¿no nos revela esta metáfora una característica del destino de la ciudad moderna? ¿El destino de la ciudad moderna no es eliminar lo poético? Esta metáfora que caracteriza la ciudad en la época moderna plantea tres cuestiones fundamentales: primera, ¿qué es lo poético, cómo debemos caracterizarlo; lo poético que está a punto de desaparecer de las ciudades modernas o que es desterrado y expulsado de ellas?; segunda, ¿en qué se convertirán las ciudades y cómo cambiarán si lo poético ya no encuentra acomodo en ellas?; tercera, ¿cómo caracterizar al poder y a la fuerza, o incluso al soberano, que expulsa lo poético de la ciudad?

Uno

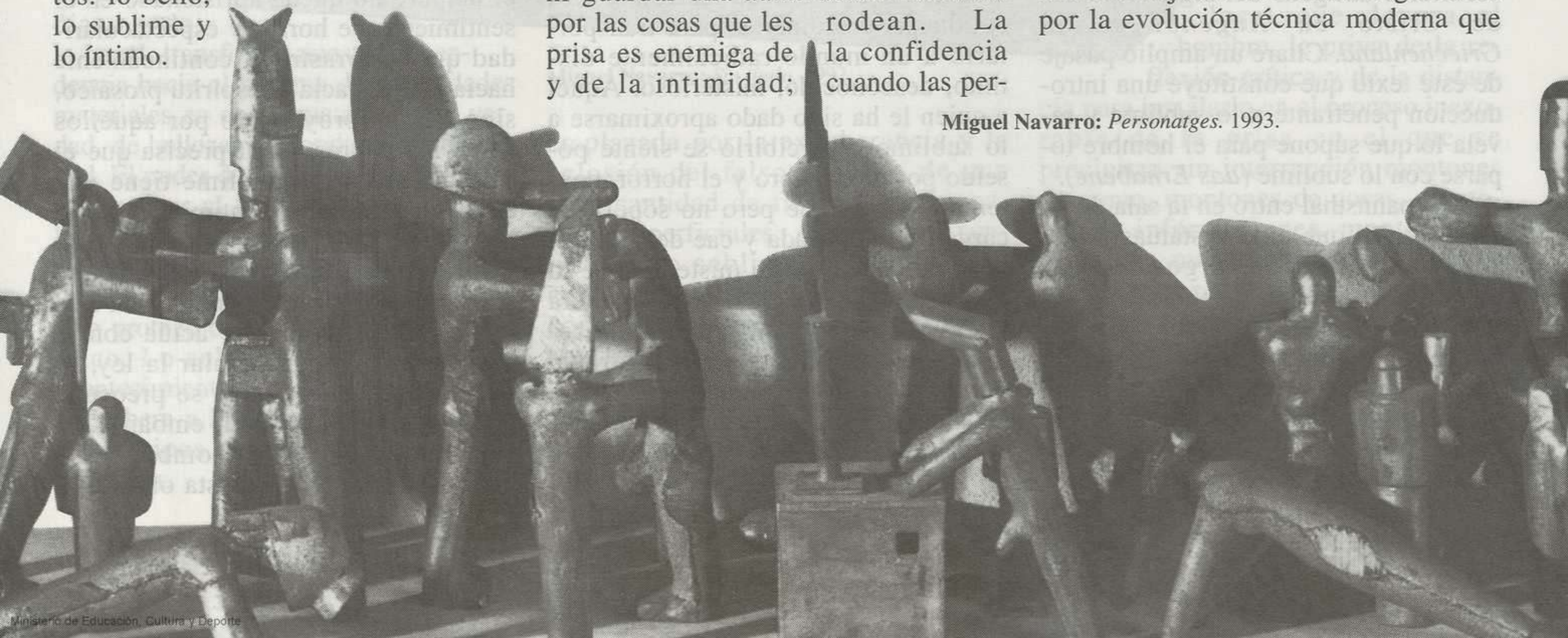
Lo poético que desaparece de las ciudades modernas abarca tres elementos: lo bello, lo sublime y lo íntimo.

Los pintores holandeses del siglo XVII nos han mostrado en detalle lo íntimo de sus naturalezas muertas. Los objetos de uso cotidiano, las cosas simples y aparentemente triviales —el vaso, la pipa, el plato, el limón cortado, los pedazos de pan, el jarro—, todos esos objetos habituales y utilizados por la gente sin dedicarles una reflexión o atención particular, reviven súbitamente en las telas de los pintores adoptando otra forma de vida, y muestran su lado oculto, producen un efecto mágico y nos cultivan por su desacomtumbrada belleza. El nombre no nos lleva a error, esas cosas no están muertas, y la expresión alemana *Still-leben* («vida tranquila») refleja mejor la realidad: esas cosas banales se presentan en todo su esplendor, se diría que es solamente durante ese momento en el que descansan tras haber sido desechadas y permanecen al abrigo de los murmullos de las conversaciones y de las labores humanas, abandonadas a sí mismas, cuando se desvela su relación íntima con las personas; y éstas, rodeadas por esos objetos, viven gracias a ellas en un medio encantado y encantador que despierta alegría y placer.

El hombre del siglo XX pierde esta relación íntima con las cosas por dos razones: por un lado el ritmo de la vida se ha acelerado, la prisa y la precipitación empujan a las personas y no les permiten detenerse ni demorarse, ni guardar una *admiración continua* por las cosas que les rodean. La prisa es enemiga de la confianza y de la intimidad; cuando las per-

sonas se sienten urgidas y faltas de tiempo, hostigadas por la visión de un posible retraso, es imposible establecer una relación de proximidad y confianza mutua, ni tampoco con las cosas: en lugar de lo íntimo aparecen la distancia y la extrañeza, el cálculo frío y el razonamiento utilitario y pragmático que desconoce la fascinación y turbación que despiertan las cosas. Por otro lado, la gente de nuestro tiempo no está rodeada por cosas íntimas, pues la relación íntima sólo puede establecerse si el número de cosas es limitado y las cosas muy distintas. La modernidad, por el contrario, vomita cantidades inauditas de objetos, de productos prefabricados, de información y, en consecuencia, el hombre no está rodeado por cosas agradables y próximas, sino que es invadido y devorado por una cantidad innumerable de cosas (informaciones, goces). Las cosas no rodean al hombre, sino que fluyen a su alrededor como una corriente continua que desaparece rápidamente. Todos los días se fabrican multitud de cosas que tarde o temprano se convierten en desechos, las cosas se producen con rapidez y con la misma prisa y celeridad son usadas y reemplazadas por otras nuevas y acaban en la basura. Me parece característico que, tras la Segunda Guerra Mundial, cuando el pintor quería expresar el encanto y el secreto de las cosas de la vida cotidiana, recurriera a objetos corrientes degradados por la evolución técnica moderna que

Miguel Navarro: *Personatges*. 1993.



los relega o a una posición marginal o al museo: la bicicleta, el arado, la barca (Georges Braque). Estos objetos del artista destilan confidencialidad e intimidad, pero también nostalgia por un pasado perdido e ido a partes iguales.

Y dado que la ciudad moderna es fábrica, aljibe y depósito de esta incesante oleada de cosas breves que aparecen y desaparecen súbitamente, este hecho desencadena consecuencias sobre el perfil y la atmósfera de la ciudad: presa de la afluencia precipitada de cosas y personas, la ciudad pierde

reflejaban una sonrisa desconocida... estaban ante mí extrañas, pesadas, petrificadas, con los ojos oblicuos... Son de tamaño enorme, esculpidas de una forma entre animal y divina, con formas pesadas. Sus semblantes son extraños, los labios apretados, las cejas dignas, las mejillas poderosas, el mentón revela vitalidad. ¿Son siempre los suyos rostros humanos? Nada de ellos me recuerda el mundo en el que vivo y respiro. ¿No estoy quizá ante algo que me resulta del todo extraño? ¿Acaso el horror eterno al caos no mira a través del rostro de estas jóvenes?

«Sus cuerpos se alzan sobre unas piernas extraordinarias y vigorosas. Su aspecto festivo no tiene la menor traza de simulación.»

¿Quiénes son estas estatuas?, pregunta el poeta austriaco, y prosigue: «Estos cuerpos, respondo con la seguridad del sonámbulo, albergan el misterio de lo infinito. Aquel que estuviera a su altura debería

afrontarlos de otro modo que con los ojos, más respetuosa y audazmente. Y sus ojos deberían ordenarle mirar, mirar y después agacharse y caer ante ellos como un vencido.»

Quisiera resaltar dos cosas en este texto del poeta: Hofmannsthal describe su impresión y su experiencia del encuentro con lo sublime precisando al mismo tiempo qué es lo sublime. El encuentro con lo sublime arranca al hombre de las relaciones cotidianas y ordinarias para transportarlo a un mundo radicalmente distinto, desconocido, misterioso. Aquél a quien le ha sido dado aproximarse a lo sublime y percibirlo se siente poseído por el asombro y el horror, contempla lo sublime pero no soporta la carga de esa mirada y cae de rodillas, vencido por la fuerza misteriosa de lo sublime, pero vencido de tal manera que a pesar de estar hundido se remonta hacia lo alto, se siente atraído por lo sublime y transportado hacia las alturas. No puedo evitar recordar y subrayar la trascendencia de la frase de Hofmannsthal: los cuerpos de pie-

dra de estas mujeres albergan el «misterio de lo infinito», y el que las contempla soporta, en cuanto ser finito, lo infinito.

He considerado necesario y útil citar este amplio pasaje del escritor austriaco, redactado en 1908, que expresa de forma sugestiva e inteligible el fenómeno de lo sublime. Se trata del mismo fenómeno descrito por Kant, el filósofo alemán, de una manera tan reveladora y genial, pero en una prosa filosófica y, por tanto, poco comprensible. No puedo evitar una observación sobre los vínculos históricos. En 1756 el inglés Edmund Burke publicó su célebre obra sobre lo sublime y sobre lo bello (*A Philosophical Inquiry into The Origin of our Ideas on the Sublime and Beautiful*) en la que no sólo deslinda lo bello y lo sublime, sino que opone ambos por tratarse de ámbitos diferentes. Kant, Schiller y Hegel fueron los primeros en extraer conclusiones filosóficas de esta distinción revolucionaria: mientras lo bello nos vincula siempre al mundo sensible, lo sublime representa una conmoción repentina que nos libera de la tela de araña de la realidad, nos hace trascender nuestra torpeza y nuestro carácter efímero para tocar, en tanto que entes finitos, lo infinito. La experiencia de lo sublime tiene una estructura extraordinaria, es un acontecimiento que se inicia con la sorpresa, con el horror, con el dolor, con el miedo, seguidos por una segunda fase caracterizada por el alivio, la alegría, la elevación. Durante el encuentro con lo sublime, el hombre experimenta primero miedo y horror, pero ambos, el miedo y el horror, lo impulsan hacia lo alto, con lo que lo sublime se revela como un poder que libera al hombre y lo eleva. Al experimentar lo sublime, el hombre no queda aprisionado en el sentimiento de horror y espectacularidad que lo arrastraría continuamente hacia abajo, hacia el espíritu prosaico, sino que es proyectado por aquéllos hacia las alturas. Kant precisa que el sentimiento de lo sublime tiene una estructura similar al sentimiento moral del respeto (*die Achtung*): si yo manifiesto respecto hacia la ley moral, me someto a ella, y en la relación con esta ley, soy la persona que actúa con la preocupación de no violar la ley, lo mismo que actúa el que se preocupa por la vida de otro: sin embargo, al someterse a la ley, el hombre se libera. El hombre que presta oídos a la



Miguel Navarro: *Solar II*, (Detalle.)

la proximidad y la confidencialidad, su ambiente está cada vez más determinado por la extrañeza y por la indiferencia sin encanto ni misterio.

Dos

Antes de la Primera Guerra Mundial, el escritor austriaco Hugo von Hofmannsthal, durante su estancia en Grecia, describió su encuentro con las esculturas antiguas del siglo VI antes de Cristo en *Augenblicke in Griechenland*. Citaré un amplio pasaje de este texto que constituye una introducción penetrante a lo sublime y revela lo que supone para el hombre toparse con lo sublime (*das Erhabene*).

Hofmannsthal entró en la sala de un museo en el que cinco estatuas femeninas vestidas con largos ropajes (*Gewänder*) estaban dispuestas en semicírculo. El poeta prosigue: «En ese momento, algo se apoderó de mí: un terror sin nombre que no procedía del exterior, sino de una remota sima; era como un flechazo... los ojos de las estatuas estaban fijos en mí y sus rostros

ley moral y se somete a ella, se convierte en un hombre libre, su sumisión se transforma en elevación y en liberación. Esta particular vinculación entre sumisión, dependencia, miedo, horror, sorpresa y liberación, despegue, alivio y elevación, genera la estructura de lo sublime, así como del respeto y de la dignidad.

Hegel añade dos observaciones a los análisis de lo sublime efectuados por Kant. La primera relativa a la definición. Lo sublime, dice Hegel, es ante todo un intento de expresar lo infinito. Y como lo infinito carece de los rasgos de la materia y no puede ser comparado con ésta, lo infinito permanece inexpresable en su infinitud, rebelde a cualquier intento de expresarlo por medio de lo finito. Por esta razón, nosotros, en rigor, no podemos considerar los fenómenos naturales, las montañas, el mar, el ocaso del sol, o las obras humanas como las esculturas, los templos o los monumentos fenómenos sublimes, pues lo sublime no es mensurable por acontecimientos u objetos finitos: lo sublime simplemente se proyecta, se trasluce a través de las formaciones naturales y de las creaciones humanas, pero no se incorpora ni se materializa en ellas. El hombre tiene el sentido de lo sublime, y este sentido lo incita a percibir las formaciones naturales como expresiones de lo sublime y lo capacita para crear obras por medio de las cuales intenta reflejar lo infinito.

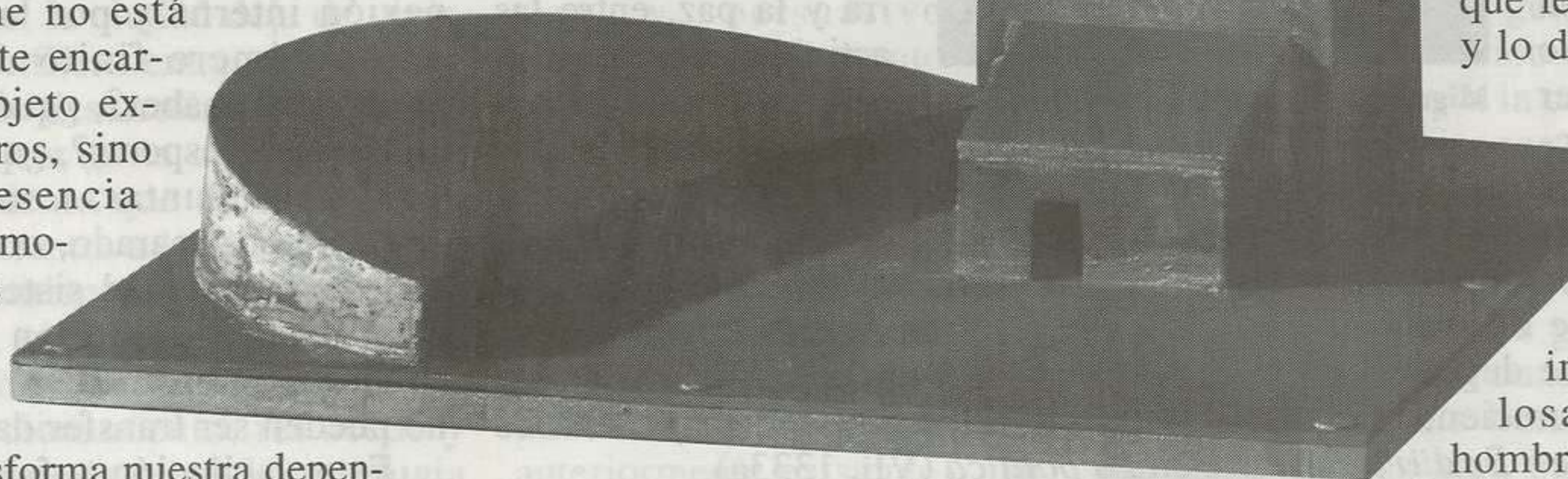
Lo sublime no está primitivamente encarnado en el objeto externo a nosotros, sino que, por su esencia misma, es un movimiento que nos arranca de lo cotidiano y de lo banal, transforma nuestra dependencia hacia el sistema de necesidades materiales en deseo metafísico de verdad, de belleza, de bondad, de poeticidad. El poder de lo sublime no consiste en arrastrar al hombre hacia lo irreal, hacia el ámbito de una fantasía estéril, sino que reside en un respecto fecundo y frontal que hace al mundo habitable y lo protege contra la caída en lo prosaico. Lo sublime no desprecia los acontecimientos, sino que es un poder que libera a los seres del yugo de los estereotipos, de la esterilidad, de la imitación.

Esto nos lleva a examinar la segunda observación de Hegel, referente a la cuestión de saber si todas las personas y todas las épocas han tenido el sentido de lo sublime. Ejemplos clásicos de lo sublime, escribe Hegel, nos los proporcionan los salmos del Antiguo Testamento. Admiramos en ellos la idea capaz de proyectarnos hacia lo alto. Los antiguos griegos manifestaron su sentido de lo sublime creando esculturas y construyendo templos. El cristianismo también ha tenido el sentido de lo sublime, y así lo atestiguan los coros y las catedrales. Pero el sentido de lo sublime, ¿está presente en nuestra época? He aquí la cuestión clave.

La época que carece de sentido de lo sublime pierde también la vía de acceso a lo infinito y, para enmascarar esta pérdida, propone una sucesión continua, interminable y embrollada de promesas y de metas finitas, de objetos y de productos prefabricados finitos, de informaciones y de historias finitas. La ausencia de lo infinito es re-

Lo sublime, del que al principio de esta exposición afirmaba que constituye lo poético junto con lo bello y lo confidencial, desaparece de las ciudades modernas de un modo extraño. No es erradicado por la fuerza, no es expulsado fuera de las ciudades por la fuerza de las armas, sino que desaparece de otra forma: en una confusión de la que muy pocos son conscientes. Las construcciones del siglo XX no son el rasgo o expresión de lo sublime, sino una prueba y un testimonio visible de la condescendencia, es decir de la arrogancia del hombre moderno. En la construcción de las ciudades, lo sublime liberador es reemplazado por su propio sucedáneo, por un remedo de sí mismo, es decir, por lo grandioso que maniatada y engaña. La ciudad moderna está dominada por lo imponente y por lo colosal. Cuando la prisa y la precipitación lo dominan todo y dirigen el ritmo de la vida, las personas no tienen tiempo de detenerse, el tiempo y el espacio ya no existen para lo sublime. *La prisa y lo sublime se excluyen.* El asombro que se apodera del hombre tras su encuentro con lo sublime, que le corta la respiración y lo deja clavado en el sitio, es algo completamente distinto al horror glacial de lo grandioso, de lo imponente, de lo colosal que devora al hombre, le priva de la reflexión crítica y de la distancia para instalarlo en el proceso inexorable de la prisa en el que se precipitan sin interrupción montones de gente, montones de cosas, montones de informaciones, montones de eslóganes, montones de goces.

¿Qué sucederá si la banalidad y la ordinariéz, el funcionamiento cotidiano que proporciona a la gente no sólo todo lo que es útil, sino también lo abundante y lo inútil, si la banalidad y la ordinariéz se alzan y se materializan en las imponentes construc-



Miguel Navarro: *Sin título*, 1992.

emplazada por la exhuberancia y la eclosión del falso infinito, de una gran cantidad de finales provisionales y superficiales. Al perder el sentido de lo sublime, el hombre sucumbe a lo finito y a la futilidad, y se convierte en su rehén. Al perder el sentido de lo sublime, el hombre pierde el poder capaz de liberarlo del embrollo de la trivialidad y del prosaísmo, de las metas y fines puramente pragmáticos.

Miguel Navarro: *Oreja*, 1994. (Doble.)

ciones de las ciudades modernas, y en esta imponente grandiosidad y «belleza» que ofrecen la ilusión de lo sublime? ¿Qué sucederá si la banalidad se eleva por encima de todo y, como una arrogancia (*superbia*) moderna, reemplaza a lo sublime, adopta su aspecto y reclama honores y reconocimiento? En ese momento, cuando lo verdaderamente sublime desaparece en las ciudades y es reemplazado por formas altaneras masivas, por la arrogancia de la banalidad, se produce una confusión fatal.

¿Cuál es la forma normal, habitual, de erradicar lo poético de las ciudades modernas para sustituirlo por lo no-poético y por lo anti-poético? La forma usual y más extendida de privar a las ciudades de lo poético es la metamorfosis humillante y degradante: lo bello es reemplazado por lo bonito y por lo grato, lo sublime por lo imponente, la intimidad de las cosas por la agresividad.

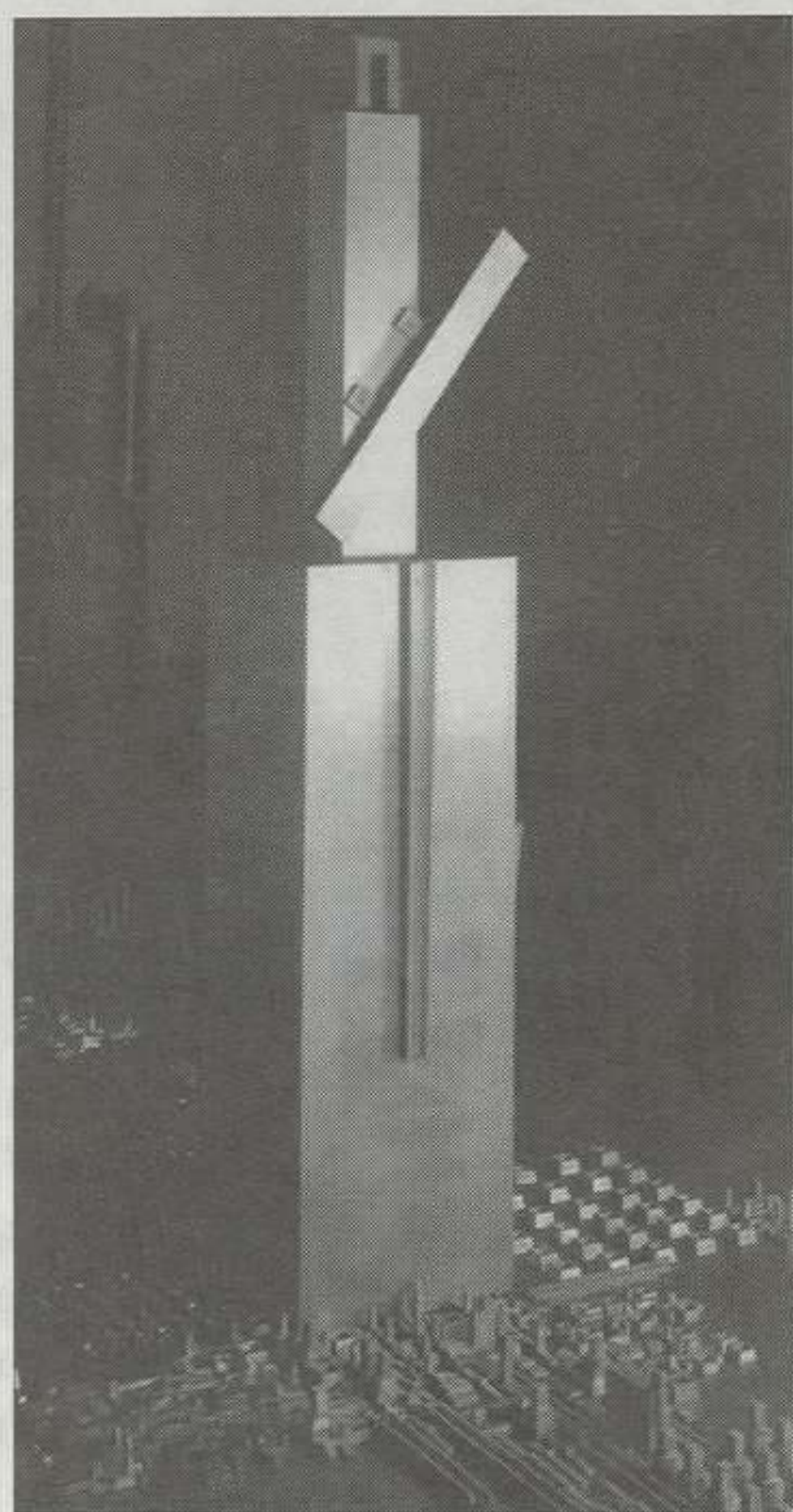
Lo poético, que es erradicado de muchas maneras de las ciudades modernas, no es una decoración exterior que vendría después a embellecer la prosa de lo real. Lo poético es un poder sintetizante y conectivo, y cuando es erradicado, la comunidad, el municipio (*polis*) se desintegran y la degradación se convierte en la medida dominante de todo: el municipio y la ciudad se degradan en un sistema grandioso y creciente de necesidades (*System der Bedürfnisse*). Cuando el sistema de necesidades se erige en dictador, la necesidad metafísica de lo poético, de lo verdadero, de lo sublime, se debilita o incluso desaparece y la vida de las personas se reduce y se agota en la persecución de objetos, disfrutes, informaciones, para asegurarse la comodidad y el lujo.

Si lo poético es erradicado de las ciudades y de la convivencia de sus habitantes, la alianza de lo finito y lo infinito se quiebra, los hombres pierden el acceso a lo infinito y quedan aprisionados en la agresividad osten-

tativa y trivial y en lo finito pragmático. Todo es invadido por la transformación patológica que degrada a las cosas y a la gente.

Tres

¿En qué se convertirán las ciudades si lo poético es erradicado de ellas y desaparece de sus muros? Si desaparece lo poético, la ciudad pierde al mismo tiempo la arquitectónica. La ciudad, privada de la arquitectónica, es una pura imitación o caricatura de sí misma: en realidad, se ha convertido en una anti-ciudad.



Miguel Navarro: *Solar II*, 1992-96.

¿Qué es la arquitectónica? La idea y la acción arquitectónicas determinan lo esencial y lo secundario, definen la finalidad (*telos*) gracias a la cual se produce todo. La arquitectónica es una fuerza que no solamente diferencia lo esencial de lo secundario, sino que determina asimismo el lugar y lo define como el sentido de toda acción. La arquitectónica es una articulación y un ritmo de la realidad que reparten la vida entre el trabajo y el ocio, entre la guerra y la paz, entre las actividades necesarias y útiles por un lado y las sublimes, bellas

por otro. La esencia misma de la arquitectónica es subordinar una cosa a la otra. *Lo accidental existe gracias a lo esencial*: la guerra para la paz, el trabajo para el ocio, las cosas útiles para las cosas bellas, como dice Aristóteles en *La política* (VII, 1333a).

La arquitectónica significa que las personas dan preferencia a algo en sus vidas, y únicamente si saben vivir la diferencia viven con dignidad. La arquitectura determina y prescribe que hay que trabajar y dirigir guerras, y sobre todo que es preferible la vida de paz y de ocio, que hay que hacer cosas necesarias y útiles, pero que hay que preferir los asuntos bellos en el sentido del término griego: es decir, bello en el sentido moral, noble, digno.

¿Qué sucederá si lo secundario, lo auxiliar, lo instrumental se sublevan

contra el *telos*, contra el sentido, se apoderan del mando y domeñan a las actividades denominadas bellas por Aristóteles para ponerlas a su servicio? En ese momento, en el momento de esa conmoción, la arquitectura se derrumba, y la época sucumbe al saber y al acto antiarquitectónicos, es decir, a un caos tal que las personas dejan de distinguir entre alto y bajo, entre vanguardia y retaguardia. Así ha caracterizado Robert Musil al siglo XX en su obra *El hombre sin atributos*. Las ciudades modernas no son un testimonio y un símbolo de este derrumbamiento de la arquitectónica, y ésta es la razón de la crisis de las ciudades.

Sin embargo, el derrumbamiento y caída de la arquitectónica se manifiestan también de otra manera. Después de Aristóteles, es en la filosofía de Kant, pensador de la época moderna, donde la arquitectónica ocupa el papel clave. La parte final de su obra capital, *Crítica de la razón pura*, se titula «La arquitectónica de la razón pura». Aquí la arquitectónica significa que nuestro conocimiento no puede ser un simple conglomerado de conocimientos, sino su unión sistemática e íntima. Y este conocimiento no debe ser rapsódico, inconexo y fragmentario, sino que debe generar la unión de las experiencias variadas y dirigidas por la idea. En su sentido primario, la arquitectónica de la razón significa que el hombre está determinado por una conexión interna y por la dependencia de un número finito de preguntas: ¿qué puedo saber?, ¿qué debo hacer?, ¿qué puedo esperar?, ¿qué me gusta?; y estas preguntas, tomadas en conjunto o por separado, no pueden reducirse a una unidad sistemática de conocimientos; quedan siempre, *en cuanto preguntas*, fuera del sistema y no pueden ser transferidas a él.

Esta vacilación y falta de claridad que caracterizan lo que entendemos por la arquitectónica, un sistema creciente, articulado del interior, permiten presagiar que la arquitectónica se identificará con este sistema, y perderá entonces su determinación primaria. Pues constituye también para la arquitectónica una forma de difuminarse y de transformarse en un sistema que se perfecciona y crece. En nuestra época, las ciudades ya no se crean, pero las creadas tiempo atrás se extienden, se amplían, invaden los espacios vacíos. Y cuando se crean ciu-

dades nuevas sobre la tierra, ya no se trata del acto solemne y sagrado de antaño; se construyen según los planes de la razón técnica como aglomeración de edificios administrativos, industriales y culturales.

La razón únicamente es arquitectónica si procede sistemáticamente y se ejecuta como arte de sistemas, pero consciente de que su punto de partida estará constituido por la conexión íntima de las cuatro preguntas mencionadas arriba que son irreducibles a un saber sistemático. La arquitectónica de la razón es un conflicto productivo de la razón, máxime si ésta sabe que no debe sucumbir a su inclinación hacia el sistema hasta convertirlo en su única actividad. Por este motivo retorna siempre a las preguntas y a la interrogación como fuente de toda su actividad. En el momento en que las cuatro preguntas básicas dejan de inquietar a la razón y su única actividad es el sistema siempre creciente del saber, la razón pierde la arquitectónica y sólo la razón del sistema continúa funcionando, desprovista de la arquitectónica: la razón arquitectónica se reduce entonces a la razón sistemática y creadora de sistema.

La ciudad moderna vive como un sistema en funcionamiento: la ciudad vive funcionando. Las canalizaciones, la electricidad, la distribución del gas, la recogida de basuras, los transportes, funcionan. Si el funcionamiento de todos estos servicios mutuamente ligados se detiene, la ciudad deja de vivir, muere. El conflicto entre el soberano y lo poético se desarrolla en las ciudades actuales como un conflicto entre el funcionamiento que domina, ocupa la ciudad y arrastra a los habitantes de este funcionamiento, y lo poético que no funciona, que simplemente existe —y como rehúsa someterse a la dictadura del funcionamiento, retrocede y es erradicado de la ciudad, se refugia en los oasis y albergues esporádicos en los que sobrevive: en los museos, galerías, bibliotecas, teatros, pero carece de fuerza para atravesar la ciudad y dejar constancia de su presencia, que cada uno podría adivinar y que inspiraría las actividades de todos.

En los años veinte y treinta de este siglo, el dictador cuyo nombre todo el mundo conocía perseguía al gran poeta ruso Mandelstam. Logró lo que se proponía expulsándolo de Moscú, y luego enviándolo a morir en un campo de concentración. Pero, ¿cuál es el nom-

bre del poderoso dictador que expulsa lo poético de las ciudades a lo largo y ancho de todo el planeta, impone a las ciudades lo prosaico, las transforma en sistemas de expansión y ayunos de la arquitectónica? ¿Sabemos el nombre del dictador que siempre detenta el poder? ¿O somos más bien incapaces de darle un nombre y nos sentimos impotentes para desenmascarar su existencia, e impulsados a atribuir la prolongada crisis de las ciudades a factores secundarios o fortuitos? La particularidad de este dictador que decide el destino de las ciudades modernas radica en que también ejerce su poder en los países democráticos, en los países con gran tradición democrática. Sin embargo, ninguna de las democracias ha hallado aún una defensa eficaz contra él, pues es más poderoso que todas las democracias juntas. ¿Proviene su fuerza del ocultamiento, del anonimato, o del hecho de que nosotros no hemos sido capaces, hasta hoy, de describirlo y de identificarlo?

Uno de los primeros en identificar a este dictador sin nombre fue Alexis de Tocqueville. Este aporta una prueba de su pensamiento crítico y persuasivo cuando dice: «El asunto es nuevo... Las antiguas palabras como despotismo y tiranía se han quedado cortas.» La opresión que amenaza a todas las democracias modernas no se parece a nada de lo anteriormente existente. Tocqueville subraya: «El fenómeno es nuevo, y por tanto es preciso intentar definirlo, dado que no puedo designarlo». Este dictador moderno oculto y anónimo posee un poder extraordinario de «degradar a los hombres sin torturarlos», y Tocqueville pergeña una imagen del futuro de las personas y de las democracias

modernas: «Me imagino los nuevos perfiles que el despotismo moderno podría adoptar en el mundo: veo una multitud inconmensurable de hombres parecidos e iguales que giran sin cesar sobre sí mismos para procurarse pequeños y vulgares placeres con los que llenan su alma». Y el autor de *Sobre la democracia en América* añade: «Por encima de ellos se alza un poder inmenso y tutelar que se encarga de garantizar sus goces y de velar por su destino. Es absoluto, minucioso, regular, previsor y grato».

En 1987, cuando se emprendieron en Praga las tareas de saneamiento y modernización, dos escritores checos, los hermanos Mrstik, publicaron una obra titulada sintomáticamente *Bestia triumphans* en la que demostraban que el progreso necesario para la reconstrucción, saneamiento y modernización de la ciudad implicaba la demolición de edificios feos, pero también de joyas arquitectónicas. En aquella época, hace cien años, los escritores parecían defender lo antiguo frente al progreso y frenar la modernidad en nombre del pasado vencido. Ahora

bien, parece que gracias entre otros a ellos, Praga sigue siendo la joya de la arquitectura románica, gótica y barroca, y no ha sucumbido del todo a la parcialidad y a la ceguera. Dos valientes escritores checos del pasado comprendieron que la construcción de edificios aburridos, inhabitables y feos que se parecen como dos gotas de agua y a los que les cuadra el nombre ridículo de *die Wohnmaschinen* («maquinas para habitar»), no es asunto de los arquitectos y nos los exime de culpabilidad, sino que surge al dictado del espíritu de la época: un espíritu que es negación del espíritu y anti-espíritu. En las relaciones humanas, afirman estos escritores checos, la «deshonestidad, la venalidad, la corrupción y la astucia» se van imponiendo paulatinamente y las gentes son impulsadas por la «violenta pasión de la hipocresía», quedan cegadas por los eslóganes y por la apariencia de

cultura mientras la auténtica cultura perece. Mientras los tiempos modernos sigan dominados por la *bestia triumphans* que se impone por la nivelación de todo, incluyendo la cultura y la arquitectura, dentro del ritmo acelerado del sistema en funcionamiento, la poesía, la belleza, lo sublime, lo íntimo, quedarán condenados a la marginalidad. Hace cien años, estos escritores checos pidieron a las personas que aprendieran de nuevo a integrar la poesía en las construcciones de casas y de ciudades, para que sus habitantes desearan no sólo quedarse en ellas, sino también y, sobre todo, vivir en ellas —poéticamente.

Una voz importante, de 1824, debería igualmente resonar en este diálogo entre los representantes de diferentes naciones y generaciones que intentan dominar y caracterizar el poder que determina la modernidad y forja la fisonomía de las ciudades actuales. En sus conferencias consagradas a la filosofía de las religiones, Hegel opone la realidad de la Grecia clásica, a la que considera la «religión de lo bello» (*Religion der Schönheit*), a la de la Roma imperial, para la que reserva nombres ignominiosos: «religión de la finalidad, del egoísmo, de la codicia» (*Religion der Zweckmässigkeit, der Selbssucht, des Eigennutzes*). La Grecia clásica, con su filosofía, su tragedia y su comedia, su escultura y su arquitectura, era un modelo sin parangón para Hegel, mientras que la Roma imperial, en su opinión, personificaba la decadencia. Dentro de este contexto, Hegel expresa una opinión notable: la evolución de Europa tras la Revolución Francesa se parece cada vez más a la antigua Roma imperial y el filósofo justifica su pensamiento de la siguiente forma: «Antes y ahora, en la antigua Roma y en nuestra época, es el sofista el que se convierte en el per-

sonaje principal, el que determina el contenido de la acción, del razonamiento, del sentimiento y de la creación.» El hombre es la medida de todas las cosas, pero un hombre empobrecido y reducido al estatus de productor y consumidor, que considera cuanto existe un material del que se sirve para facilitar su vida, para asegurar su bienestar y para consumir sus fines egoístas, tanto individuales como colectivos. Cuando este egoísmo, enmascarado bajo frases moralizantes, se alza sobre un pedestal para imponerse como valor supremo, toda la vitalidad bella y moral desaparece forzosamente, la realidad se descompone en una enorme amalgama de codicias, metas e intereses particulares, en pequeñas eclosiones de goces y humores. La realidad, caracterizada por la descomposición de la comunidad humana (*polis*), halla un nombre adecuado en

Hegel: «El reino animal humano» (*das menschliche Tierreich*).

El sofista, personaje principal de los tiempos modernos, construye la ciudad para que se parezca a él y por su propia necesidad, de ahí que la conciba como un conjunto de casas funcionales, como un sistema prolífico de servicios, diversiones, consumo de cosas y de información, cuya dependencia implica desterrar lo poético, es decir, lo bello, lo sublime, lo íntimo. Todas las épocas construyen ciudades y casas a su imagen y semejanza, de ahí que los resultados de sus actividades constructoras sean un espejo que refleja el tiempo. Pero ciertas ciudades no reconocen o se niegan a reconocer su verdadera faz y se refugian en ilusiones infundadas de su belleza y grandeza. La ciudad, contrariamente a lo que creían el clasicismo y el romanticismo alemán, no es música petrificada ni un monumento de musicalidad, sino que en su forma moderna, es más bien una expresión perceptible,

es decir, visible, audible y sensible, de la esencia de los tiempos modernos, unos tiempos que han perdido la arquitectónica o han renunciado a ella, para reemplazarla por otra cosa —por un sistema en funcionamiento—.

El destino y el futuro de los tiempos modernos, y en consecuencia de las ciudades actuales, dependerá de si la arquitectónica perdida es recuperada o si su sucedáneo, representado por el sistema sempiterno y omnipotente, se mantiene. La esencia de los tiempos modernos está constituida por el conflicto entre el sistema seguro de sí mismo, y a punto de convertirse en la realidad dominante, y la esperanza latente de salvar el mundo: la arquitectónica. ¿Qué es esta arquitectónica que tanto echamos de menos y sin la cual el hombre no puede llevar una vida digna? La arquitectónica del mundo es vínculo hecho de tiempo, de espacio y de movimiento, en cuyo seno cada uno de los tres elementos se une a su opuesto: el tiempo de la arquitectónica es una conexión de lo permanente con lo temporal. Si lo temporal excluye y suprime lo duradero, la arquitectónica se viene abajo. La arquitectónica une lo sublime, lo patético, lo monumental, con lo corriente, lo trivial, lo banal, y en esta unión permite asimismo a lo trivial vanagloriarse de su propia poética. Pero desde el momento en que lo sublime desaparece para ser reemplazado por lo racional y lo técnico impuesto, lo trivial y lo banal se transforman en un mal gusto vulgar y la arquitectónica se derrumba. El movimiento arquitectónico incluye la ascensión y la caída, lo provisional de la prisa, así como la posibilidad de rezagarse, la marcha hacia adelante y el eventual retroceso. Pero si la aceleración del sistema se convierte en la única forma de movimiento y las personas se acomodan a su ritmo, la arquitectónica se viene abajo.

Cuatro

La construcción de las ciudades, en cuanto acto solemne que renueva y confirma la arquitectónica del mundo, es un acontecimiento: si las ciudades ya no se crean sino que se agrandan, se amplían y se multiplican, esto constituye una prueba de la desaparición del acontecimiento en cuanto asunto inútil y superfluo y, además, demuestra que la arquitectónica ya no tiene sitio en



Miguel Navarro: *Cap de testa lluna*, 1989.

esta realidad: ha sido privada de él, y por tanto, es una arquitectura en el vacío. La ciudad es un lugar en el que se produce un acontecimiento. La ciudad en cuanto lugar es un acontecimiento. El francés, al contrario que el alemán y las lenguas eslavas, expresa con toda naturalidad la íntima conexión entre lugar y acontecimiento: lugar —tener lugar—. La ciudad, en sentido primitivo, es un acontecimiento ubicado, un acontecimiento que ha tenido lugar en cierto sitio: la ciudad es una acontecimiento que ha tenido lugar para diferenciar lo esencial de lo no esencial, lo sublime de lo trivial. El hombre con apego a este lugar no está ligado a un trozo de tierra natal o a paisajes paganos sino que, mediante esa ligazón al lugar, participa en las acciones y acontecimientos que deciden el destino de la libertad y de lo sublime, de la belleza y de la poesía. En ese apego al lugar, se reconoce responsable de los acontecimientos que allí suceden. Este apego al lugar no maniat a las personas, sino que las invita a asumir una responsabilidad liberadora y las hace afrontar la cuestión de saber si la ciudad seguirá siendo el lugar de los acontecimientos y de la historia, o si se convertirá en un sistema que funciona. Las ciudades no son puntos o espacios geométricos, sino lugares de acción y de acontecimiento. Las ciudades modernas están amenazadas por el hecho de que lo poético, la arquitectónica, lo sublime son sitiados, engullidos y ahogados en las olas de lo trivial y de lo pragmático: la iglesia, el templo, el ayuntamiento, el teatro —como símbolos de lo espiritual— son desplazados y cercados por construcciones prosaicas destinadas al consumo y a la administración, y así lo ha demostrado de manera expresiva el arquitecto checo Karel Honzík: antes una iglesia, un templo, una alcaldía, un teatro dominaban la ciudad, mientras que en la actualidad estos puntos dominantes han sido engullidos y ensombrecidos por otros edificios dominantes prosaicos y banales, aunque imponentes y grandiosos.

La ciudad es un testigo vivo y perceptible para todos de lo que es nuestra época: la época está personificada por la ciudad. En el destino de la ciudad moderna se puede leer la situación de la época entera. Los acontecimientos de las ciudades son el reflejo elocuente de lo que sucede en la época entera. El dictador al que me

refería al inicio y que determina la fisonomía, el funcionamiento y la vida de las ciudades modernas, es, al mismo tiempo, el dictador de la época: el destino de las ciudades y de los tiempos está en manos de un único dictador, que, al contrario que los dictadores nominales, expulsados, muertos y medios olvidados del siglo XX, reina por siempre y parece invencible.

¿Qué nombre dar a semejante dictador? ¿Deberíamos acuñar para él la dominación de *bestia triumphans*, o quizá sería más acertada la de «sofista moderno»? ¿O tal vez deberíamos utilizar el término intraducible de Martin Heidegger para decir que los tiempos modernos, incluyendo en ellos las ciudades, están dominados por *das Gestell*? Yo prefiero adhe-

rirme a la opinión de Alexis de Tocqueville: no nos apresuremos a dar nombre al poder de este dictador, intentemos primero analizarlo y describirlo.

Si mis deducciones son acertadas, sólo se puede extraer una conclusión: si toda la época ha perdido la arquitectónica, los esfuerzos de arquitectos de talento, por grandes que sean, no pueden por sí mismos cambiar el destino de las ciudades modernas. Para que las ciudades vuelvan a ser lugares de articulación arquitectónica y para que los ciudadanos puedan permanecer en ellas como la cuna de lo banal y de lo poético, es decir de lo sublime, de lo bello y de lo confidencial, la época contemporánea debe desembarazarse del dictador anónimo que se comporta a la vez como un embaucador y como un ocupante.

Este dictador anónimo es responsable de la invasión de las vidas de las personas por una oleada continua de informaciones, impresiones, productos prefabricados, cosas que tarde o temprano se pierden en un proceso que se acelera sin cesar. En esta prisa, no hay tiempo para quedarse —*ver-weilen*—. Pero donde no

hay tiempo, el hombre no puede habitar ni la ciudad ni la tierra de manera poética, y la memoria desaparece de la vida. Primitivamente, la memoria no es la capacidad de evocar con el pensamiento las cosas y acontecimientos pasados. La memoria significa en su origen que el hombre piensa en lo que sucede, piensa en los acontecimientos de la realidad, mientras que la pérdida de memoria significa

que el pensamiento de las personas está ocupado por asuntos secundarios que bloquean y paralizan las actividades de socorro de la auténtica memoria. Por esta razón, el hombre debe liberar su memoria del aluvión de cosas secundarias y recordar lo que él es; y en este recuerdo, en este despertar de la memoria, logrará que el primer paso hacia la salvaguarda o la creación de ciudades sea la renovación de la arquitectura del mundo. □



Miguel Navarro: *Observatorio*, 1973-74.

Los intelectuales en la Alemania unificada

Lothar Baier

Los intelectuales en la Alemania unificada: un asunto de envergadura. ¿Quiénes son en realidad esos intelectuales? A una serie de los que se me ocurren nada más oír la expresión «intelectual», no les apetece nada ser tenidos por tales; otros lo desean ardientemente, a pesar de que uno alberga dudas sobre la calidad de su bagaje de conocimientos e ideas, que también forman parte de ese concepto además de la habilidad a la hora de formularlas. Respecto a determinadas personas conocidas podemos llegar rápidamente a un acuerdo: Hans-Magnus Enzensberger es con toda seguridad un intelectual, por mucho que él repita por doquier que sólo es un poeta; también Christoph Hein, por mencionar un nombre del Este, es y se ve a sí mismo como tal, según se deduce de sus manifestaciones públicas. ¿Pero qué hacer por ejemplo con Sarah Kirsch? ¿O con Botho Strauss, a quien algunos consideran el anti-intelectual por excelencia?

A Tucholsky no le gustaba el término «intelectual», del que afirmaba que lamentablemente había sido puesto en circulación por los comunistas; él prefería «literato». Hace algunos años, durante un debate Este-Oeste, un sociólogo de Alemania Occidental dijo que en la RDA no había habido intelectuales en el sentido tradicional del término. Funcionarios ideológicos por un lado, poetas estatales por otro, por lo visto así habría que imaginarse más o menos la escena. Como es lógico esto es una bobada, pero la dificultad de la definición persiste, no basta un cuarto de hora para explicar todos los elementos que convierten en intelectuales a los intelectuales. De momento sólo me resta escurrir el bulto indicando que cuando, desde mi propia atalaya, hablo de intelectuales, de intelectuales en la

Alemania unificada, me refiero predominantemente pero no exclusivamente a literatos.

En febrero de 1990, cuando aún existían los dos Estados alemanes aunque su fusión se cernía ya sobre el horizonte, participé en un encuentro entre autores del Este y del Oeste en el Coloquio Literario de Berlín. Allí se levantó una tremenda polémica entre



los escépticos y los eufóricos de la unificación, sin seguir forzosamente la línea divisoria de la delimitación Este-Oeste; muchos de los participantes orientales escucharon, asombrados y en silencio, la disputa. Se me ha quedado grabada en la memoria una frase pronunciada por Peter Schneider en el transcurso del debate: «Quien no esté en crisis ahora, es un idiota». Me pareció que reflejaba con exactitud la perceptible agitación existente en todas partes. En sí, la crisis no es mala, si se le deja tiempo para desarrollarse desbarata lo oportuno y al final engendra a veces lo nuevo. Otra de las frases pronunciadas entonces me asustó: de-

cía más o menos que durante los próximos diez años la temática alemana figuraría en el orden del día. «Una década de literatura de heridas», la titulaba un reportaje periodístico aparecido después. Qué pesadilla, pensé, a pesar de que estaba profundamente convencido de que no sucedería así.

En noviembre de 1990, poco después de la unificación estatal (la expresión «reunificación» siempre me ha parecido problemática, porque aquella reunificación a la que se referían innumerables carteles de mi época escolar, siguiendo los rótulos de nuestros grandes mapas escolares, comprendía, además de la «zona de ocupación soviética», los territorios que en ese momento se encontraban «bajo administración polaca») participé en Wiesbaden en un encuentro mucho más reducido invitado por Christoph Hein. Conocía a algunos de los autores austriacos y de Alemania Occidental allí presentes, pero a otros procedentes de Alemania Oriental, entre los que se encontraban Daniela Dahn y Steffen Mensching, no; sin embargo, tras una serie de lecturas y conversaciones tuve la sensación de que ninguno de ellos me resultaba desconocido o extraño. Los nuevos conciudadanos del denominado «territorio de adhesión» pueden explicarnos muchas cosas, y nosotros explicarles a ellos los contextos experienciales propios, esta unificación que se ha puesto en marcha desbordándonos acabará siendo bastante interesante y puede salir bien en conjunto, pensaba yo en noviembre de 1990.

Unos meses después, durante un debate celebrado en Leipzig, conocí al sociólogo de Berlín Oriental Wolfgang Engler y a mi regreso a Frankfurt pensé que acababa de conocer a un intelectual magnífico, a un contemporáneo reflexivo que, además de disponer de una excelente información sobre las estructuras de la sociedad oriental y occidental, era asimismo capaz de la autorreflexión crítica. Seguí pensando que esa unifi-

cación, entendida como un proceso social e intelectual que a través de la polémica origina una nueva síntesis, podía alumbrar incluso algo realmente emocionante. La batalla de los suplementos culturales de los periódicos, que en el verano de 1990 se había recrudecido con el título mediático de «polémica literaria alemana», me repugnaba, pero la situé dentro de la categoría de los fenómenos de crisis pasajeros, acaso inevitables en el proceso quirúrgico de injerto de países que Willy Brandt denominó en su día con el eufemismo de amalgama.

Hoy tengo que admitir que la sensación de entonces fue un engaño en toda regla; creo que a otros les sucede algo parecido. La berlinesa del Este Daniela Dahn, invitada en 1990 a Wiesbaden, informa en su libro publicado en 1996 *Westwärts und nicht vergessen. Vom Unbehagen in der Einheit* («Hacia el Oeste y sin olvidar. Del malestar en la unificación») que desde la unificación sólo ha sido «invitada a una única lectura en Alemania Occidental (Berlín Occidental incluido)». Hasta los bienintencionados, creo yo, tendrían que admitir a la vista del espectáculo ofrecido por los PEN-Clubs del Este y del Oeste, que algunas cosas han salido mucho peor de lo que preveían los pesimistas. A los responsables se les repite por activa y por pasiva que no se puede seguir así, pero ellos continúan impasibles. La gente empieza a huir de ellos y siguen sin darse cuenta de nada. Sólo cuando el cajero anuncia que la cuenta está vacía, empiezan a rascarse la cabeza. Todo ello me recuerda mucho a la conducta del gobierno de la RDA durante el verano de 1989 —sólo que en esta ocasión las noticias procedían de Occidente, concretamente de la sede del PEN de la República Federal. Mi pesadilla de febrero de 1990 se ha hecho realidad allí, no en la forma de una montaña de «literatura de heridas», sino como una obstrucción intelectual germanocéntrica: los asuntos alemanes están en boga y han arraigado tanto que ni siquiera queda tiempo, según hemos podido leer hace poco en la prensa, para ponerse al corriente del informe internacional previsto en el programa del congreso sobre los colegas encarcelados en otras partes del mundo, *Writers in prison*.

Sin embargo, bromas y PEN aparte, la imagen global que ofrecen los intelectuales de la Alemania unifi-

cada me parece lamentable. Considerados individualmente, siguen escribiendo libros y artículos más o menos interesantes, pero cuando la observación se aparta de los textos, capta un escenario caótico: algarabías, carreras desordenadas sin meta y multitud de espectadores moderadamente entretenidos al margen. Suele achacarse la culpa de ello a la *Stasi*; si ésta no hubiera inoculado insidiosamente ese veneno con sus *dossiers*, que prolongan su actividad hasta hoy y que provocan en algunos organismos un estado similar al de las vacas locas, todo se habría arreglado hace ya mucho tiempo. Dicho de otra manera, los intelectuales del Este y los del Oeste se habrían convertido sencillamente en intelectuales alemanes, que, al igual



que sucede en otros lugares, se ignoran, o discuten apasionadamente entre sí, o forman un cártel para la promoción mutua, pero que por lo demás no llaman la atención por una conducta especialmente extravagante.

Pienso que sin las técnicas del ministerio de la Seguridad del Estado para corromper a mucha gente por beneficios menores o mayores, la psicología de la sospecha como forma prioritaria de relación entre los intelectuales de Alemania Oriental y Occidental no habría adquirido semejante envergadura. Por fortuna en los primeros meses del año 1992, cuando, con vivo interés por parte de los me-

dios de comunicación, se abrieron en la oficina Gauck los *dossiers* de la *Stasi* sobre personajes de relieve, yo me encontraba muy lejos del país y por ello sólo me enteré de manera fragmentaria de la agitación de entonces. Desde la distancia no siempre podía diferenciarse a simple vista entre las denuncias de colegas consignadas en las actas de la *Stasi* y las que aparecieron en los medios de comunicación en forma de rumores sobre denunciadores y denuncias. De todos modos, esos intelectuales del Este no eran más que una banda de colaboradores y denunciadores, según me encontré a mi regreso a Francfort. Como desde el final de la RDA los intelectuales del Este se incorporaron al mismo mercado como competidores,

las sospechas generalizadas de la *Stasi* procuraron naturalmente a los competidores occidentales una cierta ventaja de campo moral, que desde luego fue aprovechada como es debido. Pero en conjunto la *Stasi* y sus consecuencias no me parecen explicación suficiente para justificar esa miseria, pues cuando se mandó al diablo a los literatos del Este desde las páginas del *Die Zeit*, aún no existía ninguna oficina Gauck.

En la medida en que los intelectuales son también hijos de su sociedad, acaso algo díscolos, pero al fin y al cabo hechos del mismo barro, es posible que no pudieran dar una imagen mucho mejor que sus correspondientes poblaciones. Pretenciosa conducta arrogante por un lado, tozudo agrupamiento ofendido por otro. Todo esto ya ha sido suficientemente descrito, deplorado y dilucidado desde una óptica popular-psicológica. Sin embargo, rara vez se ha planteado después la pregunta de por qué los intelectuales de ambos lados se alejan tan poco del esquema de conducta del ciudadano medio, a pesar de estar dotados de todo tipo de instrumentos como el distanciamiento, la reflexión y la autorreflexión. En época muy reciente he tenido incluso la impresión de que caminaban a remolque de la evolución de la población misma. Durante una

conversación en el tren oí decir hace poco a soldados jóvenes del ejército federal procedentes de Alemania Occidental y estacionados en Leipzig: «Entre nosotros la unificación se hizo hace mucho tiempo, ya no existen polémicas Este-Oeste. Además, ¡los de Sajonia tienen chistes mucho mejores!». A lo mejor era algo exagerado, pero de todos modos teniendo en cuenta el escenario del PEN antes mencionado, todo lo demás sólo puede parecer positivo.

Sospecho que los intelectuales libran en la Alemania unificada una guerra por delegación. Consideran lo que dirimen entre ellos un conflicto puramente alemán por los hechos acaecidos en el pasado en la zona oriental y occidental del país, y que se libra bajo los auspicios de la verdad y de la moral. Y lo libran con mayor encarnizamiento en la medida en que no rozan para nada las muchas fuentes del conflicto, que no son solamente alemanas ni pertenecen exclusivamente al pasado.

Cuando cayó el muro de Berlín, el escenario alemán occidental, el único que conozco a fondo, estaba en una situación muy curiosa. En la década anterior, el paro intelectual había ido extendiéndose desde abajo, debido a la reducción de puestos de trabajo en el ámbito de la cultura, desencadenando una insidiosa competencia por los puestos disponibles en los medios de comunicación y en la industria de la cultura. Al principio dicha industria conoció un *boom*, por doquier brotaban museos, se creaban nuevos festivales que luego exigían formulaciones académicas para justificar su existencia. La cultura en general alcanzó el rango de alimento esencial, casi tan irrenunciable como el aire que respiramos. Su industria proporcionó empleo no sólo a muchos sociólogos y filólogos que de otra manera estarían en paro, sino que difundieron también la idea de que ahora el espíritu y la sociedad, el pensamiento y el disfrute, la crítica y la tradición estaban en vías de una tardía reconciliación. En la euforia sólo se pasó por

alto que esta cultura elaborada industrialmente corroía poco a poco aquella tradición que afirmaba conservar y que a su sombra se deslizaba el rechazo del pensamiento crítico, el resentimiento contra el intelecto.

Los años ochenta comenzaron con un acontecimiento que, analizado retrospectivamente, cobra una importancia simbólica: la muerte de Jean-Paul Sartre en abril de 1980. Fin de una época de compromiso radical y de actitudes irreflexivas, decía el lema, ahora comienza un nuevo periodo de estimulante reorientación de las ideas y de supresión de lo ilusorio. Comencemos por analizar las cosas de cerca antes de emitir una opinión sobre ellas, dijo Hans-Magnus Enzensberger invitando a sus colegas autores a escribir en lugar



de malogrados editoriales o malas poesías, reportajes concienzudos y redactados con claridad y confiarlos luego a la revista *TransAtlantik* fundada por él y a la que auguraba un gran número de lectores.

Por desgracia, los nuevos lectores no llegaron, y en cambio el «intelectual comprometido» fue eliminado como figura emblemática de una época declarada superada. Su desaparición le vino a pedir de boca al nuevo *boom* cultural, puesto que con ello hizo sitio a la asumida comercialización de las apreciadas mercancías culturales. Una vez relegado el compromiso al ámbito de la gloriosa memoria

se comenzó subrepticamente, a mi entender en todo el mundo occidental, a eliminar al intelectual mismo. Es decir, de algún modo todavía le damos trabajo y nos adornamos con él en ciertas ocasiones, pero poco a poco le vamos privando de legitimidad. El autor norteamericano Russell Jacoby publicó en 1987 un estudio titulado *The last intellectuals* («Los últimos intelectuales»), que, basándose en un análisis cuidadosamente documentado de la evolución cultural americana en este siglo, llega a la conclusión de que los días de los intelectuales, tal como se habían presentado hasta los años setenta, están contados. Y esto se percibía en todo Occidente —en Francia los intelectuales solían reaccionar ante esas perspectivas con divertida autoironía; en una librería de París se exhibían libros de Sartre, como siempre, pero dentro de un ataúd infantil. En Alemania Occidental, por el contrario, revivió una vieja tradición alemana, el antiintelectualismo, y en concreto el representado tradicionalmente por los propios intelectuales. En los días caóticos que siguieron a la apertura del muro, sus voces cobraron mayor intensidad.

Se hablaba entonces en el más bello estilo estalinista de intelectuales que se habían alejado del pueblo, conceptos como conciencia y sociedad fueron eliminados tachándoselos de partos mentales ajenos a la vida, y esto por un autor que se calificaba expresamente de intelectual; ahora eran el sentimiento y el pueblo los que traerían la salvación. Aunque la intención era, sin duda, menos malévol que la forma en que se articulaba, semejante abdicación triunfal del intelecto crítico constituyó exclusivamente el comienzo de la tortuosa confrontación tanto con el pasado oriental como con el occidental, que perdura hasta hoy. En mi opinión, es tortuosa sobre todo porque por una parte infla desmesuradamente el papel de los intelectuales mientras por otra los somete aún más de lo que había hecho hasta entonces la industria cultural de nuestro tiempo. Por un lado, cuando la mirada cayó sobre los despojos de la RDA, en Occidente se hizo correr la voz de que los intelectuales del Este tenían la culpa de todo, por alargar de forma innecesaria la vida de la dictadura con su apoyo intelectual y la afirmación enérgica de utopías; por otro, esos intelectuales en

el fondo no son nada. Así que uno puede elegir entre la omnipotencia y la ausencia. Pero si tienen la culpa de todo, esto significa también que no eran completamente impotentes; esta idea puede ser un bálsamo momentáneo incluso para la propia impotencia, de ahí que no resulte grato achacarle la culpa que, al fin y al cabo, demuestra su influencia. Pero por suerte se trata de culpa ajena.

La circunstancia de que los intelectuales utilizados a lo sumo como *entertainer* y expertos han perdido en Occidente casi toda la influencia pública, puede reinterpretarse por tanto como un logro moral, en contraste con la imagen que uno se forma de la situación anterior en la RDA. Han perdido quizás la influencia, pero se han quedado con las manos limpias. Aliviado uno se precipita en la cultura, dado que la industria no te deja ninguna otra opción. Estética en lugar de política, para estar a salvo de cualquier error; la literatura es inocente, aunque tampoco, en otras partes, carente de peligros, como demuestra la persecución de Salman Rushdie y algunos otros escritores; aquí precisamente radica su atractivo. Uno puede tomar partido por las víctimas desde casa y compartir con los héroes de la pluma el nimbo del valor. La literatura se defiende con vehemencia, pero más como una idea bella; la causa de la literatura, por el contrario, se abandona en cuanto surge un conflicto con la opinión de la mayoría o con cualquier otro hecho, como en el caso de la narración serbia de Peter Handke. «Tiene todo el derecho a ser injusto», ha comentado hace poco George Tabori a este respecto. «Todos los escritores de tres al cuarto deberían solidarizarse en esa cuestión: el arte es libre.» Pero así sólo puede hablar alguien que no procede de la cuadra de los intelectuales alemanes occidentales.

En opinión de éstos, no existe un derecho a la injusticia y al error; esto se les ocurrió a más tardar desde su enfrentamiento con los alemanes orientales. En mi opinión esa disputa es completamente estéril, porque opera a partir de una lógica estéril. Hay una frase de Karl Kraus que lo resume: «Para reparar un error no basta con sustituirlo por una verdad. De lo contrario, se miente.» Precisamente esto ocurre apasionadamente en la Alemania unificada. Se coge un error, por ejemplo la convic-

ción en otros tiempos defendida por algunos de que el socialismo real de la RDA podía reformarse hacia una sociedad libre y emancipada, y se enfrenta de forma triunfalista con la realidad a las actas de la *Stasi*, los daños al medio ambiente y las cifras sobre la situación de la economía nacional. ¿Qué ocurre entonces? La verdad de los hechos es difícilmente discutible, pero no pertenece al mismo orden lógico que el error, porque en éste participa con todas sus fuerzas y flaquezas el sujeto, que ahora se convierte en objeto al imponerle la verdad de las cosas. De nuevo Karl Kraus: «¿Quién disipará un error que uno mismo ha creado y lo sustituirá por una verdad adoptada?» La Alemania unificada es un hervidero de verdades adoptadas, y



así este país se ha convertido en un país densamente poblado de mentiras. Los intelectuales, además de permitirlo, han colaborado enérgicamente a ello, al menos desde Occidente.

Antes de 1989, cuando todavía estaban entre ellos, reflexionaban a veces con autocrítica sobre sí mismos y sobre sus ilusiones perdidas. Desde que desapareció la frontera, recordando la época en que el marxismo-leninismo era para muchos la religión doméstica anunciada en los correspondientes carteles, dicen: ¡vete al otro lado! Lo mismo que ellos escucharon con mucha frecuencia cuando estaban en la cresta de la ola de al-

guna vanguardia proletaria. Hoy vuelven a estar a menudo en cabeza, concretamente en la industria cultural, y allí velan porque el pasado de los visionarios y correligionarios, radicales e ideólogos sea desterrado hacia el Este, donde, al parecer, un par de viejos lastres más o menos ya tampoco importan. Hace algún tiempo se celebró el veinte aniversario de la muerte de Ulrike Meinhof, pero de forma mucho más vergonzante de lo que se celebra cualquier fecha del pasado criminal de los nacionalsocialistas. De las innumerables personalidades que estuvieron orgullosas un día de haber estrechado la mano de la brillante periodista, que pasó a la clandestinidad en 1970, y de haberle ofrecido acaso después cobijo y dinero, no se veía a nadie; y la dirección de la radio alemana censuró sin previo aviso un reportaje sobre Ulrike Meinhof eliminándolo del programa. Esta Alemania es un país de mentiras, un país que todavía no sabe hacer un uso adecuado de la libertad, empezando por el que de ella hacen sus intelectuales.

Esta es para mí la conclusión más ominosa tras los más de seis años de unidad. Por libertad no entiendo solamente la ausencia política de coacción y opresión; el ámbito de la libertad es para mí la diferencia entre lo dado y lo que se ha hecho de nosotros y lo que nosotros hacemos de nosotros mismos. Ni los individuos ni los grupos han podido influir en el transcurso de la unificación de los dos Estados alemanes después de ponerse en marcha la pesada maquinaria de la mecánica monetaria. Pero todo esto hubiera podido originar algo diferente en el ámbito del que disponen los intelectuales, el de la reflexión y la autorreflexión, el del debate y del lenguaje públicos. Más duchos en comparencias públicas que los orientales, los intelectuales alemanes occidentales hubieran podido dar un buen ejemplo. Pero para ello hubieran tenido que tomarse la libertad de cambiarse ellos mismos; y cambiarse a sí mismo parece infinitamente más difícil que cambiar de chaqueta. □

entra en el círculo

PUERTAS ABIERTAS A LA CULTURA VIVA



**CIRCULO
DE BELLAS ARTES**

Marqués de Casa Riera, 2.
28014 Madrid. Tel: 531 77 00

El Círculo de Bellas Artes es una entidad cultural privada no lucrativa, declarada de utilidad pública. Sus actividades son posibles gracias al apoyo económico que le brinda el consorcio del mismo nombre, integrado por:

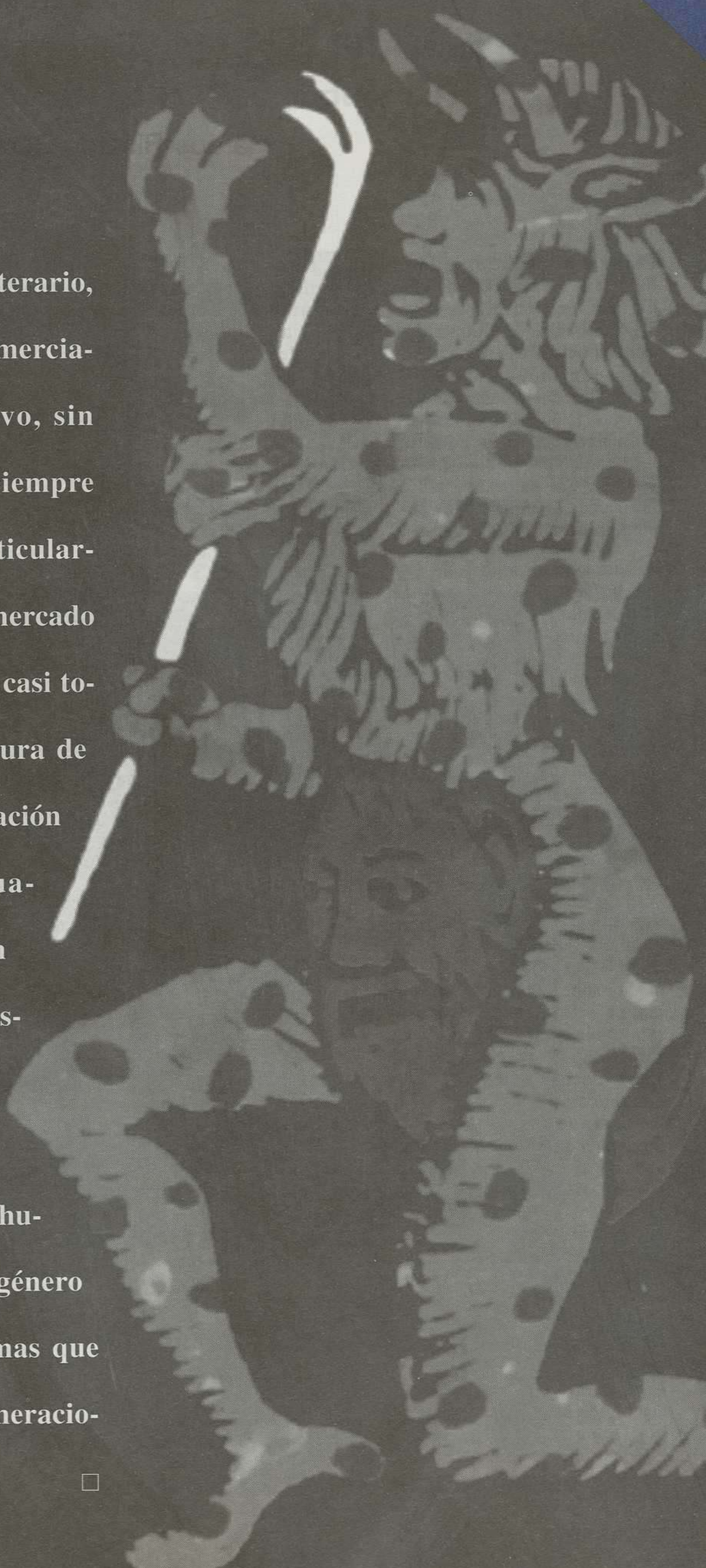
MINISTERIO DE CULTURA Comunidad de Madrid

Ayuntamiento de Madrid

IBERIA
LINEAS AEREAS DE ESPAÑA

La poesía vive

La poesía, el género mayor de lo literario, se sitúa en circuitos casi extracomerciales. Dueña de un público cautivo, sin duda minoritario, parece estar siempre en riesgo de desaparición, y particularmente en una época en la que el mercado se convierte en la razón última de casi todas las actividades, y de la escritura de creación entre ellas. A la preocupación sobre su supervivencia, este cuaderno central responde con un energético «La poesía vive», en el espíritu de las palabras de Octavio Paz cuando afirmaba que, desde el mundo de lo más humano de lo humano, la poesía es el verdadero género del futuro. Abierto, como los temas que trata, renacido en las jóvenes generaciones, cargado de memoria. Vivo. □



La poesía vive

Marcos-Ricardo Barnatán

Cierta discreción orgullosa hay en el carácter de los que alguna vez escribimos poesía, nos hemos sentido verdaderos poetas, o hemos ejercido con mayor o menor fortuna ese apasionante juego con las palabras. Una discreción antigua, no exenta de una cada vez más solitaria vanidad, que ha pesado sobre las anchas espaldas de los pacientes hacedores de versos,

y que en este fin de siglo de economías homogéneas y pensamiento único está a punto de arrastrarnos a las tinieblas del secreto, o a las cerúleas luces de las cavernas masónicas de los iniciados.

¿Sobrevivirá la poesía? La pregunta nos la hemos hecho muchos, muchas veces, sobre todo en los momentos de crisis, en instantes propicios a la decepción o al abandono.

La respuesta acaba siendo afortunadamente afirmativa, aunque antes de enunciarse tenga que recorrer un laberinto de titubeos, desempanarse de las dudas. Y creemos que no sucumbirá porque es un género que nace de la libertad más absoluta, y tiene tatuada la libertad en cada una de sus palabras, una ambición que rebrota en cada nueva generación y que no

tiene ninguno de los condicionamientos que el mercantilismo impone, cada vez con mayor brutalidad, a los demás géneros literarios.

No importa la cantidad de lectores posibles, nunca importó, ni el poeta debe convertirse en un payaso de los *reality show* de televisión para mendigar la limosna de la popularidad, ni rebajar su lenguaje para que lo canten, ni simplificar su pensamiento o banalizar la anécdota a la busca de las inexistentes mayorías. Hay que confiar en que los lectores acabarán acudiendo a los buenos poetas, y también salvarán del olvido a algún poeta menor escondido en la espesura de una vetusta antología. Hace treinta años nadie daba diez céntimos por los poemas de Borges.

Los alemanes creen ver en Durs Grünbein el presente de su poesía, los españoles, que aún vivimos de las rentas de los novísimos y los posnovísimos, asistimos a silenciosas batallas entre los nietos de Jaime Gil de Biedma, los de José Ángel Valente, y los bisnietos de Manuel Machado. En Latinoamérica la poesía está más viva que en la vieja metrópoli —¿por qué seguimos creyendo que Madrid fue capital de un imperio?— y las nuevas voces se miran en el espejo de otras lenguas.

El nuevo siglo seguramente traerá supermercados para la poesía, pero me temo que no estarán en los centros de las ciudades; su lugar estará en las autopistas periféricas y sus libros tendrán una apariencia extraña, habrá que armarlos en casa como los muebles de Ikea, pero podremos encontrar poesía también en las capillas de los *campus* universitarios y en la oceánica marea de Internet. □



Georges Hugnet: Sin título. s.f.

Sin compañía excepto el miedo

La poesía de Malcolm Lowry y su traducción

Mariano Antolín Rato

Nadie ignora, o casi nadie, que Malcolm Lowry fue el autor de *Bajo el volcán*, una de las novelas más importantes del siglo XX. También publicó, y eso lo sabe menos gente, una inmadura primera novela influida por Conrad, *Ultramarina*, en la que narra el rito de paso de un joven a bordo de un carguero. Además, dejó muchos inéditos destinados a formar parte de un ambicioso proyecto literario inacabado que pensaba titular *El viaje interminable* y que se han ido editando después de su muerte en 1957. Algunos de ellos, y los iniciados que son cada vez más citan por ejemplo *Lunar Caustic*, *Oscuro como la tumba donde yace mi amigo* y *October Ferry to Gabriola*, en ocasiones alcanzan momentos comparables a su obra capital. Y al final se suele añadir, casi de pasada y como si no mereciera demasiado la pena, que escribió muchos poemas, nunca recogidos en volumen durante su vida.

Unos pocos de esos poemas aparecieron en revistas especializadas y en una antología de la poesía canadiense —Lowry era inglés—, aunque la mayoría se publicaron póstumamente. Primero en una antología preparada por Earle Birney, con ayuda de la viuda de Lowry, Margerite Bonner. Su título fue *Selected Poems of Malcolm Lowry*, y editada por City Light Books, de San Francisco, apareció en 1962. A partir de ella realicé yo la traducción que publicó la Colección Visor de Poesía, en 1979, con el título de *Malcolm Lowry: Poemas*. Y el año pasado, la University of British Columbia Press, publicó *The Collected Poetry*

of Malcolm Lowry, a cargo de Kathleen Scherf, que contiene unos quinientos poemas. Incluye numerosísimas notas, índices y variantes y, gracias a ese trabajo, y por primera vez, se puede seguir la evolución poética de Lowry desde sus primeros versos escritos en la adolescencia hasta los que compuso en Ripe, Sussex, Inglaterra, poco antes de su muerte.

Las críticas, favorables al Malcolm Lowry prosista, desde luego, que con motivo de la publicación de esos poemas aparecieron en las revistas literarias inglesas y norteamericanas más influ-

yentes que he tenido ocasión de leer, coinciden en una cuestión. La de que si merecía la pena tanto esfuerzo, puesto que Lowry era un poeta menor, muy original sin duda, pero del que como mucho sólo merecen la lectura y la consideración atenta una docena de poemas.

Y aunque haya sucedido lo que propio Lowry escribió: «De hecho prefiero ser un poeta póstumo a ser un poeta vivo», nadie le considera en primer lugar como un poeta, que es lo que él dijo que deseaba. Y así, cuando alguien menciona la poesía de Lowry —y a mí me ocu-

rió—, suele realizarse una interpretación equivocada. Los oyentes siempre suponen que se habla metafóricamente y que, de hecho, se está haciendo referencia a las cualidades líricas innegables de su prosa. Una prosa trabajosamente elaborada, la propia de un poeta *manqué* —se ha dicho—; la de un hombre cuya ocupación fundamental consistía en tomar notas, en escribir fragmentos.

Pues bien, los poemas de Lowry, los buenos y los menos buenos, probablemente sean lo más incompleto que haya dejado entre el montón de manuscritos desordenados que, suponía él, otras manos se ocuparían de descifrar, ordenar y editar, lo mismo que, dado su espectacular alcoholismo, siempre dependió de otros para descifrar y ordenar también su vida. «Hasta la mala poesía es mejor que la vida», escribió Lowry, y en su poesía encontramos virtudes suficientes para suponer lo que podría haber compuesto el Lowry ideal intuido en esos poemas suyos que se leen con la sensación de que nunca están terminados del todo. Y que hacen que, extrañamente, ese aspecto fragmentario les proporcione mayor fascinación en cuanto obra de un escritor visionario autodestructivo a la sombra de Rimbaud, Hart Crane, Poe, Coleridge.

«Hay mil escritores que pueden crear personajes convincentes por cada uno que pueda decir algo nuevo sobre el fuego del infierno», escribió el propio Lowry. Un infierno, un terror que quizá constituya la emoción más característica de su obra. Pues por muy dulcificada que pueda haber estado su vida cotidiana, por el mucho pla-

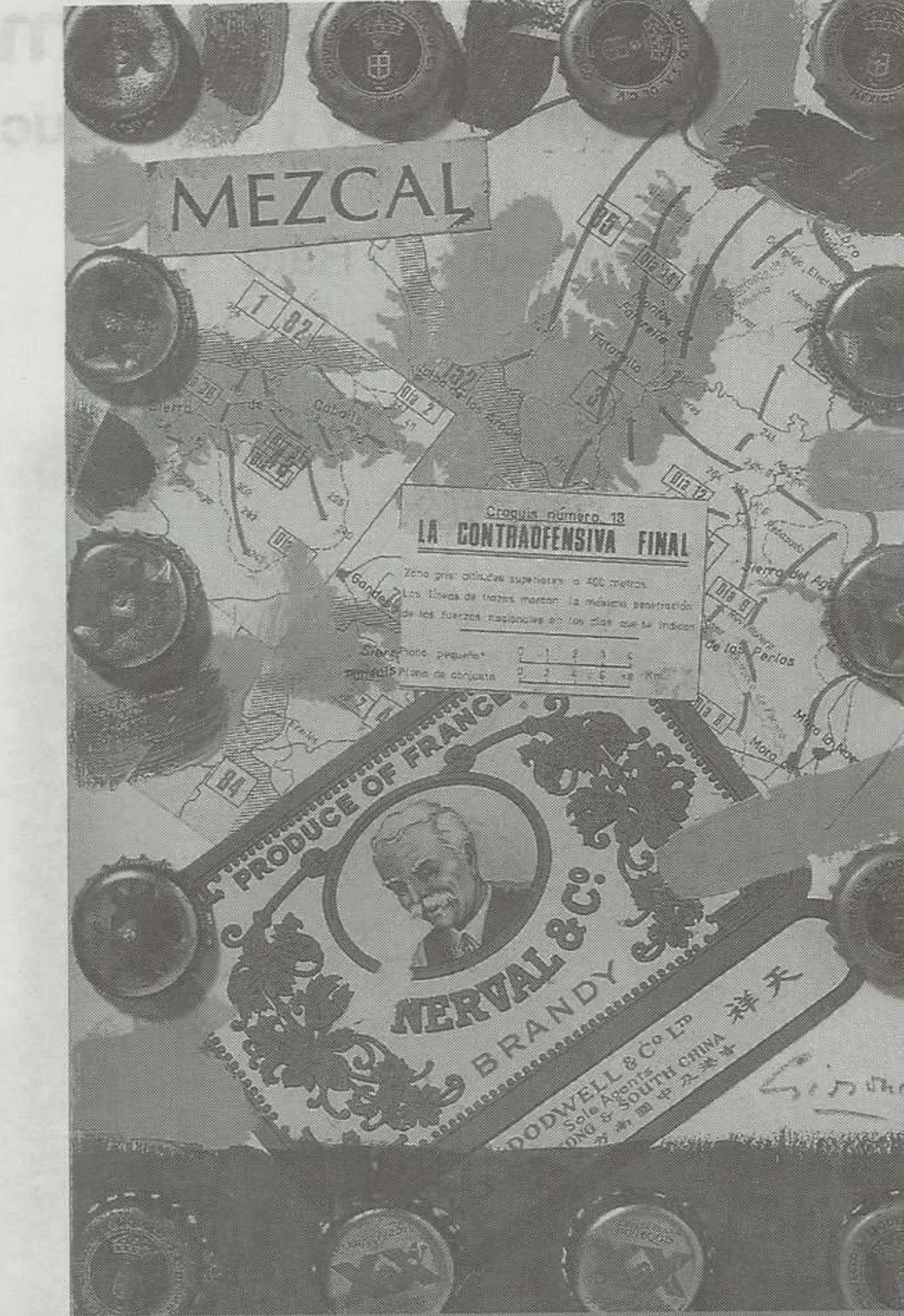


Alberto Gironella: Collage. 1991-1992.

cer que haya obtenido en el mar, tocando el ukelele, observando las aves, bromeando con su mujer, cuando se instalaba en la mesa de trabajo tendía a dejar libres el miedo, el horror, la alarma, la lucha, el temblor. Pero sobre todo el terror, algo que subyace a todos sus poemas, por no decir nada de *Bajo el volcán*. De hecho, incluso existe una llamada «Sociedad de amigos de Malcolm Lowry», una asociación de hombres y mujeres que se dedican a beber hasta caerse porque, según explicaba uno de sus miembros, sólo así se entiende *Bajo el volcán*. Los ángeles caídos, los seres desterrados —declara ese mismo hombre para quien la novela de Lowry constituye una guía espiritual que, de hecho, dice odiar—, son los únicos capaces de apreciar la fatalidad y la verdad patética, la maldición del hombre, la desolación, su terror ante lo que ofrece la vida. Elementos todos esenciales en la obra de un escritor que en *Lunar Caustic* se presenta como «un navío que ha sobrevivido a más catástrofes que cualquier barco que siga a flote».

La vida Lowry estuvo llena de detalles sórdidos. Aparte de su alcoholismo y lo que esto implicaba de desgracias para sí mismo y los demás, en varias ocasiones pegó a sus mujeres y novias, traicionó a sus amigos, pidió dinero prestado y no lo devolvió —algunos le han calificado de «sablista» profesional—. En una reciente, exhaustiva y algo pesada y monótona biografía suya —la de Gordon Bowker, titulada *Pursued by Furies: A Life of Malcolm Lowry*—, se cuenta que la gente le solía evitar. Y así un hermano suyo y su cuñada «siempre tenían preparadas unas maletas junto a la puerta por si acaso... aparecía Malcolm y quería quedarse en su casa. Ellos entonces dirían: "Es una auténtica pena, pero nos íbamos de vacaciones en este preciso instante"».

Sin embargo, la apasionada, la atormentada vida de



Alberto Gironella: Collage. 1991-1992.

Lowry solicita indulgencia, y no es extraño que muchos de sus más fervientes seguidores se lo perdonen todo. Incluido el narcisismo que amenaza, incluso en los mejores momentos, con echarlo todo a perder. Por mucho que, en realidad, sea un hombre solitario y perdido, aterrorizado, semejante al cónsul Firmin cuya incoherencia de borracho le cuesta la vida cuando trata de explicarse ante unos miserables policías en las últimas páginas de *Bajo el volcán*. «Tenía más miedo a la policía que a la muerte», dice de sí mismo el Cónsul.

Como Lowry se considera «un artista cuyo material es su propia vida», resulta imposible no relacionar los aspectos conocidos de su existir con la obra que realizó. En primer lugar los elementos de su cotidianeidad que se convierten en los de su poderosa imaginería poética: los oxidados barcos de carga, las

gaviotas, los martines pescadores, los muelles, las tempestades, los faros, los cactus, los relojes, las prisiones, los volcanes, las tabernas del puerto. Sobre todo esas tabernas del puerto que llegan a elevarse como metáforas de la propia vida del protagonista de *Lunar Caustic*, según queda claro al comienzo del relato: «Un hombre sale de una taberna del puerto a primera hora de la mañana, el olor del mar en sus narices y una botella de whisky en el bolsillo, se desliza por los adoquines ligero como un barco que deja el puerto.

»Pronto se mete de cabeza en una tempestad y dando bandazos intenta frenéticamente regresar. Ya no llegará a puerto alguno.

»Entra en otro bar.»
Y un bar, donde ese barco personificación del borracho que es él mismo cuando surca mares alegóricos confundidos con otros lí-

quidos de fuego, constituye el centro desequilibrado de uno de esos pocos poemas buenos de Lowry cuyas virtudes no resultan plenamente evidentes a no ser que se sitúen al lado de sus menores logros.

Se trata del titulado «Sin miedo al dragón nocturno» —o al menos es el título que le puso Earle Birney en la edición de la que lo traduzco y que no aparece en *The Collected Poetry*.

Ideas de libertad están
atadas con bebida.
Nuestro ideal de vida
contiene una taberna
Donde un hombre puede
sentarse y hablar o sólo
pensar,
Sin ningún miedo al
dragón nocturno;
O bien otra taberna donde
no aparecen
Letreros de No se Fía ni
de No hay Crédito
Y, dejando aparte las
ilimitadas cervezas,
Nos sentamos
tranquilamente
borrachos y locos a
editar
Panfletos beber un vino
más delicado, ah, no
destilado
Que intoxica sutilmente
sin dolor,
Tejiendo la visión de una
taberna inasimilable
Donde podemos beber
para siempre sin pagar
Con la puerta abierta, y el
viento soplando.*

*All without Fear of the nighted Wyvern. Notions of freedom are tied up with drink. / Our ideal life contains a tavern / Where man may sit and talk or just think / All without fear of nighted wyvern; / Or yet another tavern where it appears / There are no No Trust signs no No credit / And, apart from the unlimited beers, / We sit unbackled drunk and mad to edit / Tracts or a really better land where man / May drink a finer, ah, an undistilled wine, / That subtly intoxicates without pain, / Weaving the vision of the unassimilable inn / Where we may drink forever without owing / With the door open, and the wind blowing.

Los tres primeros versos del soneto establecen un tono de sobria simplicidad. Pero en el cuarto irrumpe un «dragón», a partir del cual el poema avanza, de lo severo y prohibitivo, con la negación repetida de los versos quinto y sexto —la que aparece en unos carteles que, como otras alusiones gráficas de Lowry, remiten a un cuadro cubista—, hasta una zona de liberación, ingenio y licencia artística, donde se evoca el lugar hospitalario hacia el que tienden las almas sedientas del mundo.

Otro soneto de calidad comparable, «Delirio en Veracruz», se mueve en una dirección contraria. Parte de la noche insegura de un borracho y llega a cuentas sin pagar y responsabilidades que atender en un sitio muy alejado del local donde un hombre podría disfrutar de sus apetitos «sin pagar», como en el anhelo del soneto citado antes. Y con un final entre paréntesis que barre toda la furia alucinatoria de la noche.

¿Dónde se ha ido la ternura? —preguntó al espejo
Del cuarto 216 del hotel Biltmore. ¡Ay!
Quizá su reflejo apoyado en el cristal
También, se pregunte ¿adónde me he ido? ¿A qué horror?
¿Es ese reflejo el que ahora me contempla con terror
Tras su frágil barrera inclinada? La ternura
Estaba aquí, en este mismo dormitorio, en este
Sitio, vista su forma, oídos sus gritos, por ti.
¿Que error
Hay aquí? ¿Soy yo esa arrebatada imagen?
¿Es éste el fantasma del amor que reflejabas?
Ahora con un fondo de tequila, colillas, cuellos sucios,
Perborato sódico, y una página garabateada



Alberto Gironella: Collage. 1991-1992.

A los muertos, ¿y un teléfono descolgado?
...Hizo pedazos todos los cristales de la habitación.
(Total: 50 dólares).**

Vuelve a surgir el terror ante un mundo de ebriedad,

**Delirium in Veracruz. Where has tenderness gone, he asked the mirror / Of the Biltmore Hotel, cuarto 216. Alas. / Can its reflection lean against the glass / Too, wondering where I have gone, into what horror? / Is that it staring at me now with terror / Behind your frail tilted barrier? Tenderness / Was here, in this very retreat, in this / Place, its form seen, cries heard, by you. What error / Is here? Am I that forked rashed image? / Is this the gost of love which you reflected? / Now with a background of tequila, stubs, dirty collars. / Sodium perborate, and a scrawled page / To the dead, telephone disconnected? / ...He smashed all the glass in the room. / (Bill: \$50)

frente al que se alza «el mayor anhelo que jamás hubiera conocido» —como se dice de la cantina El Farolito en *Bajo el volcán*—. Un mundo invadido por el infierno portátil para el que, se insiste, «la única esperanza es el último trago», aunque se tenga el «tembleque», «el vértigo, el horror».

Es lo que consta en otro de sus mejores poemas, el titulado «Sin tiempo para pararse a pensar», y se desarrolla una vez más en el que traduje erróneamente como «Abridor de ojos», y que ahora vierto más justamente, creo, como «Sorpresa» —a propósito, el lector atento y desocupado podrá observar que he realizado algunas correcciones a mis versiones de 1979—. El primer verso de «Sorpresa», por cierto, tiene un comienzo jocoso y acertado: «Cuán semejante a un hombre es el Hombre que se levanta tarde», que casi justi-

fica la flojedad del resto del poema.

«Le gustaban los muertos», uno de sus mejores poemas, constituye por su parte un acertado y dolorido autorretrato minimalista con un final conciso que hace vibrar todos los versos anteriores:

Como el pobre final de cada día muerto se dibujaba cercano,
Intentó enumerar las cosas a las que tenía cariño.
Nada de Rupert Brooke y nada de un gran amor,
Recordó pocas ingenuidades:
Su alma nunca había estado vacía de miedo
Y la vendería tres veces por una jarra de cerveza.
Parecía no haber conocido el amor, haber valorado el miedo
Por encima de todo sentimiento humano.
Le gustaban los muertos; La hierba para él no era verde, ni siquiera hierba;
Ni era el sol, el sol; la rosa, la rosa; humo, el humo; brazo, el brazo.***

Hay un poema memorable, junto a los mencionados y quizá los que Birney tituló «Los borrachos», «Anguilas», «Martín pescador en la Columbia Británica» y «Tras la publicación de *Bajo el volcán*» —con ese comienzo tan citado: «El éxito es como un terrible desastre»—. Viene incluido al final de los dos volúmenes que contienen la obra poética

***He liked the Dead. As the poor end of each day drew near, / He tried to count the things which he held dear; / No Rupert Brooke, and no great lover, he / Remembered little of simplicity. / His soul han never been empty of fear, / And he would sell it thrice now for a tankard of beer. / He seemed to have known no love, to have valued dread / Above all human feeling. He liked the dead; / The grass was not green, not even grass to him; / Nor was sun, sun; rose, rose; / Smoke, smoke; limb, limb.

de Lowry y suele ser el preferido de casi todos los lectores —nada numerosos—, de esos poemas. Contiene bastantes de las construcciones y referencias características del escritor y se titula «Extraña tipografía»:

Yo escribí: en la oscura
caverna de nuestro
nacimiento.
El impresor puso
«taberna», que parecía
mejor;
Pero en eso reside el
motivo de nuestra risa,
Dado que en la página
siguiente «muerte»
aparece como «suerte».
También puede ser que la
palabra de Dios sea
«distracción»,
Y en nuestra extraña
tipografía aparezca
como «destrucción»,
Lo que es cruel.****

Si la traducción se compara con el original incluido como nota, se apreciará que he cambiado el *dearth* («escasez»), por «suerte». Creo que los motivos resultan evidentes. No tanto lo resulta el que en la edición del poema que aparece en *The Collected Poetry*, el verso final sea «which is better» («lo que es mejor»), mien-

******Strange Type.** I wrote: in the dark cavern of our birth. / The printer had it tavern, which seems better: / But herein lies the subject of our mirth, / Since on the next page death appears as dearth. / So it may be that God's word was distraction, / Which to our strange type appears destruction. / Which is bitter.



Alberto Gironella: Collage. 1991-1992.

tras en la de *The Selected Poems* diga «which is bitter» («lo que es amargo»). La he dejado así porque considero más acorde con el espíritu de

Malcolm Lowry que el viaje vaya de un «mejor» a un «amargo», en lugar de a otro «mejor».

Cualquier lector atento y desocupado capaz de comparar las versiones, considerará discutibles, e incluso poco acertadas y hasta erróneas, algunas de las opciones de traducción elegidas. Ese lector para el que, de hecho, no se traduce, puesto que si puede comparar las versiones es capaz de enfrentarse directamente con el original, debe tener en cuenta que una traducción siempre es una derrota, me parece que dijo alguien, y que se trata de que la derrota sea lo más hermosa posible. □



Mark Twain Diario de Adán y Eva

Fabulando sobre la fábula de nuestros orígenes, Mark Twain recrea el primer asombro de dos seres en su encuentro aún desprovisto de palabras, teñido por la emoción del descubrimiento virginal de todo lo existente. Un análisis sencillo y profundo de lo esencial de la naturaleza humana, dividida aparentemente en dos mitades condenadas a reunirse.

“Quizá debería tener en cuenta que es muy joven... Es todo interés, ansia, vivacidad; para ella el mundo es encanto, milagro, misterio, alegría... Si pudiera tranquilizarse y permanecer callada al menos unos minutos, constituiría un espectáculo apaciguador”. (Adán)

“Me parece que la criatura está más interesada en descansar que en ninguna otra cosa. A mí me cansaría descansar tanto. Ya me cansa estar sentada observándole en el árbol. Me pregunto para qué sirve: nunca le veo hacer nada”. (Eva)

Roberto Bazlen El capitán de altura Edición de Roberto Calasso

Roberto Bazlen no sólo no publicó libro alguno en vida, sino que no dejó ninguna obra completa entre sus papeles. *El capitán de altura* es la novela inacabada que lo acompañó durante muchos años, entre 1944 y 1965, año de su muerte. Se trata de un texto experimental marcado por el nacimiento de la conciencia fragmentada del hombre moderno. Cierta atrofia del sentimiento, una desilusión prematura, el sarcasmo y la angustia con respecto a su identidad caracterizan al capitán, ser “extraordinariamente civilizado” que vaga por los mares en busca de sirenas cuyo canto ni siquiera alcanza a escuchar. Exploración de la sensibilidad moderna, esta “anti-Odisea” nos transporta a un terreno resbaladizo por su mezcla de ingenuidad y desencanto, de proximidad y lejanía, pasión y frialdad.



Trama Editorial

Apdo. de Correos 10.605
Tfno/Fax: (91) 573 87 81
28080 Madrid

Durs Grünbein: Un poeta para Alemania

Jaime Siles y Ela Fernández-Palacios

Durs Grünbein (Dresde, 1962) es uno de los poetas jóvenes más representativos de la lírica de la Alemania reunificada. Galardonado, en el año 1995, con el Premio Büchner —el más prestigioso de los premios literarios alemanes— como Peter Handke y Hans Magnus Enzensberger, a muy temprana edad.

Ha publicado hasta la fecha los siguientes libros: *Grauzone morgens* (1988), *Schädelbasislektion* (1991), *Falten und Fallen* (1994),

Den teuren Toten (1994), que insisten, cada uno a su modo, en una singular visión de la realidad: una visión somatizada, en la que el mundo se presenta como un cuerpo entregado, atomizado y escindido por el instrumental perceptivo y lingüístico de un poeta que practica la anatomía patológica y que, en su autopsia, utiliza y emplea todo el catálogo de técnicas transmitidas por la tradición. De Büchner y de Been toma los ingredientes patológicos; y los anatómicos, de Celan.

Lo característico de Durs Grünbein es su profundo conocimiento de la literatura clásica y su aplicación directa al mundo urbano actual, al que somete a una simultánea combinación de experiencia visual y de sorpresa, de descomposición del objeto observado y de reinstauración simbólica en su antiguo lugar, unido todo ello a un erotismo extremo. Metáfora y símil, citas y guiños, repetición y elipsis forman su sistema de dicción que se objetiva en un supratexto generado a partir de la condición banal de lo descrito y la serie de adiciones cotidianas y cultas que el proceso de lectura le añade. El éxito de Grünbein se explica desde el afortunado uso de las distintas variaciones del *topos* y de lo que éste, con su museo implícito, es ca-

paz de sugerir en el imaginario del lector. Según Franz Schirmacher, Grünbein es «la primera voz genuina de la nueva Alemania».

«Grauzone Morgens» (Zona gris de la mañana)

Lo que importa (de buena mañana) es
ese cromado destello desidioso
que una moto
te envía. El verano,
frío ya del todo,
agoniza. (De acuerdo:
algo nuevo). Tú

en museística penumbra, mascas chicle,
junto a la ventana, porque es
el remedio mejor* contra la
barrocofobia. El otoño llega puntual,
como las depresiones
de las filas de sillas ante
un vacío escenario al aire libre y sin usarse

desde la memoria de la lluvia. Dos, tres
trabajadores pliegan los lienzos de paño
desmontan las tablas
del armazón. Les haces un saludo
con la mano. A veces
no hay nada más levemente banal que
un poema, que una primera jornada
así de matutina sobre las
alas rígidas de la polilla, que
con tanta suavidad en tu mano se siente.

Esa mañana habían lavado todo lo azul
de las paredes, el cielo
limpio como
muy pocas veces, lo
recuerdas aún: encontramos

las Pléyades en la >P< de las enciclopedias
o en los poemas de Safo
y lo celeste
era una cita en el cartel,

sorprendentemente hermoso
de la primera
piloto

Melli Beese –
«Una mujer en el aire...»

(con esa beatífica sonrisa del cambio de siglo
y feliz
por ese tipo de éxito
aún tan novedoso).



Ernesto Giménez Caballero:
Toisón al futurista Marinetti. s.f.

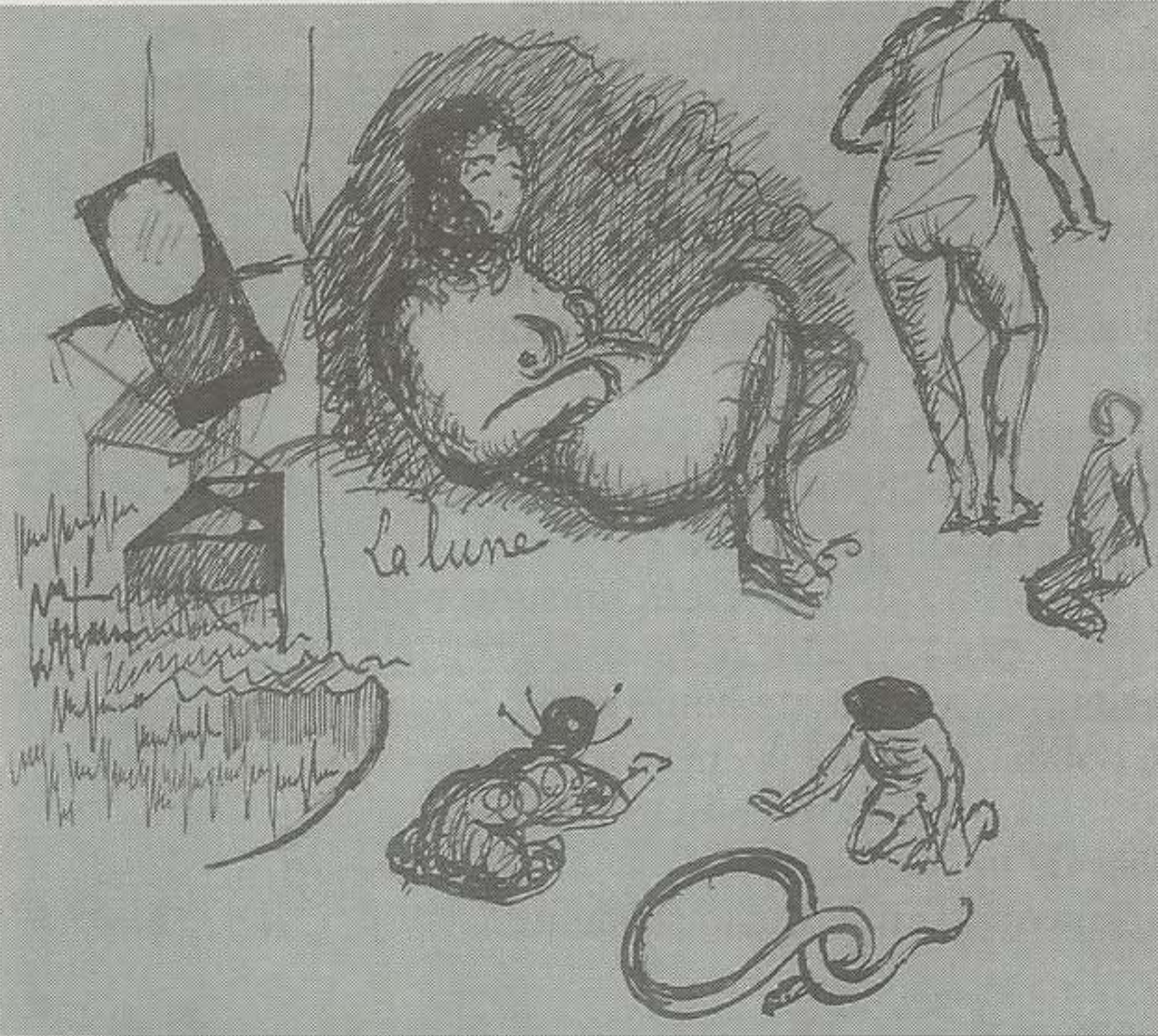
alemana

A un okapi en el zoo de Múnich

En ninguna leyenda de unicornios se registra que una puerta de acero se abra y que un animal mitológico entre temblando en su última jaula, porque es la hora de comer, porque el encargado se quiere ir a su casa y porque el público se ría. Okapi—

una palabra en idiomas selváticos, que nadie habla ya. Demasiado breve para las savanas, ese paciente cuello de óxido merece albergue de rejas y torzales de paja. Porque un mundo talado le resulta tan extraño como al distraído visitante un híbrido animal medio cebra, medio jirafa, tan distinto de las sombras chinescas de los libros de ilustraciones de su infancia.

Otro rumiante de tiempos ya perdidos, montando guardia en el linde zoológico, como advirtiendo del exotismo a los supervivientes: solitario y único en su especie.



Paul Valéry: *La luna*. s.f.



Guillaume Apollinaire: *El reloj de mañana*. s.f.

Poema MonoLógico nr. 2

En el íterim hay días
en los que ocasionalmente
me apetece
empezar un poema a la manera

en que todavía no
se ha puesto tan de moda. Me refiero

a uno sin todos los meta-
físicos refinamientos o

equivalentes que en
la actualidad por ellos pasan ... esa vuelta

a la cínica genuflexión ante
las zancadas de la historia

o con mirada rota quejarse de flato
en el duro maratón Este-Oeste
como sólo lo podría hacer una sombra condenada de Dante. Los
poemas,

me decía alguien hace poco

le atraían sólo cuando
estaban llenos de sorpresas

apuntados en esos
singulares momentos en los que

algo incierto todavía,
una ensoñación inicia

de nuevo una única línea y

te seduce.



Erik Satie: *Sin título*. 1910-1920.

Según los fragmentos conservados

1

La jaula de Lesbia está vacía. Despedidos del séquito de Afrodita («Passer, deliciae ...») revolotean los gorriones en paro. Como mendigos en el polvo de la calle, estos pequeños anzuelos con plumas están perdidos en medio de las islas del fragor del tráfico. Revoloteando en el gas de los tubos de escape huyen asustados ante la mirada del *voyeur* para, al punto, caer lloviendo como confetti gris. A vosotros, gorriones del miércoles de ceniza... hambrientos y con las plumas en desorden, ahogados casi en el hedor de una cabina pornográfica, en la soledad de un *peep-show* (¡clic!) Cada vuelo, un polvo, una pelea por restos de comida, trinos estridentes, llovías de monedas desde la ranura de una máquina tragaperras. El otro tiempo pilotos de la guardia de Chipre, hoy talismanes de nerviosos amores urbanos, impelidos en la pelea están, como siempre, presentes aunque sin cometido, a la muerte adelantan sólo en un breve batir de alas.

De «Falten und Fallen» (*Trampas y pliegues*) De la serie «Variación sobre ningún tema»

Irreal, la habitación, vivida a solas. En el espejo, excrementos de insectos, polvo en los rincones, acumulados en torno a cabellos femeninos allí desde semanas. Ni fuente ni jarrón a la vista las únicas cornucopias, en montones, libros. Lo que quedó de las naturalezas muertas, de los pequeños tropismos son muy banales acertijos, como un 13 ... azul ... sobre la muñeca tatuado un lunar: heridas abiertas. Sonriendo y sin estremecerte casi buscas amparo en plegarias alfabéticas.

Erudito, escéptico, irritado ... exactamente igual que en los anuncios, infinitamente lejos de cualquier paisaje, dibujado con unos pocos trazos, era el hombre del periódico con toda la penumbra que llena su interior. Oh, esa suavidad de los pulmones ... El xilófono de ocultos huesos desde el cráneo hasta la punta de los pies. Y que los cuerpos difícilmente encuentran, aquello que sus deseos buscan; y que la violencia los constriñe en lazos, hasta que, de pronto consumidos en el hablar por hablar, intentan salir — y entonces ¿a dónde con ellos?

¿Y qué es, sino magia, el desgarró ese entre cosas y nombres; qué sino una única sonda acústica hacia lo prohibido: lo tabú? Con una mano, amputada, yace bajo la mesa una hoja de cactus curtida como el cuero, calvas espinas sobre el plato como horquilla de pelo en grasa fría.

2

Cattleya, cannabis, clit... con las raíces hacia arriba una palabra a modo de fetiche absorbe sensaciones como cualquier otra. Una flor hecha de referencias sofoca las superficies y escupe a la cara de esta bella de Giorgione pacíficas olas de espuma de baño con restos de mar y peces muertos, ... La coincidencia (como la lascivia se frota contra las imperfecciones de la belleza) arrastra a los nombres hacia la carne, mantiene ocultas en las axilas pequeñas flores del mal, en el cabello de Mona Lisa, un estetoscopio. Gritos agudos, pipetas de sangre, orquídeas de alambre, cristal en polvo en la emboscada de una nuca — desgarró adheridos a los besos, tiempo que se corroe hacia la memoria. Garabatear y cosquillar, — *old Zeus* (un dios, incluso, como prurito) también conocía este ardid, pequeño como las hormigas, que anida ... allí donde el sexo resulta más sensible.

Que a los muertos se los engalana narra el pantalón colgado en la percha, la camisa en la silla, por la noche. Un cubo amplía el espacio una lupa los finos desgarró de la cubierta del cráneo. ... Como fúnebres ofrendas funerales, en todas las paredes, cuadros.

A veces, en medio del camino, la muerte se ve a sí misma interrumpida, antes de que ella misma pueda interrumpir — un accidente vascular, impulsos, caídas, pésames por tantos finales y por tantos principios como reflejos hay: intercambio de impresiones entre ameba y estrella. El estar solo, el estar loco, el estar loco y escindido se engaña a sí mismo, perspicazmente, ante espejos rotos con la pose de quien es incapaz de recordar: cada hueco, un objeto perdido y el esfuerzo de encontrarlo, un salmo.

Piensa desde los bordes de las heridas, desde el veto de las entrañas, desde el silencio de las suturas del cráneo. El emerger de las lunas sobre los alveos de las uñas eleva otros cielos, severamente estrellados. Qué curiosos los altos vuelos: turbada la vista desde las cavidades óseas hacia las cloacas y las hileras de las tumbas, manchas en la piel, cíclicas constelaciones cercanas. La órbita es aquí más extensa, en las más frías noches más tiempo se precisa para cortar la hemorragia: el hambre el cuerpo sella, el agujero negro.

El doble jardín

Lasse Söderberg

Uno

«I only wanted to see what the garden was like, your Majesty», said Alice to the Red Queen.

Through the Looking-Glass
LEWIS CARROLL

Tuvieron en común la brevedad de su existencia. Supieron que iba a ser breve, al menos parecían saberlo en sus poemas. En vista de que ellos mismos no vacilaban en otorgar autonomía psíquica al acto de escribir, me atrevería a sostener que los poemas lo supieron en su lugar. Sus poemas les revelaban el miedo que sentían. «Aquí hay alguien que tiembla».

Independientemente de si lo querían o no, el destino estaba sumido en lo que escribieron. El destino: comprobable sólo después de cumplirse, pero presente sólo en el texto desde el principio, como una incierta y cambiante pero inevitable posibilidad entre muchas. ¿Cuántas? Acaso, después de todo, no tantas como nos imaginamos. «El idiota repite estas palabras hasta el caldoso/interminablemente: ¡He vivido!» escribió Jorge Gaitán Durán. Y Alejandra Pizarnik, desde el punto opuesto: «Toda la noche escucho el llamamiento de la muerte.»

Constataciones como estas no son raras en ellos y demuestran, en ambos casos, su familiaridad con la idea de lo inevitable y su manera de elaborar, consciente o inconscientemente, da lo mismo, esta idea en sus poemas o, en consecuencia de lo que acabo de sostener, dejar que los poemas la elaboren para ellos. Este proceso se pone en marcha desde distintos puntos de partida.

El objetivo hacia el cual ambos se orientaban terminó siendo, por cierto, el mismo, lugar escondido que desconocemos, pero sobre el cual muchos, quizá la mayoría de nosotros, hemos formado una opinión más o menos segura. ¿A qué se asemeja este lugar? Acaso a un jardín, pero un jardín que es también el sitio donde permanecemos y que ambos abandonan, el primero a regañadientes, el segundo sin apenas poder aguantarse. ¿En dónde estoy? «Estoy en un jardín» dice Alejandra asombrada. Mientras el primero se aleja, el segundo se está acercando. La visión que tenemos del lugar escondido no puede, de todos modos, formarse desde otra cosa que la propia existencia, es decir, el entorno donde todavía, aunque transitoriamente, permanecemos. El jardín presentido, todavía desconocido, no es, por lo tanto, a semejanza de este otro, vivido, ni paraíso ni infierno sino ambos, alternativa o simultáneamente, sitio extraño y no obstante un hogar.

Al otro lado se vislumbra algo distinto, algo atractivo, algo vacío.

Dos





Vinieron de sitios opuestos, él de Colombia, ella de Argentina. Él había nacido en 1924, ella doce años más tarde. Ignoro si se conocieron, lo supongo puesto que sus inclinaciones literarias fueron similares y durante un periodo vivieron en la misma ciudad: París. Los dos murieron jóvenes, por razones distintas, de manera distinta, en circunstancias distintas.


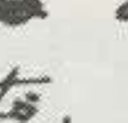

Por casualidad leí el último libro de poemas de Jorge Gaitán Durán —el que resultaría ser su último libro— recién salido. Alguien, no me acuerdo ya quien, me lo metió entre las manos. Fue en 1962. Había entendido hablar de él a través de amigos comunes en París, quizá por el librero Soriano en la rue de Seine. Sabía que Gaitán Durán dirigía o había dirigido una de las mejores revistas literarias de América Latina. Pero nunca había leído nada de él.



Sus poemas me hicieron una profunda impresión, sin que supiera exactamente la razón. En «Si mañana despierdo» es constante el sentimiento de presencia, anclada en la experiencia sensual, en el misterio permanente de lo erótico. Contra la eternidad de la muerte, a cuyo llamamiento también él estaba atento, Gaitán Durán opone el momento incesante, las horas de viva perfección. Así conjura el destino.




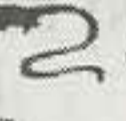
Labios que buscan la joya del instante entre dos muslos,
Boca que busca la boca, estatuas erguidas
Que en la piedra inventa el beso
Sólo para que un relámpago de sangres juntas
Cruce la invencible muerte que nos llama.


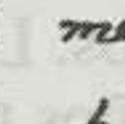

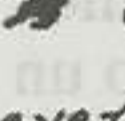

La vivencia de lo que está aquí y ahora se intensifica y se profundiza a través del conocimiento de la nada. Novalis se proponía seguir amando en el más allá a Sophia von Jühn, su novia de trece años, muerta unos pocos años después. Amor que, según el propio





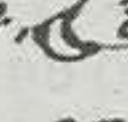


The    

My  Ina,
I though  don't give
birthday presents, still 

April
... write a birthday 
June
I came 2 your  2

wish U many happy returns
of the day,  the  met
me,  took me for a ,

 hunted me  and 
till  could hardly 

However somehow  got
into the ,  there
a  met me,  took me
for  a , and pelted me

Lewis Carroll. Carta a Georgina Watson. s.f.

amante, se acercaba más a la religión que a otra cosa. Gaitán Durán en cambio creía en la vida terrestre, la que sabía que un día tendrían que dejar y se proponía pues amar más intensamente, una forma precaria de felicidad sensual que su compatriota Juan Gustavo Cobo Borda más tarde comentaría de la forma siguiente: «La dicha es misteriosa y nos acompaña de forma misteriosa.»

No es excepcional que los libros que nos han impresionado en un momento palidezcan en la relectura. En el caso de este libro de Gaitán Durán nunca lo he podido comprobar, dado que mi ejemplar pronto se extravió. Es un libro nunca he anhelado volver a leer –volver a vivir– pero según tengo entendido, nunca se ha reeditado.

Tú no has conseguido nada, me dice el tiempo
Todo lo has perdido en tu lid imbecil
Contra los dioses. Sólo te quedan palabras.

poeta colombiano Jorge Gaitán Durán, con treinta y ocho años de edad. Entonces comprendí por qué el sentimiento de vida casi exasperado que emanaba de sus poemas me había impresionado tanto. Constituía el comienzo del fin: súbita ebullición o exorcismo.

Tres

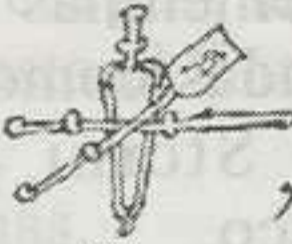




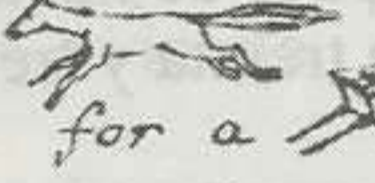







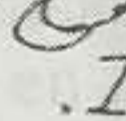
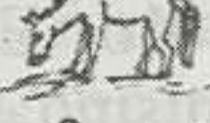


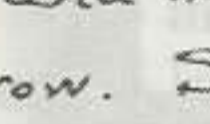

Alejandra Pizarnik hablaba con aprecio de los poemas de Gaitán Durán, a pesar de que el vitalismo exacerbado que les caracterizaba sin duda discordaba con su escaso entusiasmo por la existencia.

que ofrecía la capital francesa y saliendo del paso con préstamos facilitados por colegas más afortunados o escasos giros postales que les llegaban desde sus respectivos países. Alejandra tenía amigos que la apoyaban en el campo de la literatura, como Julio Cortázar o André Pieyre de Mandiargues. Octavio Paz escribió un prólogo para su primer poemario importante, *Arbol de Diana* (1962). También tenía amigos entre los artistas plásticos, creo que durante un tiempo estudiaba pintura. Yo la conocí en compañía de su compatriota, la escultora

que un adentro»– pero que es también su contrario, alternativamente espanta o atrae. «Hay alguien en mí/ que me come y me bebe.» O: «Alguien me mira con ojos que no son míos.»

Ese alguien no es exactamente ella misma sino la *continuación* consecuente de ella misma, el punto final tenebroso del yo. La «noche santa, inefable, misteriosa» de Novalis es también su refugio. «La noche, de nuevo la noche, la magistral sapiencia de lo oscuro, el cálido roce de la muerte, un instante de éxtasis para mí, heredera de todo jardín prohibido.» Aquí como en otras páginas se refiere al calor vertiginoso que la muerte despierta en ella. La muerte constituye una tentación a la cual ella espera sucumbir lo más pronto posible.




«Sólo me quedan palabras», había escrito Gaitán Durán como si todo lo demás fuera consumido: las palabras son el residuo de la vida. El idiota dirigiéndose hacia el cadalso todavía habla. Las palabras son sus últimos vínculos con el mundo y lo único que le sobrevive. En Alejandra, por el contrario, las palabras establecen paradójicamente lazos con el silencio. «No es muda la muerte», dice. El lenguaje se asocia inesperadamente a la muerte: es la muerte que habla a través de ella. «No es muda la muerte. Escucho el canto de los enlutados sellar las hendiduras del silencio. Escucho tu dulcísimo llanto florecer mi silencio gris.» En todas partes la muerte es audible: las melodías en los huesos, el lenguaje de los moribundos, la gramática del vacío. Alejandra está constantemente atenta a todo lo que se podría interpretar como suspiros. La muerte es un otro cuerpo con quien el poema la pone en contacto, y ese otro cuerpo se identifica con la presencia misteriosa que lleva dentro. Quisiera vivir en éxtasis permanente y «haciendo el cuerpo del poema con mi


with , ,
. Of course  ran
into the street again,  a
 met me  took me
for a ,  dragged me
all the way  the 
 the worst of all was when
a  met me  took
me for a . I was
harnessed   had
to draw it miles and miles,
all the way  Merrow. So
U C I couldn't get  the
room where U were.
However I was glad to

hear U were hard at work
learning the

2	6	6	10
3	6	12	15
4	8	16	20
5	10	15	25

 for a
birthday treat.

I had just time  to look
into the kitchen, and
your birthday feast
getting ready, a nice
 of crusts, bones, pills,
cotton-bobbins, and rhubarb
and magnesia. "Now," I
thought, "she will be happy!"
and with a  I went
on my way.

Your aff^{le} friend


Lewis Carroll. Carta a Georgina Watson. 1869.

decía un poema llamado «Hacia el cadalso». Pero las palabras le hicieron, aunque pasajera, un semejante a los dioses. Las palabras nos ayudan a amar.

El nombre de Jorge Gaitán Durán está hoy envuelto en un brillo vagamente mítico. Poco después de haber leído su libro supe por *France-Soir* que un avión francés se había estrellado en Pointe-à-Pritre, Martinica. Todos los pasajeros perecieron, entre ellos el

Le dedicó un poema después de su muerte, no uno de los más notables, quizá fue la catástrofe en sí la que ejerció en ella su atracción fatal. «Alguien golpea y arma/un ataúd para la hora, otro ataúd para la luz.»

La vida que llevaba Alejandra en París seguramente no fue fácil. Perteneía como yo a ese grupo de intelectuales exiliados más o menos desharrapados, buscadores de los estímulos líricos

Alicia Penalba. Pero a pesar de tener amigos en París y muchos contactos literarios Alejandra irradiaba una especie de desamparo. ¿O fue otra cosa? «Estoy sola y escribo. No, no estoy sola. Hay alguien aquí que tiembla.»

Vuelve constantemente a la idea de un desconocido que se parece a ella, un doble que toma posesión de ella, reflejo de ella misma o en todo caso reflejo de sus sentimientos –«Ya no soy más

A la caza del Minotauro

Ana Rossetti

El Laberinto está compuesto de tres elementos: la duración de su recorrido, la distancia de su trayectoria y la forma que lo contiene. Internarse en el laberinto conlleva

el allanamiento de la clausura,
la expectación de la revelación,
el peligro del secreto,
el compromiso de proseguir la aventura hasta el final.

Pero,
además,
requiere una meta,
porque no es un trazado caprichoso
ni inerte.

Internarse en el laberinto es devanar la madeja de la acción que avanza o de la atención que penetra en el paisaje percibiendo sus formas, en la memoria enumerando sus marcas y en el tiempo, fluyendo con su arena.

Si sustituimos tiempo, espacio y forma por *emoción*, *imaginación* y *experiencia*, nos encontramos con que el laberinto es el texto. Pues la escritura puede apoderarse de la emoción como duración, de la imaginación como ámbito y de la experiencia como arquitectura para elaborar una verdad nueva y comprobada en sí misma, para trazar un mapa propio de perplejidad, o un manual de exploración, un itinerario del conocimiento, o una guía de caza.

El lenguaje es la madeja que devana su búsqueda a través de las intuiciones y de las certezas. Su conducencia deja la firme puntada del sustantivo hallado, el bucle adverbial, el ovillo de lo real y lo imaginado de una amalgama indivisible. Su hilo se

acordona ante los accidentes de los adjetivos y se tiñe en sus más variados matices. Se bifurca en las infinitas direcciones de la polisemia y se anuda en la irresolubilidad de la paradoja.

El verso es el vericuetto del laberinto con sus posibles sorpresas y encrucijadas. Impide que el ovillo teja su labor tan monótona e indiferente como la araña, y que se desenrosque suelta como una serpentina, sino que obedezca a una determinación. Los versos, al avanzar y al retroceder, reproducen el angustioso o esperanzado trayecto del laberinto, mientras se va haciendo el poema.

El poema es su dibujo, su expresión, el bordado que, a la vez de conducir, traza e indica. Marca, en su movimiento, no sólo la huella de Teseo, sino que perfila el camino que Dédalo concibiera. Este dibujo no crece en amplitud únicamente, sino que se adentra en profundidad y

se eleva superponiendo los diferentes planos de sus registros. Porque un poema dice con pocas palabras, pero están cargadas de significados en el tiempo y su emoción, el espacio de la memoria y la forma de su pericia.

Tiempo-emoción

Llevar el tiempo a un poema significa adentrarse en su emoción. Si el mundo hay que interpretarlo como un libro profético, es porque el

futuro está contenido en sus signos. Si la sabiduría es reconocer lo revelado cuando al fin se produce es porque el tiempo necesita de tiempo para expresarse. En la emoción se enlaza lo que sabemos y lo que adivinamos. Es como un imán que atrae toda suerte de energías contradictorias, las evocaciones y los terrores que nos conforman y explican. Su intensidad no es la del impulso con que estalla sino la de las fuerzas que en ella confluyen.

Es imposible aislar la emoción de la causa que la provocó ni de la consecuencia que tememos o esperamos; es imposible concebir un instante independiente, flotando en el vacío incapaz de sucederse, de continuarse. Una emoción que nace de la nada y en la nada concluye. Una emoción es un devenir. Corregir la emoción mediante las reglas poéticas es domar el tiempo hasta trasladarlo a una dimensión diferente en donde coexisten el antes y el después. El movimiento del poema puede retroceder en el tiempo concatenando analogías; alterar su velocidad con la rapidez de las metáforas; detenerlo con la inmensidad de sus imágenes; balancearlo con sus pausas; marcarlo con sus acentos. Puede, simultáneamente, predecir y reconocer, revelar visiones e interpretar indicios pero, sobre todo, el poema es una respuesta perentoria.

Espacio-imaginación

La escritura, por tanto, no es un recinto donde instalarse, sino una entidad que actúa, un cauce donde se verterá la forma extensa de la poesía, que controlará la velocidad y dirigirá el serpenteo pero



Carlos Franco: *Ariadna y el Minotauro* (Por Picassianas), 1992. (Detalle.)



Ariadna y el Minotauro (Detalle.)

que, irremediablemente, nos inducirá a proseguir.

En su ámbito, la imaginación avanzará en tres dimensiones del espacio y en tantas direcciones como los múltiples radios de la brújula pero, sobre todo, excavará, hasta aflorar a la superficie el secreto que subyace, el entramado oculto que da continuidad a los paneles entrecortados del laberinto. Porque el laberinto puede configurarse entre atildados setos vegeta-

de la metáfora para revelarnos a nosotros mismos en un universo que depende de lo intuido y de lo soñado.

Ligar la huella con la figura que reproduce, el cauce con el caudal que contiene es tarea de la imaginación. Llegar desde la superficie varía a la clave única es tarea del lenguaje, madeja que enhebra su palabras y se adentra en su urdimbre hasta desvelar su trama, su propósito, su intención.

En el cuerpo del poema deben confluír la teoría con la inspiración, el pensamiento con la emoción, el universo con la circunstancia: la totalidad de una experiencia. La peripecia de un viaje ya sea de una indagación o de un asombro: un aprendizaje al fin. Y su fin sería incitar a desandar el recorrido. Volver desde el punto de llegada hasta el punto de partida, unir la percepción del poeta con la del

mismos; que aunque nos hayamos debatido valerosamente entre dudas y contradicciones hemos acabado traicionándonos, engañándonos sin escrúpulo alguno; que al final sólo queda la opción entre el terror a la página en blanco o la decisión de romper lo escrito? ¿Y si el Minotauro no existe? ¿Y si sólo fuera una invención más para desviarnos, para domarnos, para justificar nuestra inútil existencia de una ma-



Carlos Franco: *Ariadna y el Minotauro (Por Picassianas)*. 1992.

les, o pavorosos ejemplos deformados, pero la imaginación nos hará penetrar, a través de las enramadas, de las aguas del azogue, hasta revelarnos su íntima coherencia: la consistencia de sus raíces. Con la imaginación no sólo identificamos el mundo sino que lo percibimos más allá de su apariencia; presentimos su esencia, el magma que lo sustenta y conforma, el sentido interno del poema.

No en vano san Juan añade la imaginación y la fantasía a los cinco sentidos corporales como otras puertas más de discernimiento. Si la percepción está interceptada por prejuicios y estimaciones aprendidas, la imaginación nos acerca al mundo de la alegoría, de la visión,

Forma-experiencia

La forma, a la vez de ser la figura externa del poema, es también la del trazado que conduce al Minotauro. El motivo que muestra debe llevar dentro, en toda su pureza, la imagen sobre la que se construye y todo el poder de atracción de la emoción que lo sostiene. Porque la forma, en sí, es engañosa si sólo refleja las cosas en su apariencia no en su integridad, si no es el puente entre esa fuerza interior que el texto trasmite y el efecto sentido y entendido una vez que el receptor la apresa; la música que salta desde la partitura, el sonido modélico de las palabras desgranándose, pronunciándose, habitándonos.

lector en una comunicación renovada e interminable. Convertir el perturbador zigzag de la sierpe en un arco cómplice antes de que se entere el Minotauro.

Minotauro-meta

¿Qué es, quién es el Minotauro? ¿Cómo afrontarlo? ¿Bastará la fuerza de la inteligencia, la habilidad de la imaginación para someterlo? ¿Cómo defenderse del miedo, de la congoja, de la incertidumbre? ¿Cómo responder al «qué» o al «para qué»? ¿Y si después resulta que ningún camino tenía salida, que sólo nos han guiado alabanzas hacia la vanidad o críticas hacia el desaliento pero que nos han extraviado a nosotros

nera presentable? Internarse en el laberinto de la literatura, ¿a qué nos conduce? ¿Qué nos aguarda? ¿Sabemos exactamente lo que buscamos? Jamás lo encontraremos y si lo encontramos, ¿lo sabremos reconocer? Quizá, si preservamos, si alimentamos los signos, si comprobamos la rectitud de la brújula antes de adentrarnos en la selva de las palabras, si valientemente nos abrimos paso cercenando toda tentación que nos distraiga o desoriente, quizá lo encontremos, quizá... Pues acaso el Minotauro no sea sino el único, brillante y preciso sustantivo, que según las palabras de Ida Vitale, «su indescriptible exactitud nos borra». Y quizá, entonces, callar sea vencer. □

Un poco de poesía

Jesús García Sánchez

La colección Visor de poesía comenzó su andadura en los últimos meses de 1969. Era una época en la que las escasas librerías españolas carecían, entre muchas otras cosas, de sección de poesía y, como consecuencia, su mercado era prácticamente inexistente. Eran unos años oscuros y lóbregos. Yo que siempre, y aún, después de casi treinta años, me he considerado más un lector de poesía que editor, más consumidor que fabricante, más público que «publicador», sólo encontraba numerosos obstáculos para poder cubrir mis más elementales necesidades lectoras poéticas, y esto cuando los autores que buscaba eran españoles, que, sinceramente, era poco frecuente. En aquellos años yo mantenía una estrecha relación con la poesía más vanguardista y mis preferencias estaban señaladas por aquellos intereses. Curiosamente de ninguno de los poetas que realmente me importaban había edición. Rimbaud, Tristan Tzara, Cummings, Bretón, Maiakovsky, Joyce, Huidobro, Mallarmé, Apollinaire, E. Lear... etcétera no existían en España. Ninguno de los poetas que más apreciaba se podían leer...

A finales de 1969, y con un sorpresivo y sugerente diseño de Alberto Corazón, que también entonces comenzaba su andadura, todo en negro, se editó el primer libro de la Colección Visor de Poesía. Se trataba de *Una temporada en el infierno* de A. Rimbaud y en traducción de Gabriel Celaya. En unos pocos meses editamos antologías de E. Blok, Tzara, Cavafis, Mallarmé, etcétera. La acogida del público fue buena y la de la prensa, excelente. Había

comenzado una aventura cultural a la que nadie podía presuponer que duraría ya cerca de treinta años y que en este tiempo editaría 370 títulos.

Lo que comenzó como una arriesgada aventura cultural, pronto se convirtió en necesidad de continuar y de ampliar las miras. Si entre los cien primeros libros editados apenas había diez de autores españoles, esta nómina se fue paulatinamente ampliando para, posteriormente, intentar cubrir también el amplio e ignorado camino de Hispanoamérica. Más de un 30% de los libros editados en nuestra colección pertenecen a poetas de aquel continente.

Robert Escarpit en su libro *Sociología de la literatura* comparaba el papel que desempeña un editor con el de las matronas para concluir que la obra no cobra verdaderamente vida hasta que no echa a andar entre los hombres. «Para que una obra exista verdaderamente en tanto que fenómeno autónomo y libre, en tanto que criatura, es necesario que se aparte de su creador y ella sola prosiga su destino entre los hombres». Sólo se puede deducir de esta aseveración que más del 50% de los libros que se editan en España comienzan ya siendo nonatos y una buena parte de los restantes nacen con una salud tan precaria que mueren siendo muy jóvenes, casi recién nacidos.

Los motivos son muy pocos pero muy significativos, y hay que comenzar ha-



Alberto Corazón: Portadas colección Visor de Poesía.

blando del público real, que es el público que se manifiesta diariamente en las librerías, no del público teórico, que es el que el editor piensa. Teóricamente el librero es un agente de acción cultural de primera magnitud

y la librería, elemento esencial e imprescindible para que los libros puedan conocerse, y aquí comienzan, desde el principio, desde su génesis, los infortunios y adversidades de los libros de poesía: las librerías.

Las verdaderas librerías, son cada vez más escasas, aunque las otras librerías, las del *best-seller*, las del día, se esparcen cada vez más. Es demasiado fácil encontrar librerías donde la sección de poesía es inexistente. El motivo habría que buscarlo en distintas direcciones, y variadas, pero el principal es, creo, culpa de los medios de comunicación, especialmente los masivos. Los programas culturales en TV son mínimos y, además, desprecian a la poesía. Lo mismo podríamos comentar de los suplementos literarios de los diarios nacionales que, salvo excepciones muy honrosas, cuando glosan algún libro poético, más parece que lo hacen por obligación o compromiso.

En lo que se refiere a la distribución, la poesía es la última de los géneros, junto al teatro. En general son de menor precio y exigua venta. ¿Por qué entonces quemar energías en ella? Distinto sería que el público solicitara el libro al librero, pero volvamos al principio. ¿Cómo se lo va a pedir si no sabe que existe? De nuevo hay que remitirse a la necesidad de que los medios de comunicación informen de las ediciones de poesía.

Otro canal importante es la biblioteca pública, pero curiosamente la poesía tiene prohibida la entrada en tan culto y santo lugar. Un simple paseo por cualquiera de las bibliotecas públicas lo evidencia. La mayoría están desamparadas y allí la poesía no tiene cabida excepto cuando el libro ha sido editado por los organismos oficiales de su demarcación y si estos organismos públicos sufragaran con el mismo ánimo sus bibliotecas como las ediciones locales y sus ridículos premios literarios, el resultado sería diferente. Veamos: las publicaciones de carácter institucional abarcan cerca del 25% de la oferta nacional y llegan a editar mil títulos mensuales, libros que, además, en su mayoría no han encontrado editor comercial. El gasto ocasionado al

erario público por estas ediciones es de 8.000 millones de pesetas. Esta es la cantidad que las administraciones gastan en sus vanidades y fracasos, mientras que el naufragio de sus bibliotecas públicas continúa. Había que reclamar a las ediciones institucionales, como mínimo, cierta utilidad y necesidad y, obviamente, que no entorpezca las actividades de los editores privados.

Continúo pensando que las bibliotecas son el exponente más representativo del índice cultural de un país y que el grado de civilización de un pueblo se mide de manera muy certera por el número de sus bibliotecas y el mimo que reciben de sus estamentos.

Quiero terminar estas anotaciones con una aclaración demasiado evidente: editar

poesía no es un negocio. Ninguna de las más grandes editoriales españolas mantienen una colección de poesía y si una de ellas (Plaza Janés) fomentó una colección hace bastantes años ya, la remató sin dejar huellas. Pero tampoco hay que ser filántropo o mecenas para editar poesía. Personalmente, más me considero un trabajador de la poesía, algo diligente y muy perseverante. No se podría justificar de otra manera que, a pesar de las infinitas dificultades, en el catálogo de Visor haya 370 títulos y sobrelleve cerca ya de treinta años.

Comentaba al principio de estas notas que comenzamos a editar libros de poesía porque no se encontraban los libros que quería leer. Ahora, como devoto que he sido siempre de escuchar a los poetas en su propia voz, hemos comenzado

una nueva serie donde un disco compacto acompaña al libro. Es otra forma de editar y una manera más fácil de que el poema sea más accesible al público. Sistema por otra parte nada moderno, pues ya lo aventuró en 1657 Cyrano de Bergerac: «al abrir la caja encontré ... Es un libro de verdad, pero un libro milagroso que carece de hojas y de caracteres. Un libro en el que para aprender, los ojos son inútiles, pues sólo se necesitan los oídos. Cuando alguien desea leer, carga con gran cantidad de nerviecillos de toda clase la máquina. Luego dirige la aguja al capítulo que desea escuchar, y simultáneamente salen de él como de la boca de un hombre, o de un instrumento de música, todos los sonidos distintos y diferentes que sirven para la expresión».

EL TEATRO ES
UNA FORMA
CONTAR LA
ADRE
TEATRO

REVISTA DE LA ASOCIACIÓN DE DIRECTORES DE ESCENA DE ESPAÑA
 COSTANILLA DE LOS ÁNGELES, 13, BAJO IZDA. 28013 MADRID TFNO. 559.12.46 FAX: 548.30.12

Poesía para siempre

Juan Cruz

¿Y por qué la poesía se ha quedado sólo para los poetas?

Ellos la escriben, ellos la leen; entre ellos se la leen, entre ellos se la critican. Los periódicos de información general dedican un espacio cada vez más exiguo, en su zona literaria, a la poesía. La han dejado de la mano; no es una cosa de todo el mundo y ni siquiera es un arma cargada de futuro.

¿Sirve para enamorar, todavía? Es dudosa su utilidad,

publican como si fueran amanuenses, para que las librerías —las que les acogen— pongan sus libros en el rincón de las penumbras o los arrumben en el sótano de los inencontrables. En una gran librería francesa dejaron de exponer libros de poesía e incluso los quitaron de las estanterías. El espacio es caro y la poesía no lo rentabiliza.

Es la pariente pobre; más bien, la pariente desahuciada, la que tiene que servir y la que luego habita sólo en la

esía. Alex Grijelmo, periodista, responsable de la evolución del *Libro de Estilo de El País*, dice en un libro suyo aún no publicado (*El nuevo estilo del periodista*) que nadie puede escribir buen periodismo si no conoce la música —y la letra— de la poesía. No tienen importancia ninguna mis opiniones personales, pero me apetece decir que sería imposible concebir mejor periodismo —literario, informativo: sin más adjetivos, periodismo— que el que

cias a sus poemas hubo muchos amores de coche y prado; a Pedro Salinas le emocionaba secretamente saber lo mismo. Pablo Neruda podía haber vivido en perpetuo éxtasis si a él le hubieran dicho lo mismo cada vez que un amor se hacía explícito merced al amparo de *Los versos del capitán*.

Con nosotros ha vivido la poesía como un espectáculo íntimo, pero se ha ido encerrando demasiado con su propio juguete: la poesía es para los poetas. Se dice, se escribe y ha terminado siendo verdad. De esas verdades viscosas que ya no las arranca ningún quitamanchas. ¿Qué hacer para restituirla? ¿Qué hacer para que no se convierta en objeto de culto reservado para las capillas literarias, y sobre todo para las capillas literarias enfrentadas entre sí: o estás conmigo o estás contra mí?

En primer lugar, creo que los medios de comunicación deben devolverle la poesía a la gente; considerarla otra vez entre los requisitos indispensables de la tarea crítica de los medios generales. ¿A qué viene esa prepotencia de la novela, si al término la novela no es sino la consecuencia, la hija menor, aventajada, eso sí, de la poesía? En otro extremo, habría que quitarla de las manos de los poetas como sustentadores exclusivos de su prestigio. Tiene que volver a la voz de los rapsodas, de los cantantes, de los recitadores públicos, de los locutores, de la gente que la puede divulgar sin que su voz sea la propietaria última y primera de los versos.

Los circuitos de la poesía son excesivamente endogámicos, circulares, y creo que padece la difusión de la poe-



Angelo Rognani: *Fábrica, tren, ocaso*. 1922.

porque además no arroja resultados espectaculares en las cuentas de resultados de los que la publican, que suelen ser pocos y con escasa voluntad de riesgo. ¿Para qué arriesgarse, si luego el riesgo no es rentable? Tienen razón: no se arriesgan porque nadie les va a compensar su afán de aventura. Han quedado, pues, como la minoría nacional que edita poesía: meritorios que

sensibilidad y en la memoria. La novela le ha ganado la partida. Y no sólo la novela: los discos, el cine, la televisión, el fútbol, los espectáculos caros y los espectáculos domesticados. Se ha quedado en cueros públicos la poesía. ¿Se lo merece? Claro que no. José Donoso les decía a sus estudiantes de Santiago de Chile que nunca serían buenos narradores si no leían po-

se contiene en los poemas de muchos de los escritores de la generación del 50 y aledaños: Jaime Gil de Biedma, Angel González, Juan García Hortelano, José Hierro.

La poesía ha sido durante siglos el primer medio de comunicación. Gracias a ella se ha zaherido y se ha amado, y se aprendido a amar, sobre todo. Gil de Biedma era feliz cuando le contaban que gra-

Jóvenes maestros

Rosa Pereda

Cada generación, cada grupo poético, debe producir y produce sus críticos. Es una condición de vida: sin esa especie de *corpus* teórico, en el mejor de los casos, o sencillamente de *groupies* de apoyo, las estéticas no cuajan en estética común, los grupos no se definen: no hay, en palabras de Eduardo Arroyo, soldados para el combate. Y la imposición de una estética es, en más de un sentido, un combate.

A mí me tocó ser *groupie* de los llamados novísimos en un momento muy curioso de este grupo poético, cuando ya eran ejército en batalla, aunque todavía no habían ganado la guerra. Debo decir que yo, que no he escrito un verso en mi vida, pero que me adherí con entusiasmo a una estética y una ética que me convenía generacionalmente, no les hacía la menor falta, porque todos ellos tenían, además de algunos libros, sus intervenciones teóricas públicas y publicadas, pero creo que, en las alianzas que se fraguaron entonces, algunas de las cuales desaparecieron enseguida, y en los movimientos que les llevarían a ocupar una posición dominante en esa nueva España que se gestaba a la muerte de Franco, les hice algunos servicios.

Mediados los setenta — podemos dar como fecha clave la de 1976, cuando nace *El País*— la poesía española vivía momentos dorados. Convivían las distintas generaciones que han jalonado el siglo, y su convivencia no era precisamente pacífica. Con la vitalidad cultural y guerrera que caracterizó aquellos años, la defensa de las razones estéticas de cada grupo era algo más que un mero problema de adjetivo arriba o adjetivo

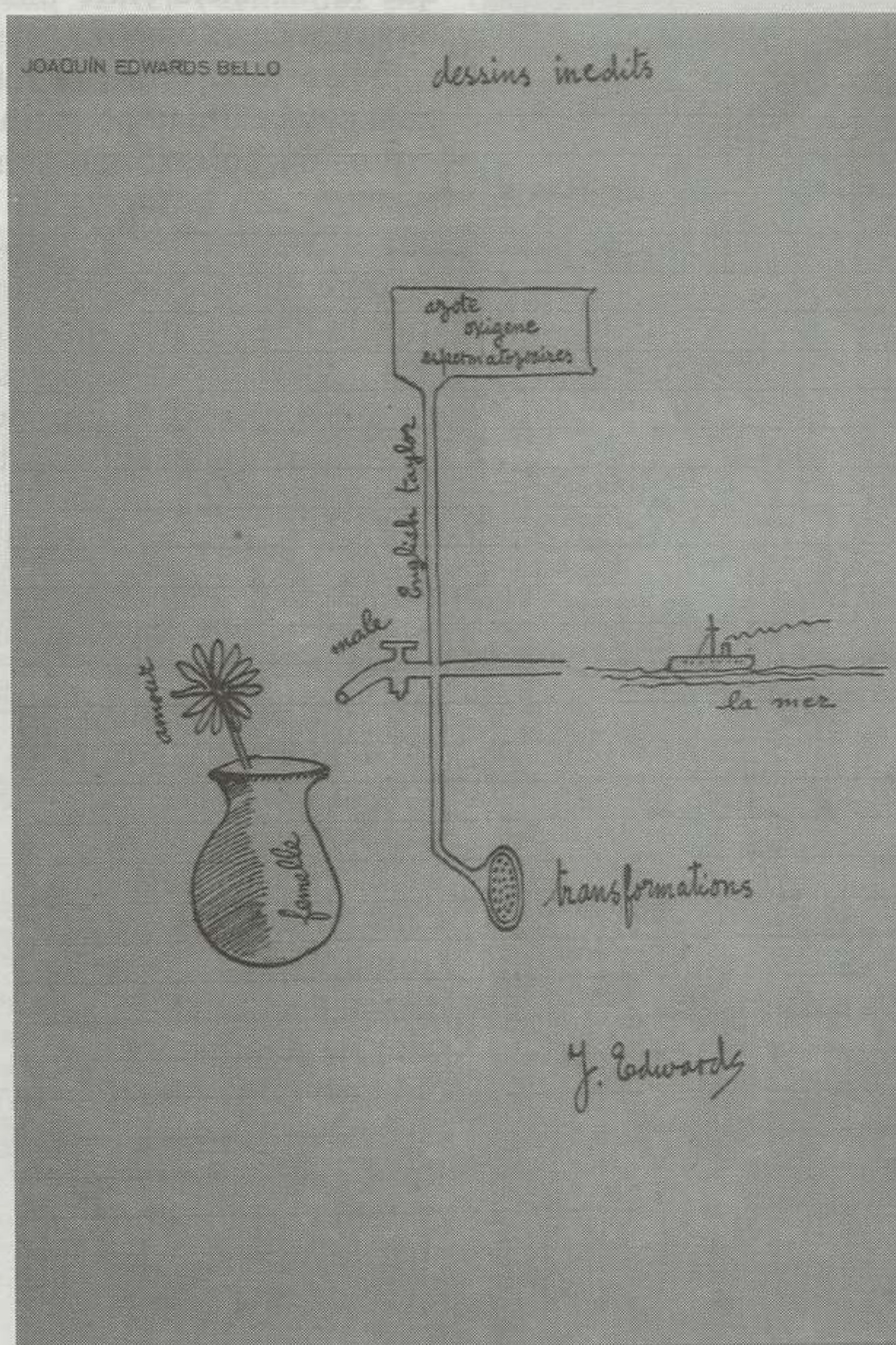
abajo: eran cuestiones vitales y era, ahora lo sé, y entonces ya se teorizaba sobre ello, una cuestión de poder. De tomar el poder. En el caso de los novísimos, tomarlo para dinamitarlo, decía más o menos su teoría.

La generación del 27 levantaba firme la cabeza, indemne tras los asaltos de los escurialenses y los poetas sociales. Vicente Aleixandre, que en 1977 recibiría el Nobel de Literatura, y con él el olvido, y Jorge Guillén, que justo en esos años regresaba del exilio, encabezaban el mapa poético. Luego encabezarían, involuntariamente, las primeras disensio-

nes dentro del amplio grupo «novísimo», pero entonces todavía estaban soterradas, y un respeto común les envolvía. Gerardo Diego presidía, con su aire de profesor de música y de viejo vanguardista muy trajinado por tantos años de paz, la tertulia interideológica e interestética del Café Gijón, y se mencionaban sus tiempos de Carmen y Lola, y un Alberti que prometía ser eternamente joven volvía del exilio para ser senador comunista de la democracia española. Dámaso Alonso presidía la Academia con mano férrea. Pero Aleixandre y Guillén eran, por separado, los maes-

tros vivos, los maestros a los que reivindicó el grupo novísimo. Cernuda y Lorca —entonces el autor español más traducido en el extranjero— los maestros muertos.

La generación de la posguerra estaba, naturalmente. Estaba Gabriel Celaya, adscrito a la poesía comprometida junto con José Agustín Goytisolo, y moría entonces Blas de Otero, con su vertiente existencialista y vallejiana, aunque ahí estaba y está, inclasificable y fieramente humano, José Hierro. Luis Rosales era el superviviente de la generación de la guerra, muertos Panero y Ridruejo. Estaba la gente de «Espadaña», que durante los años sesenta iban en plan de estética globalmente dominante —durante el último franquismo la poesía social estaba bien vista— y, ya francamente en decadencia, la «juventud creadora» cuyo líder, Pepe García Nieto, ha sido galardonado este mismo año con un sorprendente, algunos dicen que provocador, premio Cervantes. Además, estaba la generación del cincuenta, la generación del medio siglo, que eran poderosos en la edición, activos en lo cultural, sencillamente cultos. No oficiaban en el altar del 27, salvo algún reivindicador de Cernuda, y no pensaban pagar las deudas a los inmediatamente mayores... Jaime Gil de Biedma, Carlos Barral, Claudio Rodríguez, Angel González, José Angel Valente. Y Pepe Caballero Bonald y Francisco Brines y Carlos Bousoño. Eran entonces como nosotros ahora. Juan García Hortelano reunió a algunos en una antología, por aquellos años, en la que se descubría, casi por puro olfato, por pura coincidencia

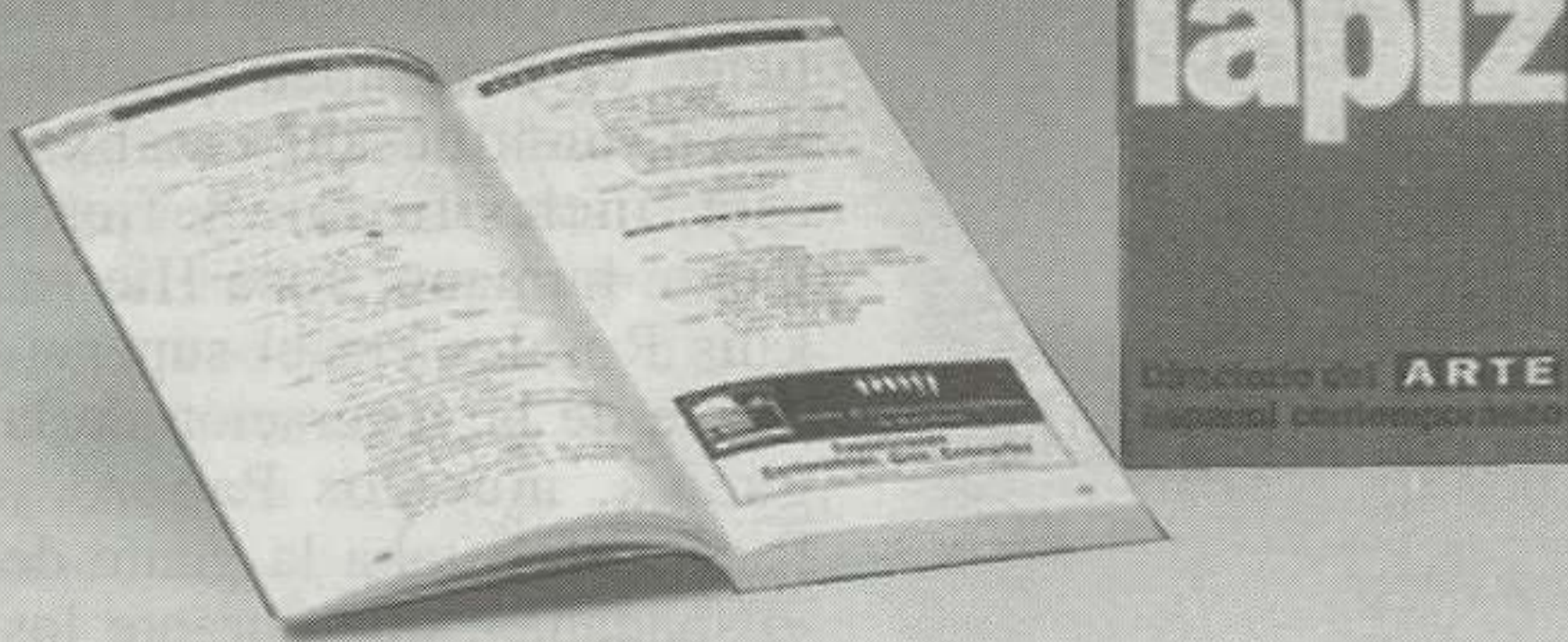


Joaquín Edwards Bello: Dibujo. s.f.

Si quiere todos los datos de las galerías, críticos y museos de España, ahora puede metérselos en el bolsillo.

(Por 1.500 ptas.)

Todas las direcciones necesarias para moverse en el sector del arte español contemporáneo: 240 páginas puestas al día para normalizar y facilitar el trabajo del profesional y el acceso del aficionado.



LAPIZ, Revista Internacional de Arte
1996
10/Año
100 páginas o más
24,2 x 28,7 cm.

Pieza de colección

La primera revista internacional de Arte en español
LAPIZ, Revista Internacional de Arte. Gravina, 10. 28004 MADRID. España.
Tel.: 34 1 522 29 72. Fax: 34 1 522 47 07

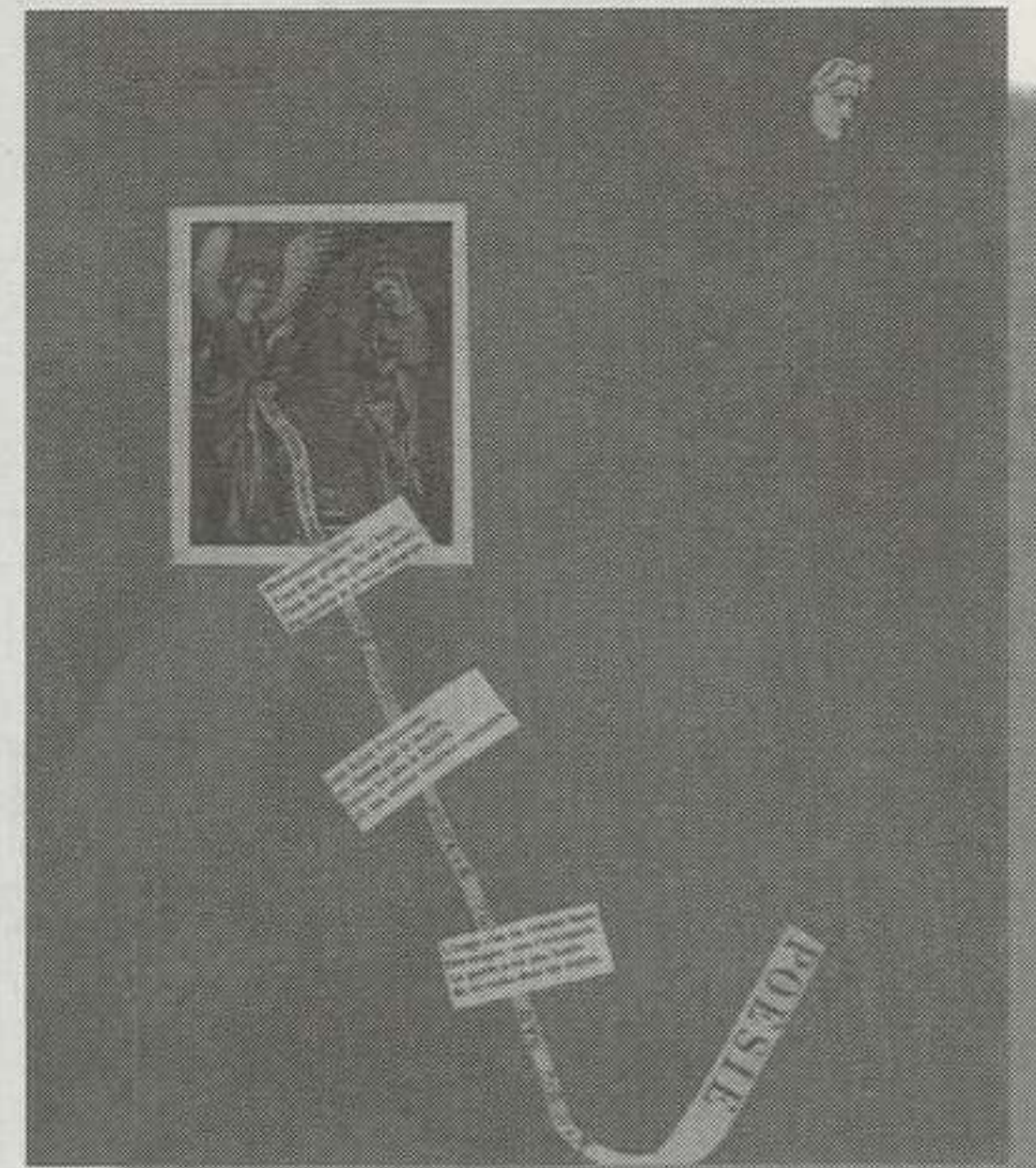
generacional, un aire común. Porque en esta, como en todas las generaciones poéticas, lo común era exactamente la voluntad de lo común. Como en la moda indumentaria, los milímetros eran kilómetros, y todos estaban de acuerdo —por eso las antologías— en que la distancia entre unas y otras era de kilómetros.

Y por fin, entre la larga guía cuya calidad no entra en discusión en este momento, estaban, con la fuerza de los pocos años, los novísimos, nombre que prefiero y con el que había bautizado Castellet, ya en 1970, a un grupo paralelo a los del cincuenta —que él mismo había «descubierto» también— sólo que veinte años más joven. O quince, por respetar la respetable cantidad de años marcada por Ortega y Gasset.

Jóvenes, jovencísimos poetas rompedores y combativos, traían una estética nueva, unas estéticas nuevas, y lo que rápidamente se quiso una *manera* común. Era una voluntad grupal, de grupo ético y estético, que reivindicaba maestros sorprendentes —como el solitario y genial Manuel

Alvarez Ortega—, que trazaba sus lazos de unión con los exiliados del 27, sobre todo con el exiliado interior, Vicente Aleixandre, lo que venía a querer decir con una poesía ajena totalmente al franquismo, ligada a las vanguardias, preocupada por el lenguaje y homologable con la mejor poesía extranjera, de los surrealistas a los decadentes, de los románticos y los metafísicos a los *beat*. Algunos, Castellet en primer lugar, y más tarde, en la antología escandalosa firmada con Concepción G. Moral, y aparecida en 1979, *Joven poesía española*, quisimos dar forma a aquel grupo, y en los dos casos, creo, las nóminas de auto-

res superaban con creces lo que declarábamos características comunes. De hecho, aquel prólogo estudio que firmé entonces era difícilmente generalizable a los diecisiete poetas recogidos en el libro, aunque, si tuviera que volver a hacerlo, lo volvería a hacer. Lo que allí había era una declaración de principios de, por lo menos, la mitad de la nómina. Más bien el sector *coqueluche* de la de Castellet, y algunos que, por una razón u otra, no habían entrado allí. En mi lectura, esta generación que Bousoño nombró como «del sesentayocho», la formarían los nacidos a partir de la Segunda Guerra Mundial. No



Ernesto Giménez Caballero: *Jean Cocteau. s.f.*

estarían marcados por la guerra ni por la primera posguerra. De procedencia burguesa, universitarios, harían una literatura urbana, casi siempre interdisciplinar —es decir, practicarían otros géneros, la novela experimental por más señas, el ensayo literario o filosófico, la traducción, etcétera—, y voluntariamente culta, con citas inclusas y homenajes escogidos. En la vida civil, serían rojísimos, más bien a la izquierda del PC, grupuscularios, heterodoxos, pero en los poemas, la política recibía el mismo tratamiento que la propia historia. Viajarían y verían arte, que les proporcionaría imágenes precisas, referencias inocultables.

Verían cine, y aplicarían los recursos pertinentes, y un curioso pudor les obligaría a ser crípticos en cuanto a sus propias experiencias, de manera que los yo reales solían aparecer velados en una voz casi en *off*, disfrazados tras una tercera persona que se permitía los consiguientes guiños para iniciados. Minoritarios, esteticistas, un cierto exotismo podía conducir los escenarios y las historias de aquellos poemas, casi siempre de tono narrativo y reflexivo, y la música del verso se miraba tentándose los machos, no se fuera a caer en los ritmismos, lorquismos, y otros vicios curables en un guateque. No había concesiones: hay poemas, los sigue habiendo, que se curan con valium, con aspirina o con dinero. Y otros que no. Esos otros eran los que les interesaban. La caza de lo propiamente poético, de ese diferencial que separa la poesía de lo demás.

Es hora de dar nombres; el veterano sería Gimferrer, que publicó su primer y autodenotado libro en 1963, pero que daría la señal con el ya clásico *Arde el mar*. Con la aparición de *Dibujo de la muerte* de Guillermo Carnero, ya había un género, que consolidaron *Cepo para nutrias*, de Félix de Azúa, *Los pasos perdidos* de Marcos Ricardo Barnatán, *Así se fundó Carnaby Street* de Leopoldo María Panero. Enseguida aparecería Antonio Colinas y siempre, aun cuando sus libros fueran publicados casi diez años más tarde, estaban presentes José Luis Jover y Vicente Molina Foix. Ana María Moix había deslumbrado al principio —era la única chica del grupo— con sus *Baladas del Dulce Jim*. Por fin, los más jóvenes, Luis Alberto de Cuenca, Jaime Siles y Luis Antonio de Villena, abrazaron la estética

y fueron recibidos como la primera alianza.

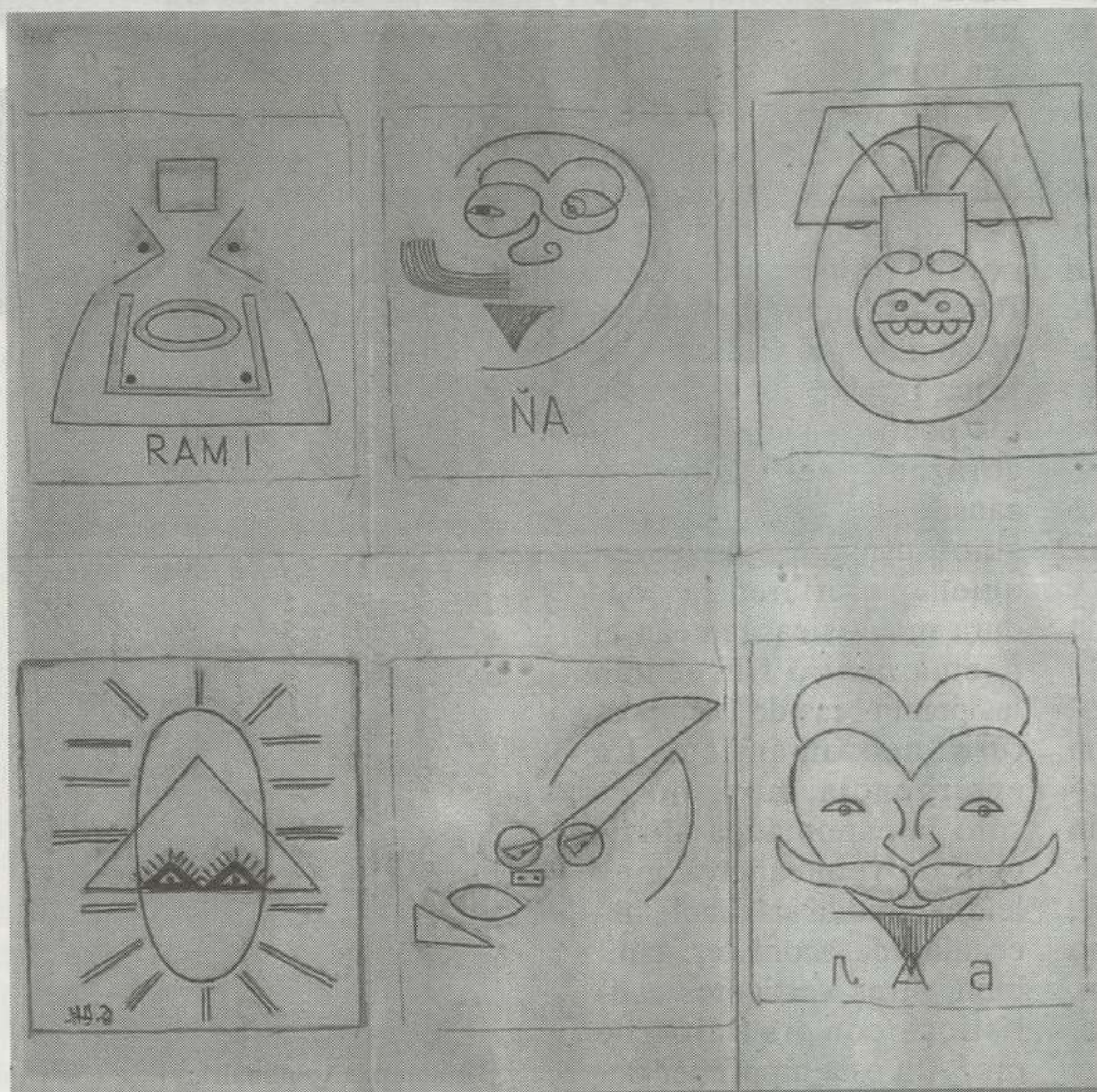
Ya he dicho que eran multidisciplinares. Y por cada disciplina lateral fueron apareciendo las alianzas. Por la novela —Azúa, Barnatán, Molina Foix— enlazaron con novelistas «puros»: Javier Marías, Javier Fernández de Castro, Carlos Trías, Eduardo Mendoza. Por el ensayo,

tín y Jenaro Talens— tenía verdaderamente sentido. Y José Miguel Ullán, cuya vuelta del exilio parisino fue un hecho generacional.

Mi rol en esta historia fue, ya digo, el de una *groupie* con voz. Desde el periódico, fui acompañando su obra con entusiasmo. Compartimos copas y cenas, amigos y enemigos, y pare-

époqa, de parejas, de roles. La biografía, que tiene siempre tanto que ver con la historia. Si en rigor, aunque se pudiera olfatear, como en la moda indumentaria, esa corriente de época en todos estos poetas, tendríamos que hablar de estéticas y no de una sola estética incluso en sus orígenes, la evolución personal, ética y estética ha separado muchas cosas después. Algunos han dejado de publicar, al menos no esporádicamente, poesía. Otros han puesto el acento en lo experiencial. Otros han derivado a cierto clasicismo. Otros han cambiado la mirada política. Otros han cambiado de lengua. Algunos han entrado en la academia. Otros, en la cátedra. Todos, seguramente, han depurado y profundizado su expresión poética. Ninguno, a estas alturas, cuando ya son jóvenes maestros, que rondan la cincuentena, seguirían suscribiendo enteramente lo de entonces. En el machito y en la melée, han sido la última

estética grupal y coherente hasta el momento. No sé si habrá otras, escondidas entre las brumas del mercado. En cualquier caso, no han generado los críticos apasionados y ligados a ellos como ellos mismos, las publicaciones propias, las zonas de poder acompañante, que un grupo poético necesita para definir e imponer su estética, y que los «novísimos» gestionaron enseguida, desde el principio. En cuanto a mí, sigo siendo la humilde cronista de siempre. La nostálgica *groupie* de siempre, la que sabe que, irremediablemente, también se debe a su historia. □



Serge Charchoune: *Seis dibujos Dada*. 1921-1922.

con filósofos como Fernando Savater, y sus próximos; Paco Calvo Serraller, Víctor Gómez Pin, Lourdes Ortiz. Tras la muerte de Franco, tras la aparición de *El País*, dos grupos unidos por una ya vieja amistad —la eclosión del grupo de sitúa entre 1967 y 1970— con una estructura como de átomos ligados por raras valencias, consiguió una curiosa, especial solidaridad, que fue irradiando y ramificándose, de manera que aquellos diecisiete nombres de la *Joven poesía española* —hay que añadir a Antonio Martínez Sarrión, Jesús Munárriz, José María Álvarez, José Luis Jiménez Fron-

cería que aquel tiempo iba a ser eterno. Que la España que de verdad renacía, la España democrática y por hacer, iba a contar con un compacto grupo de intelectuales, de escritores, de poetas y de artistas que éramos precisamente nosotros. En Madrid, en Barcelona y en las diversas diásporas. Aquel tiempo —habla la nostalgia— fue seguramente la época más estimulante de nuestras vidas. Al menos, de la mía.

Bueno, lo mismo le pasó a Bloomsbury. La dispersión, las disensiones, sencillamente la madurez, sencillamente los cambios de

El futuro: una poesía de emergencia

Angel Antonio Herrera

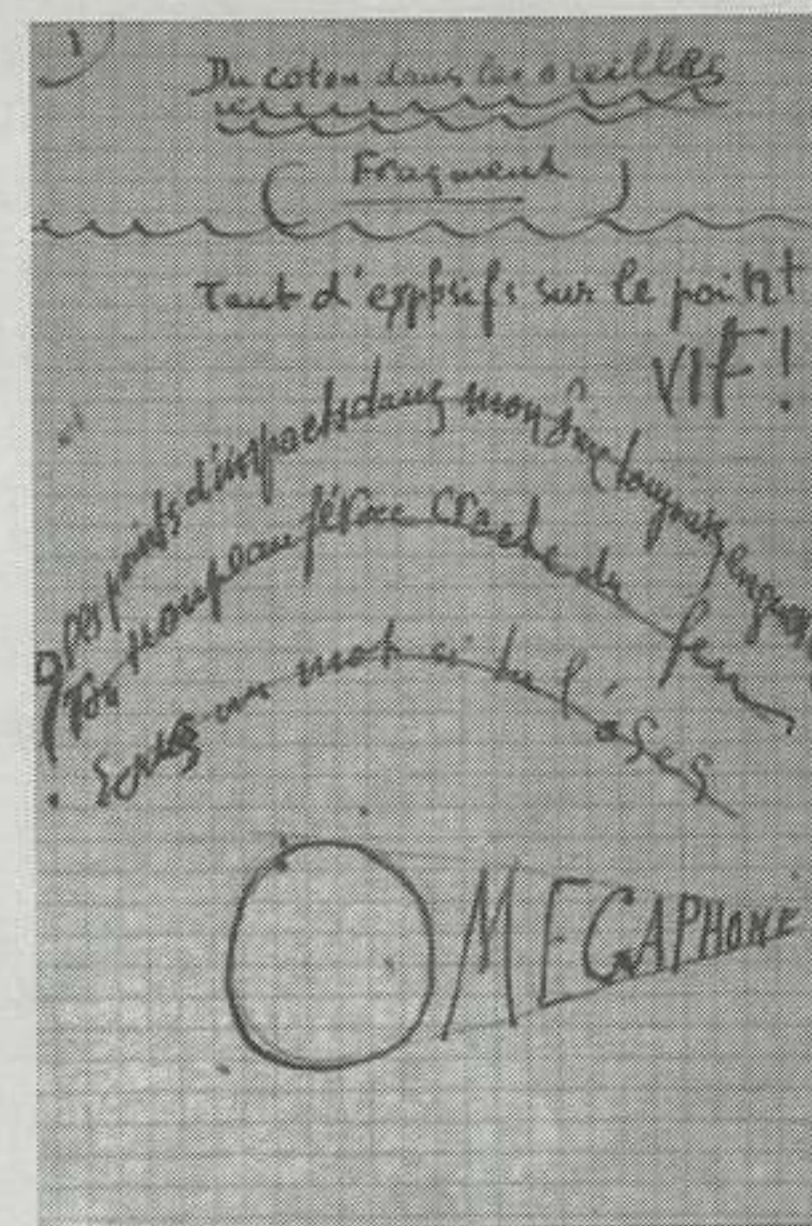
Una reciente antología de jóvenes poetas, *10 menos 30*, sabiamente urdida por Luis Antonio de Villena, desvela, ya, una «ruptura interior» dentro de la poesía de la experiencia, corriente o adscripción que, en España, contara con largos y consensuados hacedores en vigor como Luis García Montero o Felipe Benítez Reyes. El anuncio, muy lucrado de discurso, de esta «ruptura» ya ha provocado el previsible terremoto en el minifundio de la crítica poética, apartando así un más enjundioso debate a propósito de esa poesía de la experiencia, que parece ser la mejor y más meritoria militancia de los que vienen publicando verso en el último decenio. Quienes se han apuntado con urgencia a la reyerta de debatir si hay o no hay ruptura han sobrevolado, cuando no olvidado, que no sólo hay, hoy, poesía de la experiencia, sino también poesía metafísica, neosurrealista o irracionalista, con altos autores entre sus huestes, y, por supuesto, también con rastreables rupturas dentro de esos purismos, según el afán de perpetua búsqueda que ha de inquietar a todo creador. Y me estoy refiriendo a autores jóvenes, en torno a los treinta años. Si el magisterio de Jaime Gil de Biedma, bajo sombras de Cernuda, ha encendido versos de García Montero y éste ha madurado frutos aún tan jóvenes como el madrileño Carlos Pardo (1975) o el asturiano José Luis Renduelles (1972), ambos recogidos no sin tino por Villena, el magisterio de Alexandre o Lorca, por ejemplo, iluminó versículos de Pere Gimferrer, que visita a lo ancho algunas páginas de Blanca Andreu, quien dio en su día toda una flora-

ción inmediata de orfebres de la imagen muy aclamados entonces, pero ahora relegados por antologías, críticos y hasta editores. Entre los primeros y los segundos, conviven unos cuantos autores que han ido sosteniendo la juventud de nuestra lírica bajo alientos que van y vienen del barroquismo al hermetismo, como Esperanza López Parada, Benjamín Prado o Miguel Angel Velasco. La lírica más reciente, o sea, los poetas emergentes, no abrazan, pues, «sólo» la causa de «la experiencia», sino que se dispersan en quienes prefieren la hondura metafísica, tantean el poema *beat* o frecuentan las penumbras de la impostura neoromántica. La emergencia, hoy, no es sólo la espontánea aparición de veinteañeros muy leídos, sino la saludable necesidad de acometer, también, otras vertientes estilísticas con tradición de oro. Ahí está un primer poemario del abrioleño Antonio Lucas, accesit del desigual Adonais, y el regreso a fórmulas de musicalidad imaginativa de Luisa Castro, que ha sido en tenacidad y aciertos el estilo de más color que diera aquel revuelto harén llamado *Las diosas blancas*. Todo, sin ignorar que poetas de marcada forma experiencial, incluso, como Alvaro Valverde, exploran y explotan ya otros ámbitos más próximos a la laboriosidad de un lenguaje con lujos de alhaja. Además, asoma ya un realismo sucio en el verso, con Roger Wolfe a la cabeza, y tentativas de Angel Petisme, que se acerca al cuidado descuido de las letras del *rock*, por citar dos ejemplos de quienes han mirado

«de lo real en adelante». Algunos títulos de ambos ilustran esta entreabierta senda: «Días perdidos en los transportes públicos» o «Constelaciones al abrir una nevera». Nadie va a negar a estas alturas que, tras los novísimos, el vanguardismo recayó en cierto descrédito y que el malabar metafórico estuvo mirado con sostenido y

han convalidado en la corrección, triste mérito para carreras literarias en flor que, encima, escogen, o se dejan escoger, por el oficio del verso, esa exploradora aristocracia de la palabra. No ha resultado arriesgado señalar que en torno a la poesía de la experiencia o poesía «figurativa», según feliz acuñación de García Martín, sí se ha alcanzado un agrupamiento, como postulan tantos críticos, pero tampoco es arriesgado decir que muy pocas veces ha asomado la novedad.

Por suerte, el panorama, hoy, es un sagrado caos del que la justicia del tiempo, y no otra, rescatará sus singularidades. Mientras el pabellón femenino, con Luisa Castro, Ada Salas o Amalia Iglesias como nombres más descollantes, practica, muy por lo general, con estrofas encendidas de emoción amorosoerótica, otros se abocan a la indagación afóristica, muy ceñida de metro clásico, bajo la pomposamente llamada metafísica minimalista, como Jorge Riechmann o el muy afinado Alvaro García. Unas y otros participan de un mismo desencanto generacional y en sus páginas se respira un clima urbano, que sí parece incontestable clave común en todos ellos. Mientras unos recobran el aliento del positismo, cantando más que contando, otros apuestan por el sorpresivo valor de la anécdota y en su cimentación narrativa recuerdan sin pudor a José Hierro e incluso al denostado Blas de Otero. Ante el fin de siglo, más que las etiquetas de las poesías, lo que interesa es, sencillamente, la poesía. Urgentemente. Como siempre. □

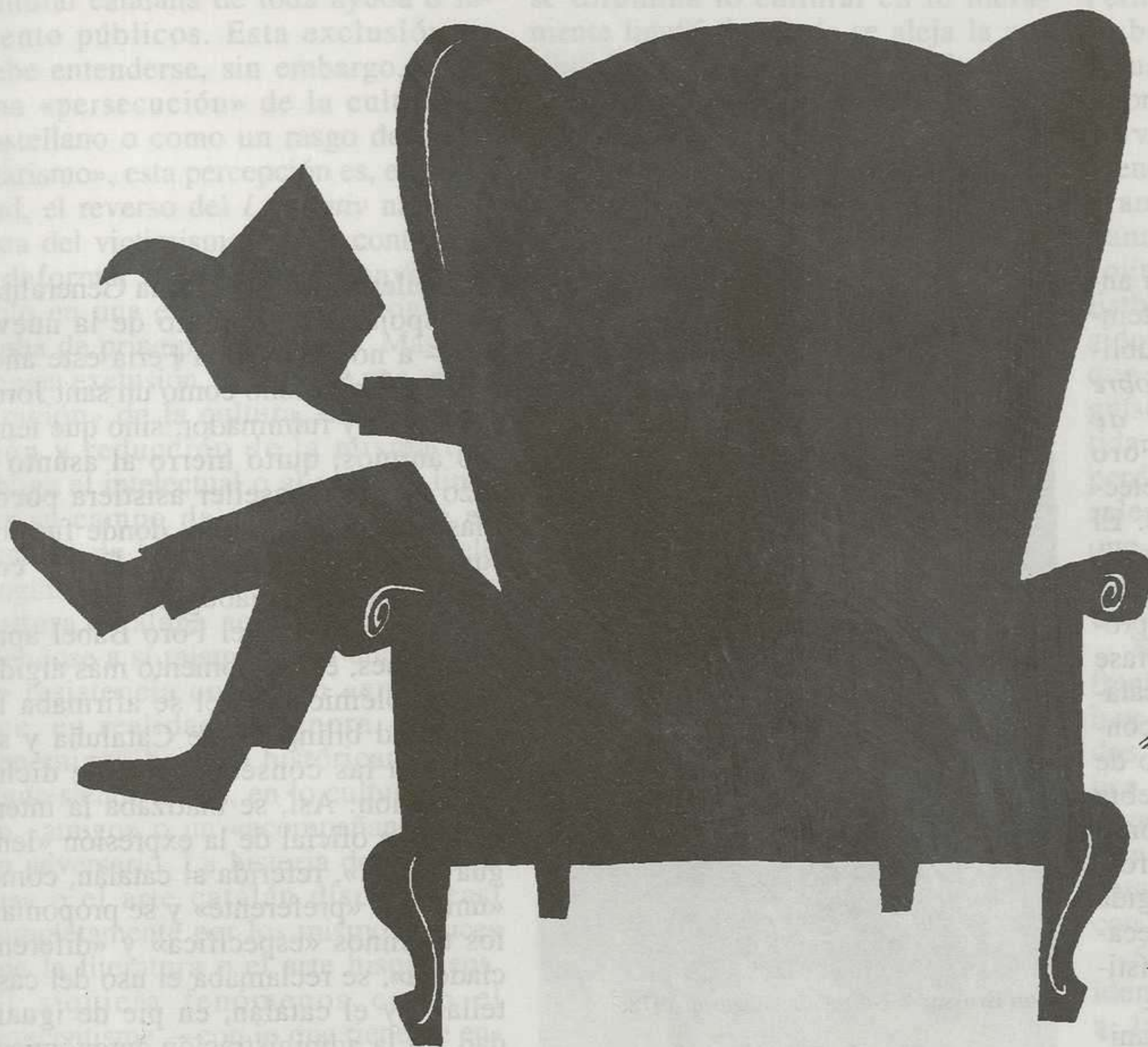


Guillaume Apollinaire:
Algodón en los oídos, 1916.

no siempre justo desdén, por considerarse una trillada *manner*. Hubo, sin embargo, quien, desde impopulares esquinas, trabajó sordamente los placeres del lenguaje, más atento a trinos de influencias propias que a caprichos de moda. Ahí están las nada despreciables entregas de los posnovísimos y sus herederos. No hay corrientes agotadas, sino poetas perezosos o «instalados», lo cual nos ha llevado a leer, durante acaso demasiado tiempo, la misma poesía escrita por muy diversos autores, cargados de pulcro pulso en la escritura, pero exentos de audacia en el ánimo. Ha sido una época de intercambiables, donde todos

La cultura

pasa por aquí



- | | | | | |
|-------------------------|-----------------------------|---------------------|---------------------------|-------------------------|
| A&V | La Caña | Experimenta | Nickel Odeon | Scherzo |
| Abaco | CD Compact | Foto vídeo | Nueva Revista | El Siglo que viene |
| Academia | El Ciervo | Gaia | La Página | Síntesis |
| A.D.E. Teatro | Cinevídeo 20 | Generació | Papeles de la FIM | Sistema |
| Afers Internacionals | Claves de Razón | Grial | El Paseante | Temas para el Debate |
| Africa América Latina | Práctica | Guadalimar | Política Exterior | A Trabe de Ouro |
| Ajoblanco | CLIJ | Historia y Fuente | Por la Danza | Turia |
| Álbum | El Croquis | Oral | Primer Acto | El Urogallo |
| Archipiélago | Cuadernos Hispanoamericanos | Insula | Quaderns d'Arquitectura | Utopías/Nuestra Bandera |
| Archivos de la Fimoteca | Cuadernos de Jazz | Jakin | Quimera | El Viejo Topo |
| Arquitectura Viva | Cuadernos del Lazarillo | Lápiz | Raíces | Viridiana |
| Arte y Parte | Debats | Lateral | Reales Sitios | Voice |
| Atlántica Internacional | Delibros | Leer | Reseña | Zona Abierta |
| L'Avenç | Dirigido | Letra Internacional | RevistAtlántica de Poesía | |
| La Balsa de la Medusa | Ecología Política | Leviatán | Revista de Occidente | |
| Bitzoc | ER, Revista de Filosofía | Litoral | Ritmo | |
| | Escena | Lletra de Canvi | | |
| | | Matador | | |
| | | Ni hablar | | |



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
<http://www.infor.net.es/arce>
e-mail: arce@infor.net.es

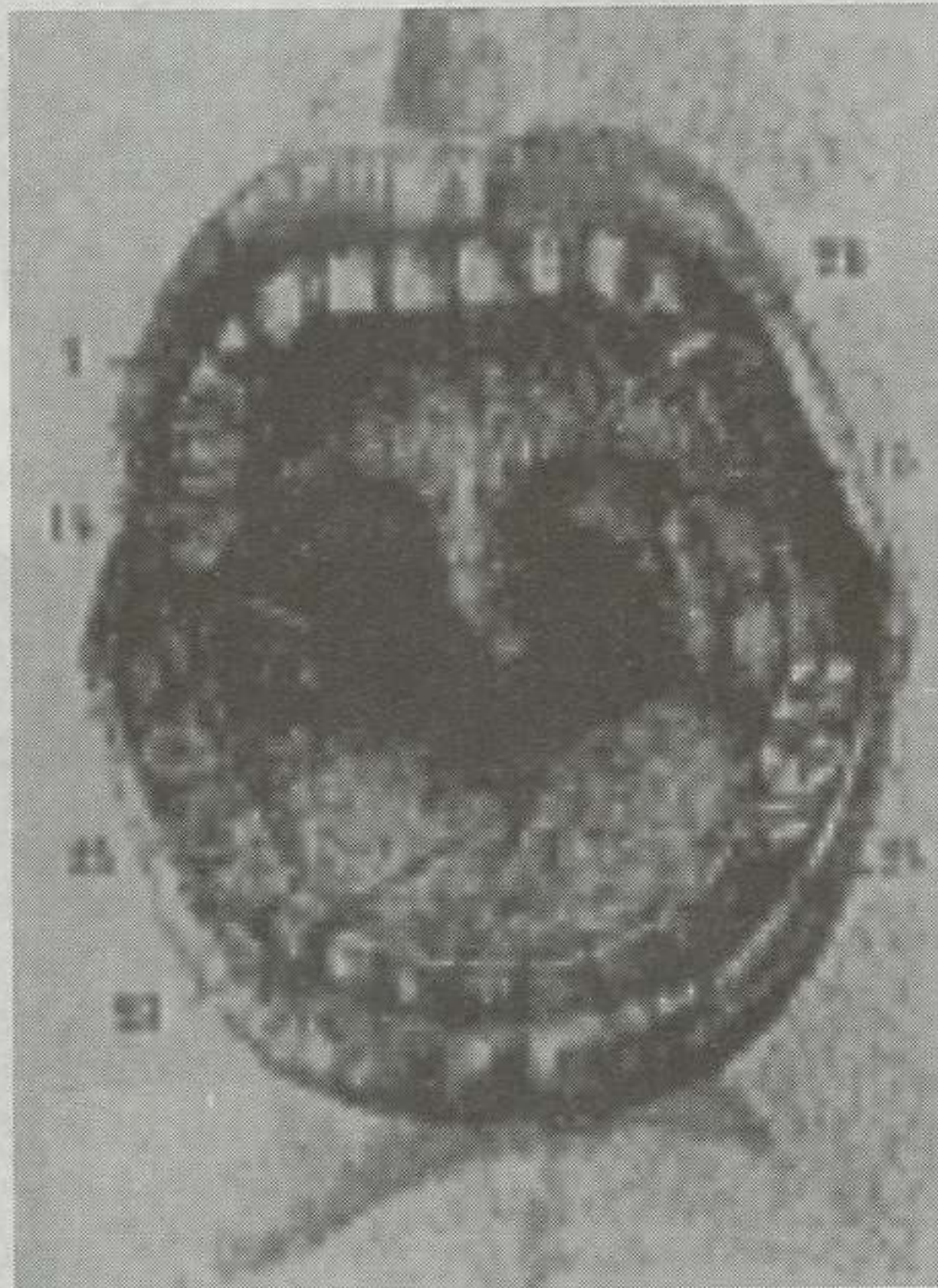
Las dos lenguas de Babel

Juan Antonio Rodríguez Tous

El 30 de abril de 1997 marcará un antes y un después de la cultura contemporánea en Cataluña. Ese día se publicaba en la prensa el *Document sobre l'ús de les llengües oficials de Catalunya*, promovido por el Foro Babel, un casi club de debate intelectual creado algunos meses antes. El documento irrumpía en la polémica civil sobre el contenido de la ley lingüística que, desde la Generalitat, se proponía como base para la segunda fase de la normalización de la lengua catalana. El texto de la ley incluía un concepto de nuevo cuño, el «principio de disponibilidad», según el cual debía garantizarse, en el ámbito socioeconómico privado, la capacidad para responder al cliente en la lengua elegida por éste. También se arbitraban mecanismos para imponer cuotas lingüísticas en los medios de comunicación.

Antes de la publicación del manifiesto del Foro Babel, ya se habían pronunciado mediante una hoja parroquial algunos obispos («exigiendo» a los castellanohablantes que aprendieran catalán) y más de trescientos cincuenta ciudadanos, afines a las tesis nacionalistas, a través de un manifiesto que reclamaba la «oficialidad única» de una de las dos lenguas de Pla, entre otras reivindicaciones. También lo habían hecho, de modo un tanto difuso, los representantes de una exótica pero potentísima organización: la FECAC (Federación de Entidades Culturales Andaluzas en Cataluña).

Este último pronunciamiento merece una breve digresión. La FECAC es, de hecho, un contrapoder «cultural» al poder oficial. Organiza la Feria de Abril de Santa Coloma de Gramanet, un evento festivo donde se mezclan, en caótica amalgama, ortodoxas *casetas* de feria sevillanas con chiringuitos de promoción de sopas de sobre o *stands* de marcas de automóviles. También organiza el Rocío catalán, con carretas y simpecados que suben el Montmeló como si allí estuviera la Blanca Paloma. La repeti-



Joan Brossa: *Localización del gusto*. 1978.

ción de ritos culturales andaluces a mil kilómetros de su tierra de origen sería una anécdota si no concentrara cada año millones de personas en nombre, ¡faltaría más!, de su propia cultura expresada, claro está, en la lengua *apropiada* a la misma, es decir, el castellano de Andalucía o de Extremadura. El rechazo de la FECAC a la nueva ley no sólo se produce, pues, como un modo de defender los propios hábitos lingüísticos, sino también como afirmación de la propia identidad cultural. De este modo, la FECAC, en realidad, no hace sino asumir los postulados lingüístico-culturales nacionalistas; si lo que define una «nación» es la lengua y cultura, y para ser algo en Cataluña (según la dogmática nacionalista) es preciso tener «nación», el modo de ser catalanes de muchos emigrantes e hijos y nietos de emigrantes es afirmar su «nación» mediante ritos culturales (y culturales) claramente diferenciados de los ritos del nacionalismo «oficial». Da idea, en fin, del poder de la FECAC, el hecho de que su presidente, un distribuidor de bebidas y embutidos onubense, invitara al

Conseller de Cultura de la Generalitat —responsable del texto de la nueva ley— a no asistir a la Feria este año. Pujol no reaccionó como un sant Jordi vengativo y fulminador, sino que templó ánimos, quitó hierro al asunto e hizo que su conseller asistiera pocos días después al evento, donde fue fotografiado bebiendo vino fino y comiendo jamón de jabugo.

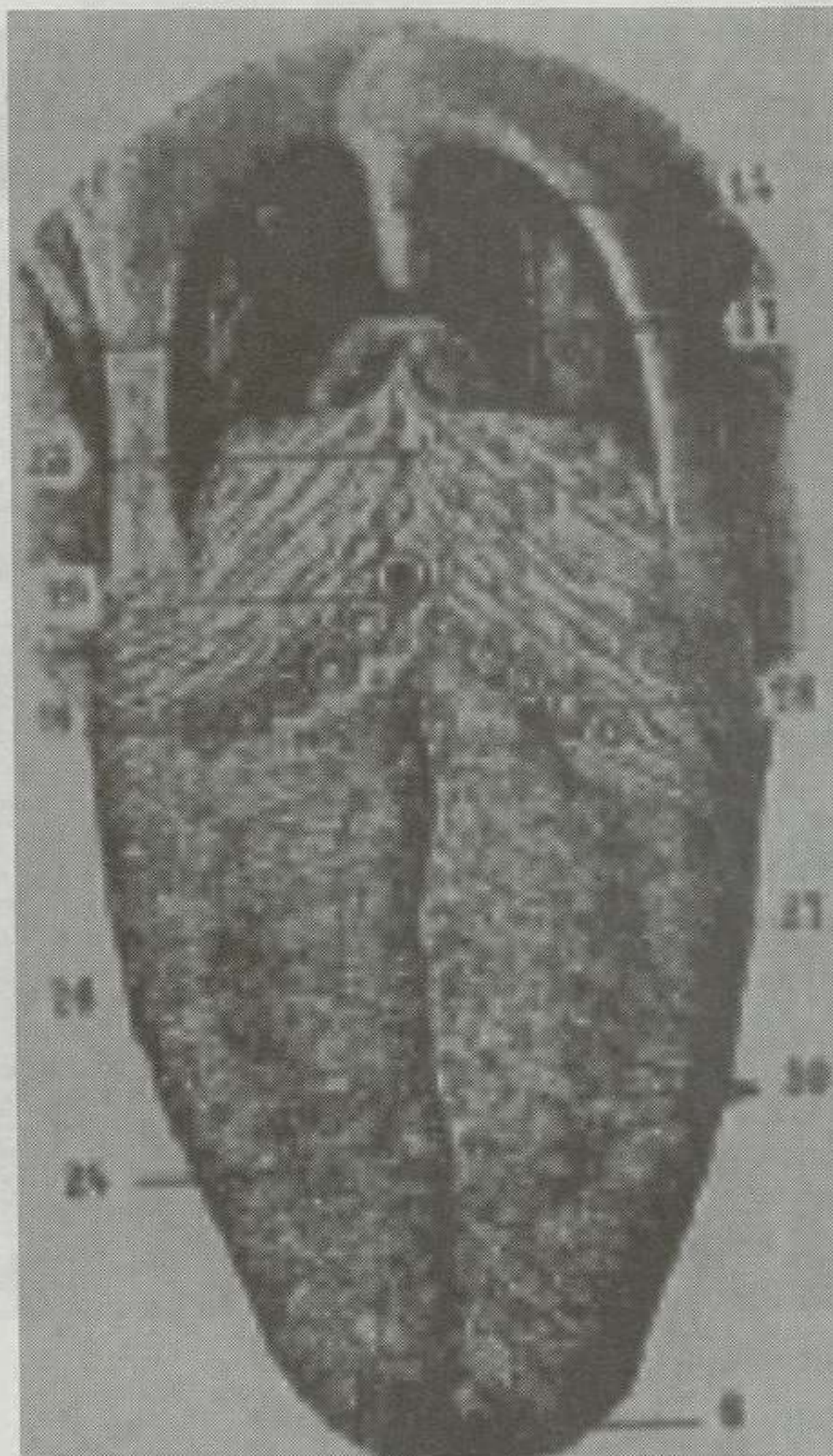
El manifiesto del Foro Babel aparecía, pues, en el momento más álgido de la polémica. En él se afirmaba la «realidad bilingüe» de Cataluña y se extraían las consecuencias de dicha afirmación. Así, se matizaba la interpretación oficial de la expresión «lengua propia», referida al catalán, como «única» o «preferente» y se proponían los términos «específica» y «diferenciadora», se reclamaba el uso del castellano y el catalán, en pie de igualdad, en la administración autonómica; se rechazaba la intervención del poder público en el ámbito privado de uso de la lengua y se propugnaba, en fin, que el castellano fuera también lengua vehicular de la enseñanza pública.

Lo que antecede parecerá a quien viva fuera de Cataluña de puro ejercicio de sentido común. Precisamente por eso es letal para cualquier política lingüística nacionalista. El sentido común, en este asunto, invita a cimentar la acción política en los hábitos y necesidades sociales y culturales de los ciudadanos. La metafísica patriótica obliga, justamente, a lo contrario; es el ciudadano el que debe adaptarse y adaptar sus gustos y preferencias a un proyecto de «construcción» nacional diseñado por el poder político. Y el núcleo de este proyecto, en Cataluña, es el binomio lengua/cultura, estando esta última subordinada a la primera. Así, el uso de una lengua u otra en la producción cultural ha sido y sigue siendo determinante para considerar el producto acorde con el proyecto nacional. En función de este uso se está *in* o *out* de las políticas oficiales de fomento general o específico de la cultura. Es una frontera precisa y exclu-

yente. Ha excluido, de hecho, durante años, a buena parte de la producción cultural catalana de toda ayuda o fomento públicos. Esta exclusión no debe entenderse, sin embargo, como una «persecución» de la cultura en castellano o como un rasgo de «totalitarismo», esta percepción es, en realidad, el reverso del *Leitmotiv* nacionalista del victimismo y sólo contribuye a deformar el problema, convirtiéndolo en una especie de cosmogónica lucha de principios opuestos. Más que de una exclusión, se trata de una «jibarización» de la cultura, una contracción y reducción de la misma que obliga al intelectual o al artista a limitar su campo de acción creativa en función de las exigencias del modelo lingüístico-cultural. Buena parte de la cultura catalana actual sigue concibiéndose a sí misma como una cultura de resistencia contra un «enemigo» que, en realidad, la ignora. Pero el «enemigo» ha sido históricamente y sigue siendo ahora, en lo cultural, más un «amigo» o un «acompañante» que un adversario. La historia de la literatura o el arte catalán discurre casi completamente por los mismos cauces que la literatura o el arte hispánicos. Ni siquiera fenómenos como el Noucentisme —con lo que tiene de ensalzamiento de la *diferencia*— pueden ser, sin más, aislados del devenir coetáneo de la cultura española. La pretensión de construir en lo cultural un hecho *diferencial* se convierte, a menudo, en una mera sinécdoque que, inevitablemente, reclama, para su intelección, el todo del cual es parte.

El carácter disparatado, en última instancia, de esta sinécdoque explica la subordinación antes aludida de la cultura a la lengua. La lengua, en efecto, es «diferencial» en sí misma, y por ello permite mantener vivo el sueño de la diferencia. De ahí que, con el paso de los años, el grueso del proyecto cultural oficial haya ido derivando hacia políticas de fomento de lo *mediático* en detrimento de aquello de lo cual, en buena lógica nacionalista, debiera ser *medium*, el «medio» de comunicación. Nunca ha sido más cierta la consigna de Mac Luhan como en el caso que nos ocupa; la lengua empleada por el medio (principalmente televisivo) es el único mensaje... nacional. La lengua, y no tanto lo que se haga o exprese con ella, es lo que importa. Y subordinando resignadamente el proyecto cultural al lingüís-

tico, el nacionalismo convierte la sinécdoque en paradoja; así, cuanto más se difumina lo cultural en lo meramente lingüístico, más se aleja la posibilidad de «construir» una diferencia real. Una y otra lengua, aunque distintas, acaban diciendo mediáticamente lo mismo. Acaban siendo, de hecho, simples modos «distintos» de decir la



Joan Brossa: *Localización del gusto.* (Detalle).

identidad indiferente de la sociedad de masas. El convidado de piedra al gran festín de los programas-concurso, los culebrones costumbristas o los espacios dedicados a la hagiografía culé es, finalmente, la Cultura.

En este sentido, el texto del Foro Babel va más allá de sí mismo. No es sólo la contribución a un debate parlamentario puntual, muy centrado en la redacción de la nueva ley; también es un manifiesto en favor de la cultura catalana entendida más como cultura (sin adscripción lingüística) que como *catalana*. De hecho, lo que une a los firmantes del Foro Babel es una concepción *librepensadora* de la cultura. Es una concepción que rechaza —usando el título del último libro de Gustavo Bueno— el mito de la cultura en favor, precisamente, de la cultura misma. La mera enumeración de algunos de los ciento noventa y dos firmantes da idea cabal de ello: Félix de

Azúa, Albert Boadella, Victoria Camps, Josep M^a Carandell, Francisco Fernández Buey, Cristina Fernández Cubas, Víctor Gómez Pin, José Agustín Goytisolo, Jorge Herralde, Gabriel Jackson, Enrique Lynch, Jordi Iovet, Juan Marsé, Eduardo Mendoza, Terenci Moix, Rosa Regás, Francisco Rico, Miguel Riera, José Sanchis Sinisterra, Rosa M^a Sardá, Joan de Sagarra, Eugenio Trías, Esther Tusquets... El primer paso ha sido dado. La crítica a los criterios que han inspirado la nueva ley lingüística es, por tanto, el punto de partida de la restauración de un espacio perdido de creación y reflexión culturales, un espacio «posnacionalista» que recupere las capacidades críticas y creativas ocultas bajo el velo de Maya de la patria.

No hay, pues, dos «culturas» enfrentadas en Cataluña, como tampoco hay dos historias o dos religiones o dos etnias. Una alternativa a la política cultural nacionalista empieza con el reconocimiento de este hecho. Para el nacionalismo, la lengua y cultura catalanas peligran porque compiten con la lengua y culturas españolas.

Consecuentemente, para salvar la identidad «propia» hay que poner coto a la expansión de la identidad «ajena». Para el Foro Babel, ambas lenguas en Cataluña deben ser aliadas naturales, vehículos de transmisión cultural y no depositarias de valores ultramundanos. Hasta ahora, la simple formulación pública de estas ideas era, sin más, políticamente incorrecta en Cataluña, y el que las formulaba corría el riesgo de ser señalado como «cipayo» lingüístico. Cabe esperar, a partir de ahora, que ya no sea así.

«Babel», en fin, como se lee en la Biblia, significa «confusión». Jacques Derrida escribió en *Des Tours de Babel* (1985) que la confusión babilónica no se halla en el nombre de Babel, sino en la imposibilidad de las lenguas postbabilónicas de traducir lo que dicen a la lengua originaria, aquella cuya única palabra o huella conocida es, precisamente, «babel». Todas las lenguas son, en este sentido, iguales y hermanas en el infortunio de la diversidad, que condena a los hombres a no entenderse entre sí. Pero al menos queda el nombre de Babel como signo de la perdida comunidad universal. Como emblema, por demás, de toda una (posible) teoría de la cultura contemporánea. □

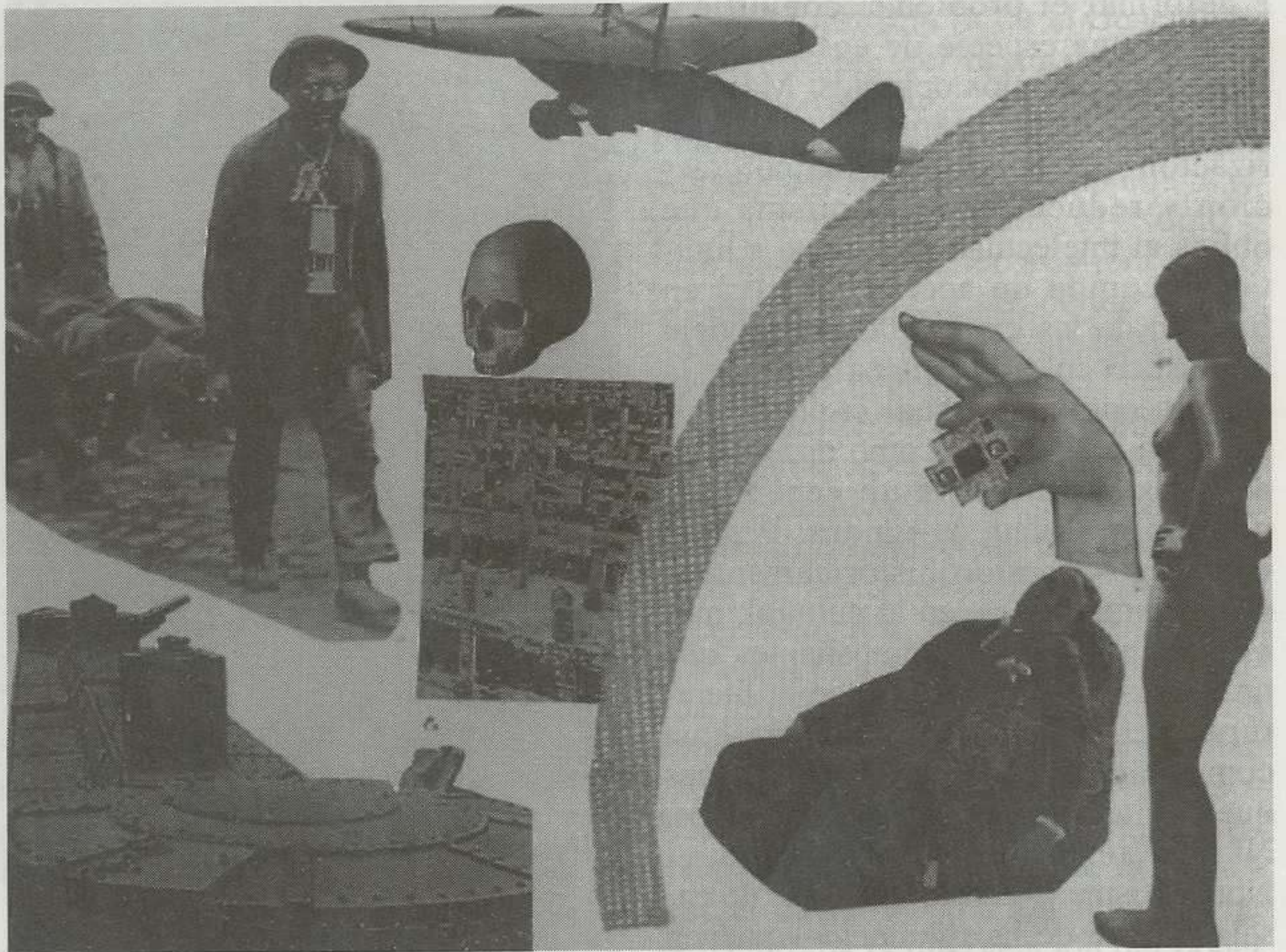
La cultura en euskera

Matías Múgica

Uno

Este artículo, como todos, comienza por un título, *La cultura en euskera*. Pero, ¿de qué estamos hablando? ¿Existe verdaderamente algo que pueda llamarse una cultura en euskera? La pregunta no es ociosa en un texto escrito en castellano y dirigido a un público en parte no vasco: el euskera sigue siendo una formidable muralla por la que apenas pasan las noticias. ¿Existe, pues, tal cosa como una *kultura*, fuera de la acepción etnológica del término? Efectivamente, existe una producción cultural *sensu lato* en lengua vasca, bastante variada y que ocupa casi todos los campos. La primera noticia que tuve yo de este mundo, antes de aprender euskera, fue en un manual posfranquista de literatura española, en el que un famoso académico definía la literatura vasca (allá por el año 75) como «perfectamente al día tanto en forma como en contenidos». Recuerdo que entonces un juicio tan benévolo me llenaba de orgullo. Ahora que conozco mejor el patio, de tan benévolo que me parece me asalta la duda de si no será irónico. Pero no lo creo; sencillamente a don Emilio, hombre elegante, debía de repugnarle el lanzazo a moro muerto, y guardaba unas palabras amables para el desfavorecido.

Además en cierto modo era verdad: «perfectamente al día en formas y contenidos». Pues sí, si se quiere es cierto: la cultura vasca ha conseguido hacerse homologable, valga la expresión. Desde que salió de su semiclandestinidad, nuestra *kultura* se ha mostrado ansiosa de asimilarse, de integrarse en patrones, de incorporarse los artilugios culturales, figuras, instituciones y oficialidades de la cultura europea estándar. Sacada de la marginalidad o la parroquia y elevada a centro de mesa del cotarro, la cultura vasca ha tenido que centuplicarse para dar abasto. Pero lo ha conseguido: damos la talla, somos como los demás, hermosa escarapela que ya nos concedía don Lázaro hace diez años, con bastante menos méritos que ahora. Tenemos no-



Nicolás de Lekuona: *Sin título*. 1934.

velistas, poetas, dramaturgos, periodistas, pensadores, patriarcas, jóvenes promesas, *enfants terribles*, columnistas, ensayistas, cineastas, traductores, funcionarios culturales, etcétera. Como en las *troupes* pobres, varios o todos estos personajes se concitan a menudo en una sola persona. ¿Qué más puede pedirse? Hombre, pues por ejemplo que todo esto pudiera contemplarse sin sonrojo, pero eso, al parecer, no es tan importante. ¿Cumple o no cumple el tornillo la normativa? Pues entonces no me venga a usted con que la aleación es una filfa. Es un tornillo estándar y a callar.

Optat ephippia bos, desea la vaca acarrear de caballo, decía el clásico. No puede formularse mejor lo que le pasa a nuestra cultura en vernáculo: era una escuálida vaquita relegada al fondo del establo, toda piel y huesos, pero ahora es la reina del baile; en pocos años hemos conseguido, para pasmo de propios y ajenos (sobre todo de ajenos) tenerla ensillada y arreada en figura de Bucéfalo, con los mejores

jaeces, todo de excelente calidad, sin reparar en gastos. La vaquita, con todo esto, no entiende gran cosa, pero está contenta: entre todos la hemos convencido de que es un caballo.

Ya hace años decía, creo que Jon Juaristi, en la revista *Pott*: «La cultura vasca es un simulacro», y le contestaba Atxaga: «No seas tan sincero». El mundo de las letras vascas sufre en una rara hidropesía, probablemente terminal, fruto directo de partir, más que de sus necesidades y posibilidades, de un impulso administrativo-oficial de imitación, de esta especie de furia copiona que nos ha entrado. Todo esto ha producido un *boom* de cargos, funcionarios, figuras culturales, casillas, rincones, covachuelas, sueldos, prebendas y subsidios, y como en todo caso de escandalosa inflación, el resultado inevitable ha sido la devaluación: circula mucho papel, pero no vale gran cosa.

Me voy a permitir exponer un breve problema de aritmética elemental para aclarar cuál es el fondo del

problema: ¿qué población mínima deberá tener una localidad para poder organizar sin ridículo un concurso de belleza de, digamos, veinte participantes, teniendo en cuenta que en la raza humana la proporción es de un guapo por veinte feos? Hasta un niño sabría hacer esta cuenta. Pero nosotros no: hemos montado nuestro particular sarao *Miss Kultura* sencillamente homologándolo al de nuestros vecinos, por una pura cuestión de imagen corporativa, sin atender demasiado a si realmente lo necesitábamos o sobre todo a si realmente éramos capaces de tanto. El resultado está a la vista: junto a algunos guapos, ha subido al estrado todo el mundo: los normales, los feos y hasta auténticos picios. Pero eso es: hemos conseguido con ímprobo esfuerzo y mucho dinero (público), que la organización, el estrado, los focos, las bandas, los horrendos numeritos de los candidatos y sobre todo los premios en metálico, que es lo importante, sean homologables, europeos, iguales que los de los demás.

No falta, por supuesto, quien esté encantado con todo esto. Son incluso, creo, aplastante mayoría. Y es que estos tinglados son beneficiosos para mucha gente, y no me refiero sólo a su bolsillo, sino también a una autoestima maltrecha. Los picios del concurso, por ejemplo, elevados a reina de belleza (futuro altamente improbable para ellos en ningún otro sitio), no estarán de acuerdo con mi diagnóstico. Están encantados en su concha de colorines gastando el dinero de todos en jugar a ser succulentos percebes cuando en general no pasan de insípidas chirlitas.

Y lo más gracioso es que en este circo los guapos, que los hay, molestan. A su lado resulta más difícil mantener la ficción, y al público, por comparación, se le escapa la risa. Claro, eso molesta. Conque a los de mérito, en estos chiringuitos, se les intenta



Nicolás de Lekuona: *Sin título*. 1934.

empujar discretamente fuera del escenario. Si se parten la cabeza, mejor. Son conocidas las reticencias que despierta Atxaga en mucha gente. Es sospechoso de poca lealtad. Incluso escribe en castellano. Lo que es, sobre todo, es un molesto contraste; mucha gente vivía más tranquila cuando no estaba. También podríamos preguntarnos por qué Eduardo Gil Bera, uno de los más originales escritores en euskera, está publicando en castellano. Su traición no habrá dejado de comentarse en términos abominables. «Traicionar, joder, se dice fácil. ¿Y

poder? Lo de traicionar es como abrir una ventana en la cárcel. Ganas tiene todo el mundo, pero a ver quién es el guapo». Son palabras de Céline, felón de genio. De los vascos la verdad es que muy pocos podrían traicionar nada, ni siquiera un poco: ningún enemigo en su sano juicio los acogería. La lealtad, en estas condiciones, es barata.

El euskera, tristemente, se convierte en cobijo de aquellos cuya incapacidad les veta publicar en ningún otro idioma, y corre grave riesgo de ser, de hecho en gran medida ya es, un mundo cómodo, familiar (como toda familia, lleno de rencillas), privilegiado, donde es fácil ser alguien porque siempre hace falta gente en su desproporcionado candelero, y que permite alcanzar localmente un estatus y prestigio (y dinero) parecidos al de quienes trabajan en castellano, pero con francamente menos esfuerzo y mérito que ellos. Es relativamente fácil ser un *euskak idazle* o un *euskal aktore* o *kazetari*, mucho más fácil en todo caso que ser escritor, actor o periodista en castellano. Y claro, el camino fácil tienta al débil. No estoy llamado tontos a los vascos. Por lo que me ha tocado ver, Minerva, diosa de la inteligencia, no nos ha tratado especialmente mal en su siempre desigual reparto. Simplemente llamo la atención

sobre el hecho de que la subsidiación y la oficialización de una cultura entraña siempre el peligro de consagrar y perpetuar una mediocridad empingorotada, de caer en un agradable letargo, como el que según dicen precede a la muerte por congelación.

Dos

Una pregunta que viene a la mente después de decir todo esto es la de cómo ven estas cosas los vascos, que en definitiva son los que las financian

con su dinero. Los vascos, en primer lugar, son monolingües castellanos en su gran mayoría (las tres cuartas partes) y por tanto opinan sobre estas cuestiones por referencias; si sus dirigentes político-espirituales les dicen que las letras vascas «están perfectamente al día, ellos están dispuestos a creerlo y a aplaudir a lo que haga falta. En su valoración de nuestra *kultura* gozan de la misma ventaja que supone no saber inglés para escuchar cierta música anglosajona: la letra no te estropea la música.

Y en cuanto a esa cuarta parte de los vascos que habla vascuence, ¿cómo vive «su» *kultura*? En mi opinión, ignorándola tranquilamente. En esto no tiene un comportamiento muy distinto de sus conciudadanos castellanófonos: están dispuestos a aplaudir a lo que haga falta con tal de no tener que leerlo ni verlo. Sólo un pequeño sector de este pequeño sector, una especie de resto de Israel de correosas convicciones, consume habitualmente cultura en euskera y es su verdadero cliente. Llega incluso a veces (según el punto de correosidad) a consumirla a exclusión de cualquier otra. Desde fuera es difícil entender cómo puede nadie someterse voluntariamente a esta dieta: hay que tomar en cuenta la fuerza distorsionada del nacionalismo, que ritualiza todo lo que tenga que ver con la lengua. Para el nacionalista, el euskera, como el agua del Jordán, lo redime todo y es capaz de transustanciar lo que en otro idioma sería a sus propios ojos un bordinio, en obra interesante y merecedora de laudo. Hay un elemento previo y casi definitivo en esta valoración: aquello está escrito en *El idioma*. Para contrapesar esta virtud de base e inclinar la balanza negativamente, la obra debería ser de una horripilantez prácticamente sobrehumana.

Por amor a la lengua todo el mundo está dispuesto a aburrirse mucho y además a creer que se divierte: les pasa lo que, según Georges Brasens, a muchas mujeres cuando hacen el amor con sus maridos, a los



Nicolás de Lekuona: *Sin título*. 1935.

que aman: *elles s'enmerdent / sans s'en apercevoir*.

No me resisto a poner un ejemplo, y voy a hacer algo que sé imperdonable, algo verdaderamente desastroso para un texto vasco: traducirlo sin contemplaciones, es decir, dejándolo tal cual es (en todo su horror) pero despojado de su parapeto habitual: esa neblina refractaria de la lengua, esa subsidiación sentimental que automáticamente los vascos concedemos a nuestras cosas: Véase:

Una paloma blanca se me ha acercado
Esta mañana al amanecer
¡Qué alegría me han producido,
queridos señores, sus palabras!
Y yo ahora estoy ante ustedes
Lleno de contento.
Lo primero, buenos oyentes,
buenos días a todos de corazón.

Esto, me interesa insistir, no es una parodia: aunque cueste creerlo, es una traducción fiel (1) de una de las composiciones más glosadas del bertso-

atismo de este siglo. Esta rara perla ha hecho correr, si no ríos, regachos de tinta. Algún crítico, por ejemplo, ha dicho que en este verso el autor se revela versado en literatura romántica (sic, *literatura erromantikoan jakitun*, por lo de la paloma me imagino). Aduzco esto con dos objetos: dar una idea de la pavorosa mediocridad en que se ha movido y se sigue moviendo el bertso oficial, y sobre todo para mostrar con qué arrobada unción puede llegar un estudioso nacionalista a hablar de un evidente engendro, cuando el engendro es vasco (2). Esta inmoderada práctica de la hipérbole y el autobombo, y la costumbre —plenamente vigente— de usar un juego de pesas y medidas trucado cuando lo que se trata de enjuiciar es vasco, han acabado por convertir esta cultura en algo que, volviendo a la imagen del concurso de belleza, podríamos llamar un picio piropeado. Piropeado, para colmo de patetismo, por sí mismo, ya que entre nosotros críticos y

autores suelen ser uno, por turnos. Tengo la sensación de no haber leído hace años una crítica que le cante las cuarenta a una obra en euskera. Que sencillamente diga: «Esto es malo, muy malo, incluso malísimo». La crítica aquí va del panegírico más o menos amiguista a la reseña por trans-

(1) Se me dirá que denigrar toda una cultura por el procedimiento de traducir una estrofa es pura piratería. Tal vez sea cierto. Pero claro, no puedo transcribir una novela entera, ni el poema «Euskaldunak». No me caben. La muestra por fuerza había de ser reducida. Y esta muestra, créanme, es muy representativa: desde luego, no es ni con mucho lo peor que podía haber puesto, y para encontrarlo tampoco he tenido que fatigar demasiado el rico repertorio de prodigios de la literatura vasca. En realidad, de tantos que podía aducir, no sabía a qué *bertso* quedarme.

(2) Hablando de estas cosas con gente de la cultura vasca, que en privado acaba por reconocer que son vergonzosas, suelo sacar la impresión de que su postura es parecida a la de Truman para con Anastasio Somoza; según dicen, solía comentar: «Es un hijoputa, pero es nuestro hijoputa».

cripción de solapa, si se me permite la expresión. En el peor de los casos, el silencio. Esto puede deberse, qué duda cabe, a que nada sea malo, pero por lo dicho hasta ahora el lector ya se habrá percatado de que no parece muy probable. En realidad tanta autocomplacencia y tanta tolerancia por parte de la sociedad son síntomas de algo más grave, que debería deprimir mucho a los que se mueven en este mundo, pero que, al contrario, parece no importarles nada: la indiferencia social. Salvo los autores, en la sociedad vasca casi nadie se toma en serio estas cosas; no al menos como para darse el trabajo de examinarlas y criticarlas. Es como, por ejemplo, el teatro parroquial o las redacciones escolares, que tampoco suelen merecer crítica pública sino siempre parabienes y elogios circunstanciales, para *no desanimar a los chicos*. Con esta actitud de no desanimar a los chicos mira la sociedad vasca a su *kultura*. Pero tal vez lo que habría que hacer sería precisamente desanimarlos. Al menos a muchos de ellos.

Volviendo a nuestro *bertso*, es todavía más difícil de creer que estas cosas levanten entusiasmos y hasta arranquen lágrimas de los oyentes. Produce perplejidad. Yo no sé juzgar qué efecto pueden tener en un rústico iletrado. Estoy dispuesto a creer que le gusten sinceramente (aunque mi sospecha es que al rústico precisamente es a quien menos le gustan); en todo caso, no puedo ponerme en su lugar ni hablaré de él. Pero cuando veo a gente urbana, culta, letrada, hasta con afición a la literatura, poner los ojos en blanco antes estas ramplonerías en ripio y aún mucho peores, entonces sí me siento capacitado para opinar: esta gente miente. Se miente fundamentalmente así misma y luego a los demás. Aquello, no digo que no, será si se quiere un ritual nacionalista, un acto de comunión ideológica, una ceremonia de hermanamiento; será todo lo que se quiera y tendrá mil justificaciones y me parece muy bien, pero el goce, el disfrute básico, fisiológico, directo, sincero, no existe, es una pantomima.

Tres

«Je refuse le génie des anciens Troubadours aux Jasmin, Mistral, et cie. Tous ces messieurs pensent en français. Je les considère comme des excellents poètes français qui s'amuse à travestir dans cet occitan moderne et désagréable leurs belles (3) pensées, mais seulement belles à la française ... Je crains de vous avoir scandalisé...».

Carta a Lettre a Wentworth Webster.

LOUIS LUCIEN BONAPARTE,

La poca calidad de las letras vascas puede explicarse por muchos factores,



Nicolás de Lekuona: Sin título. 1934.

numéricos, históricos y de varia índole, sin recurrir a suponernos a los vascos una impotencia congénita para la cultura, aunque desde luego nunca hemos brillado mucho en este campo (otras virtudes tenemos). Yo me voy a ceñir a examinar una razón a mi entender fundamental, evidente y casi nunca mencionada por puro miedo a la verdad y pura convención social: la enorme insinceridad lingüística que subyace a toda la cultura vasca.

El problema en realidad es social: parece razonable pensar que una cultura necesita unas raíces, un humus, en definitiva una sociedad de la que nacer y con la que estar en saludable relación de retroalimentación. Pero esta rela-

(3) Este adjetivo es, me temo, lo único de todo este curiosísimo texto del príncipe Bonaparte que no puede aplicarse tal cual y automáticamente a la mayor parte de la cultura en euskera.

ción a mi entender sólo existe en muy modesta medida entre la sociedad vasca, ni siquiera la vasco parlante, y ésta que supuestamente es su cultura. Por debajo de las alharacas y los repartos de premios, hay en realidad muy poco en la sociedad vasca donde pueda enraizarse todo esto, y me refiero al nivel puramente lingüístico: en efecto, a partir de cierto nivel de educación es difícil encontrar a alguien que sinceramente pueda decir que el euskera es su idioma de fondo. No me refiero a quien ha decidido que el euskera es su idioma, a quien ordena al euskera ser su idioma —de éstos hay todos los que se quiera— sino a aquél en quien, al contrario, es el euskera

quien manda, porque la vivencia sincera y natural, no ideológica, del idioma, casi solamente existe en sectores sociales que apenas hacen ni consumen cultura. De ahí que la cultura vasca sea protagonizada en gran parte por tráfugas de la cultura mayoritaria. Por desgracia este transfugismo, como es lógico, no atrae precisamente a quienes mayores posibilidades de éxito tienen en su cultura original.

Así, en los medios urbanos castellanoparlantes del país, fuera del ámbito donde el euskera es realmente un idioma vivo, han surgido unos curiosos clubs o guetos, lo que suele llamarse el «mundo del euskera», cuyo lazo de unión es el ejercer voluntariosamente la vascofonía. Merece la pena detenerse a examinar este pequeño grupo social y su comportamiento, porque es fundamental a la hora de entender algo de la cultura vasca actual. En esta vascofonía de invernadero, el euskera crece raquítico, falto de luz y fondo de tierra, no se sabe si resucitado o al contrario envenenado por tanto abono, insecticida y producto vigorizante como se le administra. A la gran pobreza de recursos que padece de por sí la lengua vasca, se le añade el agravante de que en estos pagos para casi todos (muchas veces para todo el mundo) el vascuence es una segunda lengua en todos los sentidos menos el ideológico. El conocimiento y la fluidez en el idioma van de la corrección al más absoluto horror, pero

en el tenor general es renqueante, a menudo cercano al ridículo, y muchas veces reduce la comunicación a niveles desesperantes. De ahí les viene a estos ambientes cierta grisura, cierto aire conventual, una leve rigidez mortuoria, conjurada y exorcizada con mucho alcohol y mucho despiorante *afari*, pero que sigue siendo manifiesta al ojo observador (4). El problema es que aquí no se trata sólo, y tal vez tampoco fundamentalmente, de comunicarse sino de comulgar, cosas que sólo etimológicamente son lo mismo. Si para eso hay que perder la naturalidad discursiva, la espontaneidad y la parte considerable de nuestra capacidad de expresión, ese precio al parecer es pagable para ciertas mentes. Como no podía ser menos, un jueguito de esta índole atrae sobre todo a gente de determinado corte mental: notoriamente a muchos curas, semicuras o excuras, que siempre han constituido el corazón de la vascofonía «culta»; éstos, en efecto, en su opción vital han renunciado al goce del mundo para dedicarse a tiempo completo a su menester soteriológico (salvar almas, salvar el euskera...); no les puede pues importar demasiado en qué idioma bandear una insuficiencia afectiva que de todas formas estaba en el programa. Por otro lado, a esta feria acuden muchas personas con una personalidad muy característica del país, cierta enfermedad afectiva ambiente, podríamos decir, que, por diversas razones, desean comunicarse cuanto menos mejor. No puede sino atraerles

(4) Uno de las más recientes creaciones del kitsch vasco es el *txiste avari*, cenas en euskera en las que se paga a alguien muy gracioso para que venga a contar chistes. Que la diversión de una cena de amigos corra a cargo de un «técnico», es sintomático de que en estos medios la capacidad de expresarse con humor y naturalidad es absolutamente excepcional, y por tanto profesionalizable y pagable. Ello denuncia el nivel de maniatamiento lingüístico que sufren los participantes. De hecho el mensaje que vehicula la propaganda de estas cenas chistosas es más o menos *¡también en euskera te puedes divertir!* Sólo les falta añadir: *¡El imposible vencido!*



Nicolás de Lekuona: Sin título. 1935.

un mundo en el que, por mucho que bajen la guardia, el propio vehículo les controla y limita la expresión; si no tuvieran el euskera, otra mordaza encontrarían que ponerse.

Es en este vivero y este terreno de juego donde nace gran parte de la cultura vasca, y no allí donde el idioma posee una realidad psicológica en los individuos y se vive con sinceridad y sin autoimposiciones. Creo que es a Patziku Perurena a quien le he leído estas reflexiones más certeras (y amargas) sobre esta falacia medular que subyace a tan grande parte de las letras vascas, aunque no llega a expresar sino veladamente lo que se deduce de todo ello: que cada cual debe expresarse en su idioma, que hablar castellano no es ningún pecado, que un idioma desvinculado de las vivencias nucleares de alguien es siempre para él un simple apósito, por mucha ideología que le eche, y que la cultura que pueda nacer en estas condiciones difícilmente pasará de ser lo que esos cuadros pintados por minusválidos con los pies o la boca: algo de mucho

mérito y ningún interés (5), que se compra sólo por compasión. Tal vez Perurena no se atreva a decirlo: el formar parte en definitiva del círculo, aunque sea en postura de francotirador, le puede impedir formular inequívocamente las conclusiones que parecen a punto de saltarle de los labios.

Una cultura, pues, en gran medida producida por gente que siente y piensa en castellano, para gente que también piensa y siente en castellano. Recuerdo una certera frase de Juan Gartzia en que decía que, entre nosotros, las traducciones son traducciones, y los textos originales también son traducciones: las unas confesas y los otros vergonzantes. Lo que no se pregunta Gartzia, y parece que debería preguntarse, es qué sentido tiene esto y sobre todo qué calidad puede esperarse de una actividad basada en increíble proporción en la comedia y la autonegación. Porque no hay que olvidar que aquí no se trata de hacer prosa burocrática ni impresos administrativos, sino, por

ejemplo, literatura, que por definición supone la rebelión de una verdad íntima frente a la mentira social y a las distorsiones esquematizadoras. Gracias a ella, nuestra verdad radical debería conseguir hacerse un sitio, siquiera modesto, en un espacio público infestado de consignas, propaganda, intereses comerciales, manipulación y atambores oficiales. Debería ser un respiradero para la verdad no estadística. ¿Puede ser esto la cultura vasca? De la insinceridad no nace nada. Nada bueno, quiero decir, y a los hechos me remito. A este respecto, dice Bernardo Atxaga que él empezó a escribir en castellano pero que se pasó al euskera cuando se dio cuenta de que en caste-

(5) Siempre me ha llamado la atención los datos que son los vascos, en esta como en otras cuestiones, a valorar de las cosas más el mérito que el interés. A favor del bertsolarismo, por ejemplo, se suele aducir la tremenda dificultad de la improvisación. Del interés del resultado, ni palabra. Con esta visión del artista como domador de pulgas no es de extrañar que luego salga lo que sale.

llano estaba traicionando a su mundo afectivo más íntimo, sus experiencias más básicas. Nunca he oído una razón mejor para escribir en euskera. Mejor dicho, nunca he oído ninguna otra razón posible para escribir en euskera. Si se aplicara este mismo sentido común a las letras vascas, ¿qué quedaría de ellas? Probablemente lo mejor.

Cuatro

Pero me interesa no abandonar el hijo de estos «mundos del euskera». Hay un rostro suyo, muy importante, y que está a la vista de todo el mundo, pero que no encuentro reseñado en ninguna

parte: estos euskaldunes urbanos practicantes, y militantes, viven casi sin excepción de vender euskera. Insisto en que me refiero sólo a los medios urbanos castellano-parlantes del país, que son los que conozco bien. Aquí, el grueso de la gente que usa el euskera con asiduidad, que ejerce su vascofonía, trabaja en una actividad cuya tarea principal, cuya razón de ser, es utilizar y hacer utilizar la lengua: irakasles, andereños, técnicos en euskera, traductores, periodistas, locutores... No es que hablar euskera en nuestras ciudades sea

sólo un oficio, pero me atrevería a decir que va siendo fundamentalmente un oficio y cada vez más un oficio. Es cierto que, fuera de los núcleos de profesionales, existe cierta población euskaldun, inmigrante, que habla su idioma de forma *amateur*, sin cobrar, ya que su contribución a la sociedad es de naturaleza más tangible. Pero éstos son pocos, y sobre todo no tienen ningún peso, el tinglado no está montado por ellos ni para ellos. Está montado cada vez más para los otros: para una especie de elites subvencionadas que se venden euskera a sí mismas. Lo cual no les impide declararse a troche y moche perseguidas, marginadas, acosadas e incluso acorraladas, por decirlo en términos muy queridos por la paranoia ambiente.

El «mundo del euskera» cobra por mover la lengua y moverla en ese

idioma. Entender este hecho ayuda a ver más claro en ciertas actitudes estridentes que se prodigan mucho: ayuda, por ejemplo, a deslindar, en la eterna reclamación de más dinero para el euskera, qué hay de reivindicación laboral encubierta, ya qué de desinteresada reclamación de justicia, que también la hay. En este entorno, más dinero para el euskera significa de forma muy directa e inmediata más dinero para mí y mis amigos; las ideas y los intereses coinciden, situación siempre peligrosa (en un timpo era algo que se le reprochaba mucho a la burguesía), y que puede despertar serias dudas sobre la honradez de un movimiento.



Nicolás de Lekuona: *Sin título*. 1934.

Al escéptico, un oído interior le traduce las soflamas justicieras al uso a términos más humanos.

Cinco

Antes de acabar me gustaría recapitular la esencia de estas reflexiones. Primero, que la cultura vasca es mala. Incluso muy mala. Salvo excepciones, es una cultura pueblerina y sin interés, que no puede bastar para la formación de nadie. Esto, en sí mismo, no constituye ninguna crítica: por diversas razones es lógico y previsible que sea así. Lo que no es tan normal y sí merece crítica, es intentar presentarla, como se hace constantemente, como un equivalente o incluso posible sustituto de la cultura mayoritaria del país, con vocación de ser algún día su cultura única;

esto en mi opinión es peligroso e irresponsable, sobre todo teniendo en cuenta que las víctimas de la «homologación» van a ser los jóvenes. El día en que éstos dejen de educarse en culturas «extranjeras», por seguir usando jerga paranoica, y las sustituyan por la «propia» (y esto, no me cabe duda, es lo que muchos pretenden e incluso ya van consiguiendo), habremos dado un gran paso en el descerebramiento del país, cosa que no puede sino preocupar a alguien con un poco de conciencia.

En segundo lugar, queda de manifiesto el muy bajo nivel de realidad, tanto social como personal, de este tinglado: la cultura vasca consiste en gran parte en un continuo, y desespe-

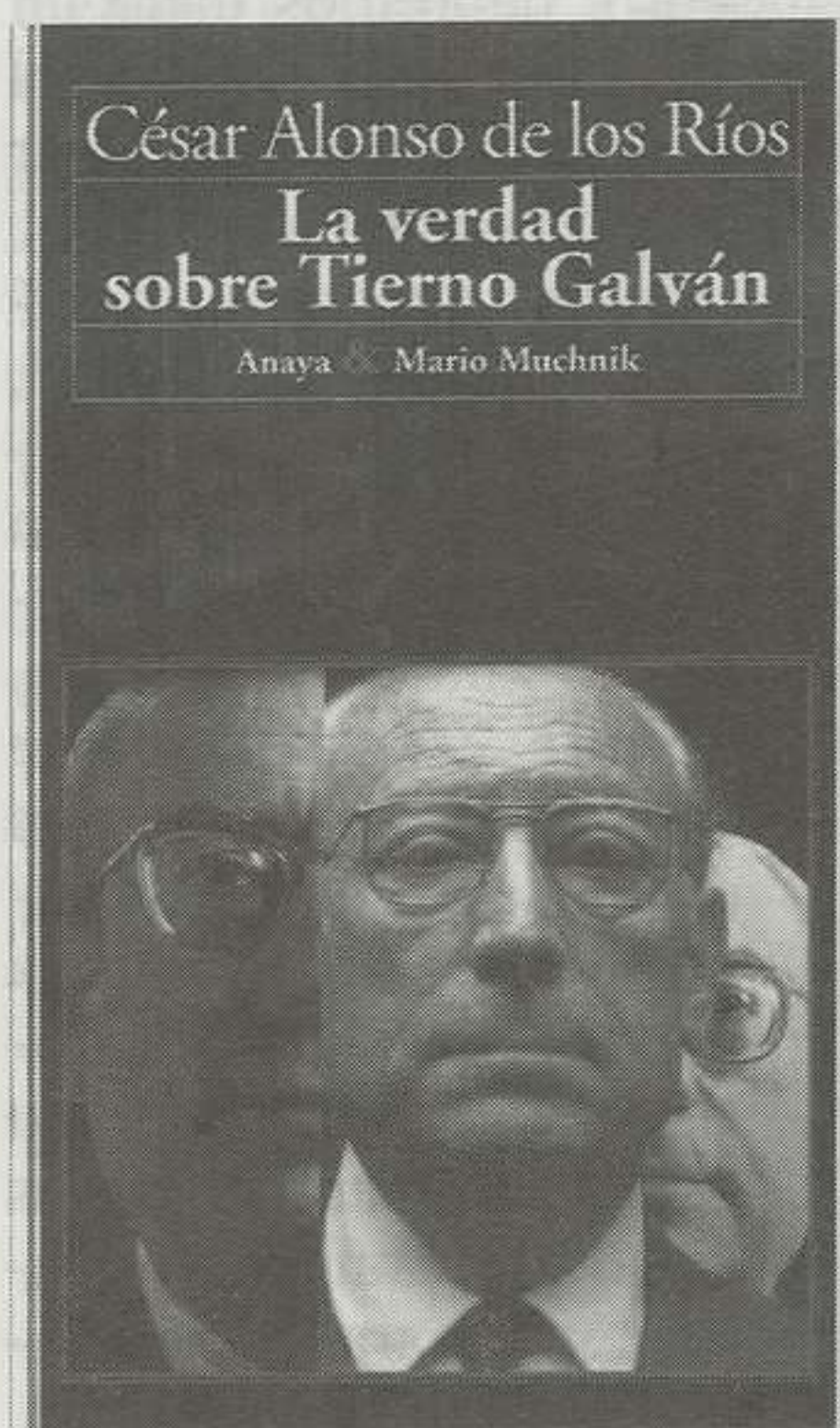
rante, «hacer como si», con la esperanza, me imagino, de que algún día haya un punto de inflexión y la cosa eche a andar. Por ahora el motor rueda mayormente en vacío por mucho que los pasajeros pongan aplicada cara de velocidad. Esto, curiosamente, no es exactamente algo que se ignore. Al contrario, parece estar en la mente de todo el mundo, aunque rara vez se diga, y menos públicamente. La idea subyacente parece ser la de resistir, disimular, que algo exista, aunque sea un simulacro, que a través de la noche un hilo de luz —*gure*

asaben lokarri zaharra— una el último crepúsculo con el próximo amanecer. Pero, ¿verdaderamente se puede llamar a esto existir? Una parte considerable de la cultura vasca, me temo, no tiene otra forma de existencia que la que le confiere el figurar en las estadísticas; las mismas estadísticas con las que el funcionario o criptofuncionario de turno, inasequible al desaliento, nos demuestra que en esto del vasco todo va que chuta, en gran parte, por supuesto, gracias a él.

Para expresarlo jugando con una imagen tópica, la cultura en euskera tiene los pies de barro; pero desgraciadamente con mucha imaginación se la puede considerar un gigante. Es, por decirlo con corrección política, de extensión vertical sumamente reducida, y para colmo de males, con una base tambaleante. □

Proceso a la clase política española

Horacio Vázquez-Rial



LA VERDAD SOBRE TIERNO GALVÁN
César Alonso de los Ríos
Anaya & Mario Muchnik
Madrid, 1997

En un libro escrito en un castellano espléndido, César Alonso de los Ríos ha desarrollado una labor heroica: el juicio a la clase política española a través del cuestionamiento de una de esas figuras que nadie se siente con autoridad para cuestionar. *La verdad sobre Tierno Galván* evoca en muchos momentos otras dos obras de las más interesantes de los últimos años: *Dios, una biografía*, de Jack Miles, y *Conjeturas sobre un sable*, de Claudio Magris. En el primero de ellos, al tratar al Dios de la Biblia como personaje literario, en sus mil modos de presentarse, el ex jesuita americano nos pone ante un interrogante fundamental: ¿cómo es posible creer en una figura que nunca es igual a sí misma, que oculta su nombre y su esencia, y que rara vez manifiesta con claridad sus expectativas respecto de la conducta del individuo humano? En el segundo de esos libros, Magris plantea la imposibilidad de la reconstrucción biográfica —e histórica, en general—, como no sea mediante la elaboración novelística de lo conjetural: la historiografía como *corpus* literario. Tierno Galván, en tanto que personaje, participa a la vez de la cualidad proteica de Yahvé y de la inasibilidad del militar quizá imaginario de las *conjeturas*.

César Alonso de los Ríos cuenta acerca del Viejo Profesor cosas que algunos suponían, que otros sabían, que los más sospechaban y que casi todos nos sentíamos inclinados a olvidar. Porque, dice, «la grandeza, que le atribuían todos los que le rodeaban, disculpaba las contradicciones, la existencia de claves secretas, las arbitrariedades incluso». Pero él asume, y esa premisa está en el origen del libro, «que una de las tareas más necesarias es la de recuperar la memoria. Y ésta es imposible si no se hace la crítica cultural, guste o no guste». Seguramente, gusta a muy pocos, aunque, como escribe Alonso de los Ríos, «no me parece que pueda haber verdadero magisterio cuando éste tiene que estar envuelto, quizá defendido, por las sombras». El caso Tierno es modélico en ese sentido, pero sólo es uno más en una larguísima lista. Registra el autor, en los últimos años cuarenta y primeros cincuenta, «una transformación radical de la sociedad española,

una operación de convivencia en las profundidades, de legítima defensa colectiva al margen de la política oficial», un proceso históricamente normal, en el que muchos hombres cambian de posición o, simplemente, se atreven a tener una: nada deshonroso, como se ve, pero que parece haber sido vivido por buen número de protagonistas —probablemente todos, menos Ridruejo— como un tránsito de la mala vida intelectual y política a la culpa por el pasado, generando una necesidad de ocultación del mismo. «*Nuestros* intelectuales», apunta el biógrafo de Tierno, y el subrayado es suyo, «reconvertidos, no han querido ayudarnos a desvelar esa época por cobardía moral, ya que ello les habría obligado a desvelarse ellos mismos... han reaccionado siempre con violencia verbal... ante los intentos de indagación de conductas y de reconstrucción de la realidad. Curiosamente cuando se habla de recuperar la memoria queda excluido este periodo. Ello equivaldría para algunos a ajustes de cuentas o prácticas inquisitoriales».

Hasta mediados los años cincuenta, el riguroso biógrafo registra decenas de incongruencias entre los relatos que el propio Tierno ha hecho de su vida y la realidad de los datos. Por esas fechas, se inicia la reconciliación entre lo narrativo y lo real —léase con precisión: no entre las narraciones y la realidad—. Antes, el «profesor se inventó toda su infancia». No pudo reconocer su extracción de clase, su vida en modestísimos pisos de Vallecas y de Prosperidad cuando éstas eran zonas realmente periféricas de Madrid, la profesión militar de la mayor parte de los varones de su familia: eligió el paradigma de la hidalguía rural para cubrir una historia de baja clase urbana, los valores castizos ante los proletarios —aunque ninguno de ellos le correspondiera—. Concluye Alonso de los Ríos que el «patetismo» de «la figura de Tierno es doble ya que vincula determinados “valores” a algo que él no fue y que quiso aparentar ser».

Según avanza la construcción del personaje que Tierno creó para cubrirse, para esconder las que él mismo consideraba debilidades, el lector duda acerca de la verdadera intención de esa fábrica teatral:

o el profesor se avergonzaba de ser quien era, o fue asombrosamente fiel a un proyecto de poder perfectamente definido ya a sus veinte años: «la sensación», escribe Alonso de los Ríos, «de que se trata de la preparación meticulosa de un crimen perfecto».

Frente al Tierno del discurso radical, casi revolucionario, de finales de los años setenta y primeros ochenta, va apareciendo en este libro un académico más afín a las tesis de Menéndez Pelayo y Sánchez Albornoz que a las de Américo Castro, un político con pocas simpatías por la Segunda República —por su incapacidad «para mantener el orden y su capacidad para crear la exasperación en todas las capas sociales: en las altas, a causa de la ley de Reforma Agraria; en las medias, a causa de la ley del Divorcio; en el proletariado, a causa del carácter escasamente social de la Constitución», informa el biógrafo, quien señala también que no se conoce un solo texto de Tierno en defensa de la República—, un analista profundamente convencido, en cambio, del papel estructurador de la monarquía después del periodo franquista, un pensador capaz de sostener que las ideologías eran secundarias en relación con los objetivos, un historiador y sociólogo que no aportó una sola línea a la bibliografía sobre la Guerra Civil, un amigo más temeroso que leal, un teórico aceptado por la «gente de la situación» y un crítico arbitrario y desplazado de los otros, los del exilio, de los que los políticos del interior creían tener tanto que temer. Frente al progresismo oral sin concesiones del final de la vida, Alfonso de los Ríos va revelando el esencial reaccionarismo del confuso tejido ideológico urdido por el Viejo Profesor a lo largo de toda su vida.

Tierno nada tenía que ver con el marxismo. Durante largo tiempo, su «funcionalismo» político discurrió en el mismo sentido que el tecnocratismo del Opus y que el Plan de Estabilización, del cual dice, con justicia, Alonso de los Ríos, que permanece «aún insuficientemente valorado por la izquierda». Para el Viejo Profesor, la «lucha política no tenía el objetivo de derrocar a Franco sino de sucederle con ventaja». Es decir, Tierno Galván pensaba y sentía, y no con mayor disimulo, lo mismo que sentían y pensaban todos los políticos españoles con un mínimo de representatividad real, incluido Santiago Carrillo y, como la mayoría, tenía la Guerra Civil por hecho fundacional, que no importaba lo sangriento que hubiese sido ni quién hubiera tenido la razón en el enfrentamiento, debía pasar a ser histórico, o sea, debía pasar al olvido. «La guerra no será absorbida

históricamente hasta que los que participaron en ella dejen de ser reactores ideológicos del país», había escrito el Profesor, y repetía el general Gutiérrez Mellado, asumiendo, él sí, las generales de la ley.

Lo cierto es que no era necesario volver al 16 de julio de 1936 en la España de la transición. Gran parte de las tareas de organización del capitalismo que la República hubiese debido realizar, las había realizado el franquismo. Otras, la obraba el tiempo y el desarrollo de los vínculos internacionales del Estado en el capitalismo financiero avanzado. No hacía falta en 1976 una Reforma Agraria expropiadora, cuando los antiguos latifundistas habían devenido industriales o banqueros. Bastó con la discreta ley relativa a la propiedad de tierras improductivas para dar estatuto legal a una realidad. Tierno lo sabía, como lo sabían Felipe González y Santiago Carrillo, que apañó la noción de eurocomunismo para no tener que suscribir, con Togliatti, la idea de que el papel de los comunistas no consistía en gestionar el capitalismo, sino en sucederlo. Ningún dirigente político español tomó en serio ni por un segundo la opción entre reforma y ruptura. La reforma estaba pactada desde aquella reunión de Múnich, que el Régimen denominó contubernio, a la que el Profesor no fue invitado.

En la lucha política no tendía al derrocamiento de Franco, sino a los términos de su sucesión, «coincidían todos», sostiene Alonso de los Ríos, creo que con entera razón. «Incluido el PCE, lo cual es más grave si tenemos en cuenta los sacrificios que pedía a sus militantes e incluso las situaciones dramáticas que llegó a crear». Eso y «la consigna reiterada de la huelga general pacífica no tenían ... el objetivo de tirar a la dictadura sino el de fortalecer el partido para que estuviese en una situación favorable a la hora de negociar su legalización e, incluso, la entrada en el gobierno una vez muerto el dictador. En realidad, sólo en las bases de los partidos, en las fábricas y en la Universidad se creía en una caída de éste». La constatación es estremecedora, y lleva a conclusiones inevitables. La primera es que las adulteraciones de la verdad histórica que jalonan la existencia y las «memorias» legadas por Enrique Tierno Galván son veniales cuando se las coteja con los olvidos de otras biografías, orilladas en ésta. Por ejemplo, la necesaria e impracticable de aquel joven Miguel Boyer que desbordaba al profesor por la izquierda, que le acusaba incluso de connivencia con el régimen, que pocos años después avalaría por ambas partes el encuentro entre Manuel Fraga Iribarne y el clandestino *Isidoro*, y por cuya gestión

económica y moral el PSOE terminaría pagando tan alto precio.

La segunda es que el pacto de silencio de la transición no se estableció entre las prisas negociadoras que siguieron al 20-N, sino mucho, muchísimo antes, en los primeros cuarenta. Y que eso es lo que sigue determinando que la preocupación por la Guerra Civil, por sus antecedentes y sus consecuencias, siga siendo mal vista por la gente de orden de derechas y de izquierdas, por la «gente de la situación» de 1997.

La tercera es que la Guerra Civil, «historicada», es auténticamente fundacional, en la medida en que la clase política actual se formó intelectual y políticamente, y se constituyó casi íntegramente, en el franquismo, y antes en la negociación que en la resistencia. Tierno Galván creyó siempre en la prioridad de las elites, y los últimos sesenta años parecen venir a darle la razón. La negociación fue lo propio de las elites; la resistencia correspondió a las bases y sirvió a la negociación de las elites; el poder está en manos de las elites. Las elites del interior, las que convivieron con los sucesivos gobiernos de Franco, y que excluyeron debidamente de su cultura al exilio: de ahí lo titánico del esfuerzo de recuperar el pasado, de ahí la sistemática falta de fondos para la investigación histórica del exilio, y lo aislado de la labor de los pocos que a ello nos dedicamos.

La verdad sobre Tierno Galván, bien podría titularse «Los orígenes espurios de la transición» o «La verdad sobre la clase política española a través de la biografía de uno de sus miembros». Muchos piensan que el libro de César Alonso de los Ríos es una provocación por lo que supone de «falta de respeto» por una de las figuras incuestionadas de la política española de este siglo, como si «incuestionada» fuese sinónimo de «incuestionable». Pero es en la

elección del objeto donde radica el mayor valor de la obra, y el gesto poco tiene de provocador. Es, por el contrario, un llamado a la más seria reflexión. Si esa figura con leyenda y sin tacha puede ser desmontada, analizada, responsabilizada de su acción, ¿qué no ocurrirá con otras? Si ese hombre, señalado por el disimulo y la invención, por la maniobra sutil y la respuesta velada a casi todo, fue rigurosamente coherente desde el principio hasta el final de su vida, pasando de intelectual afecto a rojo demoledor sin moverse del sitio, por la sola eficacia del discurso, y ello es fácilmente demostrable, ¿qué no sucederá con otros?

Enrique Tierno Galván se inventó un pasado porque creía en la memoria, cosa que lo ennoblece en una sociedad en la que notorios dirigentes de la izquierda consideran que no hace falta explicar a nadie cómo se superan, para acceder a la lucidez y hablar en nombre del proletariado universal o de los niños del Tercer Mundo, una infancia en una casa cuartel o una juventud como ministro de Franco en los tiempos más brutales de la dictadura. Esa es la peligrosa puerta que ha dejado abierta Alonso de los Ríos después de asomarse a los vericuetos del sendero del Viejo Profesor.

Es probable que los historiógrafos oficiales, y hasta los herejes con licencia, rechacen o ignoren este libro, justificando su culposo desprecio con la excusa de que es obra de un periodista y, lo que es peor, de un militante. ¡Pero qué periodista! ¡Y qué militante! La cantidad de información contenida en las páginas de *La verdad sobre Tierno Galván* podría haber dado lugar a un texto inextricable, de haber sido trabajada en términos académicos corrientes. En manos de Alonso de los Ríos, con su pasión de sabio panfletarista, y confortable. □

El encanto de la sutileza

Javier Alfaya

Periodista con una larga experiencia, columnista de *El País*, profesor universitario, Pedro Sorela —nacido en Bogotá en 1951, hijo de español y de colombiana—, tiene detrás de sí una importante obra narrativa. Hasta esta novela que comentamos ahora, *Viajes de niebla*, Sorela ha publicado otras tres novelas, *Aire de mar en Gádor*, *Huellas del actor en peligro* y *Fin del viento*. *Viajes de niebla* supone un cambio muy importante en su estilo narrativo. Si sus anteriores trabajos mostraban una escritura cuidada y un juego imaginativo que no desdeñaba un cierto grado de abstracción, *Viajes de niebla* en cambio se adentra por otros derroteros. Se mantiene idéntica distancia en lo que respecta al material narrativo, idéntico tratamiento no convencional de personajes y atmósferas. Pero esta vez Sorela ha apostado también por dar a este material una mayor ligereza de textura y el resultado es una novela formidablemente amena, una estupenda narración en la que ni siquiera está ausente el tema clásico de los relatos de aventuras con su misterio y su trama que se va desenredando mediante oportunos cortes que dejan al lector con esa imprescindible necesidad de saber qué va a pasar después, en el próximo capítulo.

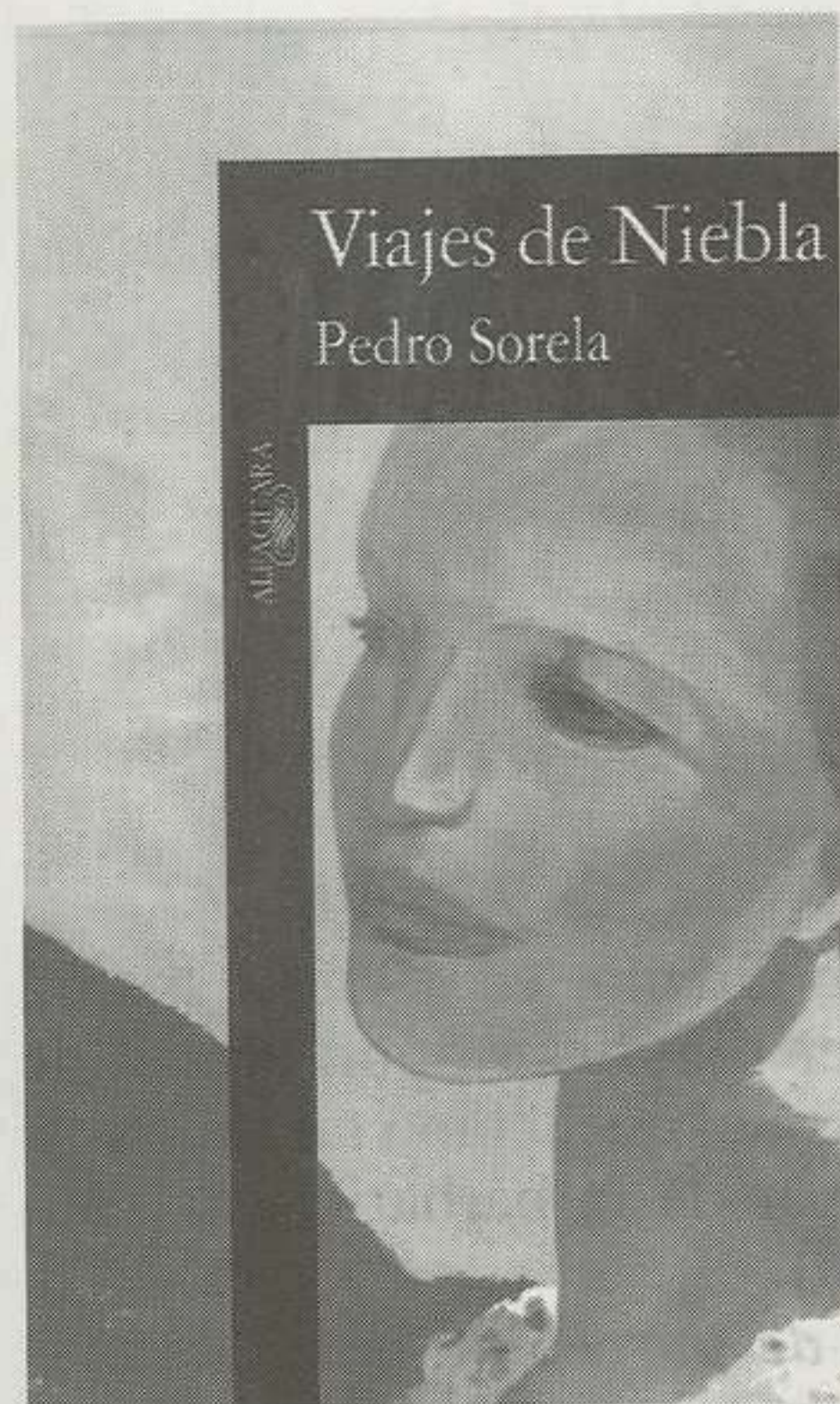
Sorela no practica un realismo monocorde, donde cada personaje, cada ambiente, se dibuja con un detallismo que puede resultar pesante sino que prefiere el trazo rápido y sintético. La historia se desarrolla entre dos mundos, uno el de una república latinoamericana que puede ser Colombia pero que también contiene elementos de otros países, y la España de los años republicanos. Hay un personaje central, un aristócrata con veleidades anarquistas, que apuesta por subvertir lo que le pertenece por origen social. Hay una mujer, naturalmente, que se convierte en un imán de pasiones y de frustraciones. Hay un tercer personaje que completa el triángulo, un triángulo sin excesivas tensiones, con su peligros y sus ambigüedades. Los demás personajes aparecen y desaparecen, entran y salen, acompañan como un elemento coral que presta consistencia a la estructura narrativa.

El novelista ha apostado por crear todo de nuevo. Hay una república no exacta-

mente bananera de la que se inventan historias y tradiciones, políticos liberales y militares golpistas, oligarquías todavía casi benévolas y desde luego paternalistas. Hay una España inventada en la que las señas de identidad están presentes, pero vistas desde fuera, con una medida frialdad que la vuelve un tanto remota pero al tiempo exacta. Sorela no duda en recurrir, cuando hace falta, al diálogo teatral, a la fingida obra erudita que completa lo que queda oscuro e incompleto según el material literario e histórico del que disponemos sobre ese periodo español tan exasperadamente dramático, al poema vanguardista, a la existencia de personajes que pudieron haber existido, no existieron y debieron de haber existido —como ese músico genial y extravagante que escandaliza a la burguesía madrileña con una obra que rompe los esquemas del lenguaje clásico— romántico con una mezcla de estilos donde puede estar presente Shoenberg, pero también Scriabin, Stravinsky y Bártok, incluso a una lengua imposible, cuyos enrevesamientos se nos exponen con cierta minucia, etcétera.

Viajes de niebla no es precisamente una novela realista. Pero hay que explicar que tampoco pertenece al confuso mundo del realismo mágico y aunque lo fantástico puede estar presente, lo está de una manera tal que el lector no acepta porque el autor se lo presenta con todas las garantías de lo verosímil. Lo que se nos cuenta fluye, y ésa debe ser la esencia de un buen relato. Sorela utiliza un lenguaje sintético, que en ocasiones añade a la eficacia un aura poética que no interrumpe el curso del relato sino que le da una mayor consistencia. Las virtudes que estaban presentes en otras de sus novelas, pero que a veces derivaban arriesgadamente hacia una congelación de lo contado, a su fijación en unos instantes privilegiados, aquí marcha siempre hacia adelante y el lector sabe a qué atenerse. Cuando llega la sorpresa obedece a una impecable lógica narrativa. En ese sentido, *Viajes de niebla*, es un relato clásico.

Lo que Sorela cuenta y lo que no cuenta pero cuyo peso hace gravitar con sutileza sobre el lector, otorgando a la novela ese aura de misterio que es también imprescin-



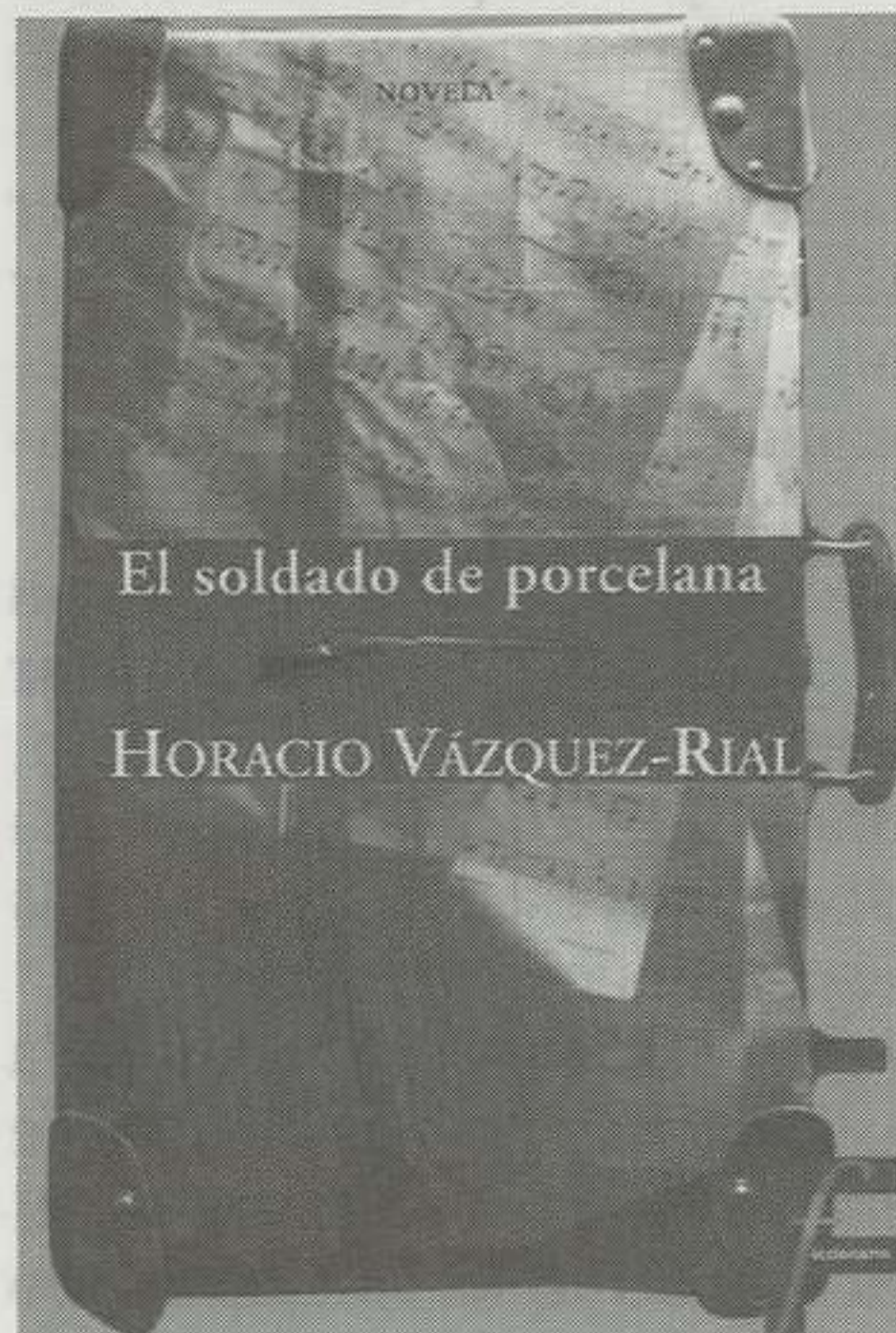
VIAJES DE NIEBLA
Pedro Sorela
Alfaguara
Madrid, 1997

dible para que la literatura sea literatura y no apresurada crónica periodística del asunto, el arte del matiz, de sugerir, es una de las claves de esta novela. Una novela de amor sin escenas de cama, en donde la realidad del amor físico no se resuelve en esas inaguantables tiradas de minuciosas descripciones de las anatomías y de las pulsio-

nes sexuales de los actores, en especial de la parte femenina, sino de una manera impecable y elusiva pero no por ello carente de consumada eficacia erótica. Una novela, pues, fuera de serie y que, como tal, será posiblemente poco apreciada de inmediato. Pero también una de las pocas novelas españolas actuales de verdadero interés. □

Una auténtica historia

Guillermo Altares



EL SOLDADO DE PORCELANA
Horacio Vázquez-Rial
Ediciones B
Barcelona, 1997

Hay historias en las que, desde el principio, el narrador necesita decir, para darle verosimilitud a un relato que de otra manera resultaría increíble, que están basadas en hechos reales. Ocurre con *Fargo*, la última y magnífica película de los hermanos Coen, o, en un plano completamente diferente, con *El soldado de porcelana*, la monumental novela que acaba de publicar el escritor hispano-argentino Horacio Vázquez-Rial (Buenos Aires, 1947). Este libro, cuyas 800 páginas se leen de un tirón dando saltos de un género a otro, aunque siempre dentro de la mejor literatura, relata la historia del siglo a través de la vida de un hombre desconocido y fascinante: Gustavo Durán.

Durán, un personaje cuya existencia había sido sometida a un sospechoso y nada casual olvido, es rescatado por Vázquez-Rial en este libro. Músico de talento, Durán conoció a toda la generación del 27, estuvo en el París de la Generación Perdida —donde forjó una amistad con Hemingway que se prolongó durante décadas—, llegó a ser general republicano durante la Guerra Civil. Se exilió en Estados Unidos donde, de la mano de Nelson Rockefeller y Roosevelt, realizó delicadas misiones para el Departamento de Estado en Cuba y Argentina. Perseguido por el senador McCarthy, a pesar de no haber sido nunca comunista, aunque sí un profundo hombre de izquierdas en el sentido que esta palabra tiene al final de este siglo, encontró refugio en Naciones Unidas de la mano del secretario general Dag Hammarskjöld, que le convirtió en su representante personal en la descolonización del Congo. Acabó sus días durante su úl-

timo exilio, en Grecia, en 1968, a los 62 años, sin haber tenido la oportunidad de volver a un país del que, como tantos otros, tuvo que escapar de la barbarie y la venganza.

El soldado de porcelana contiene muchas historias, muchas novelas: relatos de aventuras, policiacos, melodramáticos, descripciones de la vida intelectual —Durán conoció a los García Lorca, a Anaïs Nin, Robert Capa, John Dos Passos, Albert Londres, Hemingway, Alejo Carpentier, Jaime Gil de Biedma—, un culebrón —su padre, el coronel Durán, héroe de la guerra de Cuba, internó a su esposa en su psiquiátrico para irse con otra mujer— y una mirada crítica de la historia del siglo XX, sobre todo de la Guerra Civil española.

Esta novela necesita, como pocas, que el narrador comience explicando que «en su texto se emplean nombres, fechas y hechos de personajes que realmente existieron», de otra forma, resultaría difícil asimilar la magnitud del relato que discurre ante los ojos del lector: todos los fantasmas de un siglo terrible, de un músico que llegó a general en la última guerra romántica intencionalmente.

Con la enorme habilidad para la novela coral que ya había demostrado en obras anteriores, como *Frontera Sur* (Alfaguara) —que Gerardo Herrero está a punto de llevar al cine—, Horacio Vázquez-Rial ha compuesto una genuina novela de investigación —un género diferente de la novela histórica—. Quizás *El soldado de porcelana* no es una novela perfecta (rara vez se puede aplicar este calificativo a los libros más apasionantes y reveladores): uno de los pocos reproches que se le pueden hacer

es la voz de un narrador exterior al relato que, sobre todo al principio, aparece confesando que alguien ha estado removiendo papeles y buscando hechos tras los pasos de Durán, más propia del ensayo biográfico que de la narrativa en la que, para buscar la verdad, se mezclan lo real, lo ficticio y lo increíble —un espacio literario que surge entre estos dos solemnes conceptos—. Pero no entorpece en absoluto la lectura, porque el libro funciona en todo momento: todos los ambientes, personajes, situaciones, diálogos, colores, formas, sombras, en ningún momento pierden verosimilitud. Pocas cosas más importantes se le pueden pedir a un libro arriesgado y complejo como éste.

No podemos saber si Hemingway, el general Rojo, Tito, Martha Gellhorn, Anaïs Nin o Eleanor Roosevelt eran como los describe Vázquez-Rial. Nos lo creemos, porque el narrador ha sabido reconstruir unas voces que realmente suenan auténticas. También ha conseguido reflejar con enorme intuición la vida sentimental de Durán, en la que la homosexualidad jugó un papel importante en algunos momentos de su existencia. Este detalle, uno de los muchos aspectos de la vida del personaje, le costó a Vázquez-Rial un enfrentamiento con la familia, que intentó que el libro no apareciese. Afortunadamente no lo consiguió.

Además del divertido e inquietante placer literario que proporcionan las mejores novelas de aventuras, *El soldado de porcelana* es también una revisión crítica, no siempre cómoda, de los grandes acontecimientos de este siglo. En *La guerra civil española: una historia diferente* (Plaza y Janés), un ensayo histórico publicado el año pasado, Vázquez-Rial escribió: «La idea central de este libro, la de que es imprescindible una profunda revisión de la historia y la historiografía de nuestra guerra civil, se presentó como evidencia inagotable en el curso de una investigación sobre la vida de Gustavo Durán».

Una de las principales consecuencias que entraña el recorrido por la vida de Durán es que permite lanzar una mirada crítica y nueva sobre el pasado. No fue un comunista, aunque estuvo próximo a ellos en muchos momentos; pero fue un hombre que creyó profundamente en la capacidad para cambiar el mundo desde la izquierda —en el sentido que esto tiene para casi todos después de la caída del muro de Berlín—. Desde este punto de vista, vemos que los numerosos choques que Durán tuvo con el comunismo a lo largo de su vida representan en gran medida una involuntaria metáfora de la terrorífica influencia que la ortodoxia intolerante y desatada ha tenido sobre nuestro siglo esencial —su nombre fue borrado de las coplas populares de la Guerra Civil, en la que llegó a ser un personaje muy popular—, refleja cómo han sido tratados los disidentes por aquellos que piensan que creen que con su pensamiento pueden y deben llegar a la verdad y, lo que es mucho más grave, a los demás.

En medio de la ordenada avalancha de situaciones y personajes, Horacio Vázquez-Rial se enfrenta a una memoria demasiado sentimental que ha preferido la nostalgia ante aquello que nunca existió antes que la verdad ante una realidad que no siempre resulta cómodo descubrir. *El soldado de porcelana*, incluso en sus momentos más ficticios, es siempre verdadera porque obliga al lector a volver la vista atrás, haciéndole perder el miedo a convertirse en estatua de sal ante lo que la tradición, siempre engañosa, había ocultado bajo alguna especie de temor casi sagrado.

Enmarcado dentro del resto de su amplia producción narrativa, en la que existen numerosos túneles y puentes que unen unas novelas con otras, *El soldado de porcelana* es una de las novelas más interesantes publicadas en España en los últimos tiempos, en la que Vázquez-Rial demuestra que es uno de los escritores contemporáneos que pueden ofrecer más historia y buenos momentos literarios. □

Del homosexual en la edad madura

Rosa Pereda

Luis Antonio de Villena El charlatán crepuscular

Oscar y Bosie

El último encuentro
de Oscar Wilde y Lord Alfred Douglas



PLANETA

EL CHARLATAN
CREPUSCULAR
Luis Antonio de Villena
Planeta
Barcelona, 1997

Por muchas razones, *El charlatán crepuscular*, que cuenta el último encuentro de Oscar Wilde y Lord Alfred Douglas, una mañana semibrumosa del París de 1898, puede ser el hasta ahora mejor libro en prosa de Luis Antonio de Villena. Hermoso por el lenguaje, conmovedor por la historia, sincero y valiente por el planteamiento general del tema, atrevido por la forma, este texto en el que el género se encabalga entre la novela, la historia y el teatro, y en que los personajes muestran todas las facetas de los hombres en desgracia o en retroceso, es una reflexión sobre la homosexualidad de una hondura poco común.

La historia presenta a un Oscar Wilde en franca decrepitud pese a sus pocos más de cuarenta años —aquel mismo año, moriría— y a un Bosie tan ambicioso, cínico y cruel como lo cuenta su biografía. El pequeño Lord aparece en el París de la agonía y la pobreza, del exilio wildeano, intentando sacar a su amante un esquema de comedia que se supone tiene escrito, y la escena, en un bar parisino a la sombra del pernod, es una reflexión doble —yo afirmo, tú niegas— que trasciende su propia relación, antigua y que tantas desgracias ha traído al Rey de la Vida, para alcanzar todas las contradicciones de la persona homosexual. Desde el amor de los muchachos, ese que Luis Antonio de Villena ha sabido llenar de belleza celebratoria —ver su magistral *Viaje a Bizancio*, por ejemplo, o su *Huir del invierno*— a la mirada elegíaca, llegando, y es quizá lo más nuevo y lo más conmovedor, a esa reflexión sobre la soledad y el rechazo al homosexual en la edad madura.

Es aquí donde, con un valor inusual, llama Luis Antonio de Villena a las cosas con su nombre. Es la suya una reflexión amarga, que no renuncia a los sueños ni deja de denunciar los prejuicios y el sufrimiento que comportan. No le tiene miedo a las palabras, incluso a esas, las más despectivas y cargadas de machismo, y no le tiene miedo a las ideas. En este imaginado encuentro entre Wilde y Bosie, de vuelta ya de esa forma de muerte que fue Reading, y escrita —y leída— la carta titulada *De profundis*, los reproches, la amargura ingeniosa, el cinismo y las lágrimas, trascienden la biografía personal del célebre y decadente dramaturgo para volverse, mirarnos, dirigirse a nosotros y contarnos una historia que va mucho más allá.

Formalmente, *El charlatán crepuscular* rompe los géneros, lo que en una época de nula experimentación literaria, de novela plana y decimonónica, es absolutamente de agradecer. Formalmente se trata de una obra teatral en un acto, absolutamente wildeana, cortada fuera de escena por acotaciones que son algo más, mucho más que las acotaciones literarias de un Valle Inclán, por ejemplo, y que enlazan de modo oblicuo con un epílogo del que hablaré más tarde. La progresión de las secuencias, de las escenas, en una obra que utiliza todas las unidades clásicas del teatro clásico, es directamente sabia. Comienza con un monólogo, roto apenas por un personaje circunstancial de participación circunstancial, pero que es suficiente como para ponernos en escena a Oscar Wilde, su decadencia y su pobreza. Y su estado de ánimo. Sigue el diálogo con Bosie, y ese diálogo tiene todas las referencias a los diálogos abstractos; más que una pelea pasional y de intereses, se trata ahora de dirimir la legitimidad de los sentimientos, cuando los hubo, y de destapar la hipocresía cuando la hay. Es el enfrentamiento de la verdad y la memoria, la afirmación del pasado, la necesidad de una lectura verdadera de la historia, que trasciende, y los personajes no pueden evitar que sus referencias les trasciendan, y de ahí su belleza, la historia personal para construirse como la lectura de la historia de un prejuicio. Porque, ¿qué es lo que hace que Bosie reniegue del amor de Wilde sino el prejuicio y la ambición? Es, realmente, un diálogo cruel. Y su crueldad se acrecienta, y esta clase teórica, esta generalización del tema se amplía, se universaliza cuando aparece esa tercera persona, el soldado al que no le gustan «los hombres que bailan», el soldado que incluye en la reflexión sobre la homosexualidad a los chicos, codiciados chicos, que no practican esa clase de amor. La mirada, entonces, centrada todavía en los dos personajes, Wilde y Bosie, puede pasar a temas más amplios y más líricos, necesarios por otra parte en toda la argumentación anterior. Se trata de la celebración de la belleza, se trata de un canto casi elegíaco de exaltación, que pone en presencia, al tiempo que la imposibilidad del presente, toda la argumentación del pasado que se intentó dirimir en las discusiones anteriores. ¿Ves lo hermoso que es? El interés de

Bosie, su disimulo y su fingimiento, son el mejor argumento, inútil y final, de la verdad de Oscar. Con sabiduría, Luis Antonio de Villena ha sabido hacer moverse a personajes sutiles sin que pierdan sutileza, ha puesto a andar sus argumentos, ha hecho una defensa del discurso, y es el propio discurso de los personajes, creíble e imposible, el que está en escena. El maniqueísmo lo pone, si así le parece, el lector. Pero sólo él.

La acción, entonces, no se mueve de un escenario que funciona en tiempo real —cosa que ni siquiera los neoclásicos se atrevieron a soñar en su unidad de espacio y de tiempo— pero choca esta acción que es palabra y nada más que palabra —salvo el entrar de esos personajes, la bebida y el servicio, más importante de lo que parece— con esa reflexión que Villena hace en las acotaciones. Ahí, la mirada se sitúa en otro tiempo, fuera del tiempo: atiende al cambio de los estados de ánimo, matiza, describe, narra, vuelve atrás. El lector de esta novela sabrá mucho por esos fragmentos descriptivos, narrativos, reflexi-

vos que la preponderancia del diálogo hace pensar como acotaciones y que, justamente, nos sacan del escenario clásico para llevarnos al pasado o para fijarnos en el aspecto, los movimientos, la acción, finalmente, de los personajes. Y es por ahí, por esa mirada atemporal o en cualquier caso, tangente a la escena, por donde se conectan con el epílogo.

En el epílogo, los personajes que han entrado de lado en esas pocas horas de conversación y alcohol, encontrarán su verdadero final. Bosie, el camarero, el soldado, el propio Wilde y su hijo, son rastreados en una historia que podía haber terminado de otra manera, seguramente, pero que terminó así, sorprendente, azarosa; vidas como todas las vidas. Y justo en esa nada frecuente mirada que rompe la visión teatral si no la hubieran roto ya las supuestas acotaciones, es donde Villena pone su última clase particular: la de la futilidad de cualquier vida, incluidas, lo que las vuelve más absurdas, las más desgraciadas. Las más inútil e injustamente desgraciadas. □

Por la caridad viene la peste

Miguel Angel Molinero

Como suprema paradoja, por otra parte muy acorde con su estilo expositivo, las convenciones morales le han arrebatado al médico holandés afincado en Londres, Bernard Mandeville (1670-1733), el verdadero sentido del subtítulo de una de las obras más célebres de su tiempo «Vicios privados, virtudes públicas» un alegato satírico «inmoralista». Hoy viene a significar una denuncia de actitudes hipócritas —la doble moral— según se ejerce para cubrir las apariencias sociales, con un comportamiento opuesto en la intimidad. Justamente lo contrario de lo que postulaba su autor; esta ha sido la venganza diferida de los clérigos y defensores del «orden cristiano», vejados hasta la indignación y la apelación a los tribunales, por la fabulilla rimada que toma como pretexto la vida de las abejas en el panal, según tradición del género, y con sucesivas exégesis en prosa.

El Fondo de Cultura Económica, que editó en 1982 la primera versión en nuestro idioma, con estudio crítico y notas a cargo

del profesor norteamericano F. B. Kay, facilita ahora en España su reimpresión, que incorpora un conjunto de estudios que sitúan *La fábula* en su momento histórico, y dan cuenta de la enorme importancia que se le atribuyó a partir del siglo XVIII.

Haciendo uso de unas agudas dotes de observación y de un demoledor sentido común, reforzado por un humor muy eficaz, Mandeville se apresta a demostrar, que igual que ocurre en el reino animal, fundamentar la vida social en un código religioso plagado de teóricas buenas intenciones es el camino más seguro para su empobrecimiento y destrucción. Algo muy parecido viene a decir nuestro refranero: «Por la caridad viene la peste». Esta feroz debelación de un cierto humanitarismo deísta, muy en la estirpe erasmista del *Elogio de la locura*, aparte de mostrar las contradicciones entre lo que se predica y la vida real, se sitúa netamente en la mentalidad de la Ilustración.

Como hará el racionalismo de los enciclopedistas, desde otra perspectiva más



LA FÁBULA DE LAS ABEJAS
Bernard Mandeville
Fondo de Cultura Económica
Madrid, 1997

empírica y pragmática, menos doctrinal, lo que explica su excelente acogida en Inglaterra, y luego en el mundo anglosajón, el fabulista sugiere una deriva hacia la progresiva separación de los dogmas religiosos, de una parte, y de otra, de los principios de la organización social, el comercio y las actividades productivas.

Este laicismo era un escándalo en plena vigencia de la visión, propia del Antiguo Régimen, incluso en la Gran Bretaña adelantada en la democratización parlamentaria, de la jerarquía y unidad de valores, coronados por la teocracia. No es extraño que fuera apreciado por los grandes espíritus de su época y del siglo siguiente. En sus fuentes bebieron con entusiasmo, Diderot, Rousseau, Montesquieu, el padre «Adán» de la ciencia económica Adam Smith, los filósofos Hume, Kant o Marx, y en la misma actitud literaria de la sátira, Swift. Desde su aparición constituyó un gran éxito editorial, en ediciones baratas, cercanas al pliego de cordel, y en compilaciones de más fuste.

Su apología de las malas costumbres no podía dejar de causar una honda impresión. Así, defiende que sin el orgullo y la vanidad, millones de personas quedarían sin trabajo; todos los que se dedican a elaborar y traficar con productos que se pueden abarcar con el elástico calificativo de superfluos, lo que dista de ser homogéneo según clases y países. Pondera la prostitución, con el argumento de que gracias a ella, el resto de las mujeres no son acosadas; algo muy visible en la experiencia portuaria de su país de origen. Asegura que sin los excesos étlicos y de la buena mesa sería segura la ruina de los respetables comerciantes que los satisfacen. O en la misma línea, que la sobriedad y la vida austera son una amenaza para los intercambios comerciales y, de generalizarse, provocarían la parálisis de cualquier actividad. Así va desgranando la lista de pecados capitales para declarar su utilidad, al tiempo que denigra los peligros a los que se exponen quienes pretenden basar la felicidad común en la virtud, más allá de su práctica privada y limitada al temperamento de cada cual.

Con este bagaje, y su profundo conocimiento de los flujos de todo tipo de mercancías que se movían en el mundo en los años en los que transcurrió su irónica existencia, cumplía todas las condiciones para ser saqueado y deglutido por el incipiente pensamiento económico. Y así Mandeville devino en un autor predilecto de los economistas, en perjuicio de su faceta principal de «moralista a la inversa». No es ajena a esta conversión su escasa difusión en España; hasta hace muy pocos años, la

economía no gozaba de su actual preeminencia, lo que era extensivo, salvo reducidos círculos académicos, al desconocimiento de «los clásicos» de esta disciplina, incluyéndole a él.

De su vindicación del egoísmo a la defensa del lucro como genuino motor de la riqueza hay un paso; el que dan los que se apoyan en sus sarcasmos para sustentar teorías del comportamiento económico. No sin motivo; abomina de cualquier concesión caritativa, de la educación gratuita, y bendice la búsqueda de la satisfacción propia como clave de la mejora de las sociedades. Todo esto tiene ahora actualidad rabiosa. En primera instancia, Mandeville está en el origen de las ideas que cristalizan en la famosa «mano invisible» del mercado, o en la generalizada creencia en que el beneficio individual es más eficaz que cualquier consideración comunitaria a la hora de producir bienes y servicios.

En su día, fueron transgresoras las abejas, ahora son el epítome del «pensamiento único», de lo económicamente correcto. Alguno de sus hagiografos tildan al autor, caritativamente, lo que resulta de lo más impropio tratándose de él, de anarco-conservador o ácrata burgués. Aparte de que no es saludable la identificación de ideas y opiniones del pasado como si fueran contemporáneas, se las debe situar en su contexto, no está nada claro que Mandeville prefiera la no intervención de los gobernantes en la industria, la comercialización y su regulación legislativa. Antes al contrario; si aboga por el fin de la sociedad sagrada y su conversión en sociedad civil, le encarga la tarea de sustituir a cualquier demiurgo, a «los hábiles políticos» a los que se refiere continuamente y, hay que suponer, destinatarios finales de sus prédicas.

Su perspicacia en asuntos de precios, moneda y mercados es muy notable. Rechaza un nacionalismo primitivo que aconsejaba consumir únicamente manufacturas producidas dentro del país, para asegurar que los intercambios entre Turquía e Inglaterra, por vía de ejemplo, son beneficiosos para ambas partes. O señala que la España imperial tenía en el control del oro y la plata de América, y en la consiguiente fijación de precios, su activo más importante, y que no necesitaba vender prendas textiles, como Gran Bretaña.

Desbarata una visión angelical del hombre y de la sociedad, que por otra parte no se aplicaba en la práctica, y nos quiere convencer de que la prosperidad pública es la suma de las utilidades aportadas por cada uno de los vicios. Si la riqueza fuera, efectivamente, un factor vicioso y egoísta, no se le podría pedir gran cosa. □

A favor de la historia

Carlos Alvarez-Ude

*Ved que el robo es defensa
y la piedad mentira; que en estas calles
donde es dolor la Historia y la vida
pecado,
por las que se presume
tanto de libertad como de pobreza,
ya no se lucha a muerte. Baja del
Guadarrama un viento
de rendición. Entre los árboles
deja la espuma de la noche sus párpados
abiertos*

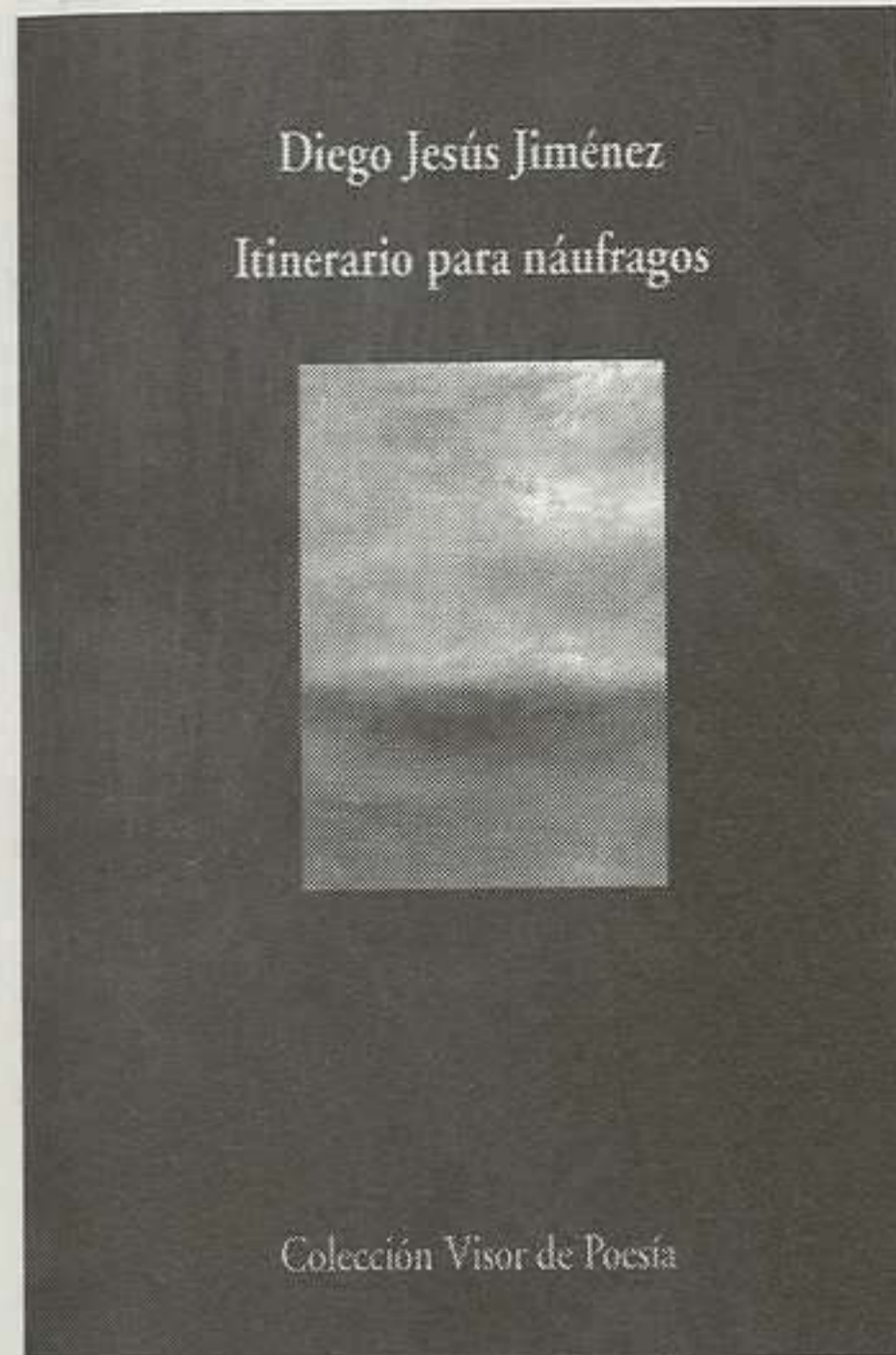
Si fuera profesor de Filología, con seguridad elegiría este puñado de versos de *Itinerario para naufragos*, de Diego Jesús Jiménez (Premio «Jaime Gil de Biedma» y Premio de la Crítica, ambos en 1996), para explicar qué es Poesía. Ante un alarde tal de fundir tradición, pulso interior sincrónico, tiempo, espacio geográfico y espiritual a un tiempo (1), en fin, vida universal en el devenir histórico, uno, si se impregna del *bel canto* del poeta (anónimo o Jiménez, según se mire), empieza a dudar de su profesión. Estos versos no sólo reflejan un pulso interior humano (humanista): «ya no se lucha a muerte», la edad histórica aparece inevitable, los derroches de juventud ya ni siquiera se presentan ante uno; no, el imaginario experiencial aflora y se enmaraña (no confunde) en la realidad ajena al sujeto poético, el cual, al modo actualizador del *Poeta en Nueva York* lorquiano, demuestra con solvencia que la escritura creadora es reescritura de lo visto, oído y gustado emergente de la ruina concebida no como lo ruinoso, sino como legado histórico y diálogo con la Tradición. Pero, también, es experiencia intertextual sin fragmentación: los pedazos rotos conforman un espejo extraño, pero, como espejo, compacto.

En realidad, se trata de la búsqueda de un tesoro, el de la Lengua en diálogo consigo misma en el tiempo a través de la voz del poeta; clara referencia al *Diálogo de la Lengua* del amado por Diego Jesús Jiménez, Juan de Valdés. Es el diálogo de

(1) Ejemplo magnífico de esto es el poema «Júcar» (págs. 46-53).

Alicia ante el espejo que, en voz de Diego Jesús, nos demuestra esa Tradición multiuniversal (cada universo es un pueblo, una cultura, una lengua). Aquí, la mirada, siendo bellamente estética, no se pierde en el artificio de lo estético-funcional; busca una moral, una ética vivífica, una mística barroquista sombreada por la *apariencia*: «conocer la apariencia» (pág. 75), dice el poeta. En este punto, Juan José Lanz acierta en la diana diciendo: «se trata de soñar la realidad, de “ver” y “mirar”, las cosas en su apariencia ..., en el sentido que otorga Platón al término (fantasmal) ..., consciente de que “La eternidad / sólo vive en lo efímero”» («La palabra en el tiempo de Diego Jesús Jiménez», *Insula*, núm. 606, junio 1997; de nuevo, la ruina). O como dice Antonio Domínguez Rey —a propósito de la poesía toda de D. J. Jiménez—: «la claridad no viene de arriba ... Es luz del instinto» («Habitar el ritmo», *El Independiente*, 12 de julio 1990).

Y, por supuesto, elegiría estos versos (éstos u otros muchos de este excelente poemario) porque explican sobradamente a qué se refieren los poetas cuando hablan de *artificio poético*, pero, también, cómo se resuelve con autoridad el final, la *muerte* de un poema. Y ¿por qué? Porque se rigen por un principio tradicional irreductible: la *dialéctica*. Y, si no, otro ejemplo: «Abre la calma de la tarde sus puertas / de calor a la noche; y atraviesan / en vuelo errante, como cenizas de la luz, el silencio / los pájaros» (pág. 17). «Cenizas de la luz»: la mirada, acuosa, se rebela y define el momento, el *olor* de lo intuido. Bien lo advierte Víctor García de la Concha, cuando anota: «La misma palabra que lamenta la ruina destruye en su libre belleza de composición suprarreal las leyes de la muerte» (*ABC Cultural*, 265, 29 de noviembre, 1996). Aquí ya no importa el artificio, lo que cunde es el «espejear» de la lengua, que ésta, al ser dicha, se transforme —por arte poética, de birlibirloque— en son humanífico que reúna Tradición, Historia, Religión, Política... (todas femeninas, todas con mayúscula inicial). Para qué seguir: Diego Jesús, un nombre que nombra la ruina humana. Porque la experiencia no es alumbramiento ilustrado del romanti-



ITINERARIO
PARA NAUFRAGOS
Diego Jesús Jiménez
Visor
Madrid, 1996

cismo, sino que es otredad, solidaridad emparejada en uno mismo para entender el horror.

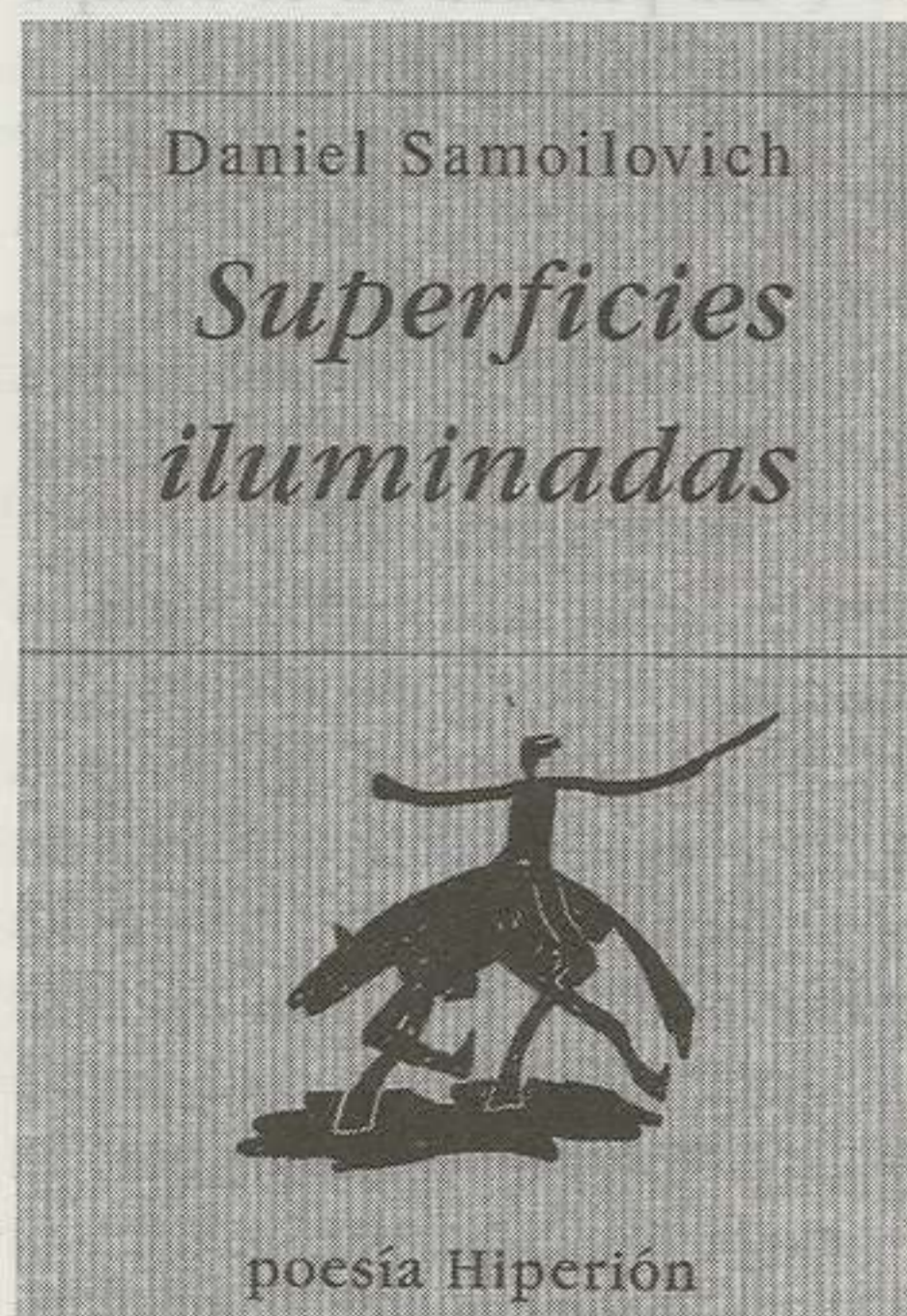
Diego Jesús Jiménez es solidario en su simbolismo, y, además, reconvierte la narratividad inherente al poema en preciso lenguaje poético, en acentuación adecuada: «Cruzan, las figuras sin sombra de la Historia, la tarde...» (pág. 33). Y es que *Itinerario para náufragos* es arriesgado: «Lo mismo / es que emprender un viaje y

olvidar el camino de regreso / el poema que escribes...» (pág. 31), pues «sabes que el poema / es lo que nos equivoca con su verdad profunda» (pág. 34).

Diego Jesús Jiménez ha leído nuestra Tradición mayor y sitúa su conmovedor *Itinerario para náufragos* en el *dejà vu* pertinente. Y cito, de nuevo, a Juan José Lanz: «La función de la poesía no es conocer la realidad, sino habitar su misterio soñándola.» □

Poesía con trasfondo de la Reina del Plata

Noni Benegas



SUPERFICIES ILUMINADAS

Daniel Samoilovich
Hiperión
Madrid, 1996

Superficies iluminadas es el cuarto libro de poemas que publica Daniel Samoilovich (Buenos Aires, 1949), y el primero que aparece en España, lo que nos facilita el encuentro con su obra. Sin embargo, para la estrecha pero voraz franja de lectores de poesía, Samoilovich no es un desconocido. Luego de varios años de residencia en España en que se dedicó a su otra pasión, los juegos de ingenio y de tablero, volvió a su ciudad natal y en 1986 creó con otros poetas el *Diario de poesía*, que se distribuye en España en librerías especializadas.

Revistas de poesía hay muchas pero sólo hay un periódico, que yo sepa, en lengua castellana con formato y tono de tal. Es decir, que nos brinde la poesía con la urgencia de las noticias de última hora, noticias que a veces tienen 500 años, pero que sus colaboradores acaban de descubrir o reinterpretar y que les urge transmitir como si de eventos políticos se tratara. Y quien duda que para un verdadero lector de poemas, de aquellos a quienes se les va la vida en ello, la poesía es política en estado puro. Es sabido que lo que queda lo fundan los poetas, de ahí la posibilidad de permanencia de un suceso poético, si de verdad lo es. El acierto, pues, de los componentes del *Diario*, consiste en haber captado la legitimidad del derecho que la poesía tiene para crear opinión e ir divulgándola sin apartarse de ese rigor más alto y esencial en cada una de sus entregas. Con ello han conseguido una masa creciente de lectores que participa en los debates que el periódico propicia y, lo que no es menos impor-

tante, han despertado el deseo de muchos jóvenes de emular a los reporteros del mismo y convertirse, a su vez, en investigadores en poesía. Como cabe suponer, la división entre información nacional e internacional se ha disuelto en favor de una patria poética que no conoce fronteras, donde el cuidado por la precisión se aplica, en primer lugar, al lenguaje en que se transmiten los despachos del exterior. Es decir, es un tinte de honor para el *Diario* verter los poemas, artículos y entrevistas de otros idiomas al castellano en versiones fieles al original. Este rechazo de la manipulación los lleva con frecuencia a denunciar en sus columnas crímenes y atentados poéticos, eso sí, analizados con rigor, sin ceder al morbo o la gratuidad. Es en medio de esta atmósfera fértil y estimulante que Daniel Samoilovich compone su obra. Por cierto, a los que nos gusta la poesía y la «cometemos» alguna que otra vez, se nos ponen los dientes largos cuando imaginamos las febriles reuniones del comité editorial antes del cierre de cada número, por ello consuela saber que la consideración apasionada del fenómeno lírico en Argentina tiene una histórica rica y fulgurante que, para limitarnos al siglo, empieza con la revista *Martín Fierro* fundada por Macedonio Fernández en 1924.

Borges y Oliverio Girondo formaron parte de este grupo que introdujo los hallazgos de las vanguardias europeas y que desdeñaba el modernismo imperante representado por poetas de la talla de Lugones o Alfonsina Storni. No hay que olvidar que

el debate nacional se vió enriquecido — eso continúa hasta hoy — por la proverbial curiosidad argentina, que empuja a los editores a publicar cuanto de interés aparece en otras lenguas. En los años cuarenta, el clima se atempera y surgen voces neorománticas o surrealistas de la magnitud de Olga Orozco y Enrique Molina. En los sesenta y setenta la preocupación por el lenguaje se hace extensiva a los hechos de la vida cotidiana, para indagar bajo su equívoca sencillez la alienación provocada por un malestar social en aumento, germen de las acciones que desembocarían en los trágicos acontecimientos posteriores. Muchos poetas se exilan: Juan Gelman, Alberto Spunberg, Juana Bignozzi, Santiago Sylvester, etcétera; otros son asesinados por la dictadura militar: Francisco Urondo, Miguel Angel Bustos, Roberto Santoro. En paralelo, dos voces cuajan sendas obras magistrales: Alejandra Pizarnik y Juan L. Ortiz.

Así las cosas, llegan los años ochenta y noventa en que, caído el gobierno militar, los poetas intentan reconstruir el panorama después de la batalla. Se produce una eclosión de poéticas que no sólo abrevan en la tradición nacional, sino en muchas otras y que cada escritor actualiza desde su propia perspectiva. Con ánimo simplificador, un conocido crítico polarizó la existencia de dos tipos de palabra poética: la nacional-austera y la argentina-plateresca. Es, como todas las clasificaciones, mezquina, pues ignora que entre ambos extremos proliferan voces que añaden otras dimensiones al mayor o menor ornato de las palabras: temperatura, atmósfera, intensidad, velocidad, demora, maneras de mirar y lugar desde donde se mira, y que conforman una estrategia poética que suele variar ya no de un autor a otro, sino entre las composiciones de un mismo poeta.

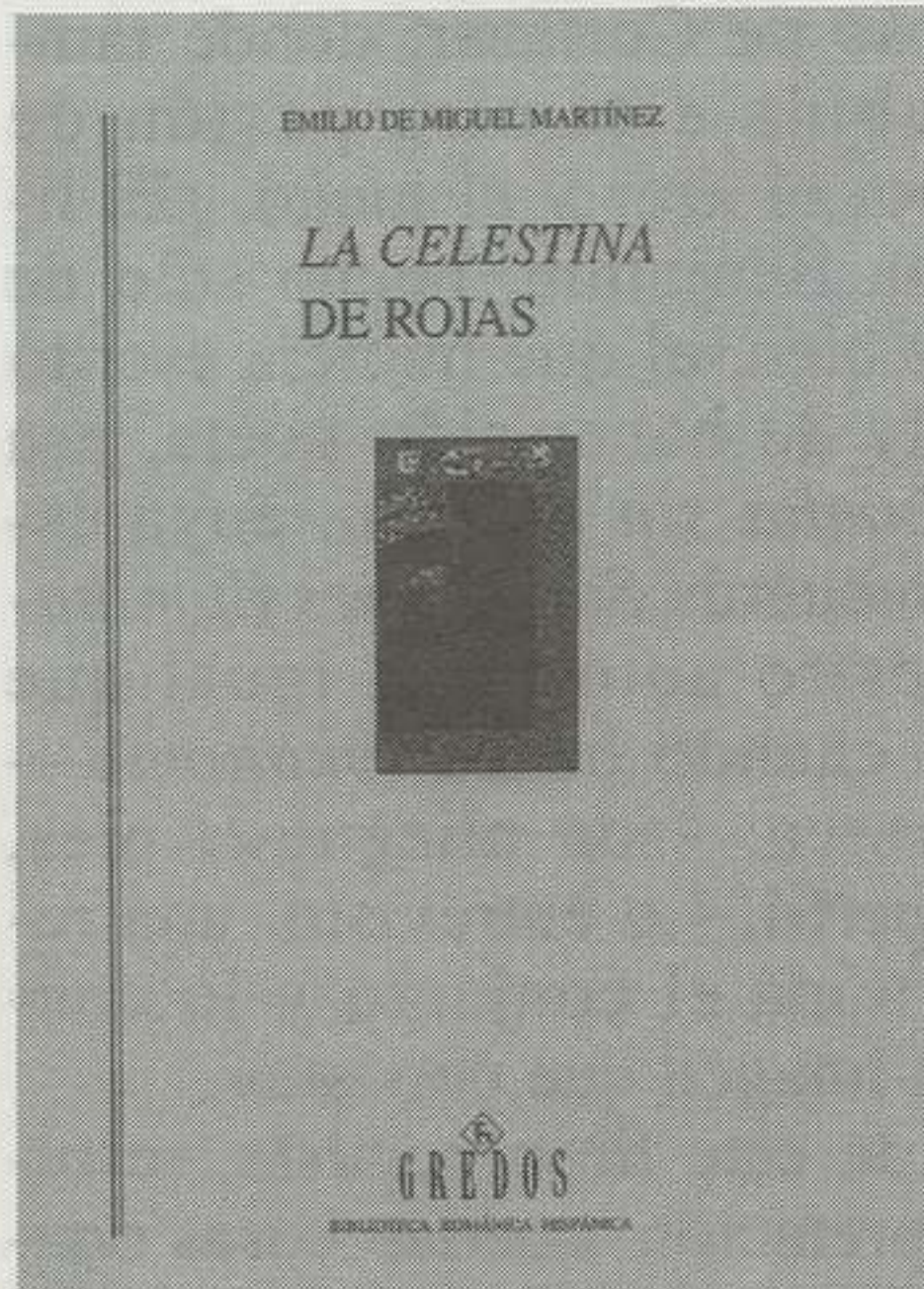
En *Superficies iluminadas* Samoilovich subvierte los géneros y acecha la poesía con todos los medios a su alcance: poemas, prosas, haikus, *chinoiseries*, epigramas, citas de frases oídas al azar u olvidadas en el ordenador por otros, o de autores archiconocidos. Frescura, entonces, y ausencia de dogma o de rigidez. ¿Peligro? El de que no

captamos el tono para descubrir el hecho poético allí donde se produce. Por eso, es un libro que hay que leer y releer y empearlo por cualquier página para entrar en el mundo vario y, en apariencia, desorganizados de su autor. Si nos entregamos a la serena pero insistente respiración que alienta a lo largo de sus textos, es un aventura la que nos espera, una especie de *modelo para armar* —diríamos— parafraseando un título famoso de Cortázar, donde también tiene cabida esta otra pasión de Samoilovich por el azar y el juego. ¿El libro que soñaba Benjamin, hecho sólo de citas? No, más bien, el que hubiera escrito Cyril Connolly de haber sido poeta, esa maravillosa *Tumba sin sosiego*, cuya estructura tanto recuerda *Superficies iluminadas*. Pero nuestro autor —al igual que Lezama Lima cuando busca *tokonoma*— se detiene y rasca: «son pliegues / pies, algo visto de perfil, / o entrevisto, una reflexión / que toma el conjunto y lo condensa / en una imagen que persiste».

La palabra de este libro persiste, se resiste a la interpretación, quedan cosas opacas, opuestas a las cosas que un apócrifo poeta peruano que aparece por allí —prototipo de tantos otros— describe, «tomándose el trabajo de juntar, / cada sustantivo con un adjetivo / adecuado, poético: “lán-guido follaje” / “veredas solitarias” y hablando de los chicos: “jilgueros traviosos”; versos que: “crujen, machacan / el tiempo real cuando caminan”». No, Samoilovich sabe que «hay algo falso, erróneo / ... / que desgasta las cosas que decimos. / ... / Un ala, un sesgo, un caer / en picada sobre la presa: / es posible que ya no, que no. / Pero la escena se distrae / y opaca, su sentido fracasa / en su propia evidencia». En esta escritura se filtran pájaros con sus onomatopeyas: el macá, el huet huet; ciruelas de Manet como signos insólitos de un tráfico amoroso entre el pintor y su amante; una pléyade de poetas chinos con falso nombre reminiscente de queso o plaza: Tu Fu, Tien Men; Virgilio, y hasta Borges refundando de nuevo Buenos Aires, fulminante y mímico. Todo ello entra por las fisuras de un lenguaje poroso, ofrecido, inspirado ¿Se puede pedir más? □

«La Celestina» a debate

Ramón Irigoyen



LA CELESTINA DE ROJAS
Emilio de Miguel Martínez
Gredos
Madrid, 1997

Una encuesta reciente sobre la esperanza de vida en España informa de que, desde el punto de vista de la profesión, en cuanto a longevidad, los sacerdotes ocupan el primer puesto, seguidos, en un admirable segundo puesto, por los profesores. Que los sacerdotes sean los ciudadanos más longevos se explica por muchas causas, de las que no procede hablar aquí, además de la razón sagrada de que, particularmente en estos años de aguda crisis de vocaciones, tienen que estar muy especialmente protegidos por el cielo. La lectura del extraordinario libro «*La Celestina*» de Rojas, del profesor de la Universidad de Salamanca Emilio de Miguel Martínez, deja clara para siempre la causa determinante del alto índice de longevidad de los docentes. Porque ya en la nota 5 de la página 12 se leen estas palabras «Dada la inexistencia de una edición crítica del texto celestinesco... he escogido... la edición de Peter Russell: *Fernando de Rojas: Comedia o tragicomedia de Calisto y Melibea*, Madrid, Castalia, 1991». Es decir, en los ya casi cinco siglos de existencia de esta obra cumbre de nuestra literatura, los ya muchos miles de profesores universitarios y de otros grados escolares todavía no han sido capaces de hacer una edición crítica del texto que subsane los errores sufridos en su transmisión. Esta incurable alergia al trabajo, obviamente, es una catástrofe para la filología, pero, como bien demuestra la estadística mencionada, es una auténtica bendición para la salud. Los profesores españoles, realmente, saben vivir. Si, absteniéndose de trabajar, alargan tanto su vida, ¿quién será el criminal que se atreva a lanzar contra ellos la primera piedra? Sí, señor, que logren el inapreciable éxito de morir bien viejos, más arrugados que un pergamino del siglo IV, aunque los lectores tengamos que leer incluso a Cervantes —y el dato es también cierto— en textos sañudamente corrompidos, que nadie se anima a enmendar.

Emilio de Miguel, arriesgando suicidamente su vida, ha investigado exhaustivamente la bibliografía referente a *La Celestina* y con una prosa ágil y clara, afortunadamente libre de jerga erudita innecesaria, apuesta por reabrir el debate sobre la autoría del primer acto de esta obra. ¿Es Rojas el autor de la obra íntegra o un mero continuador de un primer acto escrito por otro autor? El propio Rojas afirma que él no hace más que continuar una obra iniciada por otro (Mena o Cota). Y a esta opinión

se apuntan Marciales, Dayermond, Severin, Gilman y otros ilustres estudiosos de esta obra. Es la opinión, hoy, predominante entre los críticos. Emilio de Miguel, en cambio, ante la unidad profunda de la obra, que invita a creer en la autoría de una sola pluma, se decanta por la existencia de un solo autor.

En la «Introducción» el autor expone la necesidad de explicar por qué el propio Rojas «jugó a negar su paternidad sobre el acto primero, con una ambigüedad, ciertamente, que es un indicio más a favor de mi hipótesis». Emilio de Miguel encuentra semejanzas e incluso identidades tan importantes entre el acto primero y los restantes que no consienten que se pueda admitir como trabajo de persona distinta a Rojas el contenido del primer acto. Sus argumentos se basan en el análisis de los personajes, de los temas de *La Celestina*, de su técnica teatral, y de léxico, gramática y sintaxis. En el capítulo VI se analizan las objeciones a la autoría de Rojas: el tesoro que Celestina promete a Parmeno en el acto I; teorías peculiares sobre la primera escena; fuentes; testimonios del XVI; *El Manuscrito de Palacio*. Y en el mismo capítulo se estudian las igualdades vistas por otros: apoyos indirectos; la cuestión de la ironía dramática; el acto primero, ¿respetado o corregido? El capítulo VII analiza las partes extradramáticas: la *Carta* y la atribución a Cota; *Coplas* iniciales; prólogo; *Coplas* finales de Rojas y de Proaza.

En el capítulo VIII —«Palabra final»— Emilio de Miguel aclara que su título no debe tomarse como una absurda pretensión de querer decir la palabra definitiva sobre el tema estudiado. Partiendo de una lectura personal de *La Celestina*, el autor ha llegado a la conclusión de que la creencia en la autoría plural se basa en argumentos de una solidez más aparente que real. Sin menosprecio por los puntos de vista contrarios, Emilio de Miguel desmonta los puntos débiles de las argumentaciones de los partidarios de la autoría plural. Esta investigación es modélica por la agudísima lectura de la amplísima bibliografía que ha generado la soberbia obra de Rojas y por su máximo rigor filológico que siempre es una gran alegría encontrar en un autor. La claridad de exposición de Emilio de Miguel duplica el placer de la lectura de este interesantísimo libro que, además, anima a leer o releer a este clásico supremo de nuestra lengua. □

LETRA 48

INTERNACIONAL

CULTURA, IDENTIDAD E HISTORIA
Edward W. Said

EL ARTE EN LOS AÑOS 90

Andrew Renton, Viktor Misiano, Rosa Martínez, Berta Sichel, Dan Cameron, Susana Solano, Joan Hernández Pijuan, Begoña Montalbán, Pep Agut, José Lebrero, María de Corral, Mariano Navarro

NOMADAS

María Antonia de Castro

Wisława Szymborska, Gilles Lipovetsky,
Lothar Baier, Andrés Ibáñez

Miguel Sáenz • Salvador Clotas • Miguel Rubio
César Alonso de los Ríos • Carlos Alvarez-Ude
Felipe Hernández Cava • Ramón Gómez Redondo
Juan Ignacio Macua • Stephen Watson • Juan C. Vidal
Rosa Pereda • Sergio Benvenuto • Wilhelm Schmid

LETRA 47

INTERNACIONAL

ETIOPIA. UN LUGAR APARTE
Pico Iyer

COSAS MAGICAS

I. Klíma, S. Puértolas, M. Butor, H. Mulisch, F. Ayala,
J. Gaarder, J. Barnes, A. Tabucchi, I. Christensen,
A. Tisma, L. Krasznarhorkai, V. Yeroféiev, J. Berger,
G. Martín Garzo, G. Cabrera Infante, C. Nootboom,
J. A. González Sainz, H. Brodkey, P. Nádas, J. Green

EL ARTE DE LA CURSILERIA

Justo Navarro, F. Scott Fitzgerald, Mariano Antolín Rato

Seamus Heaney, John Lloyd, Eduard Delgado,
Ramón Irigoyen, Odiseas Elitis, Marcos-Ricardo Barnatán

S. Clotas • G. Guerrero • M. Gutiérrez • O. Scopa
R. Pereda • M. Martínez-Lage • C. Riera • B. Alvarez
Mario Muchnik • Juan Antonio Rodríguez Tous
Yvette Biro • Mario Merlino

LETRA 46

INTERNACIONAL

CRONICAS CUBANAS
Jan Stage

MEMORIA DEL PRESENTE
Museos de Arte Contemporáneo

Richard Oldenburg, Jean-Christophe Ammann,
Richard Koshalek, Gary Garrels, Hans-Ulrich Obrist,
Mariano Navarro, John G. Hanhardt, Thomas Keenan

JUEGOS PROHIBIDOS
Gregor von Rezzori

Daniel Samoilovich, Rafael García Alonso,
Jorge Novella, Fernando Castro Flórez

Soledad Puértolas • Laura Freixas
José Carlos Llop • Felipe Hernández Cava
François Furet • Ramón Irigoyen • Juan Villoro
Santiago Kovadloff • Rosa Pereda
Wilhelm Schmid

LETRA 45

INTERNACIONAL

HOTEL D'ALSACE
Kazimierz Brandys

GEORGE STEINER
«Los libros no tienen prisa»
Entrevista de Ronald A. Sharp

REINVENTAR AFRICA
Breyten Breytenbach

Tomás Llorens Serra, Michael Huter,
Mario Merlino, Sergio Raimondi

Alfonso Guerra • César Alonso de los Ríos
José Miguel Marinas • Felipe Hernández Cava
Menchu Gutiérrez • Soledad Puértolas
Rosa Pereda • Carlos Alvarez-Ude
Mayra Montero • Sergio Benvenuto
Wilhelm Schmid

Correspondencia

Roma



Sergio Benvenuto

¿Son de verdad los italianos tan eurófilos como se piensa? Las encuestas de opinión no ofrecen ninguna duda al respecto: junto con los irlandeses y los luxemburgueses, los italianos son los más decididos partidarios de Europa dentro de la Unión. Participan incluso masivamente en las elecciones al Parlamento europeo, que tan poco cuenta. Cuando el gobierno Prodi creó hace un par de meses un nuevo impuesto para reducir con él el déficit público, lo denominó «impuesto por Europa», para que los contribuyentes se lo tragasen con más facilidad. Si en Alemania o en Francia los impuestos de nueva creación se llamasen así, se convertirían en algo tan impopular como el *poll tax* de Lady Thatcher.

Los italianos se consideran a sí mismos «un pueblo de santos y de marinos». Con ello admiten al mismo

tiempo que llevan impreso en su código genético el viajar sin rumbo, el vagabundear por toda Europa. El 25% de los italianos encuestados expresan el deseo de vivir en el extranjero, un porcentaje elevado en comparación con el 16% de los americanos o el 15,8% de los franceses que manifiestan el mismo deseo.

Pero esta acusada eurofilia subjetiva no ofrece ninguna correspondencia objetiva convincente. Los italianos tienen fama de haber traicionado sistemáticamente a sus propios aliados (sobre todo a Alemania), ¿qué pasaría si ahora traicionasen también su amor por Europa solemnemente proclamado? Visto a la luz de los hechos, es muy raro que Italia aparezca en los más importantes encuentros europeos con los deberes hechos. Italia fue excluida del Tratado de Schengen por carecer de sistemas de control electrónico en las fronteras y no garantizar la protección de la intimidad. A pesar de la carrera emprendida a última hora para alcanzar los criterios de Maastricht, aún no es seguro que Italia vaya a ser admitida en el exclusivo club de la Unión Monetaria. A los italianos, sin embargo, les interesa muy poco lo que sucede en los demás países de la UE. Un amigo mexicano me dijo una vez en Italia: «Creía que los italianos os interesabais sobre todo por los europeos: ¡sólo miráis a América!» No hay duda de que las sociedades europeas se han ido pareciendo cada

vez más en el curso de las últimas décadas: no sólo porque han practicado la imitación mutua, sino fundamentalmente porque han imitado a América. Todas ellas se esfuerzan dentro del embudo cultural americano, mientras que entre sí mantienen una impermeabilidad total.

Francesco Alberoni ha llamado la atención sobre el fenómeno de que la televisión —al contrario que el cine, que unió a todo el mundo a través de sus estrellas iguales en todas partes— ha provocado su reprovincialización: ha encerrado cada ámbito lingüístico dentro de su propio gueto televisivo. En Italia esta provincialización vía TV ha sido más masiva si cabe, pues es el único lugar de la Tierra donde se habla italiano (a excepción de Albania). De la Alemania actual, la inmensa mayoría de los italianos sólo conoce al comisario Derrick (y, faltaría más, a la selección nacional de fútbol). El simple hecho de cruzar la frontera con Francia un par de kilómetros al oeste de Ventimiglia induce a creer que estás en otro mundo: el italiano no sabe una palabra de las estrellas de cine francesas, de los problemas franceses, jamás ve la televisión francesa y nadie estudia ya francés.

Los italianos no estudian lenguas extranjeras (la gente joven intenta aprender inglés, no porque sea un idioma europeo, sino más bien porque es el idioma americano). Y, sin embargo, les sería muy útil: el ita-

liano, al igual que el sueco o el checo, se habla en un solo país, pero la diferencia es que suecos y checos son casi bilingües, muchos de ellos incluso trilingües, mientras que los italianos por lo general únicamente dominan su idioma. Baste recordar que en Italia se doblan casi todas las películas, incluyendo las chinas o turcas.

Aislados en su oasis lingüístico, felices por ser el lugar santo del catolicismo, convencidos de ser europeos por derecho de nacimiento y no por especiales merecimientos, los italianos no son realmente receptivos a la otra Europa. Sobre todo, en lo tocante a la cocina: al viajar por Italia no se encuentran restaurantes españoles, franceses o austriacos. A lo sumo alguno chino o indio, es decir, no europeo. Nuestro entusiasmo por Europa es meramente ideal, sin fundamento objetivo. Somos *fans* de Europa, pero como todos los *fans* no participamos en el juego.

Es cierto que acogemos a más de un millón de trabajadores procedentes de países pobres, los llamados *extracomunitari* o extranjeros procedentes de países no pertenecientes a la UE. (No obstante, nos parece una tragedia haber acogido a 70.000 albaneses, mientras que un país mucho más pobre, Grecia, ha sido mucho más generoso y ha concedido 300.000 permisos de entrada.) Otros países, como Estados Unidos, Alemania y Francia han concedido visados de entrada a numerosos

intelectuales y artistas procedentes de países del Este o de Asia. Frente a esto, el autárquico mundo académico italiano, muy egocéntrico, nunca acoge a intelectuales extranjeros. Los puestos en el servicio público, que en teoría están abiertos a todos los ciudadanos de la UE, están rígidamente reservados a los italianos. Así pues, del Este y del Tercer Mundo sólo importamos pobreza, a pesar de que esos países también tienen riquezas que exportar. No pretendo ser cínico: los intelectuales emigrados de esos países pueden retornar a ellos algún día y aplicar allí de manera fructífera lo que han aprendido entre nosotros. Pero casi ningún científico o literato o predicador ha podido echar raíces en Italia (con dos excepciones: el famoso artista griego Jannis Kounellis y el Papa Wojtyła). Desde hace mucho tiempo las amas de casa italianas se han acostumbrado a emplear a criadas filipinas o polacas, pero ningún catedrático de una universidad italiana acepta como asistente a un filipino o a un polaco. El «trabajo fijo» está vedado a los extranjeros.

Dicen que cuando se encuentran dos norteamericanos o ingleses residentes en Italia, uno le pregunta siempre al otro: «¿En qué colegio trabaja usted?». Para un anglófono sólo existe una posibilidad de encontrar trabajo en Italia: como profesor de inglés. Tampoco se permite que un alemán pueda ejercer en Italia otra profesión que la de turista. Cuando un periodista inglés le preguntó en cierta ocasión al director de una fábrica de Vicenza que si allí trabajaban extranjeros, éste respondió sin el menor asomo de ironía: «¡Por supuesto! Damos trabajo a gente de Trieste, de Padua y hasta de Calabria!»

Estoy convencido de que nuestra eurofilia, puramente ideológica, llena de prejuicios y abstracta, representa el corolario de una pasión típicamente italiana: me refiero a la de hacer *bella figura*. *Bella* y *brutta figura* son conceptos casi imposibles de traducir a otras lenguas. Ser excluidos de Europa significaría hacer *brutta figura* (en el Sur de Italia se diría una *figurella*). Nadie pregunta en Italia a los economistas por qué es tan vital y necesario para nosotros la adhesión a la Unión Monetaria: todos, desde la ultraderecha a la ultraizquierda, creen que sería una *brutta figura* quedarse fuera, del mismo modo que supone una *figuraccia* no llegar a la final en los mundiales de fútbol o la retirada de Ferrari de una carrera. Hoy, Italia dirige por primera vez una operación militar y humanitaria de nueve países en Albania y todos mis compatriotas se sienten muy orgullosos de ello. Pero en cuanto encalló en el puerto de Valona el buque insignia *Vittorio Veneto*, en todos los periódicos italianos pudo leerse el siguiente titular: «¡Menuda figura ha hecho nuestra Marina!»

Se corre el riesgo de hacer una *brutta figura* en comparación con los europeos que son considerados «superiores» a nosotros, es decir, ingleses, franceses, alemanes, escandinavos y del Benelux. Todos los demás europeos son «inferiores» (aun cuando el ascenso de España amenaza con disputarnos nuestro puesto de quinta potencia económica, al que siempre nos referimos con tanto orgullo). Además, sentimos una simpatía instintiva por los «inferiores» irlandeses y una profunda antipatía hacia los «superiores» suizos.

La *brutta figura* está garantizada si demostramos

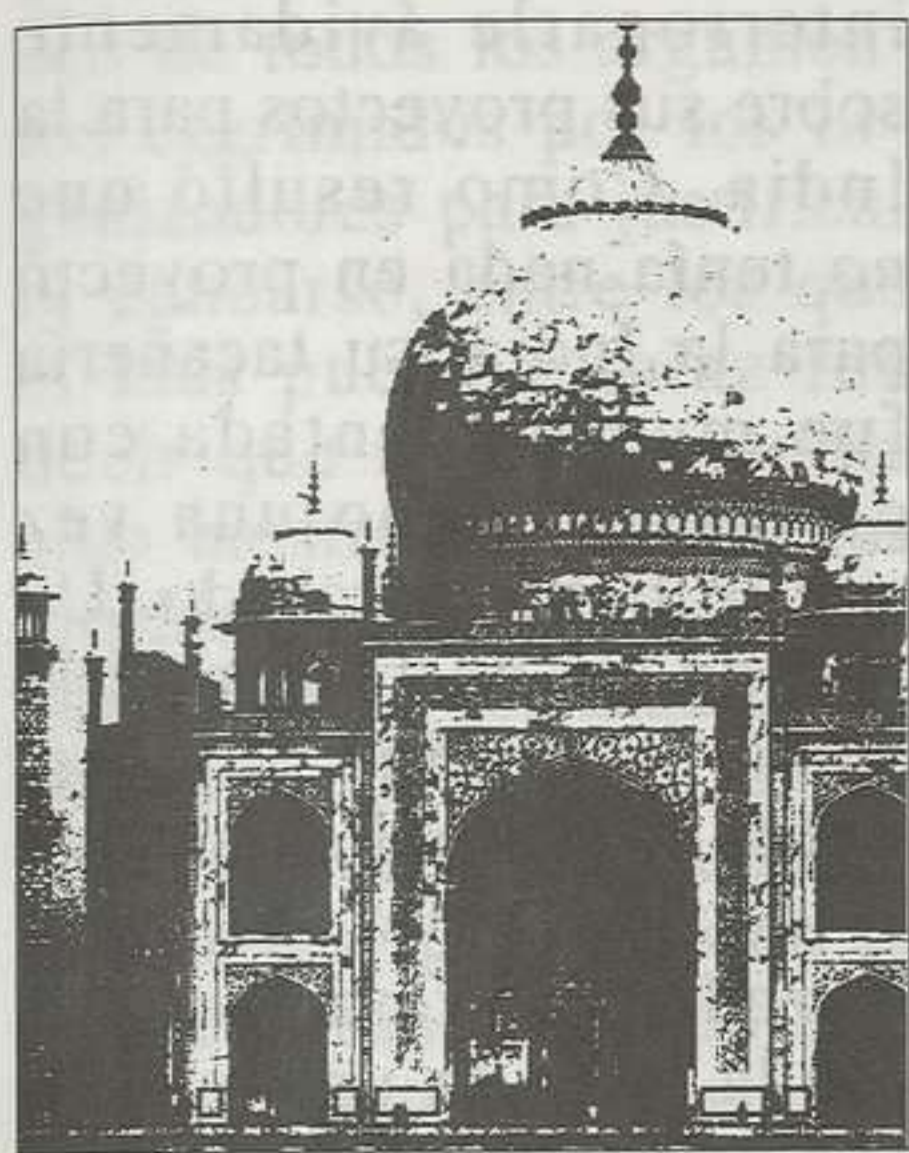
nuestro provincianismo. Para nosotros ser provinciano no tiene el mismo sentido que para los franceses. Por ejemplo: un francés es considerado provinciano si no vive en París. Para los italianos, por el contrario, es una tara congénita que también afecta a los que han vivido desde siempre en Roma o Milán, y hay que ocultarla a base de artificios. Es la sensación de estar excluido de los acuerdos de los grandes, de los «superiores», de ser dados de lado igual que los parientes pobres o los hermanos pequeños. Es el horror a que los «superiores» puedan reírse de nosotros como *macchiette* (caricatura), otro concepto de imposible traducción. Los italianos se sienten invitados al «salón» de Europa más o menos de la misma forma en que *madame Bovary* a la fiesta de los aristócratas, procurando temerosa no hacer mal papel. «Nosotros no dejamos entrever nuestras verdaderas intenciones...», se dicen los italianos en el extranjero, con lo que implícitamente quieren decir «...lo provincianos que somos».

Desde hace décadas la pasión viajera se considera el antídoto contra el provincianismo. Los catedráticos han esquilado las arcas del ministerio de Educación para viajar por la historia universal, para «desprovincianizarse». A pesar de este desenfrenado turismo académico, los profesores de universidad italianos se «dejan entrever» a menudo como figuras cómicas (*macchiette*), sobre todo porque estos profesores no han comprendido algo fundamental: que una cultura no pierde su carácter provinciano cuando sus representantes frecuentan los balnearios de aires sanos, sino cuando es capaz de atraer a intelectuales y artistas del extranjero. La fuerza de

América procede sobre todo de haber acogido e integrado a millones de personas de todos los rincones del planeta.

Los antropólogos distinguen dos tipos de cultura: la *guilt culture* y la *shame culture*. La cultura italiana es una cultura de la vergüenza, es decir de la figura, de la cabeza a los pies: no importa tanto salvar el alma como salvar la cara. Desde hace siglos a los italianos les interesa menos avanzar hacia las oscuras simas del alma o de las cosas, que brillar a la luz del sol por su renombre y su belleza. No fue una casualidad que Nietzsche amase Italia, pues liquidó la jerarquía entre el ser y el parecer. Por esa razón Italia es tan apreciada en la actualidad por sus creadores de moda, diseñadores y cocineros: personas todas ellas que celebran la apariencia externa del cuerpo y de los objetos, el hedonismo de la garganta y de los ojos, el brillo estético de las cosas. Así querría Italia parecer europea, pero en el fondo no lo hace. «Ser europea» significa para Italia el gran gesto barroco, que la mueve hasta contorsiones tan ambivalentes como las de la santa de la época barroca Teresa de Bernini: sufre y disfruta a la vez, y sin embargo muestra al mismo tiempo una *bella figura*. □

Nueva Delhi



Pankaj Mishra

Escribo estas líneas en vísperas de que la India cambie de primer ministro por segunda vez en menos de once meses y, sin embargo, a los sectores de Nueva Delhi aficionados a comentarlo todo, esta evidente inestabilidad sólo parece preocuparles por las repercusiones que pueda tener en la opinión mundial. Es evidente, o al menos así lo sostiene la creencia popular, que en estos cincuenta años de independencia, la mirada del mundo se ha acostumbrado a la India. Por lo tanto, no debemos hacer nada que muestre nuestra «mala cara». La insinuación de que el mundo percibirá a buen seguro algunos rasgos poco agradables si se digna mirar a la India, hiere muchas susceptibilidades. Y es que la autoestima de la burguesía metropolitana es algo muy frágil. «No me hables de la miseria ni de nada de eso, por favor», me advierte un joven y brillante empleado en prácticas del *Indian Express*. «Ningún país está libre de eso. Al fin y al cabo, la India ha logrado sobrevivir como democracia. ¿No te parece

estupendo? Incluso lo ha dicho la revista *Time*».

Es normal que lo haya dicho, ¿no les parece? Este año, la prensa en lengua inglesa apenas se ha ocupado de la mayoría pobre de la India; las historias de horror sobre muertes por inanición, epidemias, matanzas entre miembros de distintas castas, asesinatos motivados por la dote y brutalidades de la policía se ha relegado a las páginas interiores. La cara mala del país, ciertamente. Los diarios de Bombay y de Delhi están llenos de intentos desesperados de mostrar las bondades de las grandes ciudades. A lo largo de estos cincuenta años, los acontecimientos que hacen las delicias de la prensa —inauguraciones de discotecas, festivales de cocina francesa, lecturas organizadas por atractivos marchantes de literatura basura, conciertos maratónicos de olvidadas estrellas del *rock* de Occidente, seminarios absurdamente eruditos— han adquirido una clara primacía sobre las noticias relativas al medio físico y social de las regiones interiores del país, un medio bastante desagradable y en constante deterioro. Quienes redactan los editoriales prefieren emocionarse discutiendo si Inder Kumar Gujral es un Primer Ministro adecuado para la India o si no tardarán en celebrarse elecciones anticipadas y, en tal caso, si el país se lo puede permitir. Como era de prever, la indiferencia y el hastío son las actitudes que imperan fuera de Delhi. Los gobiernos de coalición se suceden unos a otros; sus ministros son intercambiables, hoy ocupan esta cartera y mañana la otra, qué más da. El destino del gobierno no suscita práctica-

mente más inquietudes que las relacionadas con el presupuesto de la Unión, que aún estaba pendiente de ser ratificado cuando el Partido del Congreso retiró su apoyo al Frente Unido que gobernaba en aquel momento. Y ese tema no puede ser motivo de grandes preocupaciones. Al fin y al cabo, el presupuesto fue preparado por un miembro del último gobierno congresista y, en lo fundamental, apenas se diferenciaba de los presupuestos de los cinco años previos, que «liberalizaron» la economía con objeto de volverla atractiva tanto para los inversores extranjeros como para los del país.

De lo sucedido en la India en los últimos cinco años, lo más destacable ha sido la relativa estabilidad lograda a pesar de la fugacidad de los gobiernos y de las formaciones políticas. El movimiento nacionalista hindú, que tantos miedos inspiraba hace pocos años, ha perdido por completo su pujanza; las revueltas del nordeste están bajo control; el Punjab, después de un largo brote de agitación separatista, ha recobrado su característica tranquilidad; incluso se diría que se ha conseguido reimplantar la normalidad en Cachemira. Los dinosaurios de la dinastía Nehru-Gandhi continúan hablando a diestro y siniestro de la inestabilidad y sus peligros. Pero obran así llevados por la nostalgia de los viejos tiempos, cuando el Estado y la burocracia ejercían una autoridad mucho mayor que ahora y eran los principales garantes de la estabilidad política. Hoy día, los factores que determinan la estabilidad son otros, y ninguno es tan importante como la clase profesional que se ha constituido a lo

largo de la última década y que, gracias a una prosperidad y a una cohesión cada vez mayores, se ha convertido en el elemento más poderoso de la sociedad india.

Nadie sabe con exactitud cuántos miembros tiene dicha clase. La cifra que suele manejarse a modo de cebo para los inversores extranjeros es la de 200 millones, una estimación inverosímilmente elevada. Sea como fuere, lo que no puede ponerse en duda es la influencia de la nueva clase, que se hace sentir en todos los aspectos de la vida india contemporánea. En su haber debe anotarse, entre otras cosas, el extraordinario consenso político que se ha creado en torno a las reformas económicas, un asunto que antes era muy polémico. La conveniencia de seguir adelante con las reformas se ha convertido en artículo de fe y pocos se atreverían a ponerla en duda en público. La presencia de miembros del partido comunista en el gobierno del Frente Unido no impidió que el ministerio de Finanzas continuara descentralizando la economía. El partido nacionalista hindú, el BJP, ha demostrado un enorme interés en garantizar a los industriales indios que estaba a favor del proceso de liberalización económica. Kanshi Ram, el líder del BSP, el partido de las castas inferiores, también ha concedido un apoyo decidido a las reformas. Una vez resuelto este asunto, que pudiera haber sido fuente de disensiones, la puerta ha quedado abierta para crear gobiernos de coalición. Y algunos de los que se han creado son muy curiosos: en el Punjab, los sijs, que antes eran secesionistas, han aunado fuerzas con los nacionalis-

tas hindúes para formar el gobierno; y en Uttar Pradesh, el BSP se ha avenido a compartir el poder con su máximo enemigo, el BJP, ofreciéndonos el inverosímil espectáculo de una alianza entre la casta más alta y la más baja. Ni se espera que estas alianzas sean duraderas, ni lo serán. Como tampoco hay que descartar que se formen coaliciones aún más extrañas. Pero, ¿qué importancia puede tener eso? Por lo visto, ninguna. La máxima prioridad ya no es la estabilidad política, sino la continuidad de la reforma económica.

Y, una vez más, este cambio debe atribuirse a la nueva clase, a las presiones sutiles, pero no por ello menos poderosas, ejercidas por los profesionales del sector servicios, por los oficinistas, por los ejecutivos y por los empresarios independientes, todos ellos hijos de la economía liberalizada. Los miembros de la antigua clase media —funcionarios, ingenieros, médicos y abogados que trabajan por cuenta propia— pertenecen asimismo al nuevo grupo de interés. Este cuenta con representantes en los partidos políticos, donde constituyen la segunda línea de liderazgo y son los más ardientes defensores de la política del compromiso. Los políticos jóvenes han sido, de hecho, los artífices de muchos de los gobiernos de coalición. Al ser hijos de la India independiente, los miembros de la nueva clase están libres de los complejos e inhibiciones que caracterizan a la generación anterior. Aspiran a adquirir un estilo de vida lo más semejante posible al de las clases medias europeas, y al propio tiempo creen que la India puede ser un intrépido rival de

Occidente, tal como lo son Malasia, Singapur y Japón. Estos sectores están satisfechos con la designación del nuevo Primer Ministro ya que confían en que, a diferencia de su tosco predecesor, ofrezca a Occidente una imagen «moderna», «elegante» y «dura» de la India.

La nueva clase, cuya presencia es conspicua en toda la India, ha conferido un cierto aspecto de uniformidad cultural a una sociedad que en general, se ha caracterizado por su caótica diversidad. La industria de la moda y la del espectáculo han refinado y elaborado las ambiguas preferencias de la nueva clase hasta convertirlas en una estética bien definida. Pero fueron los periódicos serios, como el *Times of India*, quienes primero se lanzaron a adoptar una línea novedosa y provocativa. Hace tres años, la dirección del *Times* prescindió de casi todos sus redactores de siempre (que se marcharon en masa y montaron una revista literaria, lo que, con los tiempos que corren, es una aventura valerosa). La nueva redacción recibió instrucciones precisas sobre el cambio que había de operarse. La idea de fondo era que la nueva generación de lectores tiene poco tiempo para pensar, y aún menos para leer. Así pues, ahora las payasadas de Michael Jackson han saltado a las primeras páginas; la sección literaria se ha sustituido por páginas a todo color dedicadas a la moda y al estilo de vida de las celebridades. Con objeto de defender su terreno frente a los medios visuales, otros periódicos han imitado con considerable éxito el estilo de tabloide con clase adoptado por el *Times*. Más recientemente,

la industria de la moda, que siempre había sido un coto cerrado de los dandis de clase alta ha expandido drásticamente su mercado después de descubrir que los miembros de la nueva clase que viven en las ciudades pequeñas están dispuestos a pagar lo que sea por un poco de elegancia metropolitana —hasta 10.000 libras por un *salwar-kameez*. En los dos últimos años, Arrow, Lacoste y Levis se han instalado en las ciudades indias. *Cosmopolitan* y *Elle* han lanzado ediciones indias. Los quioscos de prensa de Delhi están inundados de revistas ilustradas, cuyos títulos (*Gentleman, Society, Verve, Oomph, New Woman*) no dejan lugar a dudas sobre sus pretensiones. El número de cadenas de televisión ha aumentado de uno a treinta en menos de seis años.

Ahora bien, es curioso que todos estos cambios hayan contribuido tan poco a reforzar la confianza cultural de la nueva clase, que manifiesta una clara predilección por los desechos de la cultura popular occidental. Los periódicos de distribución nacional alimentan el fervor patriótico con noticias sobre la participación de la India en concursos internacionales de belleza y de diseño; la fugaz aparición de una modelo india en las pasarelas parisinas ocupa varias columnas de letra impresa. Todavía se busca ansiosamente y se atesora la aprobación de aquellos a los que la nueva clase trata de imitar. «¿No es cierto que la India es la sensación de la temporada en su país?», le pregunta esperanzado un periodista al novelista recién llegado de Estados Unidos. Hace poco, numerosos políticos y burócratas entrados en años hicieron cola, como

auténticos colegiales, para dar la mano a Bill Gates e interrogarle ávidamente sobre sus proyectos para la India. Como resultó que no tenía nada en proyecto para la India, su tacañería fue muy comentada con gran desengaño una vez que se hubo marchado. Un personaje de tercera fila como Steven Seagal, la estrella de las películas violentas de Hollywood, se ve forzado a confesar su amor por la India en una avalancha de entrevistas.

Esta situación siembra el desconcierto y la inquietud entre las viejas generaciones. Hay que tener en cuenta que, bajo la influencia de la dinastía Nehru-Gandhi, la cultura de las clases gobernantes había adquirido un carácter anglo-brahmánico ligeramente esnob, del que, cuando menos, podría criticarse su prosaísmo. Tampoco hay que olvidar que, durante más de cuatro décadas, el Estado se resistió a prestar su apoyo a cualquier actividad cultural que no se adecuara a los criterios de decoro de la burguesía. Pero las cosas han cambiado: ahora, la clase gobernante no sólo respalda las aspiraciones culturales de la nueva clase, también las comparte, y lo hace estableciendo alianzas simbióticas con los intereses del mundo de los negocios y de los medios de comunicación. Como ejemplo, podemos citar el controvertido concurso para la elección de Miss Mundo celebrado en Bangalore el año pasado, cuando los gobiernos central y estatal no dudaron en sacar a la calle al Ejército de Tierra y al del Aire con el supuesto objetivo de proteger a los organizadores y a las participantes, aunque el propósito real fuera silenciar a quienes se manifestaban

en contra del evento. El Gobierno se hizo fielmente eco de todos los argumentos esgrimidos por los organizadores para justificar el concurso, entre los que el más pueril y falaz fue decir que no se pretendía sino mostrar al mundo las glorias de la cultura india. Por su parte, los medios de comunicación, y en particular el poderoso grupo de prensa que participó en la financiación del acontecimiento, pusieron en marcha una campaña para denigrar y ridiculizar a los infortunados manifestantes. Hace algunos meses, la organización hindú militante de Bombay, la Shiv Sena, que es a la vez el partido gobernante del estado de Maharashtra, fue la patrocinadora extraoficial de la primera gira de Michael Jackson por la India. El azote de los indios musulmanes y defensor autodesignado de la cultura hindú, que también es un gran admirador de Adolf Hitler, Bal Thackeray, recibió a la grotesca estrella de *rock* en su casa de Bombay y trató de establecer un vínculo permanente declarando posteriormente que Jackson había usado su cuarto de baño.

Todo esto daría abundante material a los críticos serios y a los satíricos. Pero la actitud más común entre los comentaristas culturales es de acomodaticia aquiescencia. Aunque todavía es posible encontrar numerosos comentarios inteligentes en revistas de pequeña tirada, como la izquierdista *Economic and Political Weekly*, la feminista *Manushi* o la publicación de la India meridional *Frontline*, su repercusión en el gran público es prácticamente nula. La izquierda intelectual destaca por su amplitud y por su calidad,

mas casi nunca se hace oír. Al igual que las clases intelectuales de otros países del Tercer Mundo, ha mantenido una relación parasitaria perniciosa con el Estado. Por eso, después de la drástica reducción de los subsidios estatales a la educación, la *intelligentsia* india se ha convertido en una comunidad bastante descontenta y sombría, que cuando no se refugia en las universidades angloamericanas, sobrevive a duras penas en los márgenes del mundo cultural. De vez en cuando, lanza algunos venablos: uno de los últimos se ha dirigido contra el número de *Granta* consagrado a la India, ampliamente criticado por desprender un tufillo prooccidental, totalmente inadecuado para las celebraciones del cincuenta aniversario de la independencia. Aunque, por otro lado, nadie parece estar muy seguro de cual sería la forma adecuada de celebrar el cincuentenario. Las ideas brillantes que ha propuesto el Gobierno presentan una alarmante semejanza con las sugeridas por el general Stümm von Bordwehr al Comité Colateral en *El hombre sin atributos*. Es de destacar que quien parece tener las ideas más claras al respecto es el ministerio de Asuntos Exteriores y de la Commonwealth, que tiene prevista, entre otras cosas, una gira de la Royal Shakespeare Company, seguida por una visita de la Reina.

Bien pensado, tal vez sean los invitados más apropiados para la desagradable orgía de autocomplacencia que nos veremos obligados a soportar durante los próximos meses. Las clases indias modernizadas, los entusiastas de Shakespeare, los lecto-

res de *Time* y sus equivalentes británicos siempre están ávidos de oportunidades para dar una capa más de maquillaje a la realidad un tanto vergonzosa del colonialismo. □

Madrid



Rosa Pereda

¿Cómo luchar contra los inicios climatológicos? Es difícil, más que nada porque son un recurso de arranque que debe estar demasiado incrustado en el inconsciente conversacional —no son sólo los británicos los que reducen la conversación no íntima al tema del tiempo, esa no-conversación, ese bla-bla-bla de que hablaba no recuerdo bien qué telqueliano o telqueliana. Pues bien: hace calor. Hace un calor espantoso cuando abro esta crónica madrileña para un verano caliente en más de un sentido. Ese calor que bloquea las neuronas buenas y desbloquea la violencia hipotalámica, lo que se traduce en más palizas, más escándalos, más asesinatos xenófobos, más espacio para la crónica negra. Y si al calor se une la incomodidad creciente de esta ciudad; y a la violencia retórica —quiero decir, de la palabra, del insulto y el exabrupto— se unen esas otras violencias, la ágrafa del cuchillo y la pistola, y la escrita del uso del poder, la cosa se pone bastante pesada. Yo misma encuentro dificultades para contener ese cortocircuito que toca mi diccionario interno

y selecciona las palabras más duras, las más irreversibles e insultantes... La incomodidad de la ciudad en el sentido más griego de la palabra, y el calor, juntas, me exigirían una estancia en un monasterio zen, pero eso no se me arregla por ningún lado.

Las universidades de verano son el primer tema que me viene obligado por las fechas. Es para mí inevitable el recuerdo a Curri Roldán, que supo crear de esa institución casi centenaria un centro de vitalidad cultural, de animación vital, de contacto verdaderamente internacional. No hay que engañarse: Curri Roldán, que murió esta primavera y nos dejó absolutamente desolados porque era una gran, cordialísima persona, un amigo querido, había inventado para estas instituciones un sistema de financiación privada que funcionó y funciona seguramente, pero sabía poner los objetivos por delante de los medios mismos, de manera que, respondiendo al abanico de temas y necesidades que planteaba el mundo de la cultura, de la ciencia y hasta de la empresa, encontró un equilibrio que estoy segura de que era el secreto del brillo que entonces, en sus años de rector, tuvo la UIMP, y que ahora, desde hace unos años, ya no tiene.

Seguramente, ese equilibrio entre las razones económicas y las razones intelectuales, y esa visión de la especificidad de la universidad de verano, le permitieron el éxito en todos los terrenos. Agotaba los presupuestos, por supuesto, y los hizo crecer. La independencia en el uso de sus medios, la conversión de aquello en un foro de discusión y una caja de resonancia en la que los más activos serían, seguramente, los menos «renta-

bles» de los cursos, tuvo que resultar un atractivo añadido para los otros, los de la economía pura y dura, los de las ciencias congresuales, los académicos de todas las academias. Que ahora más que predominar, dominan, que es lo suyo. Eso, en la UIMP, que iba y va de universidad propiamente dicha y dependiente directamente del ministerio que ahora llaman del Saber, porque engloba Educación y Cultura. (¡Rayos, una vez más he puesto cultura con mayúscula!).

Tengo que agradecer a Curri Roldán momentos entre los que cuento los más estimulantes y divertidos de mi vida. La cultura española tiene bastante más que agradecerle. En cuanto a la Complutense y sus cursos de verano de El Escorial, nacieron con otra idea, crecieron con otros dineros y ahora supongo que se parecen más a los cursos de verano que hacen la mayor parte de las universidades de Occidente. Cajas de méritos, básicamente endogámicas —de la carrera académica, quiero decir—, con un par de cursos en los que se estrenan los políticos en el poder, y los economistas en el poder, y unas cuantas figuras para llamar la atención de los medios de comunicación. Me gustaría comparar alguna vez, en este sencillo aspecto, el tamaño objetivo del interés despertado por estos centros de discusión, estos foros de la inteligencia, la sensibilidad y la marcha cultural, en los últimos años. Me lo sé: hay que comprobarlo. El resultado puede ser la mar de divertido.

Y es que la gente de la cultura está viviendo malos tiempos, y no es que yo diga que las academias, incluyendo la carrera académica por antonomasia que

es la universitaria, no sea cultura. Lo que se ha perdido, o se está perdiendo en una forma de asimilación emparentada con la que denunciaban los negros sin miedo como el «síndrome del Tío Tom», es la relación entre una y otra. La idea de Fernando de los Ríos cuando fundó Santander —la UIMP, quiero decir—, era exactamente el fomento de la conexión entre una y otra, pero no precisamente desde los terrenos de la primera, sino, quizá, desde los de la segunda: la cultura de la creación, de la investigación, de la calle. Las nuevas corrientes, las nuevas ideas, y da igual si el tema es la diabetes infantil o la novela latinoamericana, el arte de las vanguardias o el periodismo y la sociedad. Claro que aquello era romanticismo años veinte, pero seguramente, la cultura académica sería la que más ganara en ese contacto. Y ¿quien tiene algo contra el romanticismo de las vanguardias? Yo, desde luego, lo prefiero al chato pragmatismo de este fin de siglo.

Pero ya voy diciendo: estos son malos tiempos para la lírica, para la épica y para la dramática, incluyendo la narrativa. Los escritores —y permítanme que pase a un segundo tema— están (estamos) atrapados en un sistema perverso. Que es perverso en dos sentidos por lo menos, pero que tienen su fuente de pecado en el mercado. La Feria del Libro de Madrid, donde se vende casi un tercio de los libros que se venden al año en la capital de las Españas, es, cada vez más, una feria de novedades. No de cualquier novedad: de las que seguramente los libreros —absolutamente mayoritarios en este encuentro largo, polvoriento, tedioso de la

Feria del Retiro—, estaban vendiendo más ya. El espectáculo bochornoso de las «firmas» —yo he sido una víctima demasiado poco activa, a lo mejor respiro por mi herida—, presenta a los visitantes del fin de semana —que son los mayoritarios, los «domingeros» del libro, ese público deseado por todos, qué santo les apadrinará, a quien hay que rezar— lo que ya se sabe que es lo que más vende: ya se ha sabido por los periódicos, por la televisión, por los anuncios, por las firmas en El Corte Inglés. Y hacen colas apacibles esperando la marca-fetiché de uno de los cinco, diez autores de la feria. ¡Si se podrían escribir los *rankings* antes de la inauguración del Retiro! Para el verano que viene, propongo a los organizadores del evento una quiniela previa: las variantes serán, lo podríamos comprobar, más fáciles de acertar que las del fútbol, aunque este de la cultura no sea, de momento y gracias a Dios, un asunto de interés tan general.

No estoy hablando (mal) del *marketing*. Estoy por el *marketing*. Peor hay cinco días en semana de Feria agonizante, poco visitada, firmantes muertos de tedio, de envidia o de sentimiento de culpa y de ridículo. Son los que no han ocupado planas enteras en los periódicos (todavía, pensamos). Son los que han recibido adelantos cortos, tienen tiradas cortas o famas extraliterarias o literarias recientes. Son los que han recibido cobijo en editoriales pequeñas: los poetas, los novelistas primerizos, en fin, los escritores que escriben en su casa sin casi nada, más que su trabajo y su ambición, detrás. ¿Ha habido algún descubrimiento de esta Feria? ¿Se ha llevado alguien alguna

sorpresas? Cada caseta igual a las otras, cada escaparate idéntico al de al lado. Otra propuesta: ¿Por qué no llevar los martes, pongamos por caso, a los consagrados del mercado sacrosanto y pasar al fin de semana a los demás? ¿Qué pasaría?

A lo mejor, nada. Pero a lo mejor el tirón cautivo de los ganadores arrastraba al público al Retiro en días laborables y el paseante de domingo se llevaba alguna firma insólita, algún libro nada previsto...

Es difícil. Es, seguramente, más arriesgado y bastante tonto. Pero desenmascara la perversión de la oferta previsible frente a la demanda sacralizadora. Y llegamos al segundo sentido pervertido del sistema: la crítica dominante, la información dominante, que está también íntimamente relacionada con el mercado (sacrosanto) pero que, en la teoría debería vender otras cosas, aunque a veces coincidiera. ¿Recuerdan la sorpresa que nos llevamos todos con ese gran *best-seller* que es *Cien años de soledad*, con el enorme éxito de Yourcenar y, sobre todo, con el de *El amante*, previo a la película, recuerdan, de la Duras? Tardaron más, bastante más tiempo en revelarse como superventas que en hacerlo como obras maestras.

La crítica dominante en España es, en realidad, una curiosa labor de equipo. Cuando yo era pequeña, cuando empecé en esto de la crítica literaria —apasionada, comprometida con las estéticas de mi generación—, compraba un libro, en el caso de algunos editores lo recibía, lo leía y, según los niveles de entusiasmo o coincidencia, lo proponía a *Triunfo* o a *Informaciones*. ¿Cuánto te daría?, me preguntaban Quiñonero o César Alonso de los Ríos. Yo entonces

me ataba los machos del entusiasmo y trataba de valorar el tema. Vale, solía ser la respuesta. El crítico elegía sus temas, proponía su valoración y lo defendía. (Siempre fui más partidaria de la defensa que del ataque.) Ahora la cosa está más complicada. La crítica está jerarquizada. La valoración, espacialmente hablando, es casi siempre previa a la negociación. La retroalimentación crítica funciona de un modo realmente espectacular: autor importante para crítico importante, vasos comunicantes del prestigio. Al margen de lo que resulte ser el libro del autor importante, y hasta de los gustos del crítico importante. El trasvase de prestigios va *de soi*. ¿Y los descubrimientos? ¿Y la confianza en la lectura? ¿Y la posición crítica expresada desde la que se puede hacer una crítica honesta, la única posible? ¿Y la gestión del propio nombre? La lectura profesional se convierte en verdadera actividad del crítico, y su intervención se acerca más y más a la construcción de un canon demasiado próximo al puramente académico... que no es un modelo de vitalidad, precisamente. El círculo, que desde luego tiene muchos, demasiados atenuantes, si no es uno de los anillos del infierno, sí es, para los apasionados como yo, el mismísimo núcleo del purgatorio.

Los atenuantes son los márgenes de la negociación extramuros. Los libros no son sólo esos manojos de hojas de papel impreso, cosidos por un lomo, cuyo contenido necesita algunas horas para ser disfrutado, aborrecido o adorado. Son también acontecimientos. Y los medios, y la crítica, tiene que responder a los acontecimientos... alguien, todos, deberíamos sentarnos en torno a una mesa,

con unos cafés descafeinados, y repensárnoslo un poco: los ritmos, la credibilidad, la relación entre lo que está entre las tapas del libro y lo que quiere, propone y necesita el mercado... Tengo un par de ideas, pero seguramente serán caras.

Malos tiempos para la escritura, tiempos de incompetencia muchas veces desleal, tiempos de prisión en las redes libres del mercado. Tiempos de *dejà vu*, que no dejan ver el bosque, ni siquiera la memoria del bosque. Lo privado, cada vez más privado, más pendiente de la lógica del beneficio. Lo público, con unos presupuestos recortados a su mínimo, y lo público no es la retórica sino los dineros (la retórica, en cambio, es el otro terreno, el de la crítica, el de la escritura, el de la buena y feliz entrega a las propias historias y a las ajenas que le enriquecen a uno). ¿Y la política? Hay dos: la de la administración de los dineros, y la de la crítica a esa administración.

Ahora, en la Ejecutiva del PSOE hay otra vez una Secretaría de Cultura. Querido Joaquín Leguina, que eres escritor y viejo amigo: los intelectuales, por lo que tengo oído, al margen de su vocación de abajo firmantes que nada puede desmentir, están un poco hartos de que sólo se les convoque en las vísperas electorales. Presos entre la dictadura de un mercado cada vez más duro, de una cosa pública cada vez más restrictiva y de un desconcierto ideológico que barre cualquier optimismo, y me temo que con razón, esperan encontrar cauces de intervención que les permitan encontrar, o reencontrar, las razones de ser de su trabajo y su mirada crítica. Muchas veces hemos hablado de la relación entre

el Estado y la cultura. Es una de las marcas diferenciales del socialismo frente a los totalitarismos y frente al liberalismo. Hay que seguir hablando de eso. Y, ahora, es obligado empezar a hablar —volver a hablar— de la cultura en la oposición. Sería genial cambiar de política en ese sentido. A mi modo de ver, como independiente de izquierdas que soy, es un trabajo por hacer. Y es el momento de hacerlo.

Vaya diíta de propuestas. Debe ser el calor que, todavía, lejos de aplastar la mente, la estimula. □

COLABORADORES

MARIANO ANTOLIN RATO

Escritor

LOTHAR BAIER

Escritor alemán

MARCOS-RICARDO BARNATAN

Poeta y escritor

JUAN CRUZ

Editor y escritor

ELA FERNANDEZ-PALACIOS

Catedrática de Lengua y Literatura alemana

JESUS GARCIA SANCHEZ

Editor

ANGEL ANTONIO HERRERA

Poeta y periodista

KAREL KOSIC

Filósofo checo

MATIAS MUGICA

Escritor

ROSA PEREDA

Periodista y escritora

JOSE MARIA PEREZ GAY

Escritor mexicano

JUAN ANTONIO RODRIGUEZ-TOUS

Escritor y director de la revista de filosofía *Er*

ANA ROSSETTI

Poeta y escritora

JAIME SILES

Poeta. Catedrático de Literatura Española en la Universidad de Alicante

LASSE SÖDERBERG

Poeta e hispanista sueco

TRADUCTORES

ROSA PILAR BLANCO

Lothar Baier, Sergio Benvenuto

MARIA CORNIERO

Pankaj Mishra

JAIME SILES

ELA FERNANDEZ-PALACIOS

Durs Grünbein

SANTOS TOLEDO

Karel Kosic

LETRA INTERNACIONAL 50.

El cuaderno central *Frankenstein: autopsia y espejo* fue coordinado por Mario Merlino.

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

Friedrich Nietzsche: constructor del siglo XX, cortesía de Nexos; Marcos-Ricardo Barnatán coordinó el cuaderno central *La poesía vive*; portada y portadilla sobre portada de *F. Hölderlin: Poemas*, de Alberto Corazón, Colección Visor de Poesía; © de las ilustraciones autorizadas, VEGAP 1997.

DISTRIBUCION

ESPAÑA	Librerías: Siglo XXI de España; Quioscos de prensa: COEDIS
PORTUGAL	Asirio & Albim - Rua Passos Manuel, 67 B - 1150 Lisboa Teléf.: 356 27 43 - Fax: 315 29 35
ARGENTINA	Prometeo Libros - Avda. Corrientes, 1916 - 1045 Buenos Aires Teléf. y Fax: 953 11 65 Librería Gandhi - Avda. Corrientes, 1551 - Buenos Aires Teléf.: 383 54 50 - Fax: 383 49 30
CHILE	Editorial Contrapunto - Avda. Eliodoro Yáñez, 2541 - Santiago de Chile Teléf.: 223 30 08 - Fax: 231 06 94
COLOMBIA	Siglo del Hombre Editores 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 Mena, 851 - Quito Teléf.: 544 185 - Fax: 504 209
MEXICO	Librería Gandhi - Miguel A. de Quevedo, 134 - 01050 México D.F. Teléf.: 07 525 6611041 - 6620601 - 6620988 - Fax: 6612043
URUGUAY	Beltrame Regina Libros - Soriano, 120 - 11100 Montevideo Teléf.: 07 5982 984215 - 915253 Librería Gandhi - Benito Blanco, 875 - Montevideo - Teléf.: 775870 - Fax: 480564
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: Nagymenyed u. 11/A, 1023 Budapest.

PARIS:

LETTRE INTERNATIONALE

Dirección: Antonin J. Liehm.

Redacción: 41 rue Bobillot, 75013 París.

PRAGA:

LETTRE INTERNATIONALE

Dirección: Tomás Vrba, Antonin J. Liehm.

Redacción: Michalska u. 12, 11000 Praga.

ROMA:

LETTRE INTERNATIONALE

Dirección: Federico Coen, Antonin J. Liehm

Redacción: Dogana Vecchia 5, 66086 Roma.

SAN PETERSBURGO:

LETTRE INTERNATIONALE

Dirección: Alexandre Ninov, Antonin J. Liehm

Redacción: Vsermirmoe Slovo, c/o J. B. Karakol, 19304 San Petersburgo.

MACEDONIA:

LETTRE INTERNATIONALE

Dirección: Blagoja Risteski, Antonin J. Liehm

Redacción: ul. Ruzveltova, 34, p.f. 378, 9100 Skopje

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.

8 - 12 OCTUBRE 1997



Liber 97

Feria Internacional del Libro

Horario:
Sólo Profesionales: 8 - 10 Octubre, de 10,00 a 19,00 horas
Abierto al Público: 11 Octubre, de 10,00 a 19,00 horas
12 Octubre, de 10,00 a 14,00 horas

Patrocinan:

MINISTERIO DE EDUCACIÓN Y CULTURA
- Dirección General del Libro, Archivos y Bibliotecas
COMUNIDAD AUTÓNOMA DE MADRID
- Consejería de Educación y Cultura
INSTITUTO ESPAÑOL DE COMERCIO EXTERIOR (ICEX)
AYUNTAMIENTO DE MADRID
CENTRO ESPAÑOL DE DERECHOS REPROGRÁFICOS (CEDRO)
GREMIO DE EDITORES DE MADRID

Promueve:



FEDERACION DE GREMIOS
DE EDITORES DE ESPAÑA

IBERIA
Transportista Oficial

Organiza:

Parque Ferial Juan Carlos I
28042 Madrid
Apartado de Correos 67.067
28080 Madrid
Tel.: (91) 722 50 52/50 00
Fax: (91) 722 57 88
<http://www.liber.ifema.es>
e-mail: liber@ifema.es



IFEMA
**Feria de
Madrid**

Ti segue in capo al mondo.



Call IT Omnia. La Carta Telefonica che conviene.

Non importa dove sei, in Italia o all'estero: con te c'è Call IT Omnia di Telecom Italia, che ti segue in capo al mondo. Un salto di convenienza nell'affollato mondo delle Carte Telefoniche. Ti conviene fin dalla prima telefonata che fai e più la usi, più risparmi. Durante gli impegni di lavoro, i viaggi d'affari, le vacanze, puoi telefonare con grandi vantaggi da tutti i telefoni pubblici e privati*. Vuoi scoprire quanto conviene Call IT Omnia? E' il momento di chiamare il nostro Numero Verde **167-156156**

* (In Italia sono esclusi i telefoni cellulari)



**LA CARTA
DI CREDITO TELEFONICA
PER CHIAMARE IN ITALIA
E NEL MONDO.**

TELECOM
ITALIA