

1997

50

700 Ptas.

LETRA

INTERNACIONAL

TRES DIAS CON GARCIA MARQUEZ

Silvana Paternostro

EL CIRCULO DE LA SABIDURIA

Ignacio Gómez de Liaño

FRANKENSTEIN: AUTOPSIA Y ESPEJO

Mario Merlino

Mario Perniola

Sergio Olivari

Rosa Pereda

Pilar Pedraza

Ana Rossetti

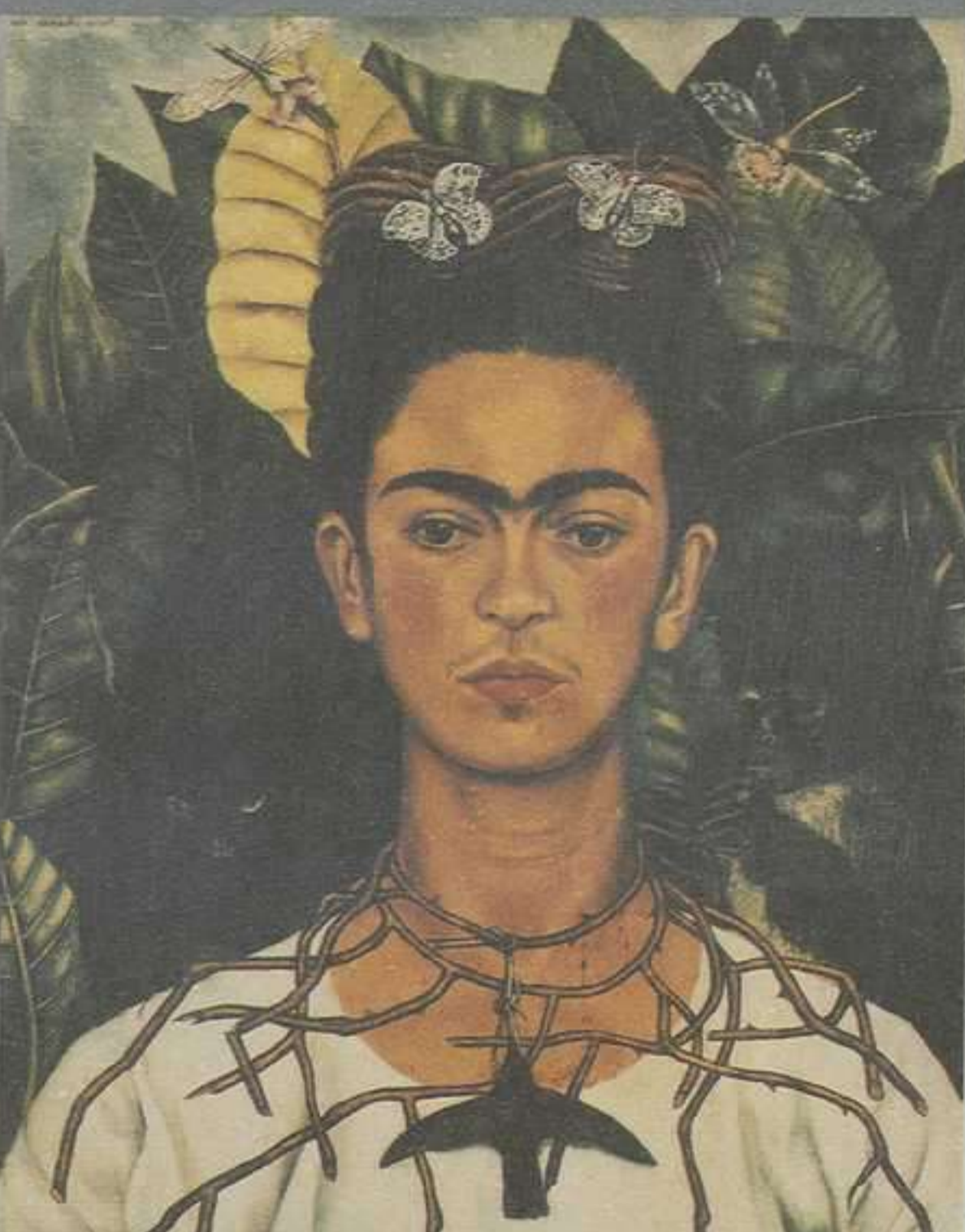
Mariano Navarro

F. Bergamín Arniches • Edgar Morin • Ryszard Kapuscinski
Arne Ruth • G. Martín Garzo • M. Barrios Casares • J.L. Guereña
Román Gubern • Jorge Volpi • M.R. Barnatán • J.M. Parreño
Oscar Scopa • Juan Villoro • Angiola Bonanni • Wilhelm Schmid





Xema Salvans
La història de Joan Durban,
Primer premio FotoPres'97



Frida Kahlo
*Autorretrato con collar de espinas
y colibri,* 1940



Pablo Gargallo
Greta Garbo au chapeau, 1930



Hans de Evalo
Reloj, siglo XVI

FotoPres'97

Del 30 de mayo al 27 de julio de 1997
Centre Cultural de Barcelona. Passeig de Sant Joan, 108

Tarsila do Amaral, Frida Kahlo, Amelia Peláez

Del 15 de mayo al 27 de julio de 1997
Centre Cultural de Barcelona. Passeig de Sant Joan, 108

Madrid-Barcelona, 1930-1936

Crónica de dos ciudades

Del 29 de mayo al 13 de julio de 1997
Sala de Exposiciones de Madrid. Serrano, 60

Los relojes del patrimonio nacional

Del 14 de mayo al 6 de julio de 1997
Centre Cultural de Palma. Plaza Weyler, 3



Fundación "la Caixa"

CAJA DE AHORROS Y PENSIONES DE BARCELONA

LETRA⁵⁰ 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 DE PORTADA Y PORTADILLA

Macua & García-Ramos, 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

MAYO-JUNIO 1997

INDICE

• Página editorial	2
• Silvana Paternostro Tres días con Gabo	4
• Fernando Bergamín Arniches El dios de las palabras vivas	15
• Ignacio Gómez de Liaño El círculo de la sabiduría	16
• Edgar Morin Los nuevos vasos comunicantes	23
• Ryszard Kapuscinski La raza cósmica en Estados Unidos	29

FRANKENSTEIN: AUTOPSIA Y ESPEJO

• Mario Merlino Siete puntos de sutura	38
• Mario Perniola Cybersex filosófico	42
• Sergio Olivari Piel a medida, almas a jirones	46
• Rosa Pereda La invención del monstruo	48
• Pilar Pedraza Pandora eléctrica	51
• Ana Rossetti Creador de (monstruos) hombres	56
• Mariano Navarro Desoladas y sombrías orillas	58
• Arne Ruth El más europeo	63

LOS LIBROS

• Manuel Barrios Casares (Walter F. Otto); Jacinto Luis Guereña (Albert Camus); Gustavo Martín Garzo (Laura Freixas); Jorge Volpi (Stephen Koch); Marcos Ricardo Barnatán (Lourdes Ortiz); José María Parreño (Juan Manuel González); Salvador Clotas (Manuel Vázquez Montalbán); Román Gubern (Rosa Pereda); Oscar Scopa (James Joyce)	66
--	----

CORRESPONDENCIA

• Juan Villoro, Angiola Bonanni, Wilhelm Schmid, M.R. Barnatán	79
---	----

Página editorial

Con este número, cumple LETRA INTERNACIONAL la cifra redonda de cincuenta apariciones. En su trayectoria ha querido, y tal vez haya conseguido, acompañar los acontecimientos de la vida cultural haciendo un análisis, pausado seguramente pero no por ello menos atento, de los vertiginosos cambios que en estos once últimos años ha sufrido el mapa intelectual y de pensamiento tanto de España como de Europa y América Latina, y sin dejar de ver ese mundo único, un solo mundo en el que nada nos ha sido ajeno.

Desde posiciones independientes de izquierda, abierta y plural, han colaborado en estas páginas hombres y mujeres que, con presupuestos críticos, son una referencia de creación y pensamiento entre los intelectuales de este país. Ahora, después de un camino que a ningún seguidor de este tipo de proyectos se le oculta que ha sido de trabajo, esfuerzo y dificultades, creemos ser una referencia clara y nos atrevemos a pensar que una revista consolidada. Antes que nadie, es a nuestros colaboradores, lectores y anunciantes a quienes se lo agradecemos desde esta página editorial. Agradecimiento que tiene que tomar la forma, un poco ampulosa pero sincera y honesta, de renovación de nuestro compromiso de intervención en los debates que cruzan, de la política a la vida social, este mundo en que estamos, y sin perder de vista los objetivos que desde su aparición se ha marcado LETRA INTERNACIONAL: contribuir a la discusión, muchas veces abriéndola y otras recogiendo las cuestiones que más preocupan en la vía de una mayor pluralidad cultural, del apoyo a la creación y difusión de la cultura y de la defensa del libre acceso de los ciudadanos a los bienes culturales.

No estamos hoy en el mejor momento de la libertad de expresión ni del avance progresista de nuestra sociedad. El debate político se ha desplazado de su ámbito natural, que debería ser el Parlamento y las organizaciones de participación ciudadana, incluidos los partidos políticos. Se ha desplazado a los medios de comunicación masivos, que no tienen por qué responder a los intereses del país en general sino que representan posiciones, seguramente respetables, de sus empresas, o incluso de las estrellas que conducen su opinión. El bien común encuentra pocas vías de discusión y debate, y la crítica del poder, consustancial a la democracia, escucha demasiadas voces interesadas y oculta, en

cambio, otras cuyos representantes deberían ser oídos, o tendrían la obligación de hacerse oír en las instituciones del sistema democrático.

LETRA INTERNACIONAL quiere contribuir tanto a la clarificación de los debates como a su puesta en razón. Sin reacciones infantiles ni salidas de tono, la sociedad democrática que tanto nos ha costado afianzar se merece el esfuerzo de la reflexión, el desapasionamiento —todo lo apasionado que se quiera— y el mutuo respeto. Esta sociedad, o es plural o ya no es. Y eso exige, de quienes se sienten vulnerados, una enérgica defensa de sus derechos. Y todo ello, tenemos el deber y el derecho de exigir que se haga dentro de los cauces que nuestro sistema legal y político ofrece.

En esta entrega, que lleva en cabecera el emblemático número cincuenta, LETRA INTERNACIONAL propone, como contribución a la manera en que se debe entender la narración informativa —y toda información es narración—, el reportaje firmado por la periodista colombiana Silvana Paternostro, en que cubre un curso de periodismo de Gabriel García Márquez y, a nuestro modo de ver, siguiendo su propio método maestro. Fernando Bergamín sitúa, desde su agudo comentario que tercia en la sesgada polémica sobre la ortografía nacida del Encuentro de Zacatecas, la figura del autor de *Cien años de soledad* en medio del fuego cruzado de palabras que se ha reflejado en determinados medios de comunicación. Ryszard Kapuscinski, entrevistado por el director del *New Perspectives Quarterly* de California, Nathan Gardels, hace un pronóstico del futuro —necesariamente multicultural y multirracial— de las sociedades desarrolladas de Occidente.

Por fin, el cuaderno central de este número celebra, con la cultura española, los aniversarios del Monstruo. Frankenstein, criatura del Romanticismo más negro convertida en uno de los grandes mitos contemporáneos, adelantó lo que según muchas lecturas llegaron a ser el mal del orgullo del hombre, su ambivalencia frente a lo por él creado, y su ambición de poder absoluto y dominio total de la naturaleza. La reflexión de hoy pone una distancia entre las pesadillas románticas, pero no deja de pensar lo que tienen de proféticas.

Tres días con Gabo

Silvana Paternostro

Preocupado por la situación del periodismo iberoamericano, Gabriel García Márquez, que antes de escribir *Cien años de soledad* y recibir el Nobel de literatura fue periodista, inició en marzo de 1995 lo que él califica de «escuela sin paredes»: la Fundación para un Nuevo Periodismo Iberoamericano. Su objetivo es revitalizar, por medio de talleres itinerantes, el periodismo en esta parte del mundo. García Márquez insiste en que hay que renovar urgentemente lo que se enseña y practica, y se lamenta además de que a los periodistas actuales les interesa más la caza de la noticia y los beneficios y privilegios de un pase de prensa que la creatividad y la ética. Se jactan de poder leer un documento secreto del revés, afirma García Márquez, pero sus trabajos están plagados de faltas de ortografía y de errores sintácticos, y además carecen de profundidad: «No parten de la base de que la mejor historia no es la que se publica primero, sino la que se cuenta mejor», escribió García Márquez en sus notas inaugurales.

Gabriel García Márquez critica la forma en que las universidades y los editores de periódicos tratan la profesión que a él le parece el mejor oficio del mundo. En desacuerdo con la opinión, —mantenida por los colegios profesionales—, de que los periodistas no son artistas, García Márquez considera que el periodismo escrito es un «género literario». También le gustaría convencer a los editores para que inviertan menos en tecnología y más en la formación de sus empleados.

Gracias a la subvención de la UNESCO, la fundación de García Márquez, que tiene su sede en Barranquilla, Colombia, ha organizado en menos de dos años veintiocho talleres, a los que han asistido trescientos veinte periodistas procedentes de once países. Los temas tratados en los talleres abarcan desde la enseñanza de las técnicas narrativas de los reportajes para prensa, radio y televisión, hasta el análisis de cuestiones relativas a la ética, la libertad de expresión, el trabajo en circunstancias peligrosas y los retos que presenta la nueva tecnología. Los talleres son impartidos por profesionales de reconocido prestigio y están enfocados a las nuevas generaciones de periodistas, menores de treinta años, que tengan al menos tres años de experiencia profesional. Aunque tienen su sede en Colombia, los talleres han viajado también a Ecuador, Venezuela, México y España. El plato fuerte del programa es el taller de tres días de duración que imparte García Márquez sobre reportaje.

En calidad de periodista independiente que ha escrito sobre Iberoamérica en inglés, envié mi solicitud y fui admitida para participar en su quinto taller. Tenía tantas ganas de conocerlo que, —yo que siempre llego tarde a todas partes—, fui la primera en acudir al Centro Cultural Español de Cartagena de Indias, un edificio de dos plantas elegantemente restaurado, con begonias rojas y una fuente en el patio, propiedad del gobierno español. El escenario no podía ser más apropiado. En Cartagena García Márquez se encuentra como en casa, y muchos de sus personajes recorrieron los callejones adoquinados del centro colonial. Unas manzanas más allá del

Centro Cultural, en la Plaza de la Catedral, Florentino Ariza observó que el andar de Fermina Daza ya no era el de una colegiala. Sierva María de Todos los Angeles, la niña de doce años cuyo pelo siguió creciendo después de muerta, vivía en el vecino convento de Santa Clara. Situada junto a las murallas que libraron a Cartagena de los piratas ingleses, la casa de García Márquez está tan cerca del convento, —convertido en un hotel de cinco estrellas—, que su interior puede verse sin ningún estorbo. «Resultaba embarazoso», me dijo uno de los clientes del hotel, «lo veía desayunar todas las mañanas. Al final, terminé corriendo las cortinas».

Lunes 8 de abril de 1996
9:00

Soy una de los doce periodistas que estamos sentados en torno a una gran mesa ovalada. Permanecemos en silencio, como alumnos aplicados de un colegio jesuita esperando a que comience la clase. Gabriel García Márquez abre la puerta y entra en el aula, mirándonos con picardía, como si supiera lo nerviosos que estamos. García Márquez (*Gabo*, como todo el mundo le llama) va vestido de blanco. Aquí, en la costa caribeña de Colombia, es habitual que los hombres vistan de blanco, de blanco hasta los zapatos. Nos da los buenos días y, por un instante, estamos a punto de levantarnos, hacer una reverencia y contestar al unísono: «Buenos días, profesor».

Los dos asientos vacíos que hay en la sala miran hacia las ventanas, de espaldas a la puerta. *Gabo* elige a César Romero, el periodista mexicano que está sentado a mi lado (estamos de cara a la puerta) y le pide que le deje su asiento.

—He visto demasiadas películas de vaqueros—, dice, —nunca me siento de espaldas a la puerta. Además, seguro que tengo más enemigos que ustedes».

—Don Gabriel— dice César Romero, —no faltaba más—.

Mientras *Gabo* se aproxima, recuerdo una conversación con un amigo cubano que acaba de terminar la carrera en la facultad de Cine que García Márquez fundó en las afueras de La Habana y donde a veces da clase. «Lo vas a pasar muy bien», me dijo Juan Carlos. «Siempre les hace más caso a las mujeres que a los hombres en clase. Dice que las mujeres le traen suerte». Miro a mis compañeros. De los doce participantes, Andrea Varela y yo somos las únicas mujeres.

Gabo está sentado a mi izquierda, y yo estoy bastante nerviosa. Me empiezan a sudar las manos. Me las seco en los pantalones. Cruzo los brazos. *Gabo* cruza las piernas. Miro al suelo. Sus lustrosos y puntiagudos zapatos son blancos. Levanto la vista. La correa de su reloj también es blanca. Me fijo en su guayabera, esas camisas sueltas que tanto gustan a los hispanoamericanos, cuyas faldas se suelen llevar por encima del pantalón y tienen cuatro bolsillos, y a veces hasta bordados y chorreras. Siempre las he identificado con abuelos, ministros y terratenientes; —hombres que



por lo general huelen a colonia y en ocasiones a whisky—. Su camisa es sencilla, sin chorreras, sin olor, y tan ligera que es casi transparente. Sus pantalones de algodón forman un contraste curioso e inesperado.

Gabo coloca su bolsa de cuero negro, de esas que empezaron a llevar los hombres en los años setenta, sobre la mesa. Con las gafas puestas, García Márquez saca la lista de participantes de una carpeta negra, donde también guarda los artículos que habíamos entregado nosotros, un fragmento de reportaje para que *Gabo* lo evalúe y corrija durante los tres días que va a trabajar con nosotros. Lo único que se oye es el ronquido del aire acondicionado. Nadie mira hacia él, y sin embargo todos nosotros, auténticos reporteros, hemos estado en situaciones mucho más apuradas que esta. Rubén Valencia, de Cali, viajó por su cuenta a Urabá, la zona más violenta de Colombia, donde los *narcos*, la guerrilla y los grupos paramilitares se masacran mutuamente. Wilson Daza estuvo veinte días deambulando por el centro de Medellín rodeado de *camellos*, prostitutas y pandillas violentas. César Romero cubrió la insurrección zapatista de Chiapas. Edgar Téllez investigó la supuesta vinculación del presidente Samper con los carteles de la droga.

Pero desde que obtuvo el premio Nobel en 1982, *Gabo* ha pasado de ser el autor de *Cien años de soledad* a convertirse en una celebridad y un influyente personaje político. En Hispanoamérica (especialmente en Colombia y en México, donde reside la mayor parte del tiempo) ni siquiera los presidentes alcanzan su talla política. Su fama es comparable sólo a la de las estrellas del fútbol o las *misses*. La gente lo para por la calle para pedirle autógrafos, incluso quienes no han leído sus libros. Presidentes, ministros, políticos, editores de periódicos y líderes guerrilleros le consultan, le escriben cartas, quieren que esté cerca de ellos. Cualquier cosa que diga, sobre cualquier tema, es titular de periódico. El año pasado un grupo guerrillero colombiano secuestró al hermano de un ex presidente. Exigían que García Márquez aceptase la presidencia. En su petición escribieron: «Por favor, Nobel, salva la Patria».

Para los colombianos, llamar a García Márquez *Gabo* es acercar su éxito a nosotros y, como una familia orgullosa, hacer nuestra su grandeza. En una región devastada por la violencia, la pobreza, el narcotráfico y la corrupción, *Gabo* es el orgullo de la familia, incluso de aquellos que desaprueban su amistad con Fidel Castro. En Barranquilla (mi ciudad natal, donde *Gabo* ejerció el periodismo en 1950 y donde conoció a Mercedes, *su mujer de siempre*) lo adoran. Ya no es *Gabo*, sino *Gabito*.

Su nombre se menciona en nuestros concursos de belleza con tanta frecuencia como el del Papa. Las respuestas de las concursantes se vuelven repetitivas: ¿Quién es tu escritor favorito? García Márquez. ¿A quién admiras más? A mi padre, al Papa y a García Márquez. ¿A quién te gustaría conocer? A García Márquez y al Papa. Si le preguntara lo mismo a un periodista hispanoamericano, las respuestas serían probablemente las mismas, exceptuando, quizá, lo del Papa. Nos gusta decir que antes de novelista fue reportero. El dice que nunca ha dejado de serlo.

Gabo lee los nombres de la lista y añade un comentario, —mostrando siempre cariño e interés—, a cada uno de nosotros. Rubén Valencia y alguno más se dirigen a él llamándole *maestro*, que a mí me resulta demasiado respetuoso. Casi siempre me refiero a él como *Gabo*, pero, una vez en su presencia, parece demasiado atrevido. Es muy cariñoso con Andrea, que ya ha estado en otro taller con él. «Pasas más tiempo en estos talleres que trabajando», bromea *Gabo*, que la llama Andreíta. «Vamos a llamar a tu jefe para decirle que te envíe una cama». Andrea es tímida, y la familiaridad de *Gabo* la hace sonrojar.

La puerta se abre de golpe y un joven (jadeando, embutido en una camisa de color azul claro y con un periódico bajo el brazo) trae consigo el calor y el bullicio del centro de Cartagena.

—Permiso—, se disculpa, y toma asiento en seguida junto a César Romero.

—¿Y quién es usted?

—Tadeo Martínez.

Tadeo está nervioso, y *Gabo* lo sabe.

—Tadeo Martínez. *El Periódico de Cartagena*» dice García Márquez, echando un vistazo a la lista. «Sus colegas vienen de... vamos a ver... Caracas, Bogotá, Cali, Medellín, San José, México, Nueva York y Miami, y sin embargo usted, que está a la vuelta de la esquina, es el último en llegar.

Todos nos sentimos incómodos, pero entonces Gabo mueve la cabeza y sonrío.

10:00

Gabo comienza hablando de su libro sobre Simón Bolívar, que liberó a cinco países del dominio español e imaginó una América unida, desde California hasta Tierra de Fuego. En los cuadros que se ven en todos los edificios oficiales, *El Libertador* lleva siempre un uniforme almidonado, listo para el combate o para montar en su caballo blanco.

—Pero nadie cuenta jamás en las biografías que Bolívar era aficionado al canto o que tenía estreñimiento—, dice Gabo, añadiendo que para él el mundo se divide en dos grandes grupos: «Los que cagan bien y los que no; son personalidades muy diferentes. Pero los historiadores no cuentan estas cosas porque no les parecen importantes». Su insatisfacción con la imagen de cartón piedra que los historiadores oficiales han dado de su héroe explica por qué se decidió a escribir *El general en su laberinto*, cuyas páginas contienen la historia completa del personaje que tanto ha influido en su pensamiento político. Gabo nos cuenta que lo escribió en forma de reportaje.

—El reportaje es la historia completa, la reconstrucción completa de un suceso. Hasta el más pequeño detalle cuenta. En eso se basa la credibilidad y la fuerza de una historia. En *El general en su laberinto*, cada hecho comprobable, por muy simple que parezca, puede reforzar toda la obra. Por ejemplo, yo mencioné la luna llena, —esa luna llena tan fácil de insertar—, la noche en que Simón Bolívar durmió en Guaduas, el 10 de mayo de 1830. Me propuse indagar si hubo luna llena aquella noche, de modo que llamé a la Academia de Ciencias de México y allí averiguaron que efectivamente la hubo. Si no la hubiera habido, pues bueno, habría tachado la luna llena y ya está. La luna es un detalle en el que nadie se fija. Pero si hay un dato falso en un artículo periodístico, entonces todo lo demás resulta falso. En la ficción, si hay un dato que puede comprobarse, —que hubo luna llena aquella noche en Guaduas—, los lectores creerán todo lo demás.

Alguien hace una pregunta sobre las técnicas literarias en los reportajes. Gabo confiesa que admira la obra de Gay Talese, Norman Mailer y Truman Capote, todos los cuales ejercieron el Nuevo Periodismo: «El único aspecto literario del Nuevo Periodismo es su estilo narrativo. Las licencias literarias son aceptables siempre que resulten creíbles y sean fieles a los hechos comprobables».

Al decir eso me viene a la memoria el artículo que escribió Gabo sobre Caracas durante una terrible sequía y sobre un hombre que llegó a afeitarse con zumo de melocotón: un dato que es perfectamente creíble, y comprobable, pero que tiene todo el aspecto de una licencia narrativa. Se ha dicho que Gabo es demasiado creativo para ser un buen periodista. Al fin y al cabo, es el mismo escritor que en sus novelas, con la mayor naturalidad, hizo levitar hasta el cielo a Remedios la Bella e hizo que el olor de Santiago Nasar impregnara toda la ciudad tras su muerte anunciada.

Como si me leyera el pensamiento, Gabo dice: «Todos los episodios extraños de mis novelas son reales, o al menos tienen un punto de partida, una base de realidad. La vida real es siempre mucho más interesante que lo que podamos inventar». Gabo señala que la ascensión de Remedios la Bella se le ocurrió al ver a una mujer desplegando unas sábanas blancas con los brazos extendidos hacia el sol. También ha dicho que «para moverse entre lo mágico y lo increíble, hay que hacerse periodista».

Nos habla de *Historia de un naufragio*, que escribió originalmente como una serie de relatos cuando trabajaba como reportero para *El Espectador* de Bogotá. Le habían encargado que narrara las aventuras de un marino perdido en el mar, pero la historia no le parecía interesante: «Todos los periódicos habían escrito sobre eso». Pero más tarde se replanteó la cuestión. En aquella época, los años cincuenta, —como cuando las novelas de Dickens aparecían en folletos—, la publicación por entregas era una práctica común. El trabajo de Gabo consistía en entrevistar al marino y escribir su historia en fragmentos. Después de publicados los dos primeros capítulos, don Guillermo Cano, el editor del periódico (asesinado por narcotraficantes en 1986), acudió a su despacho: «Oiga Gabrielito, eso que está escribiendo, ¿es ficción o es realidad?— Yo le dije: —Es una novela y es realidad—. Entonces me preguntó: —¿Y cuántos capítulos más va a entregar?— Dos más—, le dije.

—De ninguna manera, las ventas se han triplicado. Entrégueme cien.

»Escribí catorce.

»Sabía que el marino había estado catorce días a la deriva en el mar», nos cuenta Gabo, «así que decidí escribir catorce capítulos, uno por cada día en el mar. Me reuní otra vez con aquel tipo y comencé a afinar los días. Le fui preguntando lo que hacía cada día, cada hora, cada minuto. Le pregunté a qué hora aparecían los tiburones; a qué hora comía».

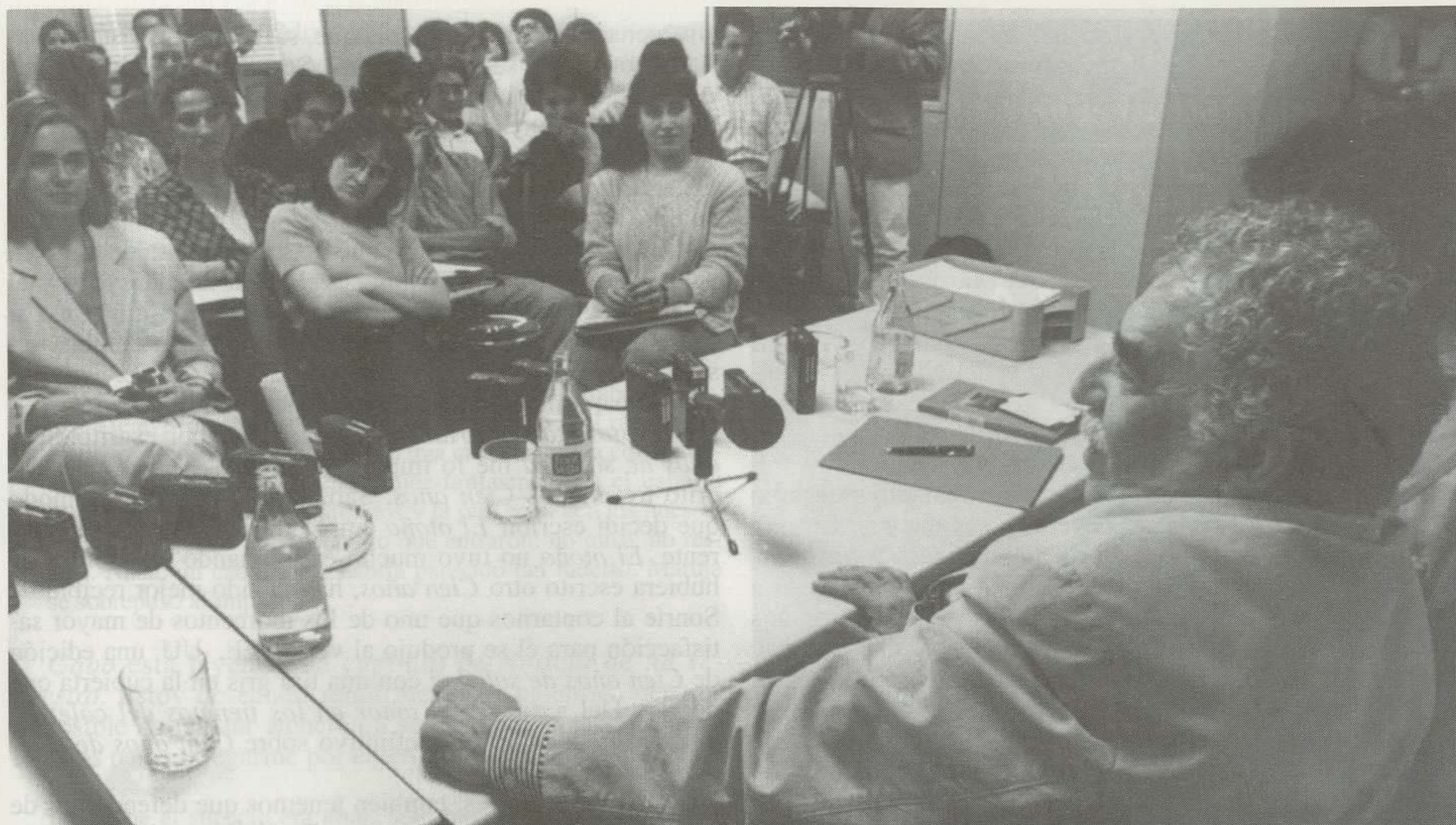
Mediodía

Es casi la hora de comer. Gabo comenzó a hablar a las nueve en punto y no ha parado. Más que enseñar, Gabo conversa, cuenta historias. Durante más de tres horas los doce participantes permanecemos sentados, casi sin abrir la boca. No desayuné, pero tampoco tengo hambre. Gabo no toma café, al contrario que la mayoría de nosotros. Es el acompañamiento perfecto a sus historias.

Los narradores, dice Gabo, nacen, no se hacen: «Al igual que sucede con los cantantes, ser un narrador es un don. No se puede aprender. La técnica sí que puede aprenderse, pero la capacidad de contar una historia es una cualidad innata. Es fácil distinguir a un buen narrador de uno que no lo es: pídanle a alguien que les cuente la última película que ha visto».

Luego subraya: «Lo difícil es darse cuenta de que no se es un narrador y tener el coraje de cambiar y dedicarse a otra cosa». César Romero me cuenta más tarde que de todas las afirmaciones de Gabo esta es la que más le chocó.

Pone un ejemplo. Poco después de recibir el premio Nobel, una joven periodista abordó a Gabo en Madrid cuando salía de su hotel y le pidió una entrevista. Gabo, que aborrece las entrevistas, rehusó concedérsela, pero la invitó a pasar el día en compañía de él y de su mujer:



«Estuvo todo el día con nosotros. Fuimos de compras, mi mujer regateó, almorzamos, paseamos, charlamos; la periodista vino con nosotros a todas partes». Cuando regresaron al hotel y Gabo se disponía a despedirse, la joven reportera volvió a pedirle una entrevista. «Le dije que debería cambiar de oficio», recuerda Gabo, «tenía toda la historia, tenía el reportaje».

Siguió hablando sobre la diferencia entre una entrevista y un reportaje, una confusión, afirma Gabo, en que los periodistas incurren constantemente: «Una entrevista en el periodismo escrito es siempre un diálogo entre el periodista y alguien que tiene algo que decir u opinar acerca de un suceso. Un reportaje es la reconstrucción minuciosa y veraz de un suceso».

—Las grabadoras son nefastas porque nos hacen caer en la trampa de creer que la grabadora piensa, y entonces desconectamos el cerebro en cuanto enchufamos el cable. Una grabadora es un loro mecánico; tiene oídos pero no corazón. No capta los detalles, de modo que nuestra tarea consiste en escuchar más allá de las palabras, en captar lo que no se dice y escribir la historia completa—. Gabo mira al montón de periódicos que tiene ante él: ¡nuestros artículos! «La escritura es un acto hipnótico» afirma, «el escritor, cuando tiene éxito, logra hipnotizar al lector. Cuando el escritor se atasca, el lector despierta, sale de la hipnosis y deja de leer. Si el texto cojea, el lector nos abandona. Hay que mantener al lector hipnotizado cuidando cada detalle, cada palabra. Es un acto continuo mediante el cual se seduce al lector a base de credibilidad y de ritmo». Gabo hace una pausa y da unos golpecitos a los periódicos. «Debo decirles que he leído todos sus artículos, y todos me mantuvieron completamente despierto».

Yo aguanto la respiración, algunos se ríen nerviosamente y otros intentan colocarse bien en las sillas.

13:00

—Veamos qué cuentan hoy los periódicos—. Gabo alcanza el periódico de Tadeo Martínez. «¿Hay algo que pudiéramos salir a cubrir?» pregunta. Gabo examina la primera página y mueve la cabeza en señal de desaprobación. «Increíble» dice, «este es un periódico regional y no hay ni un solo artículo sobre Cartagena en la primera página. Dígale a su jefe, Tadeo, que un periódico local debería incluir noticias locales en la primera página».

—Nada por aquí— masculla Gabo pasando las páginas. «Veamos... aquí hay algo. *Se vende cocina, nueva, sin montar. Urgente. Preguntar por Gloria Bedoya, 660-1127, extensión 113.* Esto podría ser un reportaje. ¿Llamamos? Apuesto a que aquí hay algo. ¿Por qué vende una cocina esta mujer, por qué no está montada la cocina? ¿Qué nos dice esto acerca de la mujer? Podría ser interesante». Hace una pausa, esperando ver en nosotros muestras de excitación. Pero nadie parece interesado en averiguar por qué vende una mujer una cocina desmontada, especialmente cuando podemos seguir escuchándole a él.

Gabo ve reportajes en todas partes. Durante los tres días siguientes dice «eso es un reportaje» constantemente. Me doy cuenta de que Gabo siente una gran nostalgia. Añora el oficio de reportero. «El periodismo no es una profesión, es una glándula», dice.

No es por casualidad que su nuevo libro, *Noticia de un secuestro*, no sea una novela. Durante los tres años que tardó en escribirlo, el libro le permitió ser nuevamente reportero. Es la historia de nueve secuestros urdidos entre 1989 y 1991 por Pablo Escobar, el capo del violento cartel de Medellín, que quería impedir a cualquier precio la firma de un tratado de extradición con EE. UU. Fiel a su lema («Prefiero una tumba en Colombia a una celda en EE. UU.»), Escobar presionó al go-

bierno colocando bombas, asesinando a candidatos presidenciales, ministros, jueces, policías y, finalmente, secuestrando a nueve personas, ocho de las cuales eran periodistas.

Gabo reconstruye con escalofriante realismo los seis meses de cautiverio, reflejando la impaciencia y la ansiedad no sólo de los secuestrados y sus familias, sino también de los secuestradores, miembros del cartel de Escobar, y de los funcionarios gubernamentales implicados en el proceso de negociación. Evidentemente, García Márquez, por ser él quien era, tenía el acceso a la información que todos los periodistas desean. *Gabo* pudo entrevistarse con las familias de los secuestrados y con funcionarios del gobierno, incluidos tres ex presidentes. Habló con los adolescentes que hacían guardia, que escuchaban a Guns 'n Roses y veían *Arma letal* en vídeo una y otra vez, ciegos de crack, con las metralletas amartilladas a su lado... chicos que matan por encargo de los carteles para comprar neveras a sus madres. Cuando *Gabo* empezó a escribir el libro, Pablo Escobar ya había muerto a manos de la policía en 1993. Pero tuvo acceso a los principales socios del rey de la droga, los hermanos Ochoa, que lo recibieron en la cárcel. Los abogados de Escobar le mostraron cartas manuscritas. «Todos y cada uno de los detalles de este libro son verídicos; los datos fueron comprobados en la medida de lo posible. Si el propio Pablo Escobar no revisó el texto fue porque estaba muerto. Sé que habría aceptado reunirse conmigo».

El hecho de poder reunirse con quien quiera hace añorar a *Gabo* los días en que era un periodista anónimo, un periodista que podía tomar su libreta y salir a investigar por qué no está montada la cocina. «Ahora me resulta difícil escribir un reportaje. Quise escribir sobre ese pueblo donde habían

envenenado el pan, pero sabía que, si iba allí, se distorsionaría la noticia; yo sería la noticia». Se está refiriendo a un incidente que ocurrió cerca de Bogotá hace unos años: un pueblo entero envenenado.

Además de permitirle regresar al periodismo, *Noticia de un secuestro* hizo posible también otro objetivo. «Quería comprobar si todavía era capaz de escribir como un periodista», nos dice. «Es el libro que más me ha costado escribir. Es mucho más fácil escribir novelas, en las que yo soy el amo y tengo todo el control. Pero esto se escribió como si fuera para un periódico. Escribí este libro sin emplear un solo adjetivo literario o una metáfora. Fue un ejercicio útil porque para mí es importante no repetirme. El reto de escribir *El otoño del patriarca* después de haber escrito *Cien años de soledad* me lo impuse yo mismo. Podía haber escrito trescientos *Cien años*. Sabía cómo hacerlo, de modo que decidí escribir *El otoño* empleando un estilo muy diferente. *El otoño* no tuvo mucho éxito cuando se publicó. Si hubiera escrito otro *Cien años*, habría sido mejor recibido». Sonríe al contarnos que uno de los momentos de mayor satisfacción para él se produjo al ver en EE. UU. una edición de *Cien años de soledad* con una tira gris en la cubierta que decía: «Del autor de *El amor en los tiempos del cólera*». «Aquello era el triunfo definitivo sobre *Cien años de soledad*» afirma *Gabo*.

—Como escritores, también tenemos que defendernos de aquellos autores que nos gustan. Es fácil caer en la trampa de ponerse a imitarlos. Por ejemplo, la gente dice que yo imitaba a Faulkner, pero durante mi viaje al Sur de EE. UU., —con un hijo todavía bebé y veinte dólares en nuestra cuenta corriente—, me di cuenta de que yo no me identificaba con su obra sino con una realidad, la de el Sur de EE.UU.... Es como Aracataca.

Aracataca es la pequeña ciudad del Caribe donde nació *Gabo*, a unos trescientos kilómetros de donde creció mi abuelo. Desde el momento en que *Gabo* entró en la sala, se sentó junto a mí y comenzó a hablar, noté algo familiar. García Márquez ha dicho muchas veces que recrea las historias que le contó su abuela. Escuchando a *Gabo* es como si escuchara a mi abuelo... ¡si mi abuelo supiera escribir!

Gabo se reclina en la silla, se atusa el bigote blanco y nos previene: «No están escribiendo bien si se alegran de que suene el teléfono y lo agarran; o si se alegran porque se produzca un apagón. Por el contrario, si están metidos en harina y suena el teléfono, no contesten; acuérdense de la compañía eléctrica si se va la luz». El ejemplo de la electricidad puede parecer un tanto inverosímil, mas para los periodistas hispanoamericanos la idea de perder el texto del ordenador a causa de un apagón está siempre presente. *Gabo*, que en cierta ocasión perdió un texto completo, tiene ahora su propio generador.

Gabo comienza a leer en voz alta algunos párrafos de nuestros artículos; sugiere algunas correcciones menores. Algunas oraciones son demasiado largas y *Gabo* finge que se ahoga al leer. «Debemos usar comas de respiro», dice. «Si no, el hipnotismo no funciona. Recuerden, cada vez que se produce una vacilación, el lector se despierta y huye. Y una de las cosas que hará salir de la hipnosis al lector es la falta de aliento».

Hemos estado casi toda la mañana escuchando a *Gabo* contar historias. Ahora me doy cuenta de que nuestro papel consiste en apoltronarnos y disfrutar de sus palabras, como si estuviéramos en un descanso largo o en el bar que hay a la vuelta de la esquina. «Ya sé que el periodismo no se puede



enseñar, —hay que vivirlo—, pero les puedo transmitir parte de mi experiencia. No hay teorías. La realidad no tiene teorías, la realidad narra. De ella es de donde tenemos que aprender».

La sobremesa

La luz dentro del cuarto era tan escasa que necesitaron un momento para acostumbrar la vista. Era un espacio de no más de dos metros por tres, con una sola ventana clausurada. Sentados en un colchón individual puesto en el suelo, dos encapuchados como los que habían dejado en la casa anterior miraban absortos la televisión. Todo era lúgubre y opresivo. En el rincón a la izquierda de la puerta, sentada en una cama estrecha con un barandal de hierro, había una mujer fantasmal con el cabello blanco y mustio, los ojos atónitos y la piel pegada a los huesos. No dio señales de haber sentido que entraron; no miró, no respiró. Nada: un cadáver no habría parecido tan muerto. Maruja se sobrepuso al impacto.

Gabo está leyendo un capítulo de *Noticia de un secuestro*. Estoy deseando rendirme a sus palabras, pero es imposible no prestar atención a sus zapatos blancos. Cierro los ojos para entregarme por entero a su «veneno».

De noche el silencio era total. Sólo interrumpido por un gallo loco sin sentido de las horas que cantaba cuando quería. Se oían ladridos en el horizonte, y uno muy cercano que les pareció de un perro guardián amaestrado. Maruja empezó mal. Se enroscó en el colchón, cerró los ojos, y durante varios días no volvió a abrirlos sino lo indispensable tratando pensar con claridad. No es que pudiera dormir ocho horas seguidas sino que dormía apenas media hora, y al despertar se encontraba otra vez con la angustia que la acechaba en la realidad. Era un miedo permanente: la sensación física de un cordón templado en el estómago, siempre a punto de reventarse para volverse pánico. Maruja pasaba la película completa de su vida para agarrarse de los buenos recuerdos, pero siempre se imponían los ingratos.

Gabo lee el capítulo entero. Puedo sentir el pánico de Marina Montoya cuando se puso el chándal rosa y los calcetines marrones de hombre y se despidió de sus compañeras de habitación. Me siento transportada a la diminuta habitación donde los guardas le dicen a Marina que va a ser liberada. Pero todo el mundo sabe que los tacones que lleva con el chándal la conducen a su ejecución.

—¿Algún comentario? ¿Algo que debiera cambiar?
Nadie dice nada.

—Es un trabajo de tres años—, dice *Gabo* con orgullo.
—La labor de investigación fue determinante. Se comprobó todo lo comprobable. En el libro destaco el mérito de mi ayudante investigador—.

Gabo está hablando pero sigo con la cabeza cargada. No he salido de la hipnosis. Estoy aturdida y aún puedo ver el cuerpo de Marina, con el chándal rosa, extendido sobre la franja hierba que divide la carretera del aeropuerto de Bogotá, la misma que tomo siempre que voy a visitar a mis padres.

—Un buen consejo es escribir primero el principio y el final. Comenzar con una anécdota y terminar con un final deslumbrante. Luego hay que rellenar lo de en medio. Hay que cercar la historia, casi como si se tratara de ganado. Si no, se sigue investigando y a lo mejor no se llega a ninguna

Narrativas hispánicas

ALEJANDRO GÁNDARA



Un libro imprescindible para comprender nuestro tiempo, la gran novela de un escritor que alcanza con ella su plena madurez literaria

ALEJANDRO GÁNDARA

Cristales



ANAGRAMA
Narrativas hispánicas



ANAGRAMA

parte. Hay que delimitar el reportaje, hay que saber cómo cerrar el círculo de información. La clave está en los detalles. Hay que seguir un hilo en la narración. De lo contrario nos estancaríamos. Hasta Cervantes perdió un burro, y tenemos que perder el menor número de burros posible».

—Uno de los mayores problemas de la escritura es el exceso de preocupación. Si pudiéramos escribir mientras hablamos, alcanzaríamos el sueño de todo escritor: escribir a medida que se habla. No se hace así porque, al intentarlo, nos damos cuenta de lo difícil que resulta. En México yo escribía con las ventanas abiertas para oír la lluvia y el canto de los pájaros, y los incluía en el texto en el que estaba trabajando. Ya no. Eso de sólo poder escribir en un espacio determinado, de una manera determinada, es una manía de novelista. Ahora puedo escribir en cualquier parte, como cuando era reportero. Simplemente enchufo el portátil en cualquier habitación de hotel. Pero estoy acostumbrado a trabajar con una pantalla grande. Voy grabando a medida que escribo, y copio los archivos directamente en un disquete. Cada capítulo es un archivo.

Nos cuenta que le encanta escribir en pantallas con forma de página. Pero ya no se fabrican. «Compro todas las que encuentro. Tengo once. Creo que hay que comprar todo lo que facilite nuestro trabajo. Los ordenadores son maravillosos. Lo puedo demostrar. Comencé a usar el ordenador cuando escribí *El amor en los tiempos del cólera*. Pasé de escribir una página al día a escribir diez, de escribir un libro cada siete años a escribir uno cada tres. Sin embargo, la escritura nunca deja de ser difícil. Mirando una página en blanco, uno siente la misma ansiedad que con el sexo, siempre pensando si la cosa va a funcionar o no. La ansiedad está siempre presente. Como dijo Borges: “Dios mueve al jugador, y éste, la pieza. ¿Qué Dios detrás de Dios la trama empieza...?”»

Gabo dice que el peor momento para un escritor, o para un periodista, es el de enfrentarse a la página en blanco, y comparte con nosotros el que para él ha sido uno de los consejos más útiles, el que Ernest Hemingway relató a *The Paris Review* en 1958: «Lees lo que has escrito y, como siempre paras cuando sabes lo que va a ocurrir a continuación, sigues a partir de ahí. Escribes hasta que llegas a un punto en que todavía te queda impulso y sabes lo que va a ocurrir a continuación; entonces paras e intentas aguantar hasta el día siguiente, en que vuelves a la carga».

—Yo escribo desde las ocho y media de la mañana hasta las dos o tres de la tarde. Tantos años sentado me han causado problemas de espalda; por eso juego al tenis todos los días. A veces, cuando termino, me duele tanto la espalda que tengo que tirarme al suelo—. Son casi las siete cuando mira el reloj. —No vayan a hacer que me pierda el partido de hoy—. Se levanta y sale de la habitación.

Martes 9 de abril

9:00

Hace hoy casi cincuenta años *Gabo* perdió su primera máquina de escribir, la que usó para componer «La tercera dimensión», su primer relato publicado. *Gabo* era un resignado estudiante de Derecho que vivía en una pensión del centro de Bogotá. Echaba de menos el calor de la costa caribeña. Rara vez asistía a clase: el Derecho, que era lo que su familia quería que estudiase, nunca le interesó. El 9 de abril de 1948 *Gabo* oyó que Jorge Eliecer Gaitán, un joven candi-

dato a la presidencia que estaba socavando los cimientos de la política tradicional colombiana, acababa de ser asesinado.

Gabo nos cuenta que salió a la plaza y encontró a «la gente mojando los pañuelos en la sangre de Gaitán». Las calles de Bogotá ardían y la máquina de escribir de *Gabo* se sumó a la conflagración. Colombia estaba paralizada. Las universidades cerraron sus puertas. Fue aquí en Cartagena, unos meses después, donde *Gabo*, a los diecinueve años, inició su vida de periodista escribiendo editoriales.

«Yo estaba paseando un día por la calle, y Zavala, el editor de *El Universal*, estaba sentado en la plaza con su máquina de escribir. Entonces me dice: “Yo te conozco. Tú eres el de los relatos de *El Espectador*. ¿Por qué no te sientas y me ayudas a terminar este editorial?” Escribí algo. Zavala sacó su lápiz y tachó algunas cosas. La siguiente vez que escribí un editorial sólo corrigió un par de cosas. Al tercer día ya escribía sin que me hicieran correcciones. Me había convertido en periodista».

Hoy *Gabo* no está sentado a mi lado. No lleva una guayabera blanca, sino una camisa de seda azul turquesa de manga corta. Los zapatos sí que son blancos. Mi trato con él es distante pero me siguen atrayendo sus historias. «Empecé a ganar dinero con la escritura cuando tenía cuarenta y tres años. Compré mi primera casa, la de Cuernavaca, en 1970, veinticinco años después de publicar mi primer relato. Calculaba que para llevar a mis hijos al cine tenía que escribir doce páginas, y para llevarlos al cine y comprarles helados tenía que escribir veinte. Cuando vivía en París, no me imponía un horario de trabajo fijo y solía escribir por la noche. Tenía que preocuparme por comer. Ahora sé que es mejor escribir durante el día, en un ordenador, con el estómago lleno y aire acondicionado».

Descanso

Jaime Abelló, el director de la fundación, ha contratado a un fotógrafo y nos llama para hacernos una foto de grupo. La fundación no expide diplomas. «La vida, a su debido tiempo, decidirá quién vale y quién no», ha dicho *Gabo*. «Al menos se llevarán un recuerdo» dice Jaime. «Siéntense en las escaleras».

Gabo está contento y se sienta en el medio. El fotógrafo de *El Universal* nos pide que sonriamos a la cámara.

—Esperen— grita la coordinadora del centro. —Quiero hacerme una foto con *Gabo*—. Trepa por encima de nosotros y se sienta a su lado.

13:00

Era inevitable. Tenía que salir a relucir Fidel Castro. Estábamos, o tal vez estaba yo, esperando el momento adecuado. *Gabo* quiere hablar de ética: ¿debe un reportero leer un documento sin permiso, un documento que constituya una exclusiva en potencia?

Su pregunta me brinda la ocasión. «Yo tuve una experiencia de ese tipo. En 1991 asistí a la ceremonia inaugural de la primera Cumbre Iberoamericana, que se celebró en Guadalajara. Informaron a Castro de que todos los dignatarios debían limitar sus discursos a siete minutos. Todo el mundo esperaba con aprensión el turno de Castro, pues es famoso por sus largas parrafadas. Todos nos preguntábamos

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 suscripción 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 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

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

si Castro, quien al día siguiente del triunfo de la Revolución de 1959 improvisó un discurso de siete horas, seguiría las instrucciones recibidas. Fidel habló exactamente durante siete minutos. El discurso de Balaguer, el presidente de la República Dominicana, duró cuarenta y cinco minutos.

»Durante el descanso los periodistas rodeamos a Fidel. En persona resulta aún más imponente, aunque su uniforme estuviera un poco descolorido y el cuello de la camisa ligeramente deshinchado. Al salir al exterior, la multitud lo siguió. Parecía encantarle.

—Comandante, yo corté caña en la Brigada Venceremos—, gritó un periodista.

»Fidel se detuvo y buscó de dónde procedía la voz. —¿Dónde?

»Una mujer agitó una foto en blanco y negro por encima de la multitud: una fotografía de los dos cuando la barba de Fidel era todavía oscura. «¿Me la firma, Comandante?»

—¿Le costó trabajo hablar sólo siete minutos?—, preguntó alguien.

—Me engañaron. Me dijeron que si hablaba más de siete minutos comenzarían a repicar todas las campanas de Guadalajara.

»Yo había visto un trozo de papel arrugado junto a un bloc amarillo en el lugar donde se había sentado Fidel. Cuando la multitud salió con él, regresé a su asiento y cogí la bola de papel. La abrí y leí lo que había escrito en ella: «¿Por cuánto tiempo habré hablado?» En el otro cuaderno Fidel había hecho una lista de los presidentes y del tiempo exacto que habían hablado. Me alejé y dejé la nota en su sitio. No he dejado de lamentarlo desde entonces».

«Yo me la habría llevado sin dudarla», dice *Gabo*. «Créame, si Fidel la hubiera considerado importante, no la habría dejado allí. Sí, yo me la habría quedado como recuerdo».

Como era de esperar, *Gabo* comienza a hablar acerca de Fidel Castro. Habla sobre Cuba abiertamente, con preocupación y apasionamiento, como un estudiante universitario que tiene un póster del Che Guevara en su habitación. Pero sobre Fidel habla realmente sin decir nada negativo, comprometedor o siquiera revelador. «Cuando hablo sobre Fidel pueden más los sentimientos que la razón. Es una de las personas a las que más admiro del mundo».

«Un dictador» dice alguien.

«Celebrar elecciones no es la única manera de ser democrático».


El periodista *yanqui* del grupo insiste. *Gabo* empieza a responder, pero ve que estamos tomando notas. Su voz se vuelve severa: «Esto no es una entrevista. Si quisiera expresar mi opinión sobre Fidel, la escribiría yo mismo y les aseguro que me saldría mejor».

Tal vez un poco arrepentido por su brusquedad, *Gabo* nos habla de un perfil que hizo de Fidel: «Se lo di a leer. En ese perfil yo me mostraba crítico. Hablaba de la libertad de prensa. Pero Fidel no dijo nada al respecto. Lo que le llegó al alma fue que mencionase en mi artículo que un día se había zampado dieciocho bolas de helado después de comer. «¿De verdad que me tomé dieciocho bolas?», no dejaba de preguntarme».

La sobremesa

«Háblenos de su viaje a Chigorodó». *Gabo* se dirige a Rubén Valencia.


Chigorodó es una aldea de Urabá, la región más peligrosa de Colombia, lo cual es mucho decir tratándose del

Ediciones  Destino

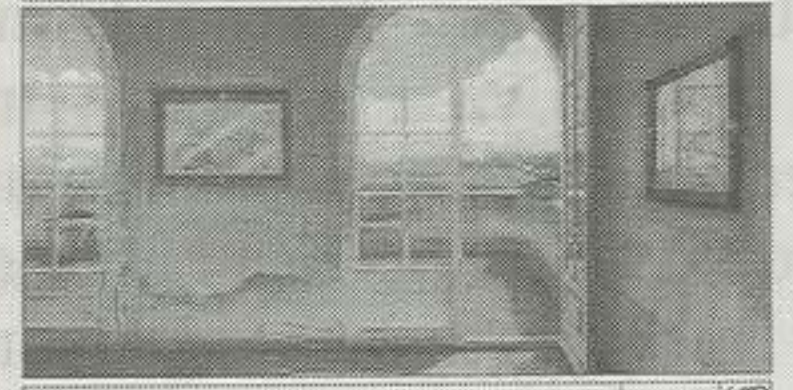
Carlos Cañeque
Quién




Premio Nadal 1997

Ediciones Destino *Áncora y Delfín*  778

Rosa Regàs
Memoria de Almator



Ediciones Destino *Áncora y Delfín*  783

Premio Nadal 1997

CARLOS CAÑEQUE

Quién

El juego literario más divertido para el lector más inteligente.

Finalista Premio Nadal 1997

LORENZO SILVA

La flaqueza del bolchevique

Un accidente, un joven ejecutivo, una "Lolita": una venganza.

Mención especial del jurado Premio Nadal 1997

PILAR ZAPATA

Mea culpa

La singular crónica de un grupo de mujeres unidas por la negación del goce de vivir.

Mención especial del jurado Premio Nadal 1997

MARCOS ORDOÑEZ

Rancho Aparte

Las reflexiones de un hombre lúcido y apasionado enmarcadas en una Barcelona que nunca duerme.

ROSA REGÀS

Memoria de Almator

El libro que supuso la revelación de Rosa Regàs como una extraordinaria novelista.

país más violento del mundo. El Golfo de Urabá, situado en la costa occidental de Colombia, es un *cóctel móloto* geográfico. Es la región más fértil del país; es un punto de entrada de armas y un puerto de salida de drogas; tiene campesinos pobres y terratenientes ricos; tiene grupos guerrilleros, fuerzas militares y escuadrones de la muerte. El año pasado murieron mil personas como consecuencia de la violencia política. Según la prensa, un asesino a sueldo de veinte años ha matado ya a ochenta y tres personas. En agosto de 1995 dieciocho personas fueron asesinadas en una discoteca. Este tipo de matanzas son habituales.

Rubén es la última persona que me hubiera imaginado visitando Chigorodó. Es un joven escuchimizado que lleva unas gafotas cuadradas con tantas dioptrías que sus ojos parecen diminutos. «Viajé hasta allí», nos cuenta Rubén, «para poder reflejar cómo afecta la violencia a la vida de la gente, para descubrir el lado humano de la historia».

El artículo que escribió es el mismo que presentó al taller. Gabo lo tiene entre las manos. «Cuéntenos qué ocurrió desde su llegada. ¿Quién fue la primera persona con la que habló?».

«La ciudad estaba desierta, maestro. Encontré a un niño de doce años, le pregunté dónde estaba la discoteca y me condujo hasta ella. Tras la matanza se produjo un éxodo; todos los campesinos huyeron atemorizados». Valencia nos cuenta que caminó en busca de alguien con quien hablar, pero el miedo y el silencio fueron lo único que encontró. Una mujer detuvo su motocicleta y le ofreció llevarlo hasta Apartadó, a una media hora bajo la lluvia, donde podría obtener más información. Se registró en el hotel Las Molas. Al tercer día de su llegada, una visita lo esperaba en el vestíbulo.

—¿Es usted el que está investigando las matanzas?—, le preguntó el extraño. —Vayamos a tomar algo. Creo que le interesará hablar conmigo.

—Lo siento— repuso Valencia. —Es demasiado tarde. No salgo del hotel por la noche. ¿Quiere acompañarme a mi habitación?»

Una vez en la habitación de Valencia, el hombre preguntó: —¿Qué ha descubierto? ¿Qué quiere saber?

—Soy periodista, estoy intentando descubrir el lado humano de este conflicto—.

—Ah, ya.

—¿Quién es usted?—, le preguntó finalmente Valencia.

—Soy un ángel.

—¿Qué clase de ángel?

—Un ángel con un ala blanca y otra negra.

—¿Y con qué ala me hablará?

—Eso depende.

—¿De qué?

Mientras Valencia habla, los demás estamos callados, inmersos en su relato. Siento un poco de envidia, ¡menuda historia!

«Pero eso no es lo que estoy leyendo aquí», dice *Gabo*, mostrando el artículo. «¿Por qué no escribió ese reportaje? ¿Por qué no lo escribió tal como nos lo acaba de contar? Ese es el reportaje que habría escrito yo».

—Describa a ese hombre—, dice *Gabo* mirando a Valencia.

Rubén guarda silencio.

—¿Recuerda su cara?

—Sí—.

—¿A qué animal le recordaba?

—A una iguana.

—Ya está, no necesita nada más—, dice *Gabo*. —Hizo el viaje en balde, hijo mío. No somos sociólogos, sino narradores; contamos la historia de la gente. Informar con voz humana es lo que hace grandes a los periodistas. ¿Dónde está ese reportaje?

Rubén, que se empeña en llamar «maestro» a García Márquez, responde: «No es tan fácil. Cuando propongo escribir ese reportaje mi editor me dice: “Valencia, usted no es García Márquez. Cíñase a los hechos”».

15.00

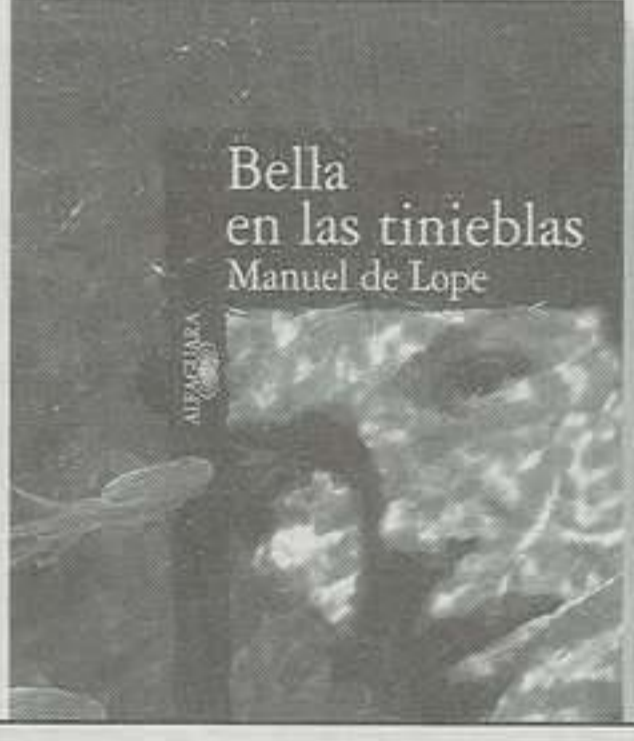
«Daza, ¿por qué no nos lee usted uno de sus artículos?», pregunta *Gabo*. Estoy impaciente. Ya casi ha terminado la jornada. Ya casi ha terminado el taller, y *Gabo* no ha dicho una palabra sobre mi artículo. Como había escrito acerca de Cuba, pensé que *Gabo* sentiría una curiosidad especial. Pero no ha dicho siquiera si lo ha leído.

Daza ha escrito el perfil de uno de los personajes menos convencionales de Medellín: un hombre que prefiere la compañía de los animales a la de las personas. Comparte con una rata su única comida del día: un buñuelo. Tiene un pollo que lleva con una correa, y cría pulgas en su habitación. El artículo es conmovedor y la escritura poética, tal vez demasiado poética. No es un reportaje tradicional.

—No pienso tocar la forma de escribir de Daza—, dice *Gabo*. —Tal vez esté inventando un nuevo género con esto, un género completamente desconocido para mí.

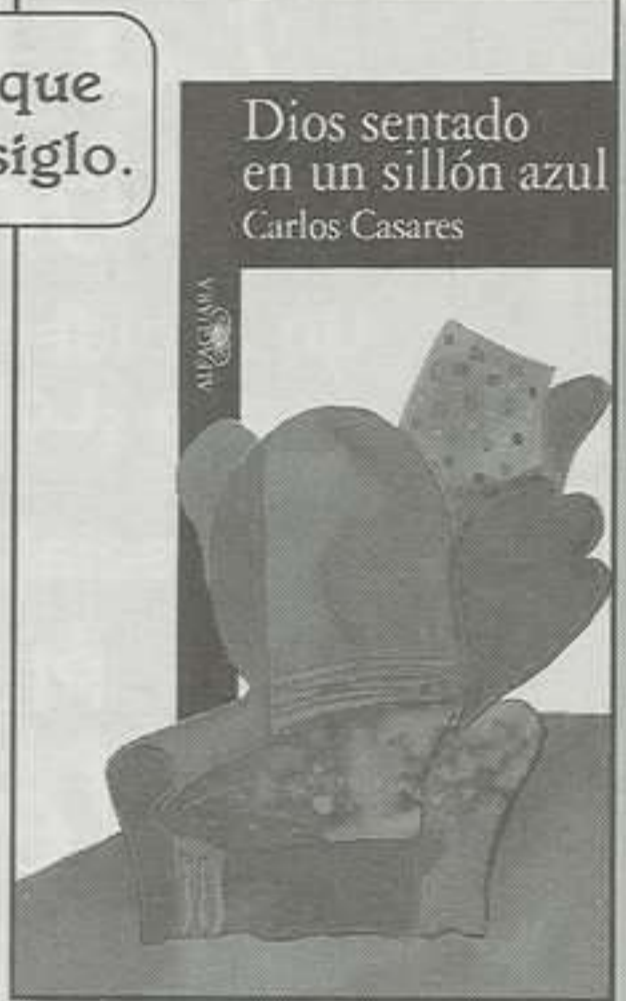
Seguimos sin saber si la escritura de Daza le pareció buena o mala.


Una mirada limpia, de cristal y vida que destripa la intolerancia y el mal del siglo.



**Prodíjiosa obsesión.
Prodíjiosa novela.**

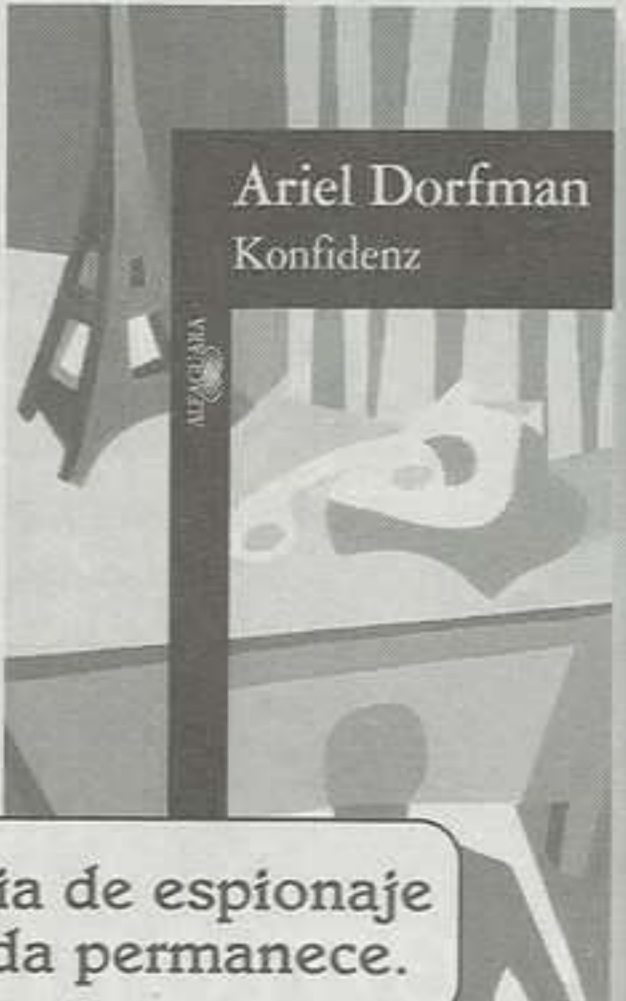
N
o
v
e
d
a
d
e
s






Una fábula del sentimiento.

N
o
v
e
d
a
d
e
s



**Una historia de espionaje
donde nada permanece.**

ALFAGUARA



Daza es atrevido no sólo en su estilo. Fue el único que mostró cierto desdén: «*Gabo* es un poco engreído».

Daza había sido enviado a cubrir la Cumbre Iberoamericana de 1994 en Cartagena. Los periodistas estaban furiosos porque era imposible entrevistar a los dignatarios. *Gabo*, dada su influencia política, estaba allí como invitado de una de las delegaciones. Se le atribuye haber dicho que, en vez de quejarse, los periodistas debían salir a la calle en busca de reportajes, y no esperar a que les entregasen las noticias en bandeja. Un buen periodista podría escribir su reportaje aunque los presidentes no estuvieran disponibles.

Refutando sus palabras, Daza comenta: «Resultaba fácil para usted decir eso. Yo escribí un artículo sobre lo injusto que era ese comentario, especialmente viniendo de usted. Quiero decir que usted estaba allí, entre bastidores, con todos los presidentes».

—Yo no estaba allí como periodista.

Daza reconoce que la reprimenda de *Gabo* fue útil. Pone un ejemplo: cuando lo enviaron a cubrir la cumbre del grupo de países no alineados que se celebró en Cartagena el año pasado, no acudió al centro de convenciones donde estaban reunidos los líderes políticos. Para escribir acerca de Yassir Arafat, que asistía a la cumbre, y acerca del conflicto palestino-israelí, se dirigió en cambio a uno de los barrios bajos de Cartagena, un barrio que se llama, por cierto, Palestina. Escribió un artículo en el que comparaba la situación de Arafat con la de una niña del barrio de Palestina, marginada en las afueras de una ciudad rica y llena de turistas.

—Aprendió usted la lección—, dice *Gabo*.

—Usted también asistió a aquella cumbre—. Daza es implacable. —Usted estaba allí con la delegación cubana.

—Sí, yo estaba allí—, dice *Gabo* con impaciencia. «Estaba allí porque se rumoreaba que iban a intentar asesinar a Fidel. Y la seguridad cubana no iba a permitir que Fidel participase en el desfile, de modo que me ofrecí a acompañarlo en el coche de caballos. Les dije que aquí en Colombia, si yo iba con él, nadie se atrevería a disparar. Así que nos metimos cinco personas en el coche, apretujadas, bromeando. Cuando le comentaba a Fidel que estaba seguro de que no iba a ocurrir nada, el caballo se encabritó.

La cena

Gabo viene a cenar con nosotros a La Vitrola, el restaurante más cosmopolita de Cartagena. La decoración es más británica colonial que española, pero la banda de músicos cubanos vestidos de blanco canta sonos tradicionales. Es el lugar donde come la clase alta colombiana cuando está de vacaciones, el sitio donde se toma una copa el presidente. También vienen a este local actores de culebrones, pequeños aunque ostentosos narcotraficantes, niños ricos en su primera salida y *yuppies* locales. El menú se parece al de un restaurante neoyorquino. La vinagreta está hecha con vinagre balsámico, la mozzarella es fresca y el vino, para Colombia, bueno.

Tomamos asiento y esperamos en una salita bebiendo ponche de fruta. *Gabo* se presenta vestido con un mono de color azul oscuro, con cremallera desde el ombligo hasta el pecho. Hombre caribeño de día, de noche parece salido de la portada de un LP... de música *funk* o *disco*. Sus zapatos son iguales que los de esta mañana, pero de color gris. Pide un

whisky al camarero. Vamos al reservado que hay junto a la entrada. *Gabo* se sienta entre Andrea y yo.

Tomamos el menú del día: calabacines fritos y gambas con salsa de coco o cubera con nata.

—Eso es demasiado pesado para cenar—, se queja *Gabo*.

El *maître* se acerca a la mesa: «Puedo ofrecerle cubera a la parrilla, sin salsa. O pasta».

—¿Cómo es la pasta?

—¿Cómo la quiere?

—Sencilla.

—¿Qué le parece *pasta in brodo*?

—Estupendo. Tráigame eso.

Yo pregunto si puedo pedir lo mismo; he tenido sensación de fiebre toda la tarde.

—Dos de lo mismo—, le dice *Gabo*.

Cuando traen el vino, él no quiere y sigue bebiendo su whisky.

El restaurante empieza a llenarse. Nuestra mesa está a la vista de todos. Todo el mundo se fija en *Gabo*. Pido al camarero que cierre las puertas porque *Gabo* lo prefiere así. A mi izquierda está sentado un reportero del *Newsweek* que acaba de llegar de Buenos Aires para entrevistar a García Márquez. Hablo con él un rato pero en realidad sólo quiero charlar con *Gabo*, conversar en voz baja sin compartirlo con el resto de mis colegas.

Me vuelvo hacia él. Conversamos sobre muchas cosas. Quiere saber por qué vivo en Nueva York, y en qué parte de la ciudad. Le cuento que vivo en el Village y le pregunto si le gusta Nueva York. Dice que mucho, pero no cuando hace demasiado frío porque lo que más le gusta es pasear por las calles. Le digo que le enseñaré encantada el Village, y promete llamarme. Hablamos sobre Cuba, sobre Barranquilla, sobre Bill Clinton, *The New Yorker* y los suplementos dominicales. Me cuenta los detalles de un relato corto que piensa escribir y me habla de una camisa de seda amarilla que se pone cuando está enamorado. Su vaso está vacío y bebe del mío. «Me gusta estar entre mujeres. Las conozco mejor que a los hombres. Me siento más cómodo con ellas; me crié rodeado de mujeres».

El camarero se acerca a la mesa y entrega a *Gabo* una servilleta blanca, doblada. La desdobra y lee la nota que hay dentro. Le pide al camarero que no diga nada. Debe de ser duro que todo el mundo quiera siempre algo de él. Nos habló de un amigo suyo, candidato al Parlamento, que un día lo llamó por teléfono: «*Gabo*, ¿puedes escribir algo sobre mí, decir algo sobre mí, aunque sólo sea para insultarme?».

Se abre la puerta y se asoma un hombre. *Gabo* mira hacia la puerta, se levanta y, con los brazos extendidos, se acerca a él: «Ah, *mon ami, quelle coïncidence*». Supongo que se trata del hombre que le ha enviado la nota en la servilleta. Al sentarse de nuevo, me susurra al oído: «Quisiera escaparme por esa ventana».

Miércoles 10 de abril 9:30

Gabo está sentado de nuevo a la cabecera de la mesa, leyendo lo que parece un manuscrito y esperando la llegada de los participantes en el taller. Sabe que salieron de copas después de cenar. Mira divertido a los últimos en llegar, quizás con un punto de nostalgia. Todos tienen aspecto resacaoso, de haber dormido poco y de no haberse duchado. El

tiene un aspecto inmaculadamente limpio con su ropa blanca.

Yo estoy sentada al otro extremo de la mesa y me pregunto si no ha mencionado mi artículo para tenerme sobre ascuas. El tiempo pasa, —sólo queda una hora—, y estamos analizando el artículo de Tadeo sobre una detenida española a la que no se le permitió cumplir condena porque tenía el sida. «Esta es la mejor historia», dice Gabo, «pero te has perdido al contarla; no tiene sentido».

Finalmente me mira. Estoy menos nerviosa que la primera vez que se sentó a mi lado, pero aun así mi corazón se acelera.

—Silvana tiene buen gusto para la música—, dice Gabo. —Igual que a mí, le gusta Van Morrison.

Mi artículo es sobre las dificultades de los jóvenes rockeros en Cuba, donde no reciben ayudas estatales y la iniciativa privada es imposible. Escribí acerca de un combativo trovador con una guitarra sin cuerdas cuya voz me recordaba a la de Van Morrison.

—Silvana ha escrito un buen artículo, bien estructurado. Yo no cambiaría nada—, dice Gabo. Pero no está de acuerdo con algunas de mis descripciones: «¿Es necesario decir que una televisión está estropeada, que es en blanco y negro, y que no hay dinero para arreglarla? Hay muchos hogares aquí en Cartagena a los que no les sobra el dinero y que no tienen televisión en color. ¿Escribiría eso si no se trataba de Cuba?».

Volvemos una y otra vez a la cuestión del control cultural por parte del gobierno cubano. «He hablado con ellos muchas veces», dice Gabo con cierta frustración por el poco

caso que le han hecho. Luego se pone en pie, se acerca a mí y me entrega el artículo. No había hecho eso con ninguno de mis colegas.

Regresa a su asiento. Mis pies no tocan el suelo. Me siento como Remedios la Bella: estoy levitando.

Gabo hace un último comentario: «Al verlos a ustedes... sus temores, su inexperiencia y sus preguntas me recuerdan cómo me sentía yo cuando tenía su edad. El hecho de contarles mis experiencias me ha permitido también mirarme a mí mismo. Al fin y al cabo, va a hacer cincuenta años desde que empecé a escribir... todos los días. Si no les gusta su trabajo, déjenlo. Lo único que nos mata es hacer algo que no nos gusta. Si les gusta su trabajo, tienen asegurada la longevidad y la felicidad».

Todos hacen cola para hablar con él. Tiene que firmar ejemplares de *Cien años de soledad*, *Crónica de una muerte anunciada* y *El coronel no tiene quien le escriba*. Los dedica todos y estrecha la mano de cada uno de los participantes. Rubén Valencia ha traído un ejemplar de *El otoño del patriarca*. Ante la curiosidad de saber qué le escribiría Gabo a alguien que se ha mostrado tan respetuoso y admirativo, le pido a Valencia que me deje ver la dedicatoria: «Del patriarca del taller». César Romero quiere que le firme el libro para su hijo recién nacido. Gabo escribe: «Para Rodrigo cuando estabas empezando».

Yo no he traído ningún libro para que me lo dedique. Espero junto a la puerta. Al verme sonrío con la misma sonrisa traviesa que tenía cuando entró en la sala la primera vez. «Y tú, Silvana, ¿no te da pena que se haya terminado? ¿No vas a llorar?» □



El dios de las palabras vivas

Fernando Bergamín Arniches

Decía Miguel de Unamuno: «Para aprender a escribir hay que empezar por olvidarse de la gramática...». Se lo decía a mi padre, José Bergamín, hace ya algunas décadas. Y es muy posible —no estoy seguro— que lo dejara escrito.

Entre otras cosas sabrosísimas, dichas con libertad, certitud poética y talento creador, Gabriel García Márquez ha dicho en el Primer Congreso Internacional de la Lengua Española, celebrado en Zacatecas: «Simplifiquemos la gramática antes de que la gramática termine por simplificarnos a nosotros». Como era de esperar, el escándalo ha sido mayúsculo, aunque la verdad es que la reacción de los escandalizados no podía preverse tan pobre, tan ramplona y provinciana. Son las cosas que pasan por meter la lengua en un congreso. La palabra viva se revela y sale espantada de aquellos lugares... donde los pobres de espíritu quieren aprisionarla y sepultarla. ¿Cómo van a entender el fondo creador y vivificador de las palabras de García Márquez, aquellos parlanchines de la fonética y la sintaxis, buscadores de etimologías... pobres filólogos de vía estrecha, si ya los de anchas vías fueron siempre un peligro? Filólogos sunt. Y gramáticos sunt. Porque lo que no pueden ser es creadores, ni de pensamiento ni de palabra.

Como ha dicho en su reciente y posterior entrevista al «escándalo de Zacatecas» el magnífico escritor, «los gramáticos y los escritores son oficios distintos», como distinto es el oficio del erudito, ratón de biblioteca, añadimos nosotros, que termina siempre por matar la razón y la vida, la palabra pura y reveladora de la verdad poética soñada por el creador. Su conocimiento sobre el autor estudiado suele llegar tan lejos que no puede detenerse hasta conseguir cambiar a su víctima por otro, hacer «un otro» que quisiera ser él mismo desde su impotencia creadora.

Ha dicho también García Márquez: «El deber de los escritores no es conservar el lenguaje sino abrirle camino en la historia» (El País, 13 de abril de 1997, entrevista con Joaquín Estefanía).

Escribir, nos dice María Zambrano, es «defender la soledad en que se está; es una acción que sólo brota desde un aislamiento efectivo, pero desde un aislamiento comunicable, por la lejanía de toda cosa concreta se hace posible un descubrimiento de relaciones entre ellas». Se hace posible... «abrirle camino en la historia» a la palabra creadora, en ese «santo oficio de escribir», como solía llamarlo Unamuno.

El creador, como el niño, llega al mundo para conocerlo de un modo «espiritual exclusivo, no literal o letrado o literaturizado». «La razón del niño es una razón puramente espiritual: poética». () Así lo es siempre la razón del creador, en este caso creador de palabra viva y reveladora. Palabra libre en su fondo y también en su forma. Palabra que sangra... no porque «su letra entró con sangre», sino precisamente por lo contrario, porque su pensar comprometido con la vida y con el hombre se siente libre.*

Que la letra con sangre siga entrando... es lo que quieren los eternos inquisidores de las verdades gramaticales y filológicas, que no han entendido una sola palabra de lo que ha dicho García Márquez, llevados por sus molleras letradas y alfabéticas. No han entendido nada.

También nos ha dejado escrito nuestra inolvidable María Zambrano: «Hay cosas que no pueden decirse, y es cierto, pero esto que no puede decirse es lo que se tiene que escribir». La palabra de García Márquez, palabra viva, hablada y escrita, no puede ser entendida por la del filólogo: «cosa muerta».

El año 1925, escribió mi padre una comedia satírica que él mismo llamó «farsa aristofanesca», titulada Los Filólogos, breve pero jugoso y punzante texto, cuyo original permaneció largos años perdido hasta encontrarse, mucho tiempo después, gracias a nuestra gran amiga María Brey viuda de Antonio Rodríguez Moñino, que había salvado el manuscrito durante los años de la Guerra Civil. Fue publicado por primera vez este texto en pequeña y cuidada edición por la Editorial Turner, en el año 1978. Permítame el lector terminar esta nota con el final de esta farsa, que creo tan actual hoy como cuando fue escrita:

(El Maestro desconcertado y vencido por el dolor, pierde su rectilínea rigidez hierática, y llora blandamente... entre la cacatúa disecada) CORO DE MONOS: Nos ha engañado. Nos han traicionado. Es un hombre, no es un filólogo. ¡Muera!, ¡Muera!, ¡Muera!

(Trepan a los árboles y arrojan sobre el Maestro toda clase de proyectiles: nueces cocos, castañas... etcétera..., para lapidarlo. El maestro huye corriendo con su cacatúa bajo la terrible granizada.)

CORO DE PAJAROS (Con júbilo): Eso, muera, muera el filólogo. ¡Victoria!, ¡Victoria!

CORO DE MONOS: El filólogo, sí; la filología, no; la filología no puede morir, es ya cosa muerta.

EL MIRLO (Al Ruiseñor y a la Lechuza): ¿Lo veis? Por muy contentos que queráis estar, ya lo habéis oído: acabaríais con el filólogo, pero siempre os quedarán su monos.

Los monos filológicos de cualquier tiempo y edad no podrán entender nunca una palabra creadora y libre como la de Gabriel García Márquez. Como el propio escritor nos diría, «una dialéctica diferente los separa». La distancia que va de la palabra viva a la «cosa muerta». □

(*) José Bergamín, *La decadencia del analfabetismo*.

El círculo de la sabiduría

Ignacio Gómez de Liaño

Uno

En la primavera de 1984 tuvo lugar en Tokio una gran exposición de esculturas y relieves de Gandhara. Antes de visitar la muestra tenía una idea bastante vaga sobre ese arte. Sabía, si la memoria no me falla, que el arte de Gandhara (Norte del Pakistán) era la prolongación más oriental del arte grecorromano, pero ignoraba que, entre los siglos II y VI, se había propagado por el Asia central y oriental, y había ejercido una influencia decisiva en la iconografía budista de la India, China y el Japón. Las piezas reunidas en la muestra tenían la virtud de crear un plano ideal en el que la memoria histórica de los visitantes japoneses convergía con mi propia memoria histórica. Ellos podían reconocer escenas de la vida de Buda o a los Bodhisatvas Maitreya y Vajrapani, en tanto que a mí me resultaban no menos familiares las imágenes de dioses griegos y greco-egipcios que también figuraban en las salas. Era grato ver que, a pesar de los motivos de extrañeza que la vida nipona ofrece al occidental, existía, desde hacía tantos siglos, un eslabón que conectaba a dos regiones tan alejadas. Desde aquella visita no he perdido ocasión de frecuentar el arte de Gandhara. En el Museo Británico y en el Victoria y Alberto de Londres hay excelentes ejemplares de ese arte, que tampoco faltan en el Guimet de París.

Cinco años después, mientras daba un curso universitario en Pekín, de nuevo se me presentó la oportunidad de ahondar en las relaciones de Oriente y Occidente. El primer viaje que hice entonces me llevó, a comienzos de octubre de 1989, a las cuevas Yungang de Datong. Sus impresionantes conjuntos escultóricos, tallados entre el 460 y el 525, son, precisamente, la adaptación china del arte de Gandhara. Entre las miles de admirables figuras del acantilado hay algunas de gran tamaño que se inspiran en los colosos de la época helenística e imperial romana a través de los gigantes modelos de Bamiyán (Afganistán). Aunque, evidentemente, las fisonomías eran orientales, había algo en las estatuas que me resultaba familiar. El artista había representado a algunos Bodhisatvas sentados en tronos con las piernas cruzadas («a la europea»), exactamente como, por esas mismas fechas, sus colegas occidentales representaban en Bizancio al emperador o a Cristo. Esta postura, típica del Pantocrátor, a menudo se ve en las portadas de las catedrales de la Edad Media y en los retratos de los emperadores carolingios. Poco después de visitar Yungang, seguí todavía más allá la estela —ya plenamente significada— del arte de Gandhara en las cuevas de Longmen y en otros puntos de China.

Así como Yungang es una prolongación de Bamiyán, donde se encuentran los más antiguos prototipos del mandala budista —estudiados en los años treinta por J. Hackin—, asimismo Bamiyán lo es del arte de Gandhara, que, de un lado, se difundió

por Cachemira, y, de otro, siguiendo la ruta de las caravanas, por la fantástica hilera de ciudades-oasis del Gobi: Kucha, Turfán, Jotán, Miran, Dungguang. Estos lugares, algunos de los cuales pude visitar, son especialmente idóneos para el que esté interesado en estudiar la transculturación de Oriente y Occidente. Este fenómeno, que cobró un dinamismo especial cuando Alejandro Magno conquistó en el siglo IV a.C. el Noroeste de la India, está destinado a ser —ya lo está siendo— uno de los principales rasgos de los nuevos tiempos.

Recuerdo especialmente la visita que hice a las ruinas de Gaochang (la antigua Khocho), que está a unos cuarenta kilómetros de Turfán, al norte del desierto de Taklimakán. Era un día luminoso. La ciudad es un inmenso cuadrado, ceñido por un ancho muro jalonado de torres, en el que se podía circular, sin interferencias turísticas, entre masas de adobe que, como informes muñones, dejaban ver o adivinar formas arquitectónicas. Dos grandes arterias —la una de Norte a Sur y la otra de Este a Oeste— se cruzan en el centro de la ciudad. La regularidad de su diseño y otros detalles hicieron que me sintiese en una ciudad helenístico-romana que hubiera sido transplantada al Oriente. Así es que decidí llamar a Gaochang la Pompeya del Asia central. Herculano no estaba lejos. Con un poco de imaginación, pude verla en las ruinas de Jiaohe, que se halla también cerca de Turfán. Algún tiempo después, leyendo a Albert von Le Cocq, que, hace casi un siglo, fue el primer arqueólogo que excavó las ruinas de Khocho, me llevé la sorpresa de encontrar en su cuaderno de viaje un autorizado eco de mis impresiones.

«En los dialectos indígenas —dice Von Le Cocq sobre Gaochang— se la llama Apsùs (Efeso), así como la ciudad de Dakianus (del nombre del emperador romano Decio). (...) El plan de fundación de la ciudad parece, sin



Buda. Museo Nacional de Arte Oriental. Roma.



Bodisatva abandonando a su mujer dormida para renunciar al mundo. Musée Guimet, París.

ninguna, duda, seguir el del *castrum romano*» (1).

La impresión que sentí al pasear por las ruinas de Gaochang no había sido una simple fantasía. Un hombre de la erudición de Albert von Le Coq también estuvo a punto de dar a la ciudad el nombre de la Pompeya del Asia central. El tuvo, además, la suerte de descubrir entre las ruinas cabezas de factura clásica de estilo gandharita y aun lugares de culto cristianos y maniqueos.

El tema de *El círculo de la sabiduría* es un buen ejemplo de transculturación. Trata de los diagramas del conocimiento y la sabiduría, que en el mundo indio se conocen con el nombre de mandalas. La ocasión concreta que renovó mi interés por este arte se me presentó también durante la estancia en China a la que me estoy refiriendo. En el templo de los lamas de Pekín (el Yonghegong) contemplé notables ejemplares de mandala; y lo mismo pude hacer cuando visité Tahersi, cerca del lago Kukulnor, donde nació Tsongkapa (1357-1410), fundador de la orden Guelugpa del budismo tibetano. Allí tuve la impresión de estar en un entorno familiar. Las capillas y celdas de la ciudad-monasterio me recordaban a las antiguas iglesias bizantinas que había visitado en Grecia, con su profusión de iconos, sus colores brillantes, sus geometrías místicas, sus símbolos. Todavía más cerca del mandala me sentí cuando, también por esas fechas, viajé al Nepal, donde ese arte sigue vivo y floreciente.

Todas estas impresiones avivaron mi interés por los mandalas. Pero no

(1) Varios autores, *Le voyage en Asie centrale et aut Tibet*, Robert Laffont, París 1992, pp. 841 y ss.

era un interés completamente nuevo. Años antes, mientras escribía *El idioma de la imaginación* (1983), había notado las semejanzas que hay en los mandalas budistas y los diagramas mnemónicos de Giordano Bruno y otros representantes del arte de la memoria hermética del Renacimiento. Los diagramas brunianos y similares pertenecen a la tradición griega del *ars rotunda*, que se remonta a la reforma que, en la primera mitad del siglo I a.C., efectuó en el arte de la memoria Metrodoro de Escepsis. Por Quintiliano (segunda mitad del siglo I d.C.) sabemos que Metrodoro empleó como «lugares» de la memoria a los doce signos del zodiaco y a los 360 grados de la eclíptica, de forma que cada *locus* zodiacal abarcaba 36 lugares-grados. Más de una vez me pregunté por las vicisitudes que habría experimentado el diagrama astronómico de Metrodoro desde la Antigüedad hasta que renació al final de la Edad Media y se manifestó en el Teatro de la memoria del veneciano Giulio Camillo y en los sistemas del napolitano Giordano Bruno. Y me preguntaba también, aunque creía que la cuestión era irresoluble, si los creadores indios del mandala budista llegaron a tener noticia del diagrama metrodoriano o de alguna variante suya.

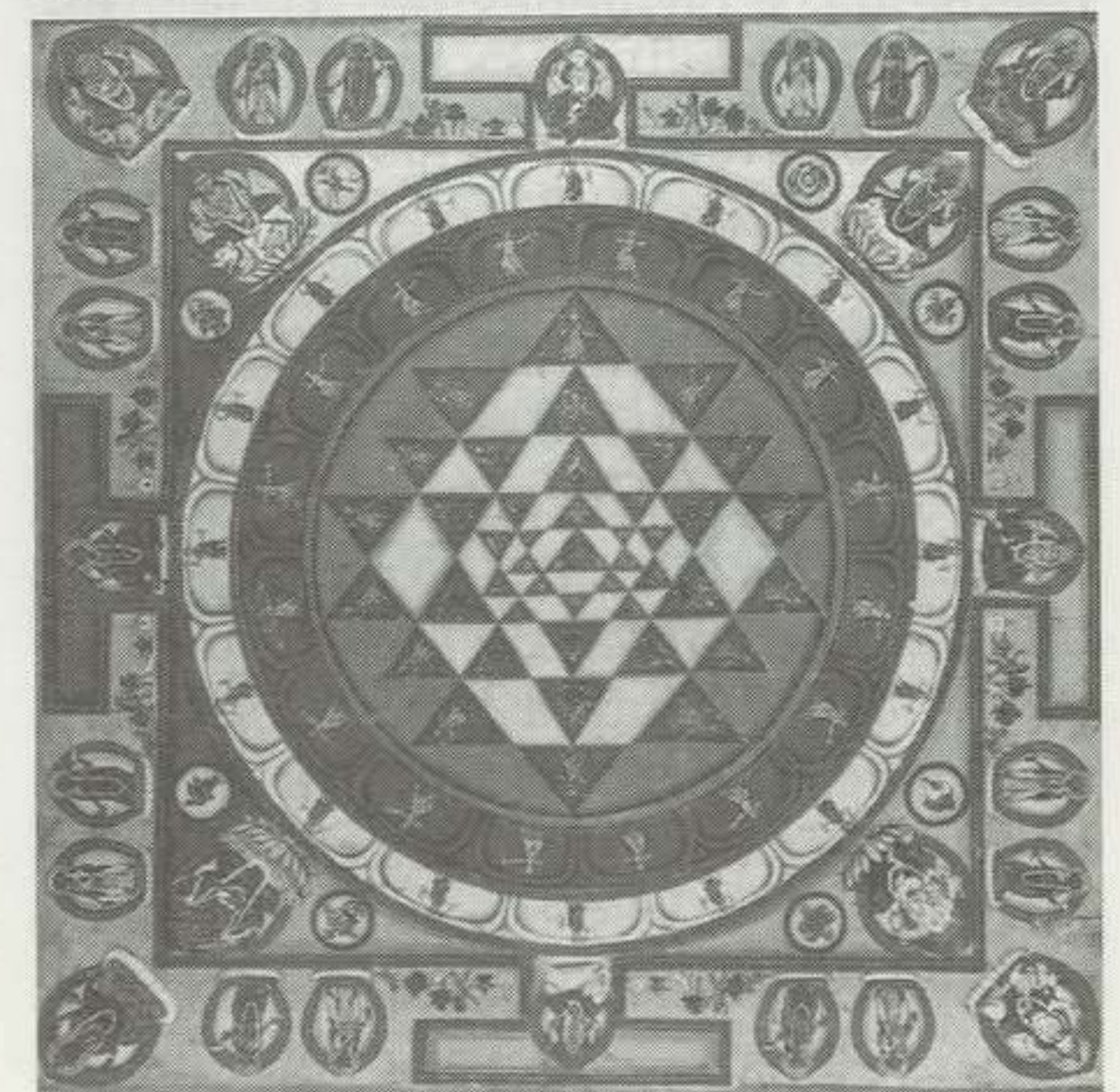
Al regresar de China, mientras todavía me estaba aclimatando a la vida española, empezó el auténtico viaje, el viaje interior que me llevaría a despejar algunas de las incógnitas que me había planteado. Leí entonces el *Bardo thödol*, más conocido como *El libro tibetano de los muertos*, obra en la que se describen dos mandalas fundamentales del budismo tántrico. Según se explica en las páginas liminares de esa obra, la visualización de esos mandalas constituye un «método memorativo» de liberación. O sea, —me dije—, que estos diagramas representan, a su manera, un método mnemónico utilizado con fines religiosos. La estructura de los mandalas del *Bardo* y de otros semejantes del budismo tántrico recuerda, ciertamente, al diagrama mnemónico-zodiacal de Metrodoro, pero esa semejanza podía ser casual o una de esas azarosas coincidencias que a menudo se dan en las culturas. Con todo, una vez más me pregunté si el invisible artefacto helenístico habría llegado a la India, como se sabe que llegaron, en los pri-

meros siglos de nuestra era, artistas, mercaderes, filósofos, astrólogos, misioneros. Mientras daba vueltas al asunto, me topé con una pista sobre el camino que llevó al diagrama de Metrodoro, o una variante suya, hasta el Oriente.

Al hojear el *Contra Celso* de Orígenes de Alejandría, encontré la descripción del llamado «diagrama de los ofitas», un grupo de gnósticos más o menos cristianos del siglo II. Son, de hecho, dos diagramas, el que manejaba Celso hacia el 170, y el que, setenta años después, Orígenes dice haber encontrado tras largas pesquisas. Estos diagramas estaban destinados a *contener* una doctrina dentro de una composición de círculos y cuadrados, pintados con diferentes colores, en los que se podían ver motivos ornamentales de carácter simbólico, como el árbol, la espada, Leviatán, etcétera. Sobre la base de los cosmogramas empleados por los astrónomos (con su *axis mundi*, su cuatripartición estacional y su dodécada zodiacal), el diagrama ofítico articulaba una serie de conceptos —fácilmente traducibles en términos plásticos—, como Dios Padre Incognoscible, Dios Hijo-Intelecto, Sofía (la sabiduría divina), Amor, Vida, etcétera, los cuales, según las explicaciones de Celso y Orígenes, han de situarse en los diferentes círculos y cuadrados del diagrama.

La lectura del *Contra Celso* me puso en el camino que con el tiempo demostraría ser el correcto: el de los grupos gnósticos que proliferaron a lo largo de los siglos II y III. En seguida comprobé que la literatura erudita sobre el tema es, en verdad, in-

Sri Yanka.





Buda.

mensa, debido a que el gnosticismo está en estrecha conexión con los orígenes del cristianismo, con la religiosidad judía de los dos primeros siglos de la era cristiana, y con la formación del neoplatonismo, última gran síntesis filosófica de la Antigüedad. De los sistemas gnósticos han dejado amplia información los heresiólogos de los siglos II-IV Ireneo de Lión, Clemente y Orígenes de Alejandría, Hipólito de Roma, Tertuliano, Epifanio, etcétera. A esta información de *segunda mano* —menos inexacta de lo que se podría suponer al haber sido transmitida por los enemigos del gnosticismo— se ha venido a sumar, desde hace algunos decenios, el conocimiento directo de bastantes tratados gnósticos. En 1946, en el interior de una jarra hallada en una cueva de Nag Hammadi (Alto Egipto), a pocos kilómetros del antiguo monasterio pacomiano de Chenoboskion, se encontraron varios códices del siglo IV que contenían un

buen número de tratados gnósticos y escrituras apócrifas. De algunas de estas obras se tenían referencias; de otras nada se sabía hasta entonces. Entre los tratados había unos cuantos que pertenecían a uno de los grupos gnósticos más antiguos e interesantes, el de los setiano-barbelognósticos. Probablemente la orden dada en el 367 por el arzobispo de Alejandría Atanasio de hacer una purga de todos los «libros apócrifos» con tendencias heréticas, aconsejó a algunos cenobitas aficionados a las lecturas esotéricas la ocultación de los peligrosos manuscritos. El singular hallazgo de los códices de Nag Hammadi, no menos trascendental que el de los rollos del Mar Muerto, acaecido en las mismas fechas, ha permitido conocer el gnosticismo de una manera bastante completa y, sobre todo, sin el filtro de los heresiólogos.

Al estudiar la literatura gnóstica, me di cuenta de que las sectas más importantes (los setiano-barbelognósticos, los ofitas, los basilidianos y los valentinianos) formulaban y enseñaban su ideario sirviéndose de diagramas de inspiración cosmográfica. En el caso de los setiano-barbelognósticos y valentinianos era posible reconstruir de forma bastante completa sus teo-cosmogramas. La tarea se me antojó más apasionante que el juego más entretenido, y no escatimé esfuerzo hasta verla realizada. Después pasé a estudiar el maniqueísmo, que en el siglo III representa, como se sabe desde hace algunos años (gracias también a felices hallazgos bibliográficos), la culminación de la religiosidad gnóstica del siglo anterior. De nuevo pude ver que la estructuración numérico-geométrica era esencial para formular la doctrina, e incluso adquiría un perfil sistematizador todavía más riguroso. Aquí empezaba —en un punto idealmente situado entre Damasco, Alejandría, Antioquía y Babilonia— la larga marcha hacia el Oriente búdico. Era una expedición que, para llegar hasta la capital de Gandhara, Taxila, y luego a Alchi (Ladakh), requería muy serios preparativos.

Por todo esto he decidido dar a las cinco partes de mi libro el nombre simbólico de ciudades. Con ellas he querido señalar las principales estaciones del viaje investigador que emprendí nada más regresar de China. La

primera se llama *Atenas*, pues en el ámbito de la cultura helénica antigua se encuentran las bases documentales de las corrientes mnemónicas, filosóficas, cosmológicas, enciclopedísticas, religiosas, etcétera que desembocaron en el gnosticismo, cuyos diagramas, para disfrute o desesperación de los eruditos, tratan de todo lo divino y humano.

En esa misma parte, aunque ya acercándonos al mundo romano, trato también del alegorismo, la utilización política de imágenes y símbolos, y muy en particular del mitraísmo. Esta religión, hondamente astronómica y alegórica, fue auspiciada por el rey del Ponto Mitrídates VI, el enemigo de Roma en el que se tuvieron que emplear a fondo generales de la talla de Lúculo y Pompeyo. Mitrídates y el mitraísmo son, sin duda, los mejores referentes históricos de la reforma mnemónico-zodiacal de Metrodoro de Escepsis, ya que este sabio griego fue consejero íntimo y tutor de Mitrídates. Además, no pocos temas mitraico-zoroastrianos afloran en el gnosticismo y en algunos detalles del cristianismo, como también, según se verá, en el budismo tántrico. Por la soterrada vía de los misterios de Mitra es como debió de llegar el diagrama de Metrodoro a los grupos gnósticos. La zona desde donde irradian los misterios de Mitra (Armenia, Siria, Cilicia) es, aproximadamente, la misma en la que surgirá, siglo y medio después, el gnosticismo.

Jerusalén es la segunda estación, pues los gnósticos pertenecen, si bien como *enfants terribles*, a la tradición religiosa judía. La rechazaban sutil y vehementemente, pero no por eso dejaron de profundizar en los primeros días del *Génesis*, en la figura de Sofía —tan importante en los escritos intertestamentarios— y en algunos aspectos visionarios del judaísmo, como, por ejemplo, las especulaciones sobre el Templo, que se remontan al profeta Ezequiel y que encontramos en la literatura intertestamentaria, los escritos de Qumrán y Filón de Alejandría.

A la tercera parte del libro la llamé *Roma*, porque es en el marco de intercomunicación creado por Roma donde se gesta y tiene su primer desarrollo el gnosticismo, concretamente en el arco geográfico que forman Antioquía, Damasco y Alejandría. Obviamente, esta esta-

ción es el núcleo de *El círculo de la sabiduría*, sirviendo las dos anteriores a modo de preámbulo. En la primera parte de Roma se analizan los sistemas gnósticos, se buscan sus orígenes, se les asocia a determinados personajes de la época, se fija su cronología, se explican sus relaciones con Qumrán y el cristianismo primitivo, se reconstruyen, sobre todo, sus diagramas, y se pasa, por último, revista a los testimonios plásticos helenístico-romanos que pueden servir para darles un rostro. Pues estos diagramas dejaron su impronta en bóvedas catacumbales de la primera mitad del siglo III, que son los monumentos pictóricos más antiguos del cristianismo, y en otros de la Antigüedad y la Alta Edad Media. Entre los personajes a los que cabe unir los orígenes del gnosticismo, destaco a la reina Berenice, hija y hermana de reyes herodianos, que fue la amante del emperador Tito, el conquistador de Jerusalén, y tuvo, además, un dramático encuentro, a mediados de los años 50 del siglo I, con el infatigable apóstol Pablo.

Ya en resuelta dirección hacia el Este, nos detenemos idealmente en *Babilonia*, cuarta estación de mi libro. Allí estudiamos la religión de los Dos Principios y reconstruimos el diagrama del que se servían los seguidores de Mani para representar los componentes, llamativamente sistemáticos, de su mito religioso. De nuevo se abordan cuestiones plásticas y estéticas, que nos llevan a la teología simbólica de Dionisio Areopagita y a las imágenes sagradas de Bizancio.

Tras terminar en *Babilonia* el itinerario occidental, el libro pasa a la no menos dificultosa ruta del Este. He llamado *Taxila* a la quinta y última parada, pues puede decirse que el viaje culmina en la capital de Gandhara, si bien se invita al lector a hacer una agradable excursión, a través de Cachemira, por el valle del Swat, hasta la región de Ladakh, donde vale la pena contemplar los murales del monasterio de Alchi. En *Taxila* se empieza por estudiar la penetración de la cultura helenístico-romana en la India, desde que, en el 323 a.C., Alejandro Magno cruza el río Indo y pone las bases de la posterior hegemonía greco-macedonia, dando así lugar a un fenómeno de transculturación sólo parangonable al que dieciocho siglos

después acaecerá con el descubrimiento del Nuevo Mundo.

Dos

La India y el mundo helenístico de los primeros siglos de la era cristiana llegaron a una convergencia filosófica y cultural que facilitó los influjos recíprocos. Para decirlo con palabras de una estudiosa del gnosticismo, Elaine Pagels, «las que llamamos religiones orientales y occidentales, y tendemos a considerar como si fuesen corrientes separadas, no estaban claramente diferenciadas hace 2.000 años». Ahora bien, en tanto que la influencia india en Occidente es vaga, difusa y, en



Cabeza de joven (¿Bodhisatva?). National Museum, Nueva Delhi.

gran medida, no pasa de ser conjetural, la del helenismo en la India ha dejado hasta el día de hoy numerosos e importantes vestigios, no sólo en el campo material del arte y la arquitectura, sino también en astronomía, lógica, medicina, literatura, teatro, etcétera. Para hacer el balance de estas influencias me baso preferentemente en estudios de ilustres eruditos indios actuales.

Centrándonos en el budismo, los estudiosos están de acuerdo en que la reforma Mahayana resultó no sólo de

factores internos de desarrollo, sino, muy particularmente, de otros externos procedentes del mundo mediterráneo. El eminente budólogo Edward Conze lo expresa así:

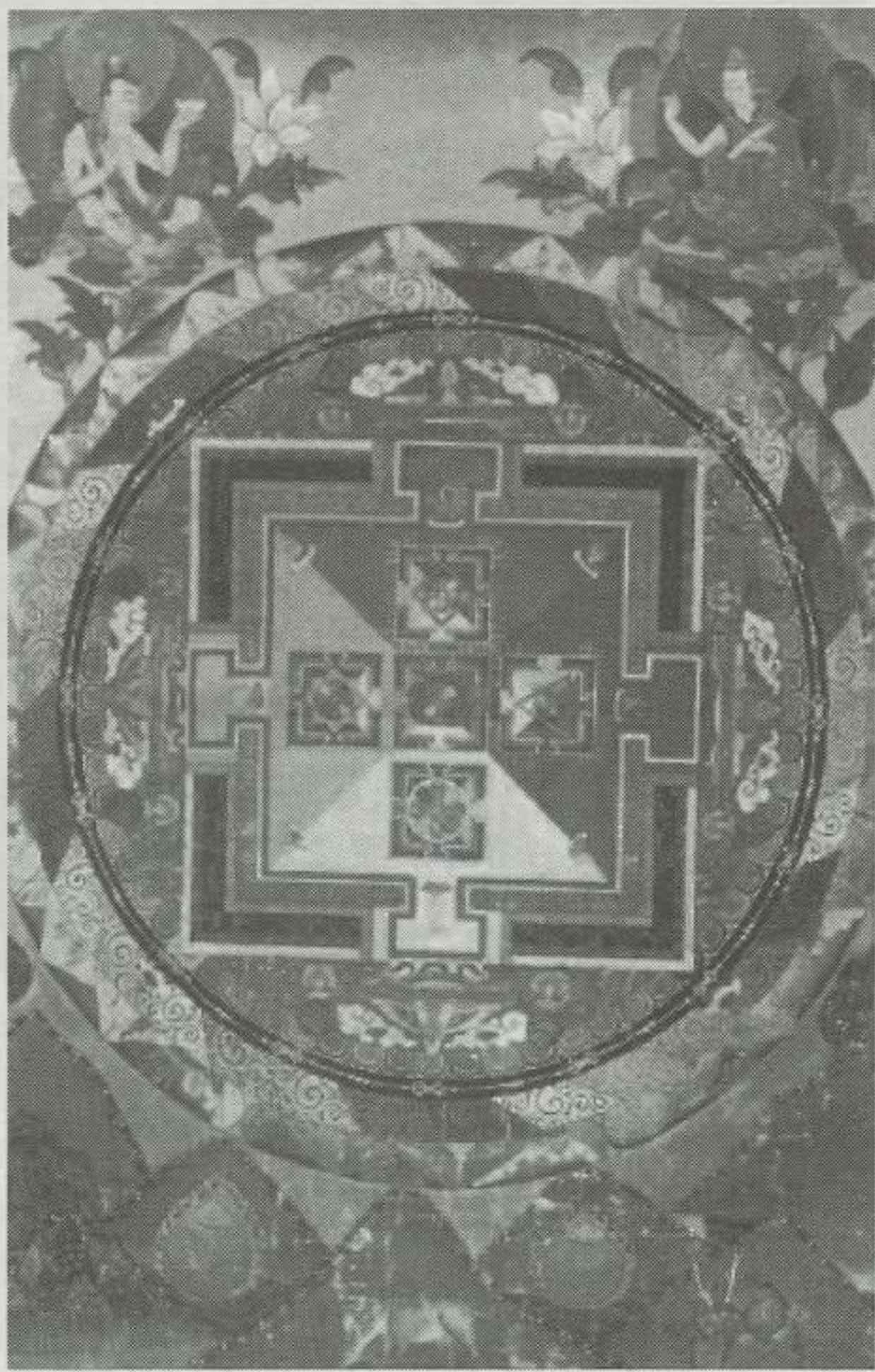
Hablando en términos *geográficos*, el Mahayana parece haberse originado en las dos regiones de la India que estaban en contacto con el Mediterráneo. Por un lado tenemos el Sur de la India, que mantenía estrechas relaciones comerciales con el Imperio romano, como lo ponen de relieve los grandes tesoros de monedas romanas encontradas allí en los últimos años. Fue en ... el Sur, cerca del templo de Amaravati, que ha sido correctamente calificado de «síntesis dravido-alejandrina», donde la tradición sitúa el desarrollo de las primeras Escrituras Mahayana. ... El segundo centro del Mahayana incipiente estuvo en el noroeste de la India, donde los Estados sucesores de Alejandro Magno mantuvieron continuamente abierto un canal para las influencias helenísticas y romanas, según lo demuestra ampliamente el arte encontrado en esa región. Su apertura a las influencias extranjeras, no indias, fue ciertamente uno de los rasgos que distinguieron al Mahayana de otras formas más antiguas del Budismo.

Otro tanto cabe decir, como veremos, de la fase mantrayánica o tántrica del budismo, que, iniciándose hacia el año 500, es el vehículo en el que circularon los mandalas búdicos.

Conviene insistir en que los diagramas que nos interesan son composiciones de círculos y cuadrados (susceptibles de revestirse de formas arquitectónicas) que, inspiradas en cosmogramas, sirven, no sólo para fines de tipo «mágico», sino sobre todo para formular y enseñar doctrinas filosófico-religiosas mediante personificaciones ubicadas en los diversos planos de la geometría que les sirve de marco. Dicho esto, queda claro que nuestra investigación no tiene nada que ver con diagramas o mandalas ornamentales, a menos que contribuyan al conocimiento de los ideológicos. No me interesan tampoco las analogías genéricas y superficiales que siempre es posible encontrar en los diseños mandálicos de diferentes culturas, sino sólo las de orden estructural y de contenido, que es poco probable se hayan producido de forma casual.

Llegados a este punto, más de uno se preguntará cómo es que, hasta

ahora, nadie se ha dado cuenta de que en la Roma de los siglos II y III —sobre todo en sus provincias más orientales de Siria y Egipto— están los precedentes de los mandalas budistas. ¿No es esto extraordinario, casi incomprendible? Se me ocurren dos respuestas: la primera es que la avasalladora especialización académica no ha facilitado en absoluto la interdisciplinariedad exigida por una investigación transcultural como esta; la segunda es que los «mandalas» occidentales nos han llegado sólo en



Mandala.

descripciones verbales —si bien en algunos casos muy pormenorizadas—, que se encuentran en documentos que han interesado a un puñado de sabios más por su contenido dogmático o su relación con los orígenes del cristianismo y temas análogos, que por sus aspectos numérico-geométricos y plásticos. Añádase que algunos de los documentos fundamentales han sido descubiertos recientemente y sólo se han traducido y editado en los últimos años.

La falta de testimonios plásticos directos sobre los diagramas gnósticos y maniqueos, si exceptuamos algunos dibujos esquemáticos que se ven en los códices, no debe causar extrañeza. El material (tejido, cuero, etcétera)

que sirve de soporte a esta clase de arte es muy frágil. A lo que hay que añadir que las comunidades gnósticas y maniqueas, tanto en Occidente como en Oriente, fueron tenazmente perseguidas y se hizo todo lo posible por destruir sus libros y monumentos. No se puede pasar por alto que de la infinidad de iconos cristianos, plenamente ortodoxos y católicos, realizados antes del siglo IX sólo se han conservado unos veinte. Si tan catastrófico destino se abatió sobre los incontables iconos del cristianismo «oficial», ¿por qué extrañarse del naufragio de los diagramas gnósticos y maniqueos? En el campo budista la situación no es más halagüeña. Los ejemplares más antiguos de mandala son los murales de Alchi, de los siglos XI y XII. Ahora bien, de esa época no ha subsistido ningún thangka (pintura sobre soporte de tela) de tipo mandálico. La más antigua pieza de esta clase es una copia realizada en el periodo Muromachi (1378-1573) de la pareja de mandalas que a comienzos del siglo IX llevó al Japón el monje Kukai (más conocido como Kobo Daishi), fundador de la secta esotérica Shingon. No cabe, pues, decir que la usura del tiempo se haya mostrado más clemente con cristianos y budistas que con gnósticos y maniqueos. La única diferencia significativa está en que la religión cristiana y la budista, habiendo pervivido hasta nuestros días, han podido renovar el arsenal de sus iconos, estandartes, códices, etcétera, en tanto que los últimos grupos gnósticos se eclipsaron hace unos mil quinientos años. El maniqueísmo se sobrevivió a sí mismo, de forma más bien espectral, hasta el siglo XIV, en remotas ciudades-oasis del Asia central (Jotán) y pocos lugares más de China.

Algunos estudiosos contemporáneos —dicho sea en honor del mundo de la erudición— han llegado, sin embargo, al borde del altiplano desde donde se puede ver la conexión de los diagramas gnóstico-maniqueos de los siglos II-III con los budistas, cuya elaboración se efectuó entre los siglos VI y VIII, y aún en el X (el mandala de Kalachakra). Edward Conze observó numerosas analogías entre el budismo Mahayana por un lado y el gnosticismo y el maniqueísmo por otro. Aunque no se atrevió a zanjar la cuestión de cómo se pudieron originar tan notables paralelismos, apuntó que los

«budistas estuvieron en contacto en el Sur de la India con los cristianos de Tomás y con los maniqueos en el Asia central». En su momento, analizaremos los paralelismos enunciados por Conze.

Igualmente, el no menos ilustre tibetólogo Giuseppe Tucci señaló que hay claras analogías entre la gnosis occidental de los primeros siglos de la era cristiana y la del budismo tántrico: «Mani, Valentín, Bardesanes, el autor de la *Pistis Sophia*, están movidos —dice— por las mismas aspiraciones y representan puntos ideales de unión entre el esoterismo oriental y la gnosis helenística». Pero Tucci no fue más allá, y no se le ocurrió que el mandala se inspirase en diagramas gnóstico-maniqueos, cuya misma existencia ignoraba, ya que hasta hace poco no había suficiente base documental para reconstruirlos.

Por su parte, Hans-Joachim Klimkeit observó, en 1982, la existencia de importantes elementos maniqueos en las pinturas más antiguas de Alchi. En el Sum-tsek hay un mural que representa los paraísos de los Cinco Tathagathas (o grandes Budas del mandala), en el que se destaca, junto a la cabeza de Akshobhya, una cruz luminosa, típica del maniqueísmo y única en la historia del arte budista. Klimkeit estima que al conjunto de los Cinco Tathagathas del Sum-tsek «se le puede dar una interpretación tanto budista como maniquea. En el maniqueísmo oriental se hace referencia a una Péntada de Budas de Luz». Con anterioridad, Conze ya había observado la equivalencia de las clásicas Péntadas maniqueas y las búdicas, pero ni el uno ni el otro sacaron conclusión alguna respecto del mandala, a pesar de que esa estructura pentádica es su núcleo generador. Causa extrañeza que habiéndose visto con claridad la conexión entre las péntadas maniqueas y las búdicas, y conociéndose perfectamente en esas fechas el origen gnóstico del maniqueísmo, no se le ocurriese a nadie historiar las vicisitudes de la Péntada, y los temas con ella relacionados, desde el gnosticismo al budismo. Esto es lo que se intenta en mi libro.

Las observaciones de los autores que acabo de citar me alentaron a llevar adelante el presente trabajo, pero no están en su base, pues me las fui encontrando en el curso de la investigación. Ni estos autores ni ningún

otro que yo conozca ha dicho expresamente que los mandalas budistas se basan en los diagramas gnósticos o maniqueos, lo que, en mi opinión, se debe a que ignoraban que el ideario de estos grupos se formulaba, al igual que el de los mantrayanas, en forma de diagramas. Sólo al autor se le debe, pues, imputar semejante afirmación, que no tendría inconveniente en abandonar si se le presentasen argumentos convincentes en contra. Más por ahora ocurre lo contrario: son muchos y serios los que van a favor de la hipótesis que sustenta.

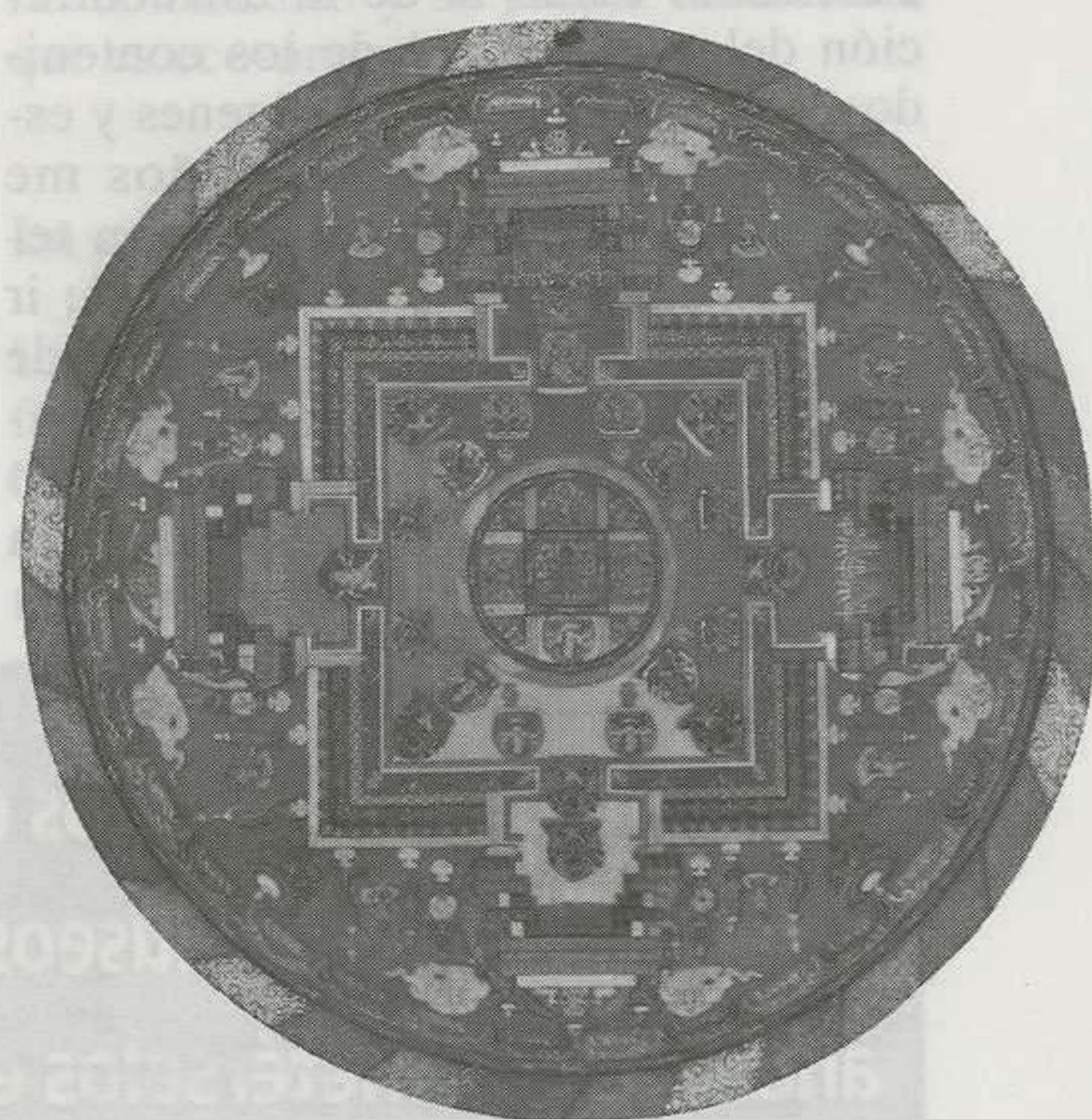
Soy consciente de cuánto hay de mera suposición en toda reconstrucción histórica. A lo más que se puede aspirar es a que la hipótesis explicativa de lo que se investiga —en este caso, la génesis del mandala budista y sus precedentes gnósticos y maniqueos— sea la menos implausible de las hipótesis. Tampoco ignoro que la última palabra no le pertenece al autor, pues, como decía el rey Thamus del *Fedro* a Thoth, inventor de las artes: «Ingeniosísimo Thoth, uno es capaz de inventar las artes, pero otro es el que ha de juzgar de su valor». Aquí es el lector quien deberá aceptar o rechazar la hipótesis que se le presenta en *El círculo de la sabiduría*. Para facilitarle la tarea he desarrollado el argumento paso a paso, sin dar por supuesto el conocimiento previo de ninguna cuestión de importancia. Este libro no ha sido escrito pensando sólo en los especialistas, aunque a éstos les debe una buena parte de su contenido.

Aunque en el libro se afirma que existe una relación de dependencia entre el mandala budista y sus precedentes gnósticos y maniqueos, eso no quiere decir que el mandala budista no sea budista y hayamos de considerarlo maniqueo o gnóstico. No hay nada de eso. Los budistas se limitaron a adaptar una estructura previa, a la que budificaron, de la misma manera que los maniqueos hicieron otro tanto con los diagramas que tomaron del gnosticismo. Posiblemente, también los gnósticos adoptaron un diagrama que ya se empleaba en los círculos mitraicos que idolatraban al rey Mitrídates Eupátor. Según esto, en un momento dado, que idealmente situamos en el siglo I a. C., en el círculo de Metrodoro de Escepsis y en el ambiente ecléctico que ejemplifica perfectamente Posidonio de Apamea, se creó una estructura numérico-geométrica

íntimamente conectada con una determinada doctrina filosófico-religiosa, que posteriormente será adoptada, tras someterla a revisión, por diferentes grupos. Aunque cada grupo la emplea a su manera, siempre subsisten algunos rasgos que delatan la continuidad del complejo.

Para explicarlo con un símil trivial pero bastante exacto: a nuestro diagrama se lo puede ver como una nevera eléctrica que pasa por diferentes manos (los compartimentos de la nevera equivalen a los del diagrama). Como el primer propietario del electrodoméstico vive en Tigranocerta, el segundo en Damasco, el tercero en Alejandría, el cuarto en Babilonia, el quinto en Taxila y el sexto en Alchi, se debe suponer que, con tantos traslados, cada uno de los sucesivos propietarios se verá obligado a hacer algunas reparaciones y adaptaciones. Ignoramos qué van a almacenar en el interior del aparato, pero es muy probable que en el compartimento de los huevos encontraremos huevos (aunque no sabemos si de gallina, pavo, pavo u otra clase); en el del queso probablemente encontraremos ese producto (aunque sin duda las características del queso variarán mucho), en el congelador veremos seguramente alguna bandeja con cubitos para el hielo (en la calurosa Alejandría abundarán más que en la fresca Alchi), en el de las verduras y frutas veremos una variedad difícil de determinar de esos productos, en correspondencia con los gustos y la agricultura de los diferentes lugares, ocurriendo lo mismo con los demás compartimentos. También podemos estar seguros de dos cosas: primero, todos los usuarios de la nevera dispondrán de alguna fuente de energía eléctrica y, segundo, ninguno de ellos dedicará el electrodoméstico a almacenar patas de elefante (no cabrían), jaulas con loritos (nadie es tan extravagante) o una fanega de cebada. Tampoco es muy probable que encontremos los huevos en el congelador, y la bandeja de los cubitos de hielo en el compartimento de los huevos. Pero si las condiciones de vida cambian mucho y el último usuario del electrodoméstico deja que se le averíe, no sería raro que en la bandeja inferior, normalmente destinada a frutas y verduras, le veamos echar granos de cebada, a fin de utilizarla como comedero de las gallinas. Pero eso más que

a la historia de la nevera, pertenece a la de su decadencia. El símil no puede ser más trivial, ya lo he dicho. Sin embargo, se ajusta muy bien a lo que le aconteció al diagrama de la sabiduría al cabo de los siglos. La tarea de seguirle la pista se ve, sin duda, facilitada por el hecho de que los inventores y primeros usuarios del diagrama lo diseñaron de tal forma que, al ser asumido, a lo largo de los siglos, por diversas escuelas filosófico-religiosas, se mantuvieron algunas constantes. Son estas constantes, tanto formales como de contenido, las que nos permiten hacer una historia relativamente homogénea del diagrama.



Mandala tibetano.

Hay una importante razón para dedicar tanto espacio a *Atenas* y *Jerusalén* y, muy en particular, para empezar esta historia en el siglo VI a.C. Es que en la Grecia de esa época, al tiempo que se ponían las bases de lo que se llama filosofía —entendida como la descripción y explicación de la «realidad» mediante el razonamiento y la argumentación contrastable—, se intentó también poner las bases a un método, basado en *lugares* e *imágenes* mentales, mediante el cual actuar sobre los fondos imaginarios del psiquismo que sirven para dar una forma determinada a nuestra mente. Si los griegos trabajaron en esa dirección mediante el *ars memoriae* del poeta Simónides de Ceos y los pitagagóricos, en el campo judío aparecen,

como contrapartida, las especulaciones sobre el *lugar* del Templo basadas en las visiones de Ezequiel. En el siglo VI a.C. se inician, pues, dos vías (la una estrictamente filosófica y la otra psico-experimental) que acabarán confluyendo en los diagramas del gnosticismo, a través del eslabón intermedio de los misterios occidentales de Mitra.

Por todo esto, aunque la hipótesis que se sustenta en *El círculo de la sabiduría* fuese falsa (mi opinión es muy otra, ciertamente), no habría motivos para preocuparse. Ni el lector ni el autor perderían nada. Aunque equivocada, la hipótesis habría sido ocasión para ahondar, primero, en el pensamiento oriental y el occidental, así como en sus relaciones. Además, cuestiones como la de la estructuración del psiquismo y de los contenidos mentales mediante imágenes y esquemas (que desde hace años me interesan especialmente) habrían tenido así una nueva oportunidad de ir trazando su camino; para no hablar de otros muchos temas a los que conduce el estudio del gnosticismo, como son la génesis del cristianismo, la

pugna entre las doctrinas monistas y dualistas, la cuestión del origen del mal, conectada con esa pugna, la de la imagen del universo y la relación del hombre con éste, la del alegorismo en su aplicación a la *Odisea*, lectura favorita de pitagóricos y gnósticos, o la de los intentos de síntesis filosóficas de valor universal. Por su parte, el budismo Mahayana nos llevará a profundizar en la filosofía «medialista» (*madhyamika*) de Nagarjuna y su relación con el escepticismo pirrónico, una de las escuelas filosóficas más radicales e inquietantes de la Antigüedad, que, a través de Montaigne, Descartes y Nietzsche, se halla en el fondo de las filosofías moderna y contemporánea. Y no son, en mi opinión, de menos interés los capítulos dedicados a cuestiones de iconografía y estética, inexcusables debido a que en los diagramas gnósticos alienta el eterno afán de conciliar imagen y concepto, lógica y simbólica, consciencia e inconsciencia, realidad y representación, cerebro y corazón; las dimensiones, en fin, estéticas, gnoseológicas y éticas de la vida.

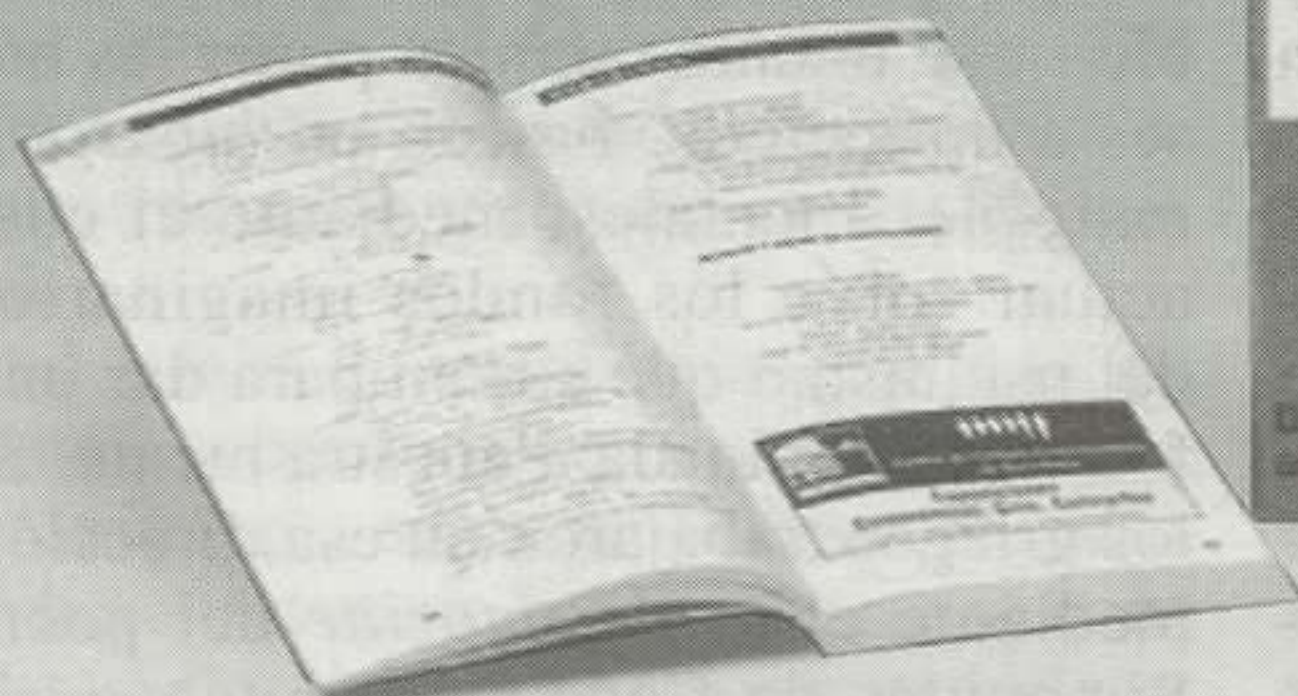
Por todo esto digo que no debemos incomodarnos si alguien se tomase el trabajo (sin duda, no pequeño) de querer demostrar la falsedad de la hipótesis que está en el fondo de este trabajo. En el peor de los casos, nuestra situación sería parecida a la del que viaja a un lugar remoto para ver una obra de arte y, cuando llega, se encuentra con que se la han llevado a otro sitio; el viajero no debe sentirse frustrado, pues, aunque no haya conseguido su objetivo, ha conocido, en cambio, muchas cosas interesantes.

A decir verdad, si el tema de esta investigación ha absorbido a su autor durante años, ello ha sido no por la respuesta que podía llegar a dar a una determinada pregunta, sino por el interés objetivo de las preguntas que suscitaba la búsqueda de esa respuesta. En las *Cartas a un joven poeta*, Rilke le recomienda a éste «que intente amar *las preguntas mismas*, como cuartos cerrados y libros escritos en un idioma extraño». El autor y el lector de *El círculo de la sabiduría* no deberían olvidar esta sabia recomendación. □

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

Los nuevos vasos comunicantes

Edgar Morin

Dos ramas tiene la revolución a la que estamos asistiendo en el dominio de la comunicación: la de las redes intercomputacionales, cuya representación más notable y más global es Internet, y la de la aparición de la realidad virtual.

Reflexionar sobre Internet de manera compleja consiste, en primer lugar, en intentar contextualizar y no, por ejemplo, en reducir la mundialización a Internet, o incluso aislar dicho fenómeno.

Mundialización y balcanización

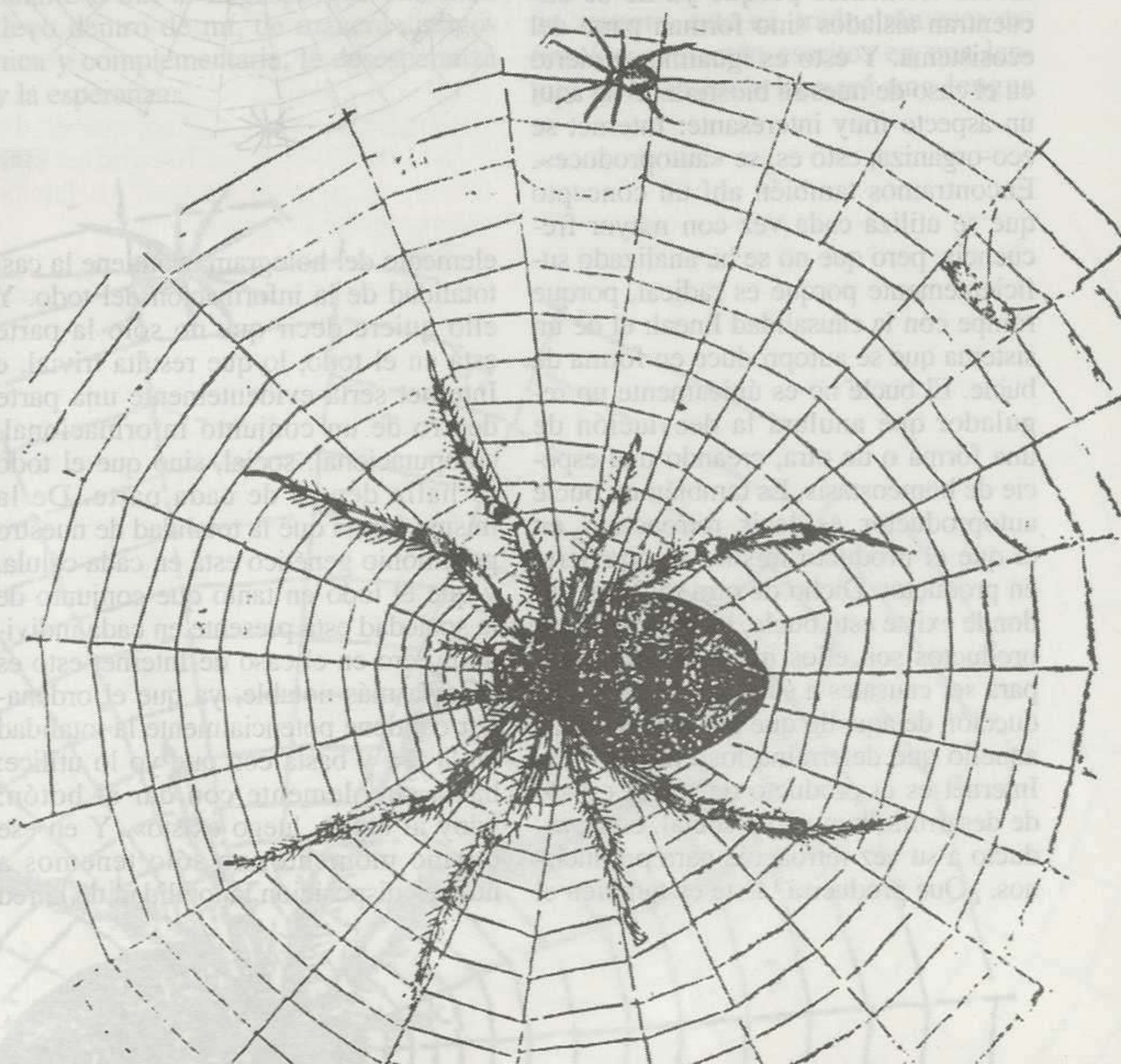
Esta mundialización económica, técnica y de la civilización, es uno de los rasgos de Internet, que forma parte de ella. Pero ante los procesos que atraviesan y agitan a nuestro planeta, existen contraprosos que pueden llamarse, en primera instancia, de balcanización, es decir, de ruptura y de cierre étnico, nacional y religioso, entre otros. Podríamos decir, de forma aparentemente simple, que Internet se inscribe en este proceso de mundialización, uno de cuyos aspectos representa. Pero cuando hablamos, por un lado, de mundialización y, por otro, de balcanización, tendemos a privilegiar la mundialización, dándola por buena, porque es lo que une, y a condenar la balcanización, ya que lo diabólico es lo que separa. En realidad, la complejidad está presente en uno y otro aspecto, es decir, que en ambos existen procesos antagónicos. Quiero decir que en la mundialización económico-técnica, hay un proceso de mecanización, de homogeneización, de abstracción, de racionalización, en el sentido en que la racionalización no es la racionalidad —que se halla siempre abierta a lo que no se puede racionalizar—, pero que consiste en la voluntad de reducir a un sistema lógico, cerrado y clausurado el universo y el mundo en el que se sitúa. Estas fuerzas de destrucción y de reducción existen efectivamente en la mundialización. En la balcanización, se da la resis-

ta de la diversidad, de la heterogeneidad, de la multiplicidad, y sabemos que la diversidad es en un principio un tesoro de la naturaleza, puesto que el desarrollo del mundo físico-químico se ha producido mediante la diversificación atómica y luego molecular; pero, sobre todo, es un tesoro de la vida, un tesoro de la humanidad, de la diversidad humana en la unidad. Es el tesoro de la democracia, que no tiene sentido si en ella no se manifiesta una diversidad de posturas opuestas, que pueden incluso ser antagónicas. Es el tesoro del pensamiento, pues no existe pensamiento sin debate; y gracias a la institución de la filosofía se creó un espacio de debate, de discusión, de argumentación. Nos encontramos, pues, con este problema: una mundialización abstracta y una balcanización concreta, que sin embargo tienen tendencias sumamente negativas. De esta forma, Internet se encuentra en un estado de ambivalencia en relación con

los dos procesos. Tiene en efecto, algo de transnacional, pero sin negar las realidades nacionales. Ahora bien, lo verdaderamente importante es que comprendamos que la realidad mundial es en la actualidad conflictiva; y creo que este conflicto, este antagonismo, existe también potencialmente en el seno de Internet y en sus desarrollos futuros, entre la hegemonía que desearía colonizarlo y su propia naturaleza, que es eco-organizadora.

La eco-organización

La noción de eco-organización se refiere a la organización espontánea de la biodiversidad que se produce en el seno de la naturaleza en un medio físico determinado. Esto quiere decir que los ecosistemas surgen de las miopes interacciones individuales de las especies, que a su vez son portadoras de conflictos, oposiciones, simbiosis, etcétera. A



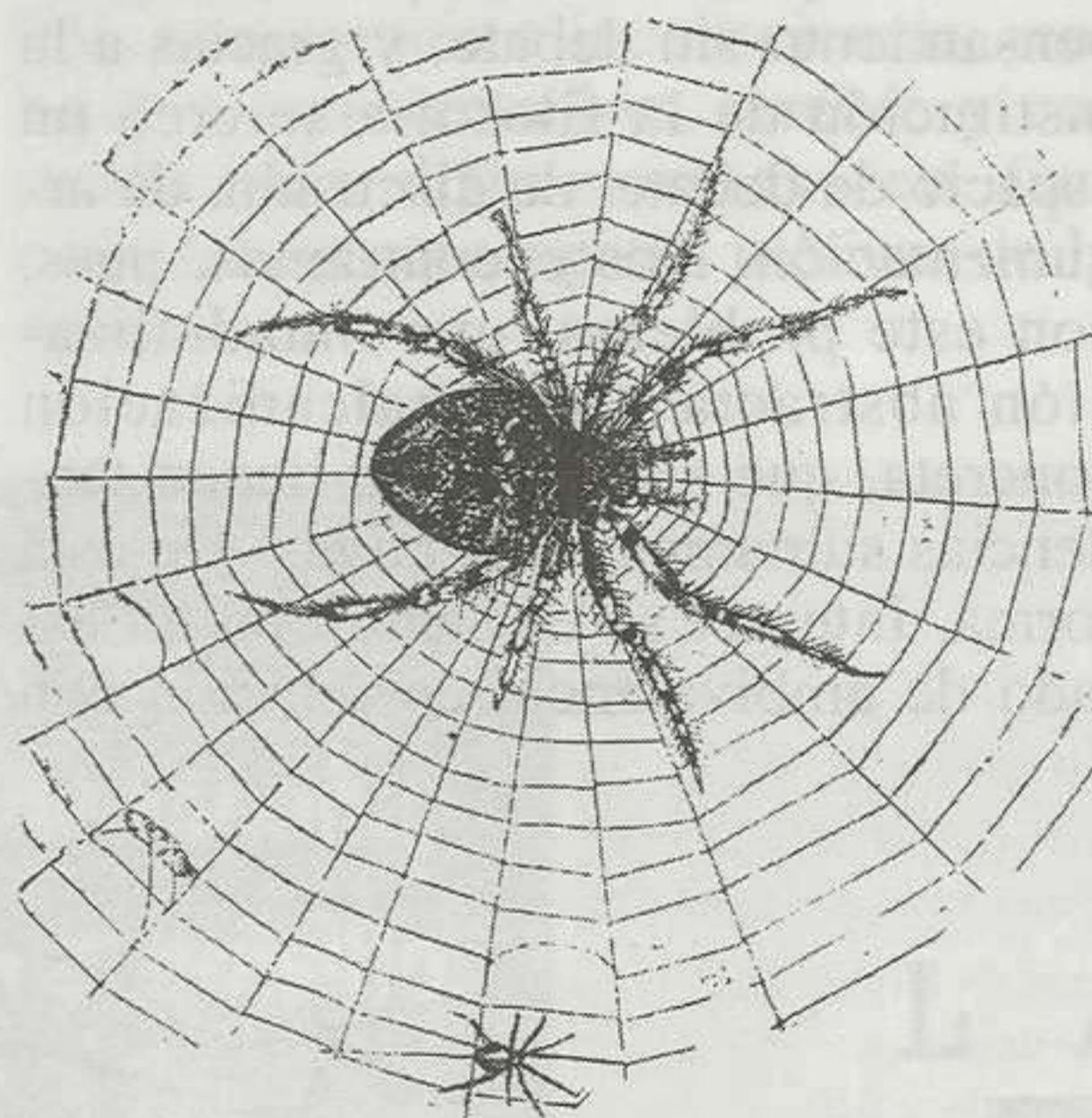
través de un mundo de interacciones se crea un sistema, una organización espontánea que tiende a autopropetarse al tiempo que se autorregula. Creo que el término eco-organización es válido también para hablar de la comunicación y de la información. Por lo demás, uno de los aspectos que raras veces se pone de relieve en los ecosistemas, y diría que incluso en la biosfera en general, es este conocimiento extraordinario que no existe únicamente entre especies complementarias: no es sólo que las abejas sepan que hay pólenes interesantes para ellas, para su alimento, sino que a su vez las flores preparan a las abejas atractivas pistas de aterrizaje, pues saben que es necesario atraer a los insectos libadores. Existe un conocimiento íntimo entre la presa y su depredador. La araña sabe dónde debe plantar su dardo para inmovilizar y tetanizar a su víctima. La presa sabe las argucias que debe emplear, y el depredador sabe cómo controlarlas. Se crea así una especie de formidable fenómeno cognoscitivo, y la eco-organización posee este carácter cognoscitivo.

El elemento más interesante de la eco-organización es que se trata de un fenómeno de emergencia, es decir, que produce cualidades de conjunto que no poseen los elementos tomados individualmente, y esas cualidades retroactúan y están en el interior de cada uno de los elementos porque ya no se encuentran aislados sino forman parte del ecosistema. Y esto es igualmente cierto en el caso de nuestra biosfera. Y he aquí un aspecto muy interesante: Internet se eco-organiza, esto es, se «autoproduce». Encontramos también ahí un concepto que se utiliza cada vez con mayor frecuencia, pero que no se ha analizado suficientemente porque es radical, porque rompe con la causalidad lineal: el de un sistema que se autoproduce en forma de bucle. El bucle no es únicamente un regulador que anulará la desviación de una forma o de otra, creando una especie de homeostasis. Es también un bucle autoproducido, es decir, retroactivo, en el que el producto mismo se convierte en productor. Dicho de otra manera, allí donde existe este bucle, los efectos y los productos son ellos mismos necesarios para ser causales a su vez y para la producción de aquello que los produce y de aquello que determina los efectos. Y si Internet es el producto de cierto estado de desarrollo humano y social, este producto a su vez retroactúa para producirnos. ¿Qué producirá? Este es también el

problema. En este caso nos las tenemos que ver con algo sumamente serio, algo que es más que un instrumento. No sólo rompemos con la idea lineal de causa y de efecto, también rompemos con la idea de superestructura e infraestructura, rompemos con la idea de la existencia de un nivel profundo de determinismo en relación con un nivel superficial de determinismo. He aquí los aspectos que hay que poner de relieve conceptualmente desde el principio.

El carácter hologramático y noosférico

Un tercer rasgo complejo es el carácter hologramático presente en Internet. ¿Por qué aplicar y ampliar esta noción de holograma si podríamos utilizar otros términos? Porque sabemos que cada



elemento del holograma contiene la casi totalidad de la información del todo. Y ello quiere decir que no sólo la parte está en el todo, lo que resulta trivial, e Internet sería evidentemente una parte dentro de un conjunto informacional, computacional, social, sino que el todo se halla dentro de cada parte. De la misma forma que la totalidad de nuestro patrimonio genético está en cada célula, y que el todo en tanto que conjunto de la sociedad está presente en cada individuo. Pero en el caso de Internet esto es todavía más notable, ya que el ordenador contiene potencialmente la totalidad de la red y basta con que yo lo utilice; basta simplemente con dar al botón: «doy al botón, luego existo». Y en ese mismo momento, no sólo tenemos a nuestra disposición la totalidad de la red

potencial, sino la totalidad de los procesos mundiales, sociales, etcétera. Resulta absolutamente fabuloso pensar en esta naturaleza hologramática.

El cuarto rasgo es el carácter noosférico de Internet, o, al menos, de todos los intercambios, comunicación, mensajes, imágenes que a través suyo se transmiten. ¿Qué es la noosfera? Podemos definirla como la esfera que contiene las ideas, los mensajes, los mitos, las creencias, etcétera que la humanidad, los seres humanos y las sociedades segregan sin descanso, que alimentan con su fe, con sus creencias y de los que se alimentan a su vez. La noosfera tiene un rasgo notable. Tomemos una idea, tomemos un dios. Una vez que este dios existe, no existe sólo para sus fieles y sus creyentes, que son producto de su fe, sino que retroactúa sobre sus creyentes y los gobierna, cobra existencia, les da órdenes, y se crea entonces una especie de comercio entre ese dios y sus creyentes. Por supuesto, ese dios posee un poder extraordinario que sobrepasa a las potencialidades humanas ya que procede de lo divino, pero sin embargo los humanos le solicitan servicios, le ruegan que les envíe lluvia, le suplican ayuda para la realización de sus proyectos. Y lo que es cierto para un dios lo es para una idea. Las ideas no son sólo instrumentos que utilizamos. Las ideas cobran fuerza. Un filósofo de comienzos del siglo, Fouillée, escribió un libro sobre las *ideas-fuerzas*. Pero en este caso se trata de algo más que una fuerza, se trata del hecho de que las ideas que hemos creado se apoderan de nosotros, nos poseen y somos capaces de morir por una idea, de matar por una idea, algo que ha ocurrido con demasiada frecuencia en este siglo y que desgraciadamente proseguirá. Poseemos por tanto este carácter complejo de nuestras relaciones con la noosfera. Producimos mitos que nos producen a su vez, producimos ideas que nos producen, producimos imágenes que nos producen y, finalmente, podemos sentir que vamos a producir una realidad virtual que, de alguna manera, nos producirá.

Jeremías e Isaías

En este contexto está implícita la idea de lo dialógico, es decir, la complementariedad de instancias antagónicas. En efecto, ello nos obliga a romper con nuestra lógica clásica, que nos

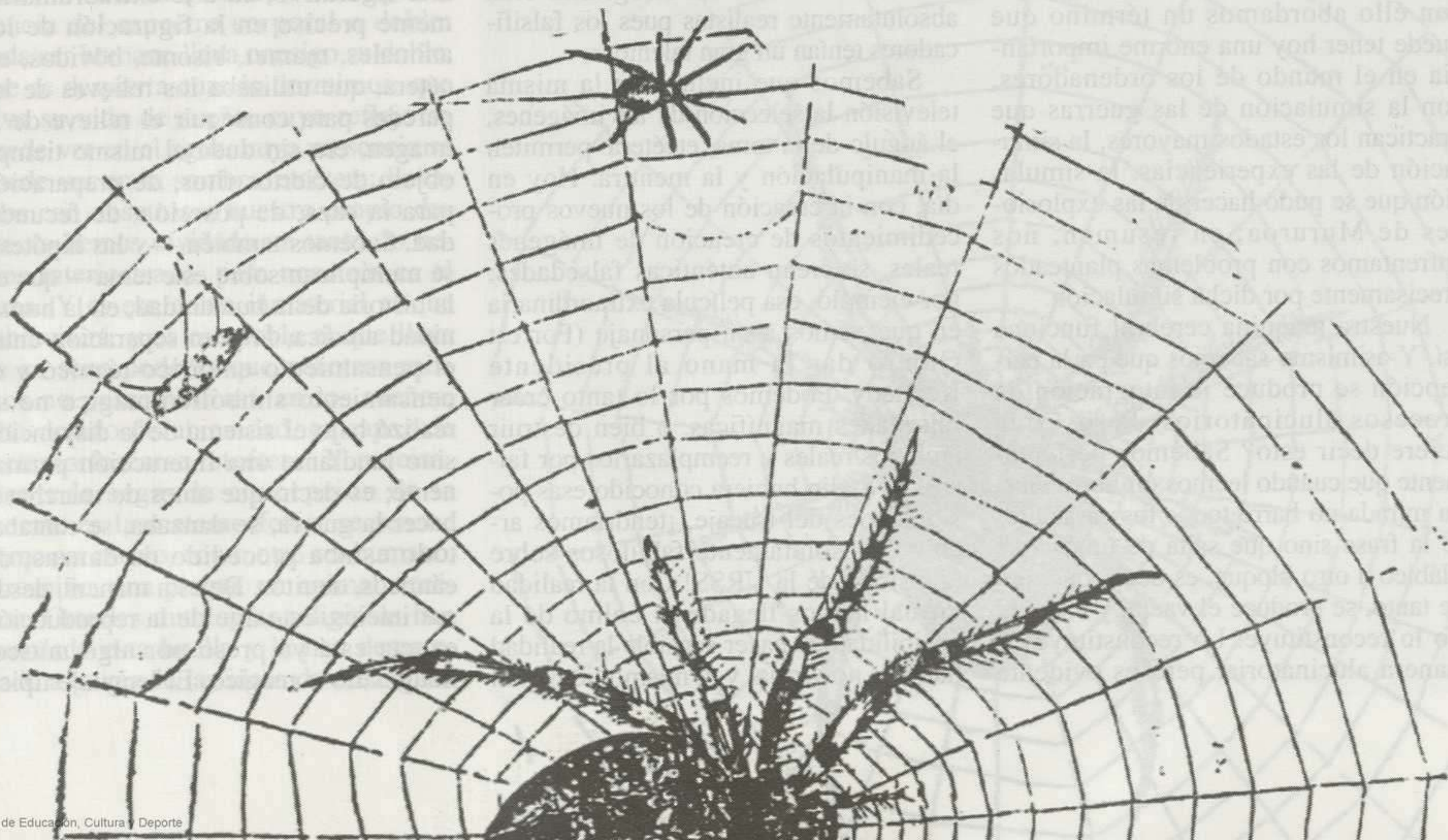
enseña que no es posible mantener dos ideas contradictorias.

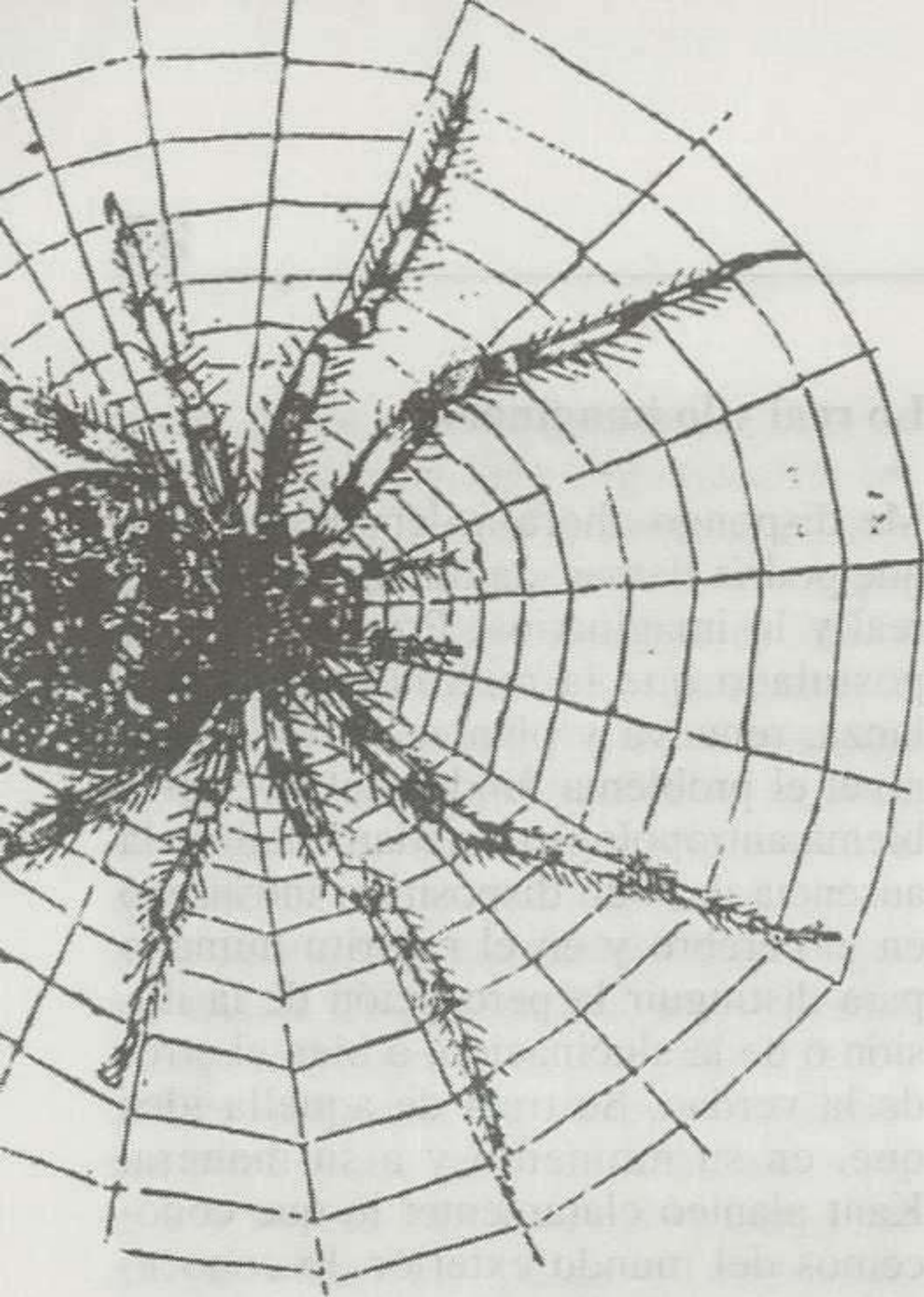
Hay una tradición bastante marcada en toda la historia del pensamiento occidental. Tiene su origen en Heráclito, desapareció enterrada en los momentos de esplendor de la filosofía clásica, Aristóteles y Platón, pero terminó por reaparecer en textos místicos; reapareció tras Jakob Böhme, el Maestro Eckhart, reapareció en los pensamientos del Renacimiento como el de Nicolas de Cusa, y posteriormente en la dialéctica hegeliana. Tiene varias ramas diferentes, pero lo esencial de esta corriente de pensamiento es que sitúa un estrato profundo de lo real, de la verdad, en el mantenimiento de la tensión entre dos ideas contrarias y no en la tendencia a que una elimine a la otra. Todos estos modos de pensamiento, que rompen con el pensamiento común clásico, la lógica tradicional, etcétera, nos exigen que nos situemos en un metanivel para concebir la complejidad de los procesos de Internet. Cuando utilizo la palabra metanivel me refiero a la posibilidad de un conocimiento no mutilado y, a partir de este conocimiento no mutilado, de una conciencia reflexiva. Por supuesto, dicha conciencia reflexiva no enmascarará, sino que, al contrario, revelará incertidumbres que nos enmascaran, precisamente las concepciones simplificadoras que hoy en día —y ello ha sido observado tanto por Basarab como por Michel Camus— se presentan siempre en un sistema basado en alternativas: o el Apocalipsis o la Edad de Oro. Y pre-

cisamente el temor a esta incertidumbre, a estas potencialidades que pueden en efecto ir tanto en un sentido como en el otro en el proceso planetario actual, hace que el pensamiento dominante tecno-burocrático, económico, científico, disciplinar, etcétera, tienda a enmascarar la incertidumbre. El otro día, con ocasión de una entrevista en la televisión, cuando hablaba de las incertidumbres, me contestaban: «Pero entonces, ¿qué? Usted es neutro, se burla del mundo, no tiene fe, no tiene sentimientos, ¡es absolutamente incomprensible!» Ahora bien, yo creo que hay que vivir la incertidumbre no simplemente, o ni siquiera únicamente, como un «¿qué sé yo?», sino como una tensión en cada uno de nosotros, pues somos seres humanos vivientes, sufrientes, y atormentados por el problema de la esperanza. Debemos llevar dentro de cada uno de nosotros y convivir con ellos, acoplándolos, a dos profetas antagónicos: uno, el profeta Jeremías que anunciaba sin cesar males espantosos que desdichadamente se hacían realidad en la mayoría de los casos, y el otro, el profeta Isaías, que, por su parte, anunciaba que saldríamos con bien de ellos y que llegaría un día en que el árbol volvería a florecer y que del tronco de David brotaría la flor que era el Mesías. Debemos vivir esta incertidumbre emparejando en cada uno de nosotros a Jeremías y a Isaías. En cuanto a mí, lo hago porque sin duda llevo dentro de mí, de manera antagónica y complementaria, la desesperanza y la esperanza.

Lo real y lo imaginario

Me dispongo ahora a debatir sobre lo que podría llamar «la dialógica entre lo real y lo imaginario». Propongo como postulado que la realidad virtual relanza, renueva y plantea en un nuevo nivel el problema fundamental, el problema antropológico fundamental de la ausencia de todo dispositivo intrínseco en el cerebro y en el espíritu humano para distinguir la percepción de la ilusión o de la alucinación, o bien el error de la verdad. Se trata de aquella idea que, en su momento y a su manera, Kant planteó claramente: lo que conocemos del mundo exterior, lo conocemos porque en él proyectamos nuestras estructuras cognoscitivas. Es decir, que en el objeto conocido está también, de manera esencial, el sujeto que lo percibe y lo concibe. Y ello nos lo asegura de otra manera el conocimiento del cerebro que es la cosa más completamente cerrada que se halle en nuestro cuerpo, en nuestro organismo. En efecto, la única cosa que está en el interior de un caja de caudales, de una caja enteramente cerrada, es nuestro cerebro. No se comunica directamente con el mundo exterior sino que se comunica indirectamente, por intermedio de nuestras terminales sensoriales. Cuando llegan a nuestra retina todos esos estímulos luminosos, miríadas de células comenzarán cada una a tratar un aspecto, esto es, traducirán esos estímulos que están escritos en una lengua que Basarab llamará una lengua





que es también una fuente de errores, de ahí el gran número de erratas y la necesidad de correctores para los libros, porque con frecuencia no se ven estas erratas. Y no existe instancia intrínseca que nos diga cuál es la diferencia entre la alucinación y la percepción, ya que nuestra alucinación la conocemos como percepción. Para nosotros es absolutamente evidente: yo veo, veo un espectro, veo a la Virgen, es una percepción. Entonces se plantea un problema: tenemos únicamente criterios extrínsecos. ¿Veo realmente a las personas que me rodean, eres tú éste, eres tú aquél? Y mediante esas señales extrínsecas podemos hacernos la idea ciertamente probable de que es usted, en este momento, en un lugar específico, quien está ocupado en leer este texto.

En la historia de la humanidad, especialmente en la historia reciente, los nuevos medios para distinguir la realidad de la ilusión y la verdad de la mentira, en primer lugar la fotografía, luego el cine y finalmente la imagen televisada, han sido utilizados para reforzar la ilusión y la mentira. Desde el siglo XIX existía lo que se llamó fotografías espiritistas, es decir, ciertas fotografías que estaban trucadas —quizás todas— en las que aparecían en superimpresión un espectro, un fantasma al lado de la persona. Esas fotografías eran por tanto un truco. Refiriéndonos a otro ámbito, conocemos, por ejemplo, fotografías estalinistas en las cuales se eliminó totalmente la presencia de Trotski y de otros bolcheviques condenados, o fotografías maoístas que suprimieron a Lin Piao, que estaba al lado de Mao. Y las fotografías eran absolutamente realistas pues los falsificadores tenían un gran talento.

Sabemos que incluso en la misma televisión la selección de las imágenes, el ángulo de la toma, etcétera, permiten la manipulación y la mentira. Hoy en día, con la creación de los nuevos procedimientos de creación de imágenes reales, se crean auténticas falsedades: por ejemplo, esa película extraordinaria en que vemos a un personaje (Forrest Gump) dar la mano al presidente Kennedy. Podemos por lo tanto crear falsedades magníficas, o bien destruir archivos reales y reemplazarlos por falsos. Si Stalin hubiera conocido esas posibilidades del truco, ¿tendríamos archivos absolutamente fabulosos sobre la historia de la URSS! Con la realidad virtual hemos llegado al colmo de la posibilidad de hacer sensible la realidad llamada no virtual y al mismo tiempo al

colmo de la posibilidad de ilusión. De ahí que yo crea en la necesidad que plantea todo ese universo de la imagen reproductora, transformadora o reconstructora de lo real, de que se produzca un aumento de espíritu crítico —no paranoico, se entiende—, pues no hay que confundir el espíritu crítico con el espíritu paranoico. El espíritu paranoico desconfía de todo, pues lo toma como truco, mientras que el espíritu crítico desconfía, pero desconfía también de su desconfianza, porque confía en su desconfianza, y así dudará incluso de lo que es indudable. De ahí la necesidad de un aumento de espíritu crítico, lo que resulta bastante difícil.

Los vasos comunicantes

El segundo aspecto que desearía indicar es que la realidad, la relación entre lo real y lo imaginario, es cada vez más compleja, pues se trata de un caso de vasos comunicantes. El admirable libro de Breton, *Los vasos comunicantes*, permite ver y atrapar este tipo de relación. Se puede decir que en la realidad virtual se realiza un fenómeno gracias al cual todo lo que permite la descripción de lo real o la reconstrucción exacta de lo real puede ser captado en provecho de lo imaginario. Esta vez ya no se trata de la relación verdad-ilusión, sino de la relación real-imaginario. Por lo demás, el arte de las grutas prehistóricas magdalenenses —tal vez existieran otros artistas anteriores a los magdalenenses, pero no sabemos nada de ellos—, su arte figurativo, su arte extraordinariamente preciso en la figuración de los animales, mamut, bisonte, bóvidos, etcétera, que utilizaba los relieves de las paredes para conseguir el relieve de la imagen, era sin duda al mismo tiempo objeto de ciertos ritos, de preparación para la caza, de posesión, de fecundidad. Sabemos también —y las hipótesis se multiplican sobre este tema— que en la historia de la humanidad, en la humanidad arcaica, la gran separación entre el pensamiento empírico-técnico y el pensamiento simbólico-mágico no se realizó bajo el sistema de la disyunción sino mediante una interacción permanente; es decir, que antes de marchar a hacer la guerra, se danzaba, se cantaba: todo estaba precedido de danzas, de cánticos, de ritos. De esta manera, desde sus inicios, este arte de la reproducción exacta está ya preso por algo mítico, imaginario o mágico. El lenguaje típico

quántica. Digamos que se trata de una lengua desconocida, establecida en códigos binarios, a través de diferentes redes, a través de los nervios ópticos. He aquí a todos los mensajes codificados, transformados y creando inmediatamente una percepción, es decir, una representación de la realidad. Pero, ¿qué quiere decir ese conocimiento percibido? Es el fruto de una traducción y de una construcción, incluso de una reconstrucción, pero no un reflejo, idea que debemos abandonar. Creo que uno de los progresos realizados por las ciencias en la actualidad consiste en haber abandonado la idea de que el conocimiento es el espejo de la realidad, el reflejo de la realidad. Al contrario, se trata de una reconstrucción e incluso de una simulación de la realidad. Es interesante hablar de simulación porque con ello abordamos un término que puede tener hoy una enorme importancia en el mundo de los ordenadores, con la simulación de las guerras que practican los estados mayores, la simulación de las experiencias, la simulación que se pudo hacer de las explosiones de Mururoa; en resumen, nos enfrentamos con problemas planteados precisamente por dicha simulación.

Nuestra máquina cerebral funciona así. Y asimismo sabemos que en la percepción se produce la integración de procesos alucinatorios. Pero, ¿qué quiere decir esto? Sabemos perfectamente que cuando leemos un libro nuestra mirada no barre todos los caracteres de la frase sino que salta de un bloque silábico a otro bloque, es decir, que, entre tanto, se produce el vacío, y este vacío lo reconstituye. Lo reconstituye de manera alucinatoria, pero es evidente

de comunicación, de información humana, fue captado muy rápidamente por los cuentos, las fábulas y, mucho después, por las novelas.

Un tema que me interesó mucho, cuando lo estudié desde el punto de vista antropológico, es el fenómeno del cine. He aquí una máquina que llega a su puesta a punto con los hermanos Lumière y que está destinada a reproducir, esto es, a animar las fotografías, de cierta manera, a reproducir el movimiento real de las cosas, de la llegada a la estación de un tren, etcétera. He aquí máquinas que parecen no tener más que una función puramente documental, por tanto, puramente informativa. Pero desde su nacimiento el cine será atrapado por lo imaginario. Casi inmediatamente Méliès inventa sus cuentos y sus trucos. Posteriormente aparece el cine novelesco, el cine de aventuras, etcétera, y la parte de documento del cine se verá sumamente reducida en provecho de su parte imaginaria, algo que nadie había previsto. Ahí acaso vemos la intimidad de las relaciones que se establece siempre entre lo que llamamos lo imaginario y lo real.

Quisiera igualmente referirme a un problema antropológico fascinante, el tema de la muerte, sobre el que llevé a cabo un estudio en el que creí descubrir que, desde que aparece la conciencia humana de la muerte, al parecer en el Neandertal, con los ritos, las sepulturas, etcétera, todo indica que surgen dos concepciones de la muerte, o de lo que pasa después de la muerte, ya sea simultáneamente, ya sea dominando la una sobre la otra. La primera es la supervivencia del espectro corporal o doble: cada ser humano lleva consigo su doble, que se despierta cuando dormimos, que vive su vida de sueño, cuyo reflejo se puede ver en el agua, cuya presencia se puede ver en la sombra, etcétera; llevamos con nosotros a nuestro propio doble, lo hemos olvidado un tanto, lo hemos interiorizado, para nosotros es el alma. Y es ese doble inmaterial el que sobrevivirá, y es ese doble el que lleva en su seno poderes que nosotros mismos no poseemos: así, en los sueños, está dotado de ubicuidad, es capaz de metamorfosearse, etcétera. Y precisamente la segunda concepción de la muerte es la metamorfosis: se renace como ser nuevo, como otro ser humano, otro niño, una planta, un animal, etcétera. Grandes mitologías religiosas han guardado esta huella y la han desarrollado a través de las ideas de metempsi-

cosis o de otras formas. Y se puede decir que es así como se fundó la magia, en su sentido original, pues intentaba captar los poderes del doble —lo que hace el mago o el brujo— y al mismo tiempo el poder de transformación.

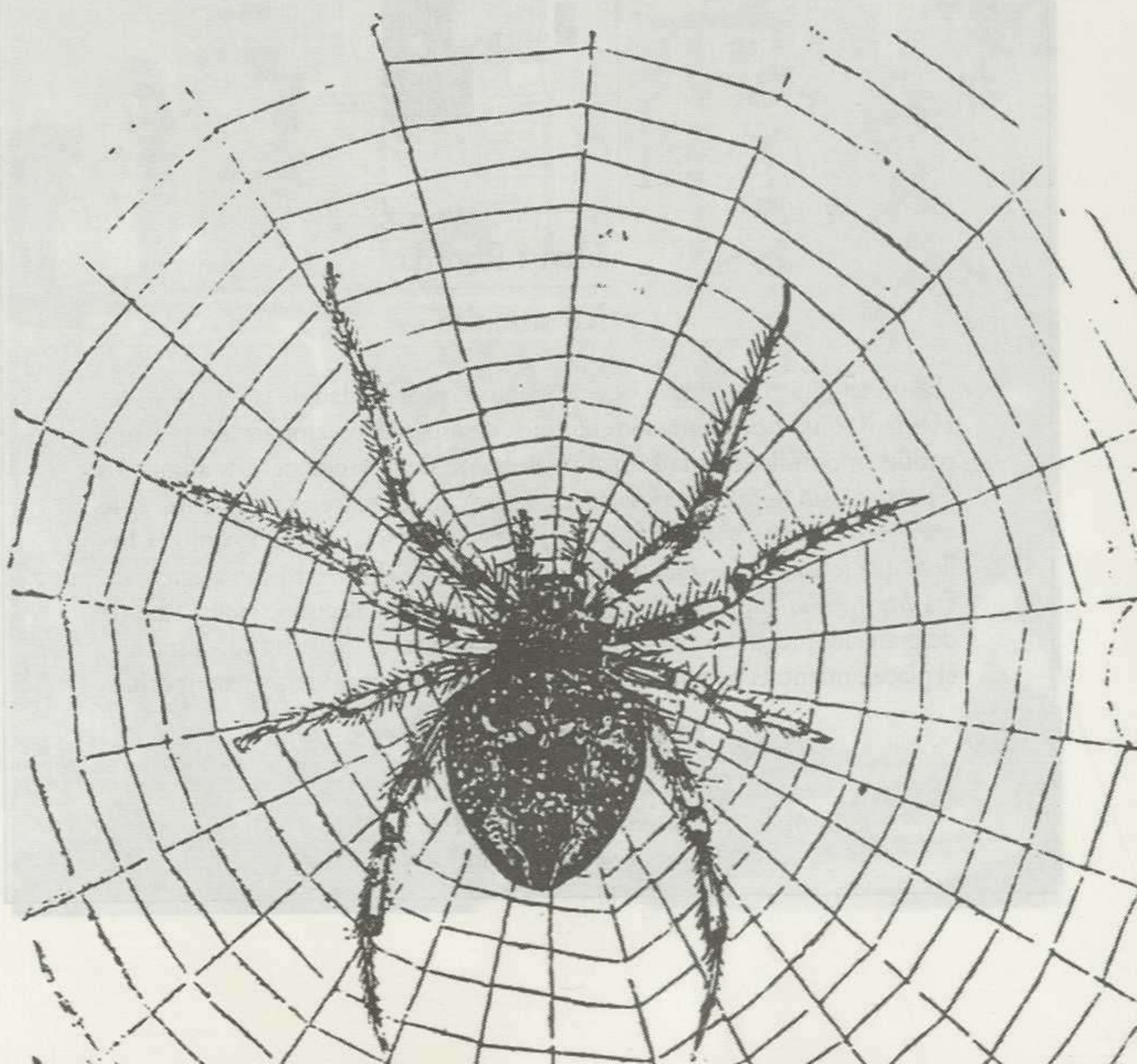
Lo que resulta interesante de la realidad virtual es que realiza, mediante sus propias técnicas, esta magia, es decir, nuestro desdoblamiento potencial a través de todos esos clones que podrán intervenir en todas partes y, desde luego, en nuestras capacidades de metamorfosis en el seno de este universo. Casi se puede pensar que la técnica —por lo menos todo un aspecto de la técnica— ha sido estimulada y empujada por la misión de realizar un sueño.

Así es como vemos esta técnica, animada por unas fuerzas que nos resultan inconscientes, esas fuerzas mitológicas sumamente poderosas y que arrastran a la humanidad hacia la desconocida aventura que le es propia. Y recientemente hemos realizado una conquista absolutamente inaudita: hemos reconocido que la aventura era desconocida. Hasta el presente creíamos que la aventura era conocida. Estaba teleguiada por el progreso, estaba teleguiada por Dios. Pensamos que sabíamos a dónde íbamos y por qué actuábamos. Pero hoy sabemos que ya no sabemos adónde vamos, ni por qué vamos. Pero en esta

aventura desconocida, yo creo que la realidad virtual nos interroga de manera enigmática, pues estamos ante el problema de la travesía del espejo, del espejo de Alicia, del espejo de Cocteau en *Sang d'un poète*. Porque a partir de ahora el espejo no se limita a reenviarnos una imagen de nosotros mismos, una imagen unidimensional de nosotros mismos, esta vez es nuestra imagen (y nosotros mismos) la que se transforma en tridimensional y, especialmente importante, la vivimos como tal en el plano sensorial. Es decir, lo imaginario se convierte en real al mismo tiempo que nosotros nos convertimos en imaginarios, comprendiendo que ambos procesos son lo mismo, pues el camino de lo imaginario y el de lo real son el mismo, transmutándose el uno en el otro.

La realidad de lo virtual

Por tanto, hemos aquí de nuevo, de alguna manera, ante la realidad, pero esta vez ante la realidad de lo virtual. Y con ello nos enfrentamos a uno de los aspectos más importantes del conocimiento en el plano del pensamiento. Esta idea regenera y revitaliza una parte del pensamiento de Lupasco. Porque para Lupasco, quien



afirmaba el antagonismo permanente de lo virtual y de lo actual, aunque lo uno era necesario para lo otro, lo virtual era una realidad, fuente y origen de la realidad. Yo creo que actualmente sabemos cada vez con mayor certeza que todo lo que está en el origen es virtual, todo lo que está en el origen de nuestro universo es y sigue siendo virtual; con ello reconocemos lo enigmático virtual puesto que es más que lo real, al mismo tiempo que es menos que lo real.

Nos enfrentamos pues con un problema antropológico radical, que trata a la vez de nuestra realidad humana y de nuestro destino. Es al mismo tiempo un problema antropológico y un problema histórico.

En lo referente al problema histórico, me limito simplemente a aludirlo. Me parece que lo fundamental es la pregunta siguiente: ¿qué va a suceder? Desde hace casi medio siglo definiendo la idea de que seguimos estando todavía —y ambas nociones van unidas— a la vez en la prehistoria del espíritu humano y en la edad de hierro planeta-

ria, y ese estado no conseguimos sobrepasarlo. En la actualidad estos procesos, dobles y antagónicos, se aceleran y se amplifican; es decir, toman la forma de un *feed-back* positivo, y sabemos que en general los *feed-backs* positivos en el mundo físico significan un *runaway*, son la explosión; pero a veces en el mundo vivo, en el mundo humano, en el mundo histórico, ello puede significar una metamorfosis. Metamorfosis que no será fácil, pues en el mundo de los hombres la palabra metamorfosis tiene un doble carácter de destrucción y de creación. Por ejemplo, cuando la oruga se encierra en su crisálida para convertirse en mariposa, ¿qué hace? En primer lugar, todo su sistema inmunológico se volverá contra ella para destruirla y esta autodestrucción, que supondrá también la destrucción de su sistema digestivo (lo único que no se destruye es su sistema nervioso), es la otra cara del proceso de autodestrucción. Al término de esta autocreación, cuando la crisálida se desgarrará, vemos durante mucho tiempo a la mariposa inmóvil,

las alas viscosas, pegajosas, sin conseguir volar, es decir, cuando ha realizado la metamorfosis, el resultado de la metamorfosis misma sigue siendo aleatorio.

Creo que ahí está el problema de nuestra época y de nuestro destino como tal. Nos enfrentamos con esta doble posibilidad: la posibilidad de que la metamorfosis implique una catástrofe, pero también de que la catástrofe no suponga ninguna metamorfosis. De nuevo volvemos a encontrarnos con Jeremías e Isaías...

El problema antropológico fundamental, evidentemente, es la necesidad de hacer más compleja nuestra idea de realidad, ya que la realidad debe ser concebida como producto productor. Producimos nuestro sentimiento de realidad. Y digo sentimiento porque la realidad es ante todo un sentimiento que experimentamos a veces con mayor o menor fuerza ante cosas que sin embargo son muy poco reales, mientras que a veces experimentamos muy poco ese sentimiento ante manifestaciones del mundo empírico. Pero es un sentimiento. Y este producto es complejo y puede ser múltiple. Von Foerster decía: «Hay realidades»; Basarab: «Hay niveles de realidad»; yo, por mi parte, digo que la realidad necesita de la irrealidad para ser real, es decir, necesita de lo imaginario, y de ahí mi idea, que también explica Gorki, sobre la realidad semi-imaginaria del hombre, sobre la necesidad de que exista el mito en el seno del ser humano para que la realidad se le aparezca. Pero en ese momento sabemos que, cuanto más fuerte sea esta realidad, más fuerte será la conciencia que tenemos de que carece también de realidad en el sentido realista, común, del término. Diré por tanto que en el corazón de nuestra realidad, lo que nos da el sentimiento vivido de la realidad, es nuestra afectividad: es el sufrimiento, es la alegría, es el amor. Por supuesto, el amor puede alimentarse de ilusión, el sufrimiento puede estar asimismo fundado en un error, etcétera. Pero se trata de eso finalmente. Por lo tanto, llegamos al problema siguiente: debemos reformular, repensar y vivir —ya que toda reforma del pensamiento conduce, si verdaderamente está llevada hasta sus últimas consecuencias, a una reforma de la vida—, vivir en este mundo que, a la vez, posee tan poca realidad y una realidad tan extraordinaria. □



Henri Roorda

Mi suicidio

«Hasta tal punto estoy vivo que no siento la proximidad de la muerte».

Henri Roorda no era un ser enfermo, desesperado o embargado por una pasión imposible. Había sido un dandy, un degustador de «los alimentos terrestres», un hombre sensual que gozaba con los placeres mundanos. Este texto existencialista *avant la lettre*, sobrio, conciso, tan puro como la belleza que le ataba a la vida, nació con el título de «El pesimismo alegre».

En *Mi suicidio*, libro de una sinceridad profunda y decisiva, Henri Roorda desgrana las preguntas esenciales de la vida, el amor, la sociedad, el trabajo, el placer, mientras prepara su fin. Son sus razones para vivir y para morir.

Trama Editorial

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

La raza cósmica en Estados Unidos

Ryszard Kapuscinski conversa con Nathan Gardels

Ryszard Kapuscinski: El solo hecho de que Estados Unidos siga atrayendo a millones de personas es una prueba de que no está en decadencia. Las personas no son atraídas por los países en decadencia. Desde luego que en un lugar tan complejo como Estados Unidos hay muestras de decadencia: deudas, crímenes, drogas, marginados, personas que no tienen dónde vivir. Pero la principal característica de Estados Unidos, la principal y más constante impresión que se llevan quienes visitan el país, es una de dinamismo, energía, agresividad, movimiento hacia el futuro.

Es imposible pensar en esta nación en decadencia, sobre todo cuando sabemos que regiones vastísimas del planeta están totalmente paralizadas, son incapaces de realizar cualquier cambio que sea para bien.

No estoy de acuerdo con la tesis que desarrolla Paul Kennedy en su libro *Auge y caída de las grandes potencias* en el sentido de que Estados Unidos, como todos los grandes poderes de la historia, tendrá que decaer también para abrir paso a otros imperios. Por el contrario, tengo la sensación de que de lo que aquí se trata es del destino de una nación.

Es posible que la nación americana, la que tiene sus raíces en Europa, decaiga para dar paso a una nueva civilización en la cuenca del Pacífico, que incluya a Estados Unidos pero que no se limite a este país. Históricamente hablando, Estados Unidos podría no decaer sino fundirse con la cultura asiática para formar una especie de gran *collage* en la cuenca del Pacífico, una mezcla de culturas hispánicas y asiáticas unidas por las más modernas tecnologías de la comunicación.

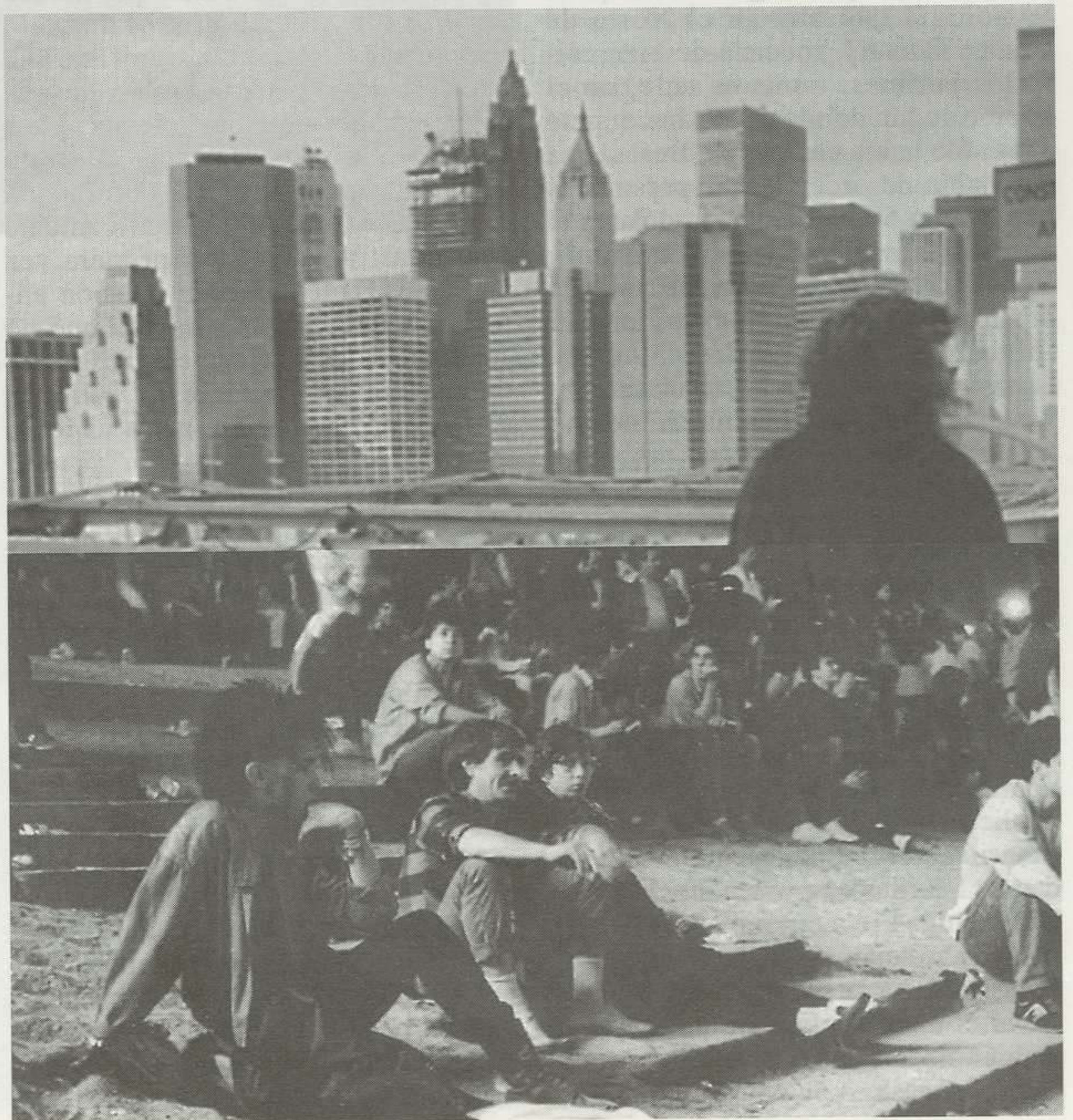
Tradicionalmente, la historia ha sido la historia de las naciones. Pero aquí, por vez primera desde el Imperio romano, existe la posibilidad de crear la historia de una civilización. Por primera vez, tenemos la oportunidad de crear una civilización de un pluralismo sin precedentes so-

bre la base de nuevas tecnologías. Una civilización con mentalidad policéntrica. Una civilización deje atrás para siempre la idea de lo etnocéntrico, la mentalidad tribal, la mentalidad de la destrucción.

Los Angeles es una premonición de este nuevo tipo de civilización. Está más unida a Asia y al Tercer Mundo que a la Europa donde Estados Unidos tiene sus raíces raciales y culturales, por lo que, junto con el Sur de California, habrá de llegar al siglo XXI como una sociedad multirracial y multicultural. Esto es absolutamente nuevo. No hay ningún otro ejemplo anterior de una civilización que esté siendo creada simultáneamente por

tantas razas, nacionalidades y culturas. Este nuevo tipo de pluralismo cultural es completamente desconocido en la historia de la humanidad.

Estados Unidos se vuelve cada día más y más plural gracias a la increíble facilidad con la que los emigrantes del Tercer Mundo pueden acomodar un pedazo de su cultura original dentro de la cultura norteamericana. La noción de que existe una cultura norteamericana «dominante» es cada vez menos cierta. Es impresionante llegar a Estados Unidos y darte cuenta de que estás en otro lugar —en Seúl, en Taipei, en la Ciudad de México—. Puedes hacer un viaje por la cultura coreana en las calles de Los Angeles.



Los habitantes de esta vasta ciudad se convierten en turistas del lugar en el que viven.

Existen grandes comunidades de laosianos, vietnamitas, camboyanos, mexicanos, salvadoreños, guatemaltecos, iraníes, japoneses, coreanos, armenios, chinos. Tenemos aquí Little Taipei, Little Saigon, Little Tokyo, Koreatown, Little Central America, el barrio iraní de Westwood, la comunidad armenia de Hollywood y las enormes áreas mexicano-americanas de East Los Angeles. En el sistema de educación elemental de la ciudad de Los Angeles se hablan ochenta y un idiomas, de los cuales muy pocos son europeos.

Esta transformación de la cultura americana es un anticipo de lo que tiende a suceder cada vez más con el resto de la humanidad. El 90% de los inmigrantes de esta ciudad tiene su origen en el Tercer Mundo. A comienzos del siglo XXI, el 89% de la población mundial tendrá la piel oscura; de los seres humanos que viven en el planeta sólo el 11% será de raza blanca. Algo que sólo se ve en Estados Unidos: en el parque empresarial de alta tecnología que hay en el Norte de Orange Country, rodeada de bien cuidados jardines, tiene su sede, en el mismo lugar donde hasta hace siete años sólo había campos de fresas, una compañía de ordenadores personales que factura 500 millones de dólares al año y tiene sucursales en Taiwán y Hong Kong. La compañía fue fundada por tres jóvenes inmigrantes, un musulmán de Pakistán y dos chinos de Hong Kong. Apenas en 1984 se convirtieron en ciudadanos norteamericanos. Cada uno de ellos tiene probablemente alrededor de 30 millones de dólares en acciones. Al caminar por las oficinas no ves más que caras oscuras y jóvenes —vietnamitas, camboyanos, laosianas, mexicanas— junto con la tecnología más avanzada. La cultura de los trabajadores es una mezcla de valores de familia hispano-católicos y de lealtad de grupo asiático-confuciana. Jamás se anuncian en público las ofertas de trabajo; la contratación se hace por medio de las redes de familias que viven en el Sur de California. Frecuentemente, los empleados solicitan trabajar unas veinte horas extras a la semana con el fin de ganar el dinero suficiente para ayudar a algún miembro de su familia a comprar una casa.

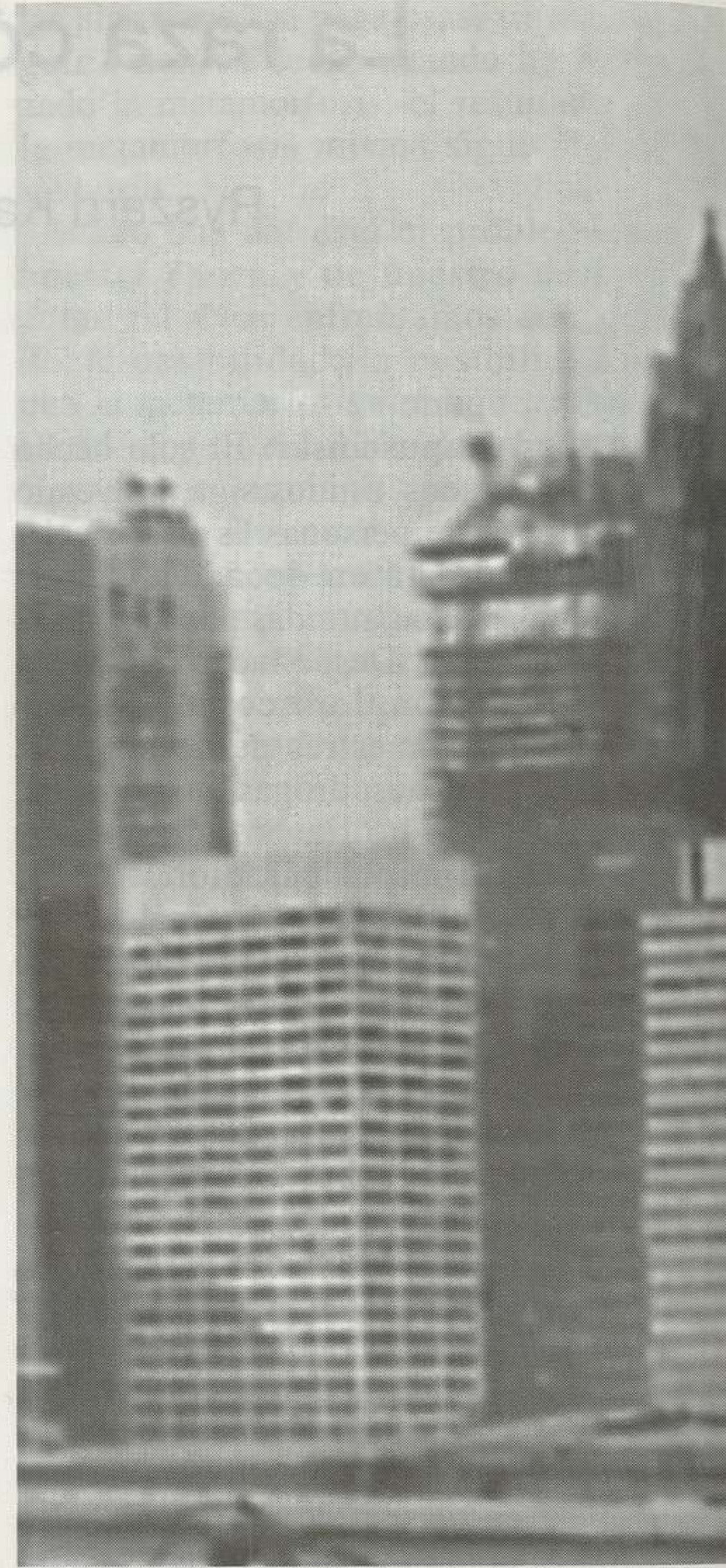
En Los Angeles, las culturas tradicionales del Tercer Mundo se están fundiendo por vez primera con las más modernas mentalidades y tecnologías. Después de pasar décadas cubriendo guerras y revoluciones en el Tercer Mundo, llevo impresas en mi mente imágenes de multitudes, de tensión y de crisis. Mi experiencia tuvo que ver siempre con actividades sociales que llevan a la destrucción, a más dolor y más problemas. La gente trata de hacer algo, pero es incapaz de hacerlo. Las intenciones de aquellos que hacen revoluciones son justas y buenas, pero de pronto algo sale mal. Hay desorganización y problemas sin fin. El peso del pasado hace que no puedan llevar a cabo sus objetivos.

Normalmente, el contacto entre el mundo desarrollado y el mundo subdesarrollado se caracteriza por el signo de la explotación: el primero explota el trabajo y los recursos del segundo, que no recibe nada a cambio. Y la frontera entre las razas es también, normalmente, una frontera de tensión, de crisis. Aquí en Los Angeles podemos ver una revolución muy alentadora.

Esta nueva civilización que florece en lo que podríamos llamar la Frontera del Pacífico significa una nueva relación entre el desarrollo y el subdesarrollo. Aquí hay tolerancia, esperanza y futuro. Hay una multitud pluricultural que no está enfrentada. Cooperan, compitiendo pacíficamente para construir algo. Por primera vez en cuatrocientos años de relación entre los que son blancos y los que no son blancos en Occidente, el rasgo dominante de la relación es la cooperación y la construcción, no la explotación y la destrucción.

Más que cualquier otro lugar en el mundo, Los Angeles nos muestra el potencial de desarrollo que puede haber a partir del momento en que la mentalidad del Tercer Mundo se mezcla con un sentido práctico, con una cultura de la organización, con una concepción del tiempo como la que predomina en Occidente. Desde el punto de vista del mundo destructivo y paralizado en el que he pasado la mayor parte de mi vida, es importante, simplemente, que exista un lugar como Los Angeles.

Ajustar la concepción del tiempo me parece que es lo más fácil. Es una revolución clave para el desarrollo. La cultura occidental es una cultura del tiempo aritmético. El tiempo está organizado por el reloj. En otras culturas,



el tiempo es la medida que hay entre dos sucesos. Si nos citamos con alguien a las nueve de la mañana y esa persona no llega, nos sentimos preocupados, ofendidos. Pero esa persona no entiende nuestra preocupación, pues para ella el momento en que llega proporciona la medida del tiempo. En el momento en que llega, es puntual.

En 1924, el filósofo mexicano José Vasconcelos escribió un libro titulado *La raza cósmica*. Imaginó la posibilidad de que, en el futuro, la humanidad se fundiera en una sola raza, una raza mestiza que estaría formada por todas las razas. La raza cósmica está naciendo en Los Angeles, en un sentido cultural, si no también antropológico. Un vasto mosaico de diferentes razas, culturas, religiones y hábitos tiene aquí un objetivo común. Desde la perspectiva de un mundo sumergido en conflictos religiosos, étnicos y raciales, esta cooperación armoniosa es



algo increíble. Es algo realmente impresionante.

¿Cuál es el objetivo común que, al existir en este lugar, permite que diferentes culturas compitan en armonía? No sólo la posibilidad de tener un mejor nivel de vida. Lo que atrae a los emigrantes a Estados Unidos es la característica esencial de la cultura americana: la oportunidad de intentarlo. Hay aquí una combinación de dos cosas que son importantes: la cultura y el espacio. La cultura permite a una persona tratar de ser alguien; encontrarse a sí misma, encontrar su lugar, su estatus. Y el espacio debe ser entendido no sólo en sentido geográfico, sino en el sentido de oportunidad, de movilidad social. En las sociedades que están en crisis y en las sociedades que están estancadas, incluso en las que permanecen estables, no existe la oportunidad de intentarlo. Estás encasillado desde el principio.

Has sido sentenciado de antemano por el destino.

Otras sociedades, incluso si son abiertas como las de Gran Bretaña y Francia, no conocen esta dinámica del desarrollo. En ellas no hay espacio para el desarrollo. Esto es lo que une a las diversas razas y culturas en Estados Unidos. Si un inmigrante que llega a Estados Unidos fracasa al principio, siempre piensa: «lo intentaré de nuevo». Si hubiera fracasado en su antigua sociedad, estaría decepcionado y pesimista, y terminaría por aceptar el lugar que le fue dado por ella. En Estados Unidos, en cambio, piensa: «tendré una nueva oportunidad, lo intentaré de nuevo». Eso lo mantiene en pie, lleno de esperanza.

Nathan Gardels: *A diferencia de la mayoría de las naciones en el mundo, lo que nos mantiene unidos en este país no es nuestro pasado, sino nues-*

tro futuro. Como ha dicho Octavio Paz, Estados Unidos es «la República del Futuro». En este sentido, somos una nación separada de las culturas plurales que ahora nos constituyen y que están todas arraigadas en diferentes pasados.

R. K.: En Estados Unidos es posible establecer un equilibrio adecuado entre el pasado y el futuro. Tú puedes estar apegado a tu cultura, tu lengua, tu tradición, tus hábitos, pero tu noción del futuro es siempre promisoria. El futuro ocupa en tu imaginación un espacio mayor que el pasado. Es más grande. La liberalidad de la cultura norteamericana te permite revisar la perspectiva con la que ves las cosas, no para cortar tus vínculos con el pasado, sino para situar el pasado en su lugar adecuado, un lugar que tiene menos peso, que no es tan importante. De esta forma puedes reconsiderar tu actitud hacia el pasado.

En una sociedad en crisis, en una sociedad amenazada por la invasión o la dominación, el pasado siempre adopta un valor desproporcionado. Bloquea la imaginación. Es lo único a lo que la sociedad se puede asir para afirmarse a sí misma. La principal característica de una sociedad en crisis es que en ella no se puede ver el futuro. El futuro no existe como un tiempo promisorio. La gente tiende a ver el futuro como un tiempo más peligroso que el pasado. Piensa que todo lo que es bueno ha sucedido ya. Se dice a sí misma: «hoy, no sé cómo, me las arreglé para seguir vivo». Pero si mira hacia adelante no ve sino un hoyo negro. Esta falta de perspectiva es mucho más dañina, mucho más peligrosa que los problemas económicos y políticos.

N. G.: *Para los inmigrantes de hoy, el futuro americano y su pasado cultural están unidos, más que en cualquier otra época, por los viajes aéreos y las nuevas tecnologías de comunicación. Esto significa una nueva concepción del tiempo y del espacio. Estoy pensando en el Korean Times, un periódico de Los Angeles que publica todos los días dieciséis páginas de noticias que llegan directamente, vía satélite, desde Seúl. Estoy pensando también en Korean Air, que tiene dos vuelos directos con aviones 747 entre Seúl y Los Angeles, o en los programas de televisión y de cable realizados en co-*

reano, o bien en todos los vídeos que llegan de Asia.

R. K.: Uno de los aspectos de la civilización que se está formando aquí tiene que ver con una nueva relación con el tiempo y con el espacio.

Para un europeo del Este, la llegada a Estados Unidos a principios del siglo significaba un choque cultural muy fuerte. Los vínculos con su hogar quedaban cercenados de manera muy abrupta. Estaba separado para el resto de su vida del lugar en el que había nacido y en el que había rezado a sus dioses. Mucha gente no se recuperaba nunca de este choque, que dañaba su habilidad para integrarse de un modo dinámico en su país de adopción.

Los nuevos inmigrantes no tienen que pasar por este choque cultural. El mundo es ahora mucho más abierto. Puedes estar en Estados Unidos tratando de empezar una nueva vida, pero permanecer de todos modos en contacto muy cercano con tu pasado. Hoy en día, los inmigrantes viven físicamente en un lugar, pero se nutren culturalmente de fuera. Pueden ver telenovelas mexicanas en la TV, o viajar regularmente de ida y vuelta a México en los vuelos baratos que salen a medianoche del Aeropuerto Internacional de Los Angeles. Pueden leer las noticias de Corea al mismo tiempo que se leen en Seúl y pueden tomar alguno de los vuelos diarios a Corea. Es muy sano este contacto, cultural y psicológicamente hablando. Permite a la gente no sentirse completamente separada de su pasado cuando sale de su hogar.

Los inmigrantes de hoy tienen un mejor nivel educativo de lo que solía ser la norma en tiempos pasados. El nuevo inmigrante tiende a ser una persona con ideas mucho más amplias, con un enfoque más flexible. Desde un punto de vista cultural, esta persona está mejor capacitada para enfrentar las dificultades de un país extraño.

El 90% de los inmigrantes polacos que llegaron a Estados Unidos a principios de siglo eran analfabetos. La nueva ola de la emigración polaca a los EE.UU. que se dio después de la implantación del socialismo, en cambio, incluye a mucha de nuestra gente más educada. Los emigrantes polacos que llegaban a Estados Unidos en el siglo XIX estaban aterrados. Ahora,

esos emigrantes se adaptan inmediatamente a su nuevo entorno. Se integran a él tan pronto como llegan.

El 60% de los emigrantes coreanos que llegan a Estados Unidos —alrededor de 30.000 al año— tiene educación universitaria. Incluso los trabajadores y los campesinos mexicanos que llegan aquí se benefician en general de la educación básica que les proporciona el gobierno mexicano.

Idealmente, a muchos de quienes emigran les gustaría llegar a un país tan próspero como Japón. Pero Japón es una isla pequeña y densamente poblada. Hay poco espacio, en sentido geográfico y cultural. En particular, está el tremendo problema que representa el idioma. En Estados Unidos, por el contrario, hay una total libertad con respecto al idioma. Para vivir aquí no necesitas ni siquiera hablar inglés. Y además, independientemente de cómo de bien o mal lo hables, tu manera de hablarlo es más o menos aceptada por todo el mundo. No te sientes presionado. Te puedes comunicar fácilmente. Hay un espacio que crece cada vez más en Los Angeles en donde ni siquiera tienes que toparte con el inglés. No lo ves ni en los anuncios ni en los periódicos locales. No lo escuchas ni en la radio ni en los canales de la televisión. Como inmigrante, esto te da una sensación de tranquilidad.

No hay ningún otro país del mundo donde dominar el idioma principal no sea necesario para vivir. No hay ningún otro país en el que hablar el idioma principal de una manera elemental y balbuceante sea aceptado como normal. Si vas a un lugar como Japón te encuentras totalmente fuera de lugar. No te puedes comunicar.

En Estados Unidos a nadie le importa. A nadie le molesta.

N. G.: *Disneylandia es una metáfora de Estados Unidos como la tierra de los sueños hechos realidad; un lugar en el que lo imaginable se vuelve posible. Uno puede entrar en esa tierra de sueños a través de la «calle principal», un lugar idílico que evoca el tiempo más idílico de Estados Unidos, los comienzos del siglo XX. Hoy en día, la nueva «calle principal» americana se encuentra dentro de la comunidad surasiática que rodea Disneylandia, Bolsa Avenue, una nueva zona comercial llena de luces y de desorden que se conoce como Little Saigon.*

Los signos que se leen y la lengua que se escucha son camboyano, laosiano o vietnamita. Aquí, bajo la sombra de los castillos de mentiras de Disneylandia, los refugiados de las crisis de la historia están reconstruyendo sus sueños.

R.K.: Este tipo de asentamientos, tan increíbles, no tienen que ver sólo con la libertad de expresión. ¡Son reconstrucciones de pueblos enteros! En Orange Country, la gente está construyendo con un estilo arquitectónico que se ha desarrollado a lo largo de los siglos en Vietnam. ¡Y a una escala gigantesca! Ese escenario es un poderoso símbolo del futuro norteamericano. Esta gente que llegó del mar en botes tiene la posibilidad de recrear el pasado que perdió de acuerdo con su propia imagen.

En Estados Unidos, los inmigrantes encuentran una total tolerancia para construir sus hogares conforme al estilo de sus países de origen. En Europa, si trataran de construir áreas enteras para formar nuevos poblados en un estilo que no fuera europeo, las autoridades intervendrían para prohibirlo. No permitirían a los inmigrantes acabar con el paisaje histórico del lugar. Aquí, en cambio, al tener un espacio físico y psicológico más apropiado, todos pueden recrear su pasado.

En ningún otro sitio del planeta puedes encontrar este tipo de espacio multicultural. Toda una Asia, toda una Centroamérica están siendo aquí recreadas a escala perfecta. Esto constituye un fenómeno totalmente nuevo para una sociedad desarrollada.

N. G.: *¿Cuál es el atractivo que la cultura de masas americana —Mickey Mouse, McDonald's, Madonna— tiene para el resto del mundo?*

R. K.: En el bloque socialista, al menos, el atractivo de la cultura de masas americana se explicaba al principio por el gusto hacia lo prohibido. Yo tomé mi primera Coca-Cola cuando tenía veintiocho años. Antes de eso la veía, al igual que la mayoría de mis compañeros, como un instrumento de dominación imperialista. Era como veneno. Para aquellos que no creían en la propaganda oficial, la Coca-Cola era un símbolo de libertad. Era el símbolo de un sueño, del mundo que había más allá.

N. G.: *En algunos lugares de comida rápida —como el McDonald's de Moscú, el Kentucky Fried Chicken de Pekín— todo está hecho de un modo especial de acuerdo con una fórmula especial. Todo es siempre lo mismo. La comida se produce con una eficiencia automática. Estas cadenas de eficiencia son en sí mismas una exportación de un concepto especial del tiempo y de la organización.*

R. K.: *Sí la idea de la eficiencia es una exportación cultural que está relacionada con el uso del tiempo. Y la cultura de la eficiencia, tan bien desarrollada en Estados Unidos, es atractiva en todos lados. En Varsovia, por ejemplo, puedes caminar kilómetros y kilómetros sin encontrar un lugar que venda sandwiches. Ese es el atractivo de McDonald's.*

Si los inmigrantes en Estados Unidos son agentes de la fusión cultural en el mundo —del tiempo y de la cultura— esta fusión tiene también lugar en el resto del mundo gracias a la exportación de la cultura de masas americana. Los McDonald's son agentes de la fusión cultural en el mundo.

Hace pocos días volé de Toronto a Filadelfia. Era tarde por la noche. El avión aterrizó. Otros aviones aterrizaron también, de Miami, de Los Angeles. El aeropuerto estaba lleno de cubanos y de puertorriqueños que llegaban a ver aterrizar a los aviones con todas sus familias. Estaba lleno de niños jugando, patinando, llorando. Mis maletas se perdieron. Nadie las podía encontrar. Hacía mucho calor y estaba lleno de ruido y de gente. Un desastre. Allí estaba yo en Filadelfia, la cuna de

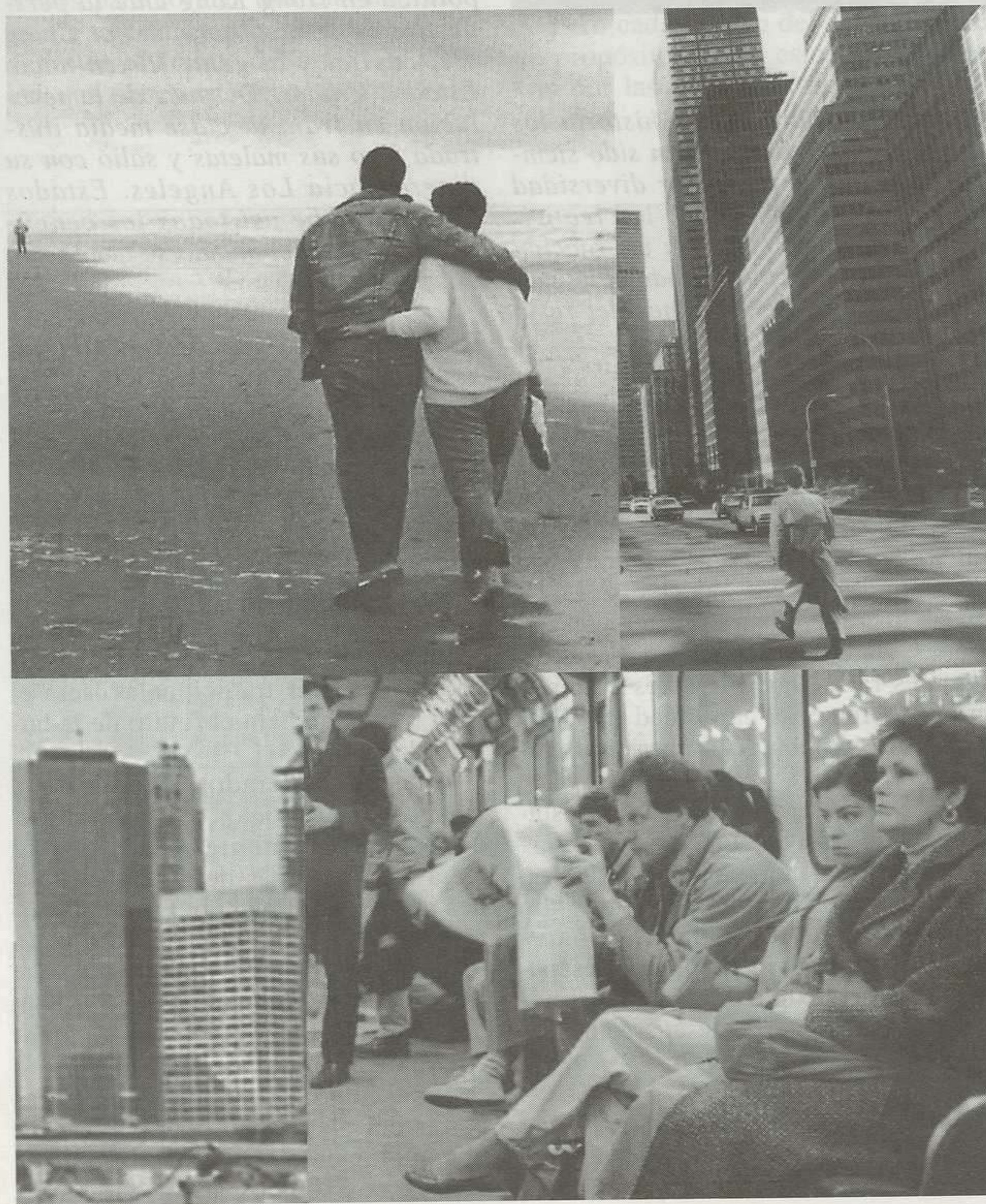
Estados Unidos, y no había visto todavía una sola cara blanca. Había un desorden terrible, mis maletas estaban perdidas, los niños lloraban, la gente sólo hablaba español. Así que me dije a mí mismo: «Estoy en casa. Estoy en el Tercer Mundo».

Muchas características del Tercer Mundo están empezando a penetrar la vida de los norteamericanos. Hay influencias del Tercer Mundo —como la desorganización dinámica, las actitudes despreocupadas, la lentitud, las relaciones familiares, una manera distinta de medir el tiempo— que están alterando lo que era antes la forma dominante de hacer las cosas, heredada del Norte de Europa. El mundo de la sociedad blanca, limpia y bien organizada se está tambaleando. Sería un error acercarse a esta nueva realidad multicultural desde la perspectiva de los valores culturales de Occidente, incluyendo aquellos de la filosofía griega. Cada cultura tiene algo que aportar a la nueva cultura plural que se está creando. La comunidad coreana de Los Angeles no debe nada a la cultura griega. Su diligencia, su dedicación, su disciplina, su lealtad familiar y el aprecio que tienen a la educación no tienen nada que ver con Platón.

No es una cuestión que tenga que ver con el relativismo de los valores. Tampoco podemos decir que los valores se estén desintegrando. Vivimos un periodo de transición en el que la noción de valores es más amplia. Nos estamos alejando de los tiempos en que aceptábamos sólo una clase de valores. Nos estamos acercando a un periodo en que tendremos que aceptar las diferencias. Esta transición es muy difícil porque nuestra naturaleza es etnocéntrica. La naturaleza del hombre del futuro, sin embargo, será policéntrica.

N. G.: *El argumento del relativismo cultural viene con frecuencia a la mente justamente porque estamos atravesando, por primera vez, un umbral crítico en el que los valores europeos están chocando con valores positivos que no son europeos.*

Giambattista Vico, el filósofo italiano, creía que cada cultura humana que florecía contaba con una visión propia de la realidad. Esa visión era la base de su lenguaje, de sus costumbres, de sus formas de creación. Cada cultura que florecía, pensaba Vico,





era inconmensurable desde la perspectiva de las demás. Sus virtudes y sus valores sólo podían ser comprendidos en sus propios términos. Johann Gottfried Herder, asimismo, creía que cada sociedad tenía un centro de gravedad, un «estilo de vida» que era igualmente válido pero diferente de todos los demás. Estos hombres trataron de entender el valor que tenían las culturas humanas más diversas en diversas épocas, o al mismo tiempo pero en diferentes lugares. Al igual que Bronislaw Malinowski, el antropólogo polaco, sentían que las culturas no podían ser acomodadas dentro de una jerarquía.

Solamente en un lugar como Los Angeles —donde diferentes culturas existen al mismo tiempo en un mismo lugar— podemos decir que la cuestión filosófica de la comunicación intercultural está siendo constantemente replanteada porque gente muy distinta vive y trabaja aquí, lado a lado. En situaciones específicas y cotidianas de la vida diaria, los inmigrantes y los no inmigrantes mantienen una especie de comercio de reglas, valores y visiones de la realidad.

¿Es posible decir que toda esta diversidad cultural concentrada en un solo espacio sea la fuente del dinamismo norteamericano? Karl Polanyi, el teórico del desarrollo, ha hecho no-

tar que a lo largo de la historia los crisoles del desarrollo han sido siempre los lugares de mayor diversidad cultural. El dinamismo y la creatividad nacen en efecto de la interacción que tiene lugar cuando todo el mundo desafía las presuposiciones del resto de los demás.

R. K.: Milan Kundera señalaba que, a principios del siglo, Viena era un colorido mosaico de diferentes culturas: austriacos, judíos, ucranianos, húngaros y muchos otros más que vivían en un solo lugar. La competencia entre las culturas dio vida a la ciudad. La riqueza que aportaban las diferentes visiones, las diferentes creencias, las diferentes razas, las diferentes culturas, creó una inmensa capacidad de desarrollo en tiempos del Imperio austro-húngaro.

La Segunda Guerra Mundial estableció límites que impedían el intercambio natural entre la gente y que, especialmente después de que la población judía fuera aniquilada, hicieron que la creatividad cultural desapareciera de Europa Central. Su dinamismo característico desapareció para siempre.

Viena revela una verdad histórica. Cada vez que hay un lugar en el que se juntan diferentes culturas y valores, se crea una situación muy dinámica

que hace que se expandan el desarrollo y el progreso.

Los Angeles es comparable a la Viena de principios del siglo XX. Pero aquí, la base del dinamismo es inmensamente más amplia. Incluye culturas, pueblos y creencias de otros continentes y civilizaciones, mientras que los inmigrantes de Viena llegaban de diversas partes de la misma región de Europa.

N. G.: ¿Cómo podrá el resto del mundo enfrentar el reto que representa Estados Unidos? Los inmigrantes que llegan hoy aquí son educados y cultos. Los gobiernos de sus países de origen invirtieron en este capital humano y ahora el beneficio neto es de Estados Unidos. Hay crisis en Polonia y la gente educada sale hacia Estados Unidos. Un beneficio neto para Estados Unidos; una pérdida neta para Polonia. Hay incertidumbre política en Hong Kong ante la perspectiva de ser reabsorbida por China y el capital y la gente fluyen hacia Estados Unidos. Después de la revolución en Irán, la clase media ilustrada hizo sus maletas y salió con su dinero hacia Los Angeles. Estados Unidos recibe así todos los beneficios; el resto del mundo se queda con la crisis.

R. K.: Esta tendencia continuará. Responde a una ley objetiva de la historia. No la puedes detener. El peligro para Estados Unidos, y el peligro para todo el mundo, es que el desarrollo norteamericano es tan dinámico y creativo que, para comienzos del próximo siglo, este país será un mundo distinto dentro del mismo planeta. La preeminencia y el dominio de Estados Unidos, junto con la parálisis de las sociedades más tradicionales, será el gran problema para el futuro de la humanidad.

Día a día, Estados Unidos tiene más y más elementos de una civilización completamente nueva que se aleja cada vez más de las civilizaciones del resto del mundo. El mundo entrará al siglo XXI con una distancia mayor entre los países desarrollados y los subdesarrollados de la que existía a la mitad del siglo XX. Las diferencias aumentan, no disminuyen.

En el futuro previsible, dos terceras partes del planeta no podrán alcanzar ni remotamente el desarrollo norteamericano. Sabemos ahora que partes

importantes del planeta van a ser dejadas atrás por completo. Esta es una afirmación pesimista, pero cierta. Aquellos que pueden, tratan de emigrar a Estados Unidos. No quieren esperar para poder participar en su propio desarrollo. Saben que eso no tendrá lugar en su vida, ni en la vida de sus hijos ni en la de sus nietos. Después de todos los trastornos del siglo XX —las guerras, las revoluciones, los movimientos migratorios masivos, el nacimiento de nuevos países, la muerte de los imperios— el mundo que nos queda es plural, fragmentado, como una especie de *collage*.

El *collage* es una estructura extraña. Es una estructura que se contradice a sí misma. Por un lado tenemos fragmentos diversos que están juntos pero que no forman una imagen coherente. Por otro lado estos fragmentos existen en comunidad. Coexisten. Crean una nueva estructura. Trabajan juntos para formar una entidad totalmente nueva. El *collage* tuvo sus orígenes en el ámbito del arte. Los artistas, que tienen una gran sensibilidad y

habilidad para ver el futuro, crearon esta forma de reflejar la realidad. Ahora, esta realidad es tan manifiesta que todos la pueden ver. En Los Angeles, el *collage* es la forma de la nueva civilización. No hay una sola cultura. Hay varias culturas en el mismo lugar.

Los Angeles es un *collage* vasto, ruidoso, gigantesco, un espectáculo de fragmentos: coches, calles, casas, culturas, razas, lenguas. Todos los valores y todos los órdenes han sido desmantelados. Todo se ha vuelto fragmentos, echados juntos en un mismo lugar. Tenemos aquí una mesa grande. En esta mesa hay varias cosas: papeles, fotos, fragmentos de varias cosas. Todo está ahí. Y cuando tratamos de reconstruir estas cosas, ponerlas de nuevo en su orden original, nos damos cuenta que no podemos. El resultado de este esfuerzo por reconstruir la realidad que se rompió es el *collage*.

Pero cada pedazo del *collage* tiene un propósito. Todos estos coches que van por las autopistas tienen un des-

tino. Van a un punto determinado, son movimiento organizado que va en una dirección. Así, hay un orden en el caos. Unión en la desunión. Composición en la descomposición. No obstante que esta nueva realidad norteamericana está compuesta a partir de distintas raíces históricas, sistemas políticos y orígenes geográficos, todo trata de recomponerse en una nueva entidad. La pluralidad es la característica definitoria de la nueva civilización. En este nuevo mundo, culturas y valores distintos a los nuestros exigen un lugar en nuestra conciencia.

El mundo está creciendo. Y en el mundo tenemos un poco más de todo —más gente, más bienes de consumo, más comunicaciones. Este crecimiento de todo lo que nos rodea exige más espacio cultural, y habrá de destruir cualquier cosa que se le oponga. Esto hace que sean obsoletos los sistemas que no aceptan la pluralidad. Los sistemas que no aceptan la pluralidad como forma de vida están condenados a desaparecer. □



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-Odissea” 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

NOVEDADES

ALIANZA EDITORIAL



Alianza 30 Editorial
Aniversario

Juan Ignacio Luca de Tena, 15
28027 Madrid
Tel. 393 88 88
Fax. 741 43 43

BIBLIOTECA DE AUTOR Jorge Luis Borges

El Libro de Bolsillo

El Aleph

Ficciones

El libro de arena

*Historia universal de la
infamia*

Historia de la eternidad

Otras inquisiciones

Biblioteca personal

Antología poética 1923-1977



30 BIBLIOTECA ANIVERSARIO

JOHN STUART MILL
Sobre la libertad
Prólogo de Pedro Schwartz.
Álbum de Carlos Mellizo

IBN HAZM DE CÓRDOBA
El collar de la paloma
Prólogo y álbum de
María Jesús
Viguera Molins

FERNANDO PESSOA
Poesía
Prólogo de Antonio Tabucchi.
Álbum de César Antonio Molina

JOSÉ ORTEGA Y GASSET
¿Qué es filosofía?
Prólogo y álbum de
José Luis Molinuevo

SIGMUND FREUD
El malestar en la cultura
Prólogo y álbum de José Rallo

LITERATURA

WILLIAM GOLDING
La lengua oculta
ALIANZA TRES

YORGOS SEFERIS
Diarios
ALIANZA TRES

GONZALO TORRENTE BALLESTER
Memorias de un inconformista
ALIANZA TRES

JOSÉ MIGUEL OVIEDO
*Historia de la literatura
Hispanoamericana II*
ALIANZA UNIVERSIDAD TEXTOS

MIGUEL DE CERVANTES
Obra completa
X. La ilustre fregona.
Las dos doncellas.
La señora Cornelia
Contiene la versión en disquete
OBRAS COMPLETAS DE MIGUEL DE CERVANTES

ARTE

JOHN RICHARDSON
Picasso. Vol II
Una biografía 1907-1917
LIBROS SINGULARES

LISE MANNICHE
El arte egipcio
ALIANZA FORMA

ECONOMÍA

RAMÓN TAMAMES
Estructura Económica de España
23ª edición revisada y actualizada
ALIANZA UNIVERSIDAD TEXTOS

JOHN STUART MILL
*Ensayos sobre algunas cuestiones
disputadas en economía política*
EL LIBRO DE BOLSILLO

HISTORIA

RICHARD SENNET
Carne y piedra
LIBROS SINGULARES

ANGEL DUARTE, FRANCISCO VEIGA Y
ENRIQUE V. DA CAL
La paz simulada
ALIANZA UNIVERSIDAD

MARIE-CLAUDE GERBERT
*La nobleza española en
la Edad Media*
ALIANZA UNIVERSIDAD

FRANÇOIS FURET (ED.)
El hombre romántico
LIBROS SINGULARES

CIENCIAS SOCIALES

ERNESTO BAÑÓN Y
RAFAEL CARRILLO (EDS.)
*Manual de la Administración
Pública*
ALIANZA UNIVERSIDAD TEXTOS

FRANCISCO J. LAPORTA Y
SILVINA ÁLVAREZ (EDS.)
La corrupción política
LIBROS SINGULARES

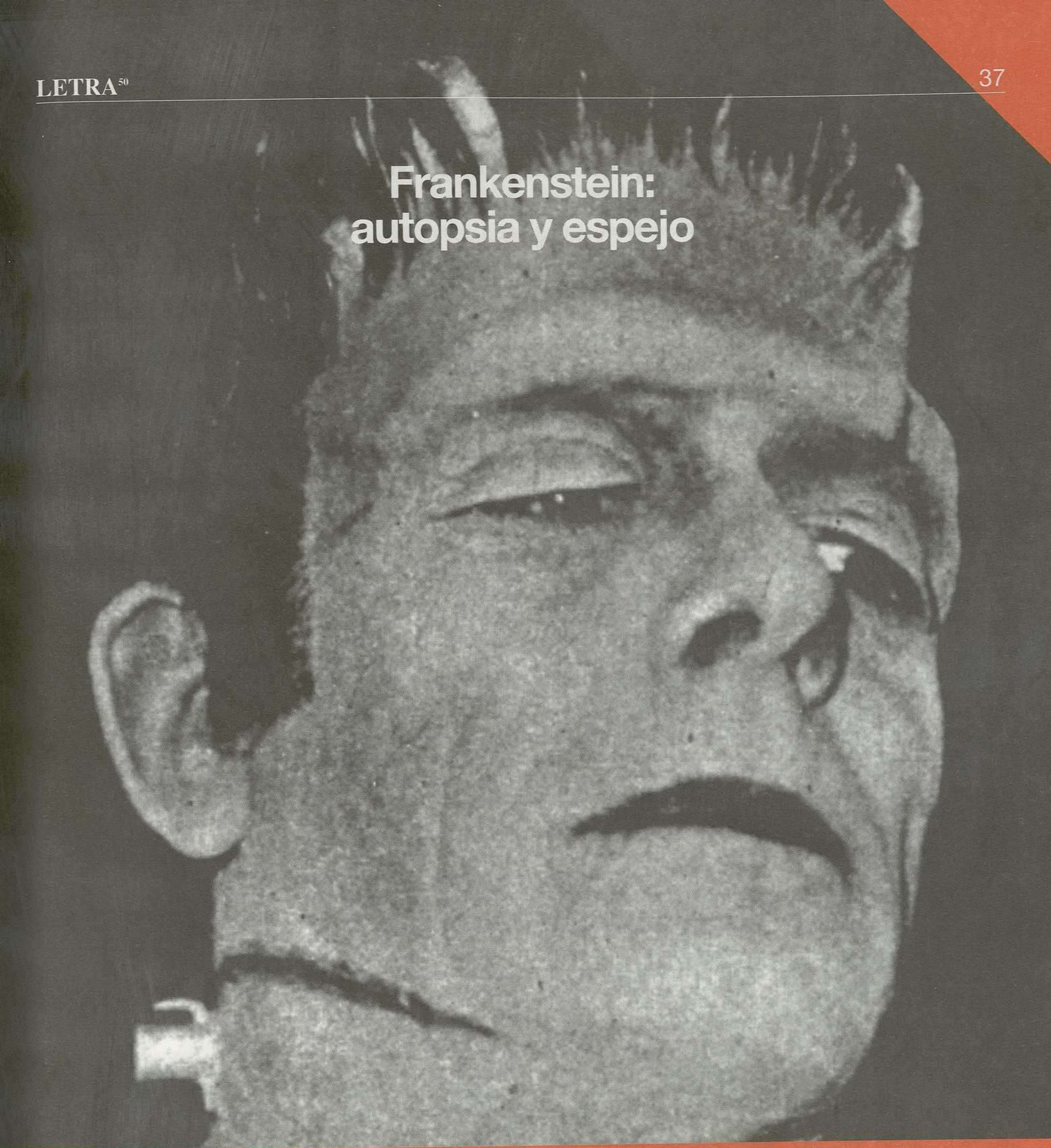
VARIOS

EMILIO NIETO BALLESTER
*Breve diccionario de topónimos
españoles*
LIBROS SINGULARES

GEORGES-LOUIS LECLERC BUFFON
Las épocas de la naturaleza
ALIANZA UNIVERSIDAD

DIEGO LECHUGA
La fiesta taurina de San Isidro
LIBROS SINGULARES

JOSÉ MARÍA CAPARRÓS LERA
*100 películas sobre
historia contemporánea*
EL LIBRO DE BOLSILLO



Frankenstein: autopsia y espejo

A doscientos años del nacimiento de Mary Shelley y a casi ciento ochenta de la primera edición (1818) de *Frankenstein o El moderno Prometeo*, el protagonista en apariencia monstruoso de esta novela, inseparable de –y a la vez incompatible con– su monstruoso creador, sigue vivo porque todavía da pábulo a ciertas cuestiones que nos inquietan y merecen respuesta. Aunque él mismo reflexiona sobre los peligros del saber, lo monstruoso de Víctor Frankenstein no reside en transgredir supuestas leyes naturales y/o divinas, sino en retroceder ante los requerimientos de su criatura.

Por el espejo de Frankenstein desfilan los cuerpos deshechos; los retazos de cadáveres que componen un cuerpo nuevo; el propio cuerpo individual como artefacto; los trajes que usan los actores que representan al monstruo en el cine; la mujer inventora de monstruos; la mujer convertida en muñeca o esclava tecnológica del hombre en otras obras literarias, esa mujer que el monstruo solicitaba y no obtuvo; Mary Shelley como destinataria de una carta; el cuerpo como objeto de experimentación en el arte contemporáneo: nosotros mismos, en el espejo de Frankenstein. □

Siete puntos de sutura

Mario Merlino

*Todo monstruo es un
mensaje amoroso
no captado.*

JAVIER TOMELO

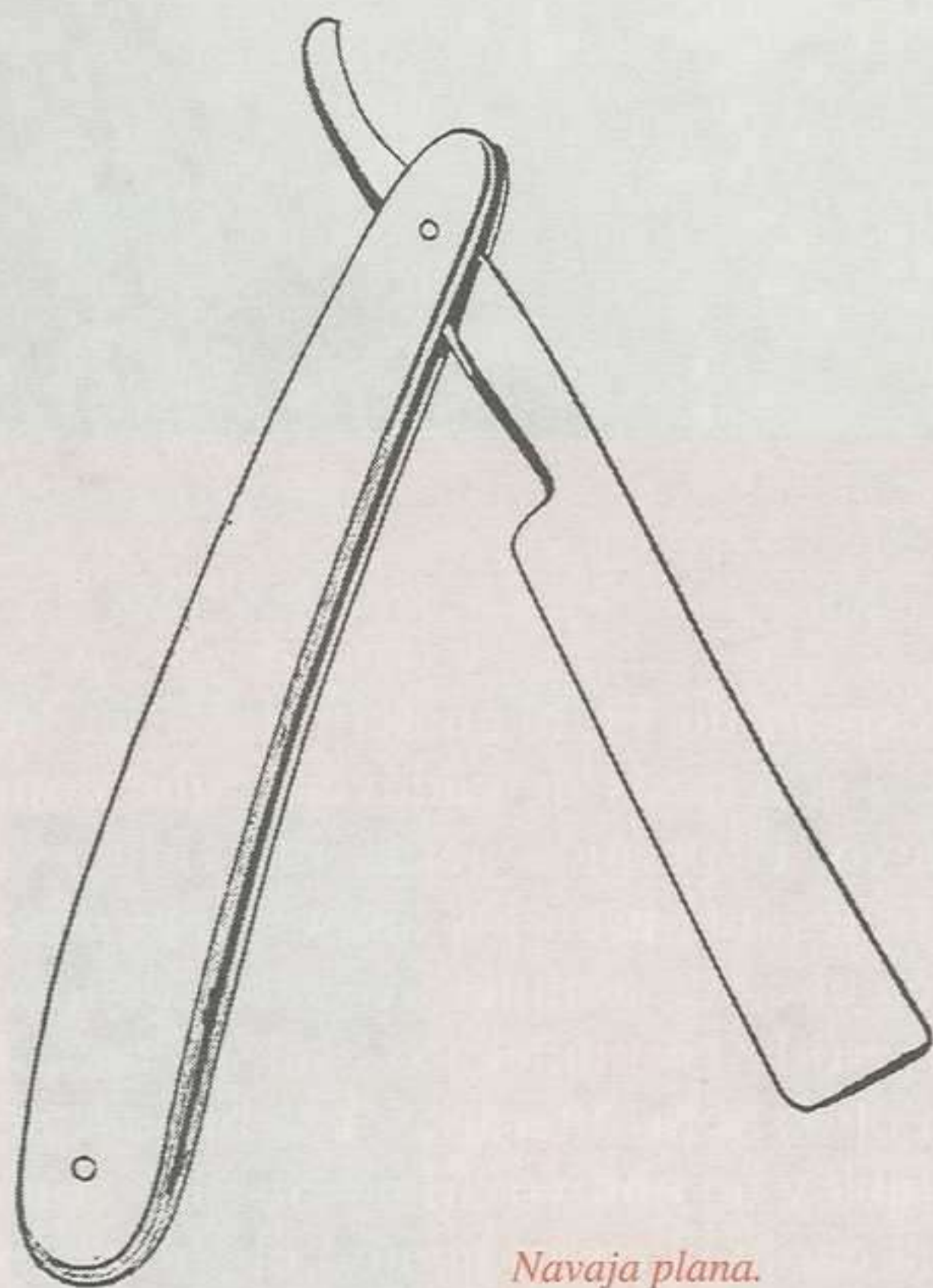
Primer punto

El 2 de abril de 1997 fue detenido Anthony-Noel Kelly, sobrino del duque de Norfolk, antes encargado de una carnicería y trabajador en un matadero, ahora escultor y ladrón de cadáveres en hospitales de facultades de Medicina. Recubría los restos humanos para hacer moldes que pretendían reproducir rostros y cuerpos reales. En enero no se vendió una pieza expuesta en la Feria de Arte Contemporáneo que representaba a un anciano —que alguien reconoció— bañado en plata. Su propósito era dar eternidad a la imagen física de los difuntos. Buscaba y tal vez siga buscando la hermosura en la muerte, según él mismo de-

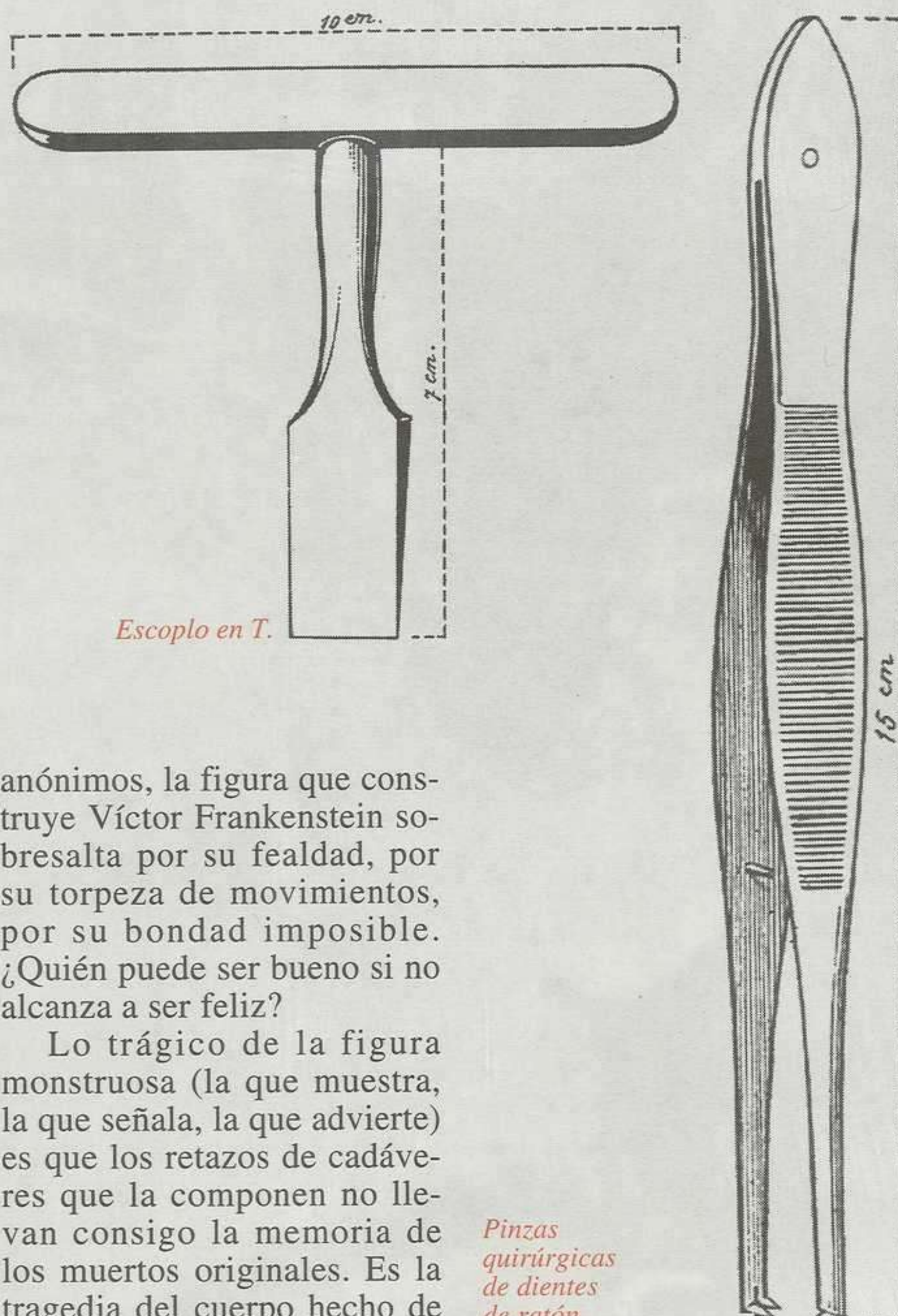
clara. Seguirá —imaginariamente o no— llevando a cabo un singular culto de los muertos. Haciendo estética funérea. Pero la mojigatería armada ha triunfado una vez más. Con los cadáveres no deben hacerse experimentos. Con los vivos, sí.

Segundo punto

En 1797 nacía Mary Shelley y, con apenas 19 años, construía una de esas ficciones que seguirán dando que hablar y que decir en imágenes. Con *Frankenstein o el moderno Prometeo* concede forma al deseo inagotable de traspasar el límite entre la vida y la muerte, de prolongar en un nuevo ser la vida a partir de fragmentos de cadáveres. Un paso más en la extensa serie de *hybris* más o menos míticas. «Para examinar los orígenes de la vida debemos primero conocer la muerte.» Centón de muertos



Navaja plana.



Escoplo en T.

Pinzas
quirúrgicas
de dientes
de ratón.

anónimos, la figura que construye Víctor Frankenstein sobresalta por su fealdad, por su torpeza de movimientos, por su bondad imposible. ¿Quién puede ser bueno si no alcanza a ser feliz?

Lo trágico de la figura monstruosa (la que muestra, la que señala, la que advierte) es que los retazos de cadáveres que la componen no llevan consigo la memoria de los muertos originales. Es la tragedia del cuerpo hecho de cuerpos disociados de su conciencia. Como un nuevo Emilio, la criatura del doctor Frankenstein comienza a vivir y desarrolla los pasos comunes a cualquier otro ser nacido al mundo: observa, articula, obtiene el lenguaje, lee, se comunica. A esa inserción en el ámbito de la cultura no le corresponde un punto de vista de su cuerpo que lo afirme como individuo social. Su cuerpo monstruoso desata el horror de los otros y lo lleva al crimen, crimen que es, al fin y al cabo, denuncia de la imposibilidad de un acuerdo. Si no hay respuesta afectiva a mis impulsos amorosos, no me queda

más remedio que matar. Mi singularidad sigue siendo la muerte. Nacido de muertos, sumido en la muerte diaria de la repulsión que produzco, extendiendo la muerte al infinito.

Tercer punto

Pero gracias a la figura monstruosa de Frankenstein, hemos aprendido a entrever con lucidez que nuestro cuerpo no es único. Que cada parte del mismo tiene historia. Que llevamos en la piel

la impronta no sólo de nuestros parientes más o menos próximos, sino también de aquellos que nos han tocado, de aquellos con quienes hemos dormido, de los que nos han dejado en los ojos la vibración de su mirada. Reconocerse también centón de los cuerpos que hemos visitado y de los que nos han visitado, repite las huellas de Frankenstein. Sobre todo si hemos sabido salir del círculo vicioso que estipula lo feo y lo hermoso como categorías inconciliables. El desafío, entonces, será amar el propio cuerpo con sus desarmonías, encontrar en lo inarmónico el augurio de otra forma amable. Aceptar, como diría Julia Kristeva, al extranjero que hay en nosotros mismos; admitir lo otro, lo extraño, lo que se separa de la norma admitida, lo no simétrico. Y admitiéndolo así, nos iremos acercando al cuerpo ajeno, iremos sabiendo mirar sin resquemores, derrotando con una mirada exenta de prejuicios la rígida frontera que separa lo feo de lo hermoso en el cuerpo que miramos.

Y también derrotando al fin la muerte, la muerte entendida como segregación, como estipulación de la franja donde caben los bien formados y de aquella donde se apiñan los mal formados, la franja de los blancos hasta

la médula y la de los mil matices de lo oscuro. Frankenstein es los muertos. «Pensé que, si podía infundir vida a la materia inerte, quizá, con el tiempo (aunque ahora lo creyera imposible), pudiese devolver la vida a aquellos cuerpos que, aparentemente, la muerte había entregado a la corrupción» (pág.166). En él se congregan los muertos anónimos, los cadáveres que proporcionan las tumbas, las salas de disección, los maderos. Cadáveres hermosos, en la medida de lo posible.

Cuarto punto

Robert Walton, en una de las primeras cartas a su hermana, en las que acabará contando las experiencias que le ha transmitido Víctor Frankenstein, manifiesta su búsqueda de un Amigo: «Añoro la compañía de un hombre que pudiera compenetrarse conmigo, cuya mirada respondiera a la mía». En el juego de correspondencias de la obra de Mary Shelley, esa búsqueda de otro *cuya mirada responda* a la del individuo que busca, se enlaza analógicamente con la decisión del doctor Frankenstein de construir un nuevo ser, un doble de sí mismo, incluso mayor, «una criatura de dimensiones gigantescas». Frankenstein, el monstruo,

acabará teniendo casi dos metros y medio de altura, «dado que la pequeñez de los órganos suponía un obstáculo para la rapidez». Y el azar necesario hará que el Amigo (o Hermano) resulte ser Víctor en su fatigoso trayecto persecutorio.

Quinto punto

Frankenstein, figura hecha de muertos, conjunción de fragmentos dispares, prefigura como hipérbole la práctica actual de los trasplantes de órganos, los avances impensables hace apenas veinte años en la cirugía plástica, los cambios de sexo. El primero de los fenómenos citados pretende preservar la salud insertando un nuevo órgano en otro cuerpo. Los demás se orientan a buscar una mayor belleza o, en el caso del cambio de sexo, a adquirir los atributos de otro tipo de belleza: la del sexo o texto que deseo leer en mí y no del que me condiciona desde el punto de vista anatómico. A diferencia de la relación que surge de la novela de Mary Shelley, objetivada en dos personajes (creador-creatura), en la cirugía actual que se ocupa de transformar el cuerpo, uno mismo es el otro. Frankenstein representa la frustración de la belleza buscada (no olvidemos que los retazos son hermosos), y ésa es su singularidad.

Pero tanto en su figura como en los fenómenos contemporáneos mencionados se revela un rasgo propio de lo monstruoso que es la *hibrididad*. La *hybris* significa en última instancia el tránsito (prohibido por el orden-natural-de-las-cosas) entre un estado y otro, entre el reino de los hombres y el de los dioses: ser el otro, ser dios o, en el extremo opuesto, ser la bestia. Nuevos Prometeos, el desafío reside en hacer de uno mismo un *artefacto*; objeto uno mismo de sí mismo, ya podemos ser no sólo artífices de nuestro propio destino, como aventuraba la filo-

sofía existencialista, sino artífices de nuestro propio cuerpo y, con él, de nuestra percepción del mundo. Forma y fondo. Todos estamos siendo Frankenstein.

Cultura del espejo, en la época contemporánea podemos subvertir la imagen que nos ofrece el espejo. Gran reto, además, porque tenemos en bandeja más posibilidades que nunca. Casi todas, no todas. El reino de la libertad se



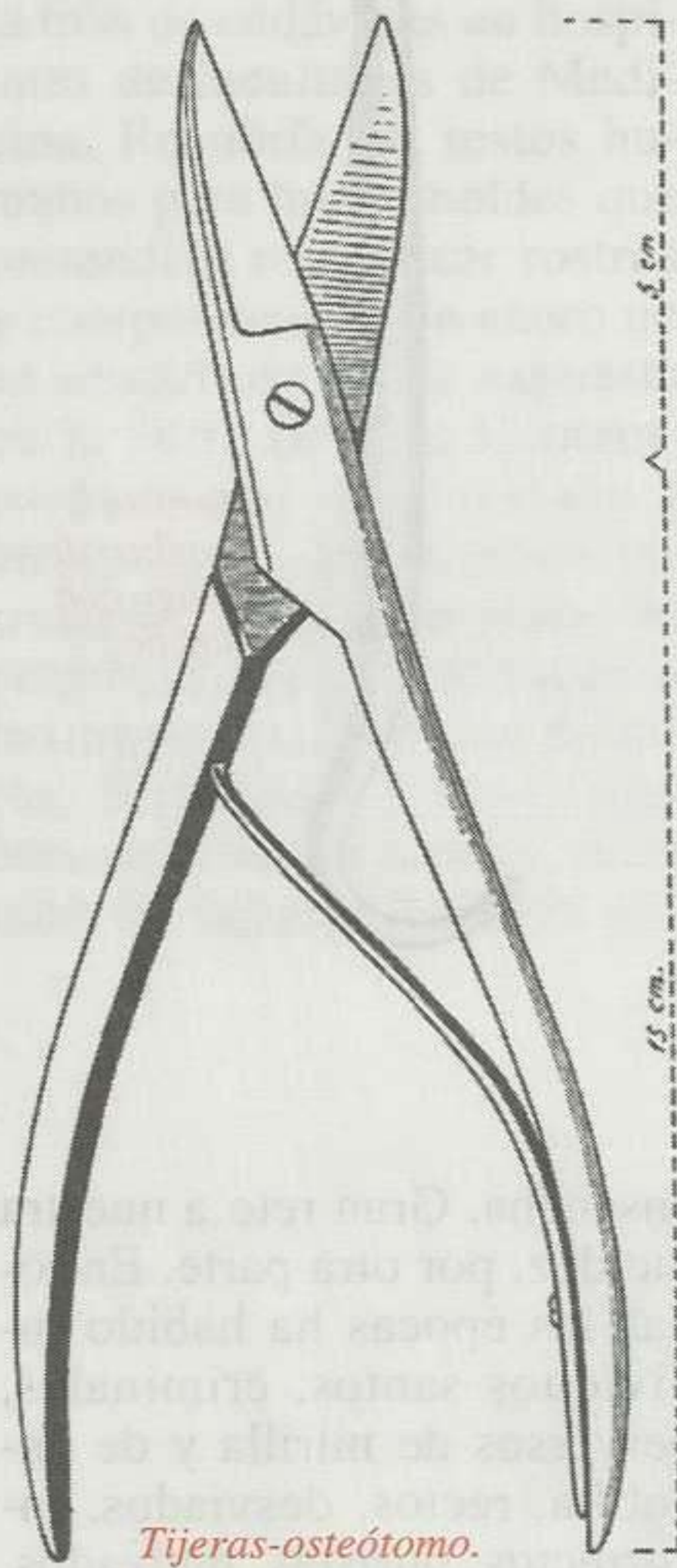
Martillo metálico de mango con gancho.

Cuchillo sostenido como arco de violín.

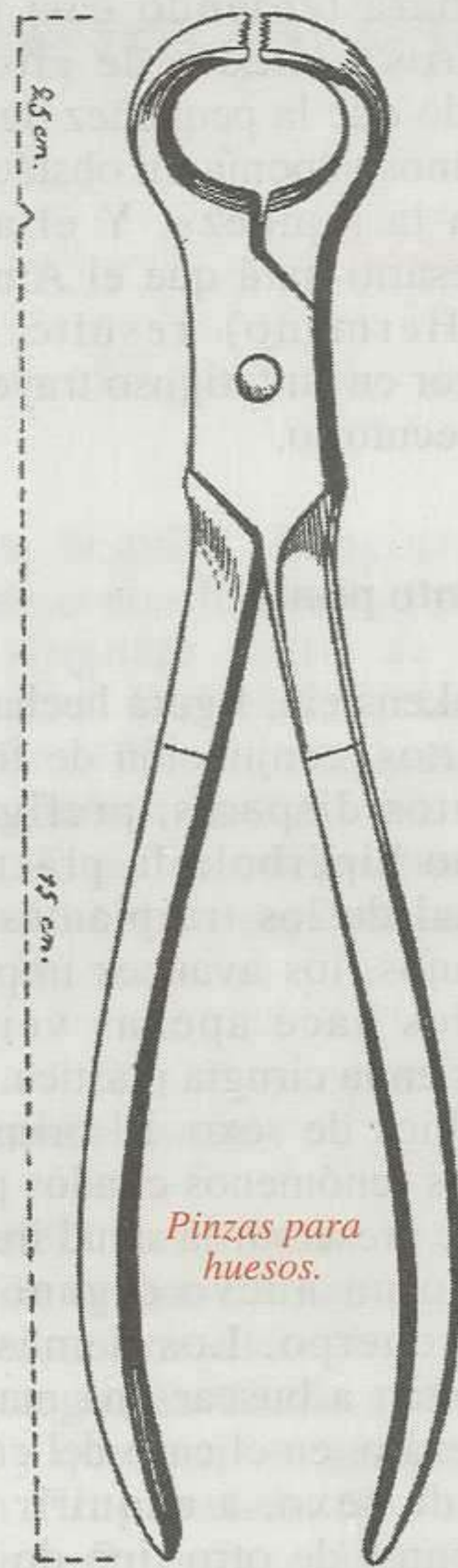


ensancha. Gran reto a nuestra lucidez, por otra parte. En todas las épocas ha habido individuos santos, criminales, perversos de mirilla y de pacotilla, rectos, desviados, incorrectos, puristas, malvados, bonachones, indiferentes. Y mesías que se creían capaces de encauzar cualquiera de esas manifestaciones. La diferencia con el presente es que el margen de responsabilidad es mayor. Podemos decidir ser a la vez rectos y desviados. Puristas e indiferentes. Podemos afirmar nuestras tendencias más o menos criminales, sin que ellas anulen algún impulso bondadoso. Podemos conju-

rar el miedo a la muerte fotografiando cadáveres como Rudolph Schäfer y Annet van der Voort o intentando eternizar rostros y cuerpos en obras escultóricas como Anthony-Noel Kelly. Y aunque los mesías se sigan reproduciendo, habrá que resistir la tentación de dejarse llevar, de dejarse caer en las redes del Uniforme. Soy distinto porque contengo a mi propio monstruo; porque yo soy Frankenstein y su criatura; porque la cuestión no es solamente que el sueño de la razón produzca monstruos, sino que la razón se revele monstruosa en su propia insuficiencia. Soy distinto porque invento mi cuerpo.



Tijeras-osteótomo.



Pinzas para huesos.

tein y primera víctima del infeliz criminal, lo define como «ogro» sin que medie, por parte de éste, un gesto amenazador. Ha triunfado el estereotipo, la belleza y la fealdad repartidas en compartimentos estancos. El miedo impide al otro manifestarse, lo encierra en el círculo del condenado de antemano.

Así como Walton busca ese amigo «cuya mirada respondiera a la mía», el monstruo creado por Frankenstein, con sus «ojos amarillos, acuosos e inquisitivos», solicita de su hacedor que cree una mujer que se iguale a él en fealdad y que, por tanto, le permita sentirse menos solo y más feliz. «Todos los hombres odian a los desgraciados. ¡Cuánto, pues, se me debe odiar a mí que soy el más infeliz de los seres vivientes!», dice el monstruo que, a la manera de un Narciso inverso, después de descubrir un cuadro hermoso (él que nunca antes había percibido la hermosura),

después de observar al anciano ciego y a sus dos hijos y admirar sus «perfectas proporciones», acaba horrorizado al descubrir su imagen reflejada en las aguas de un estanque. Así como Narciso no sabe en un primer momento que está enamorado de su reflejo, el monstruo no concibe ser el monstruo de la imagen que le devuelven las aguas. Así como Narciso se ahoga en la búsqueda de sí mismo, el monstruo acaba alejándose en una balsa y se pierde «en la oscuridad y en la distancia», lo que revela lo imposible de una fusión entre el propio cuerpo y la imagen. No hay espejo para la fealdad, no hay mirada que responda. En Narciso no hay correspondencia y la comunicación, precaria, se plasma en la figura de la ninfa Eco, que repite sus últimas palabras. En *Frankenstein*, la tragedia reside en la supresión del eco. Narciso vuelve, en ese suicidio que lo metamorfosea, al origen: hijo del río Cefiso (agua) y de la ninfa Liríope (flor). El monstruo Frankenstein se sume en la oscuridad, sin haber logrado que su creador (padre y madre, al fin y al cabo, como Dios andrógino) lo acepte. Sus crímenes no son más que cauces de la rebeldía de quien se ve abandonado. Representación del extrañamiento, desde su margen de hombre solitario y odiado, acaba paradójicamente sumergido en lo que Julia Kristeva llama el «cosmopolitismo de los desollados».

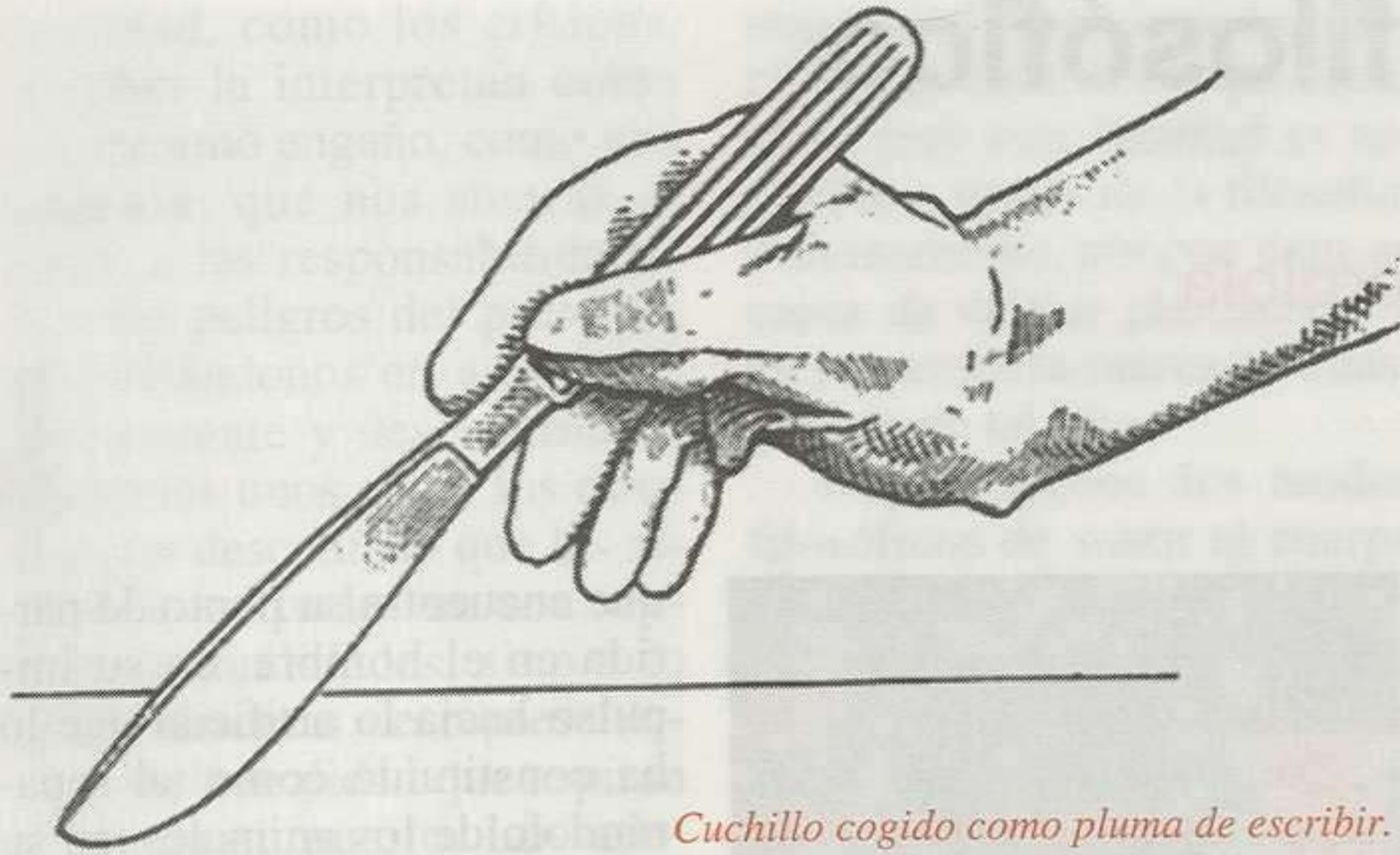
Para sentirse menos infeliz, después del horror del descubrimiento de su reflejo en el estanque, el monstruo

espera que una mujer tan fea y deforme como él lo redima con su mirada. Es su esperanza, endeble, ya que «desaparecía cuando veía mi figura reflejada en el agua o mi sombra a la luz de la luna; desaparecía con la misma rapidez con la que se desvanecen esa temblorosa imagen y esa juguetona sombra». Es su esperanza, vana, ya que Frankenstein se niega y hasta imagina que, de ser creada, podría también esa mujer, insatisfecha consigo misma, dirigir su desdén al monstruo. Ilusorio el deseo del monstruo, negativa la respuesta del creador. De Narciso a Frankenstein, pasando por Polifemo. En el poema de las *Metamorfosis* en el que Ovidio cuenta el rechazo de Galatea y el dolor consiguiente del cíclope, se encuentra un asomo de esos «antiguos desacuerdos con el cuerpo» (Mallarmé). La figura de Polifemo sufriente concierta lo desconcertante: la anomalía de su único ojo y su estatura de gigante resultan inanes frente a la intensidad de su dolor. Mensaje amoroso sin correspondencia, sin eco. La soledad no deseada extiende mi muerte al infinito.

El monstruo creado por Frankenstein ha aprendido a hablar, a leer, a captar las reacciones y los sentimientos de otros seres humanos, según él mismo narra en los capítulos 3 a 8 del segundo volumen. Condenado a la función de mirón que se instruye imitando e investigando, cuando intenta entrar en contacto retorna a su condición de solitario y fugitivo. Asiste a escondidas a la lectura que hacen Félix y Safie

Cuchillo cogido con toda la mano.





Cuchillo cogido como pluma de escribir.

del libro del conde de Voney, *Las ruinas, o meditación sobre la revolución de los imperios*. Lee después *El paraíso perdido* de Milton, un volumen de *Las vidas paralelas* de Plutarco y *Las desventuras del joven Werther* de Goethe. Pero la cultura que adquiere lleva el estigma de la clausura y de la soledad: rechazado socialmente, sabe sin poder compartir lo que sabe. En un mundo donde su creador lo abandona y finalmente lo busca para eliminarlo («voy en busca de alguien que huyó de mí», dice Víctor, pero esta afirmación podría estar también en boca de su hijo monstruoso); en un mundo donde éste asimismo persigue al creador, quien se niega a asumir su responsabilidad de tal hasta las últimas consecuencias; en un mundo donde perseguidor y perseguido (uno y otro alternadamente) no conseguirán nunca mirarse, se han roto los espejos que podrían devolver las únicas imágenes lúcidas posibles: la fealdad mezclada con la hermosura, el saber con el no saber, las leyes con las excepciones, los ojos de los vivos con los ojos de los muertos.

Séptimo punto (y coda)

Si, como dice Barthes, la totalidad es monstruosa, si ejemplo de ello es un vestido confeccionado con todos los modelos que aparecen en una

revista de modas, ¿por qué no afrontar ese monstruo sabiendo de antemano que es tarea infinita y por tanto imposible?

¿Cuál sería mi cuerpo, el tuyo lector, si construyera/s uno hecho de retazos de pómulos infantiles, labios de adolescente, manos de madre, piernas de padre, sexo de hermano mayor, sexo de hermana menor, pies de amante fijado en la memoria, arrugas de criada y ama de leche?

¿Cuál sería el cuerpo de mi alma, la tuya lectora, si la esculpieras con fragmentos



Raquiótomo de doble escoplo de Merandet.

de páginas leídas, perfumes y flores preferidos, deseos inexpresados, palabras dichas por los innúmeros amigos que se han ido perdiendo o que existen todavía, voces agudas o graves, caricias de jabón o piedra pómez?

¿Qué cabeza no habría compuesto Arcimboldo?

¿Qué voz no robarían quienes robaron la voz al cantante del *Fantasma del paraíso*?

¿Y si nuestros monstruos se echan a andar?

¿Y si los inquisidores vuelven –y vuelven los muy recalcitrantes– a quemarnos los monstruos que han nacido de nos?

¿Y si sueltan los suyos para que se lancen sobre los nuestros como perros furiosos?

¿Y si nuestros monstruos se echan a andar, de todos modos?

¿Y salen de las tumbas, de las salas de disección, de los mataderos (entre ellos el número 5 de Vonnegut), de las alcantarillas, de los libros que renuncian al orden (si no renuncian, no son libros, son manuales de urbanidad y buenas costumbres), de las camas donde se comete todo lo que dicen que no debe cometerse, de la esperanza, de las cuevas donde se reproducen los demonios de la lucidez?

Sí, nuestros monstruos se echan a andar, espantosos, muy feos. Están llenos de cicatrices, de pegotes, de coágulos, de ojos acuosos, de ojos inyectados en sangre. La esperma brota de sus manos y mancha los vestidos de los transeúntes.

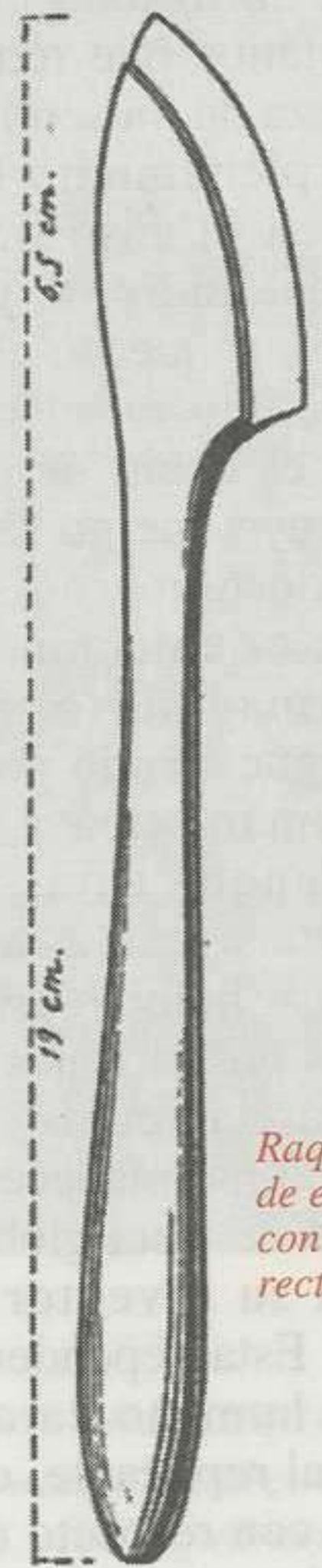
Nuestros monstruos se detienen. Entran en una tienda y se instalan en el escaparate abarrotado de muñecas. Alguno habla a una muñeca y no le responde: él le hunde los ojos y la enarbola con los dedos metidos en las cuencas. Otro se dirige a una que sonríe y dice siempre lo mismo: la estrangula. Aquel monstruo, en el fondo del escaparate, se entretiene con una muñeca que pide compa-

ñía y se enamora de ella como loco. Los demás siguen buscando.

Nuestros monstruos son de sexo variopinto. Algunos buscan muñecos y otros se emocionan sin mirar a quién.

Nuestros monstruos siguen su camino. Víctor Frankenstein, al verlos, se sube a una balsa y se pierde en la oscuridad y en la distancia. Víctor Frankenstein muere por no reconocer que eran sus propios ojos los que lo miraban desde el estanque transparente.

Cuando estoy a punto de enmudecer (como un Frankenstein intermitente que creciera y desaprendiera el lenguaje hasta nacer de



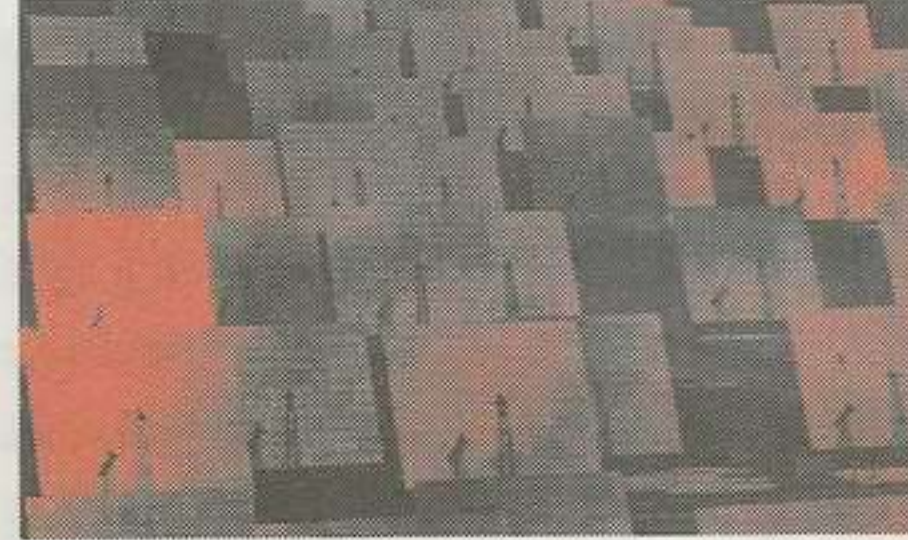
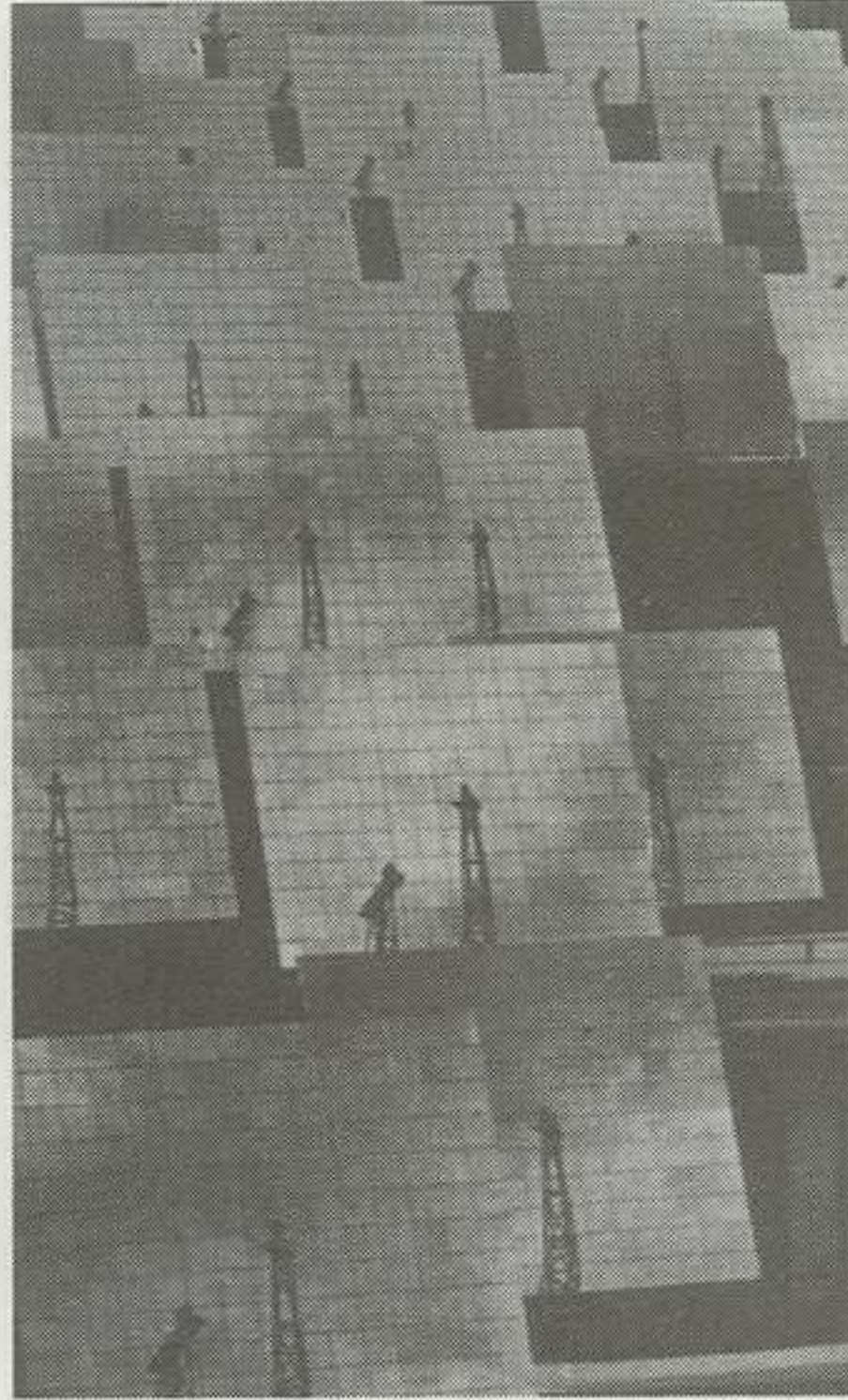
Raquiótomo de escoplo con mango recto.

nuevo), recibo una carta de Anthony–Noel Kelly en la que solicita mi cuerpo y el de algunos prójimos para hacernos inmortales con sus obras escultóricas. Dos de ellos responden que prefieren seguir muertos o, en su defecto, salir entreverados en la misma escultura. Son feos, pero confían en que dos fealdades juntas dan belleza. □

Cybersex filosófico

Mario Perniola

La transformación del sujeto en una cosa que siente parece formar parte de un imaginario de ciencia ficción en el que lo orgánico y lo inorgánico, lo antropológico y lo tecnológico, lo natural y lo artificial se superponen y se confunden entre sí. En efecto, a partir del momento en que la ciencia ficción introdujo entre el hombre y el robot figuras intermedias que presentan aspectos tanto del uno como del otro, se abrió toda una vasta problemática que remite a la naturaleza de un sentir que no es aún plenamente humano (como en el caso del replicante, del androide y del simulacro), o que no es ya humano (como en el caso del cyborg, es decir, de un hombre en cuyo cuerpo se han introducido numerosas prótesis). La orientación general de tal imaginario, no obstante, sigue siendo por lo común humanística y naturalista: aunque estas formas intermedias sean a veces superiores al hombre en sus específicas prestaciones funcionales por las cuales se han producido, permanecen desde un punto de vista global inferiores a su inventor y a su creador. Esta dependencia del modelo humano caracteriza no sólo al replicante, cuya diferencia con respecto al original es relevante aunque no visible, sino también al cyborg,



que no pasa de ser más que un hombre potenciado y perfeccionado.

La sexualidad neutra abre una dimensión que no constituye una efectiva mutación antropológica, pero suspende al hombre, por así decir, en una virtualidad diferente tanto del dato como de la imaginación. El cuerpo que está entre mis brazos es tan verdadero como el mío; pero ambos, precisamente por su absoluta disponibilidad recíproca, dejan de ser obvios el uno para el otro. Si ambos avanzasen hacia el orgasmo, estarían inmersos en aquella normalidad temporal e histórica que los expone al deterioro y a la corruptibilidad. El cyborg de ciencia ficción se sustrae a estos efectos mediante la sustitución de los órganos por aparatos artificiales (por ejemplo, en lugar de los ojos las videocámaras, en lugar de los oídos las antenas...), o bien mediante la sustitución del cuerpo entero por una caja o por un traje impermeable. Pero estas modificaciones son demasiado funciona-

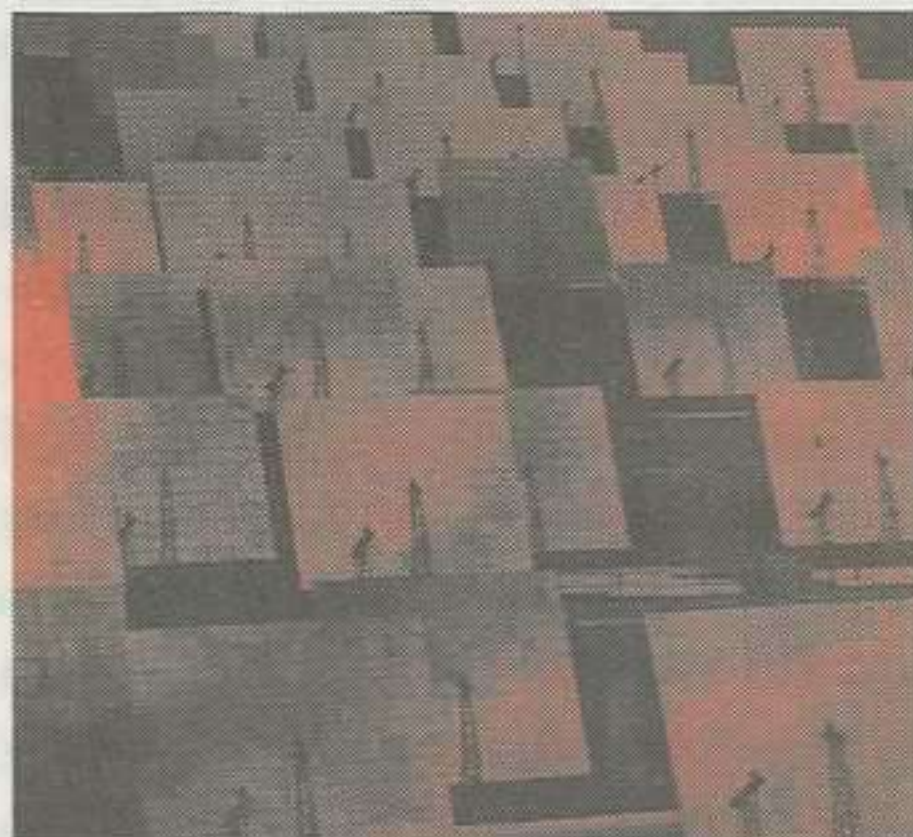
les con respecto a las necesidades humanas como para poder provocar una excitación. Sin duda son, de algún modo, cosas que sienten, *input* de informaciones conectadas con una central que las atiende; les falta, sin embargo, esa artificialidad sin fin y sin límite que es típica del pensamiento filosófico y de la sexualidad neutra.

Replicantes y cyborg de ciencia ficción son por lo general demasiado dependientes del dato naturalista: pero la realidad no es algo empírico, sino el producto de un efecto especial que despierta el asombro, que solicita atención, que se impone con una sorprendente efectividad. En la película *Blade Runner*, de Ridley Scott, una replicante se rebela contra su condición y pretende tener una vida emocional y sexual autónoma; esta demanda crea en el espectador una gran expectativa: ¿cuál será – se pregunta – el sentir sexual de un ser artificial? Pero esta pregunta acaba enfrentándose a un hecho decepcionante: ¡el personaje en cuestión aspira sólo a una supuesta normalidad humana! Por otra parte, tampoco se pueden considerar como punto de referencia de la sexualidad neutra otras figuras de la ciencia ficción, como el alien, el mutante o la cosa innombrable e irrepresentable. La sexualidad neutra no es deshumana ni inhumana: ella es si acaso posthumana, en el sentido de

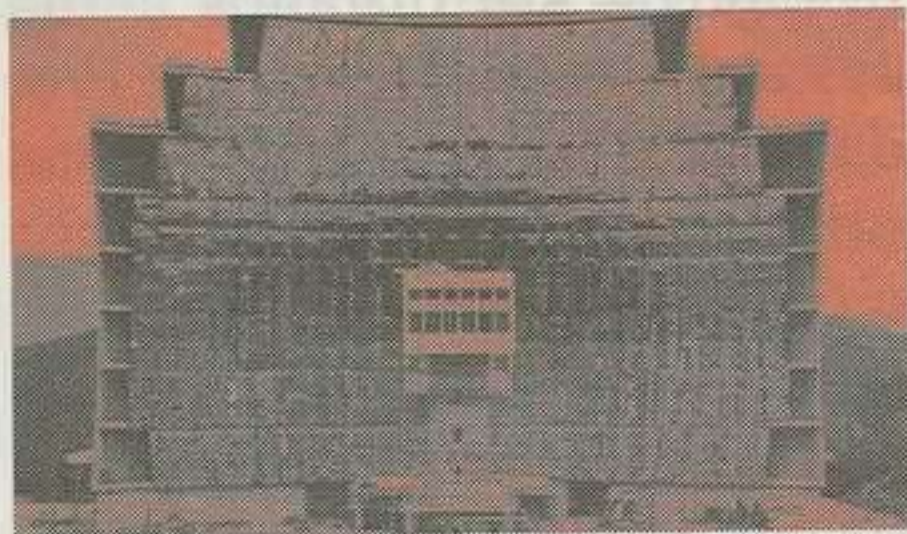
que encuentra su punto de partida en el hombre, en su impulso hacia lo artificial que lo ha constituido como tal separándolo de los animales, en su voluntad de hacer coincidir la máxima virtualidad con la máxima realidad (como en el dinero), en su irreductible tender hacia una experiencia excesiva. Radicaliza algo que ya está preservándolo, conservándolo, dándole una estabilidad sin otro parangón que el dato natural. Este último, en efecto, es esencialmente precario.

La sexualidad neutra puede ser considerada una sexualidad virtual, un *cybersex*, pero no en el sentido en el que se lo entiende comúnmente, de una experiencia ilusoria de sexualidad que, gracias a la tecnología (auriculares, guantes, trajes) se vive como real. Esta interpretación de la virtualidad depende demasiado de una sedicente normalidad sexual. Comenzamos a entrar en la problemática de la sexualidad virtual sólo desde el momento en el que nos preguntamos cómo es posible provocar en cualquier momento y mantener por tiempo indeterminado la excitación sexual, sustrayéndola al ciclo naturalista de deseo-orgasmo-relajamiento. La virtualidad no es una simulación, una imitación, una mimesis de la realidad, sino el ingreso en otra dimensión, en una, por así decir, ontológicamente diferente.

Cuando se habla de realidades virtuales, se suele poner el acento en el carácter fantasmático e inmaterial de tales dimensiones de la experiencia: comparten este presupuesto tanto los apologistas de la nueva tecnología virtual, quienes la celebran como una disolución o un aligeramiento o una espiritualización de la



realidad, como los críticos, quienes la interpretan como un enésimo engaño, como una evasión, que nos sustrae al peso, a las responsabilidades y a los peligros del presente, proyectándonos en un mundo evanescente y desencarnado. Tanto los unos como los otros dan por descontado que las realidades virtuales no son verdaderas realidades, sino a lo sumo sistemas de representación de la realidad que aspiran a ocupar su puesto. Los apologistas ven esta aspiración como una especie de liberación de las angustias y de las restricciones de la realidad; los críticos, como una especie de fuga culpable de ésta. ¡Pero la realidad no es algo obvio e inmóvil! La virtualidad no aumenta sino que reduce la dimensión de precariedad de lo real; hace pasar al hombre de la época de la re-



presentación a la de la disponibilidad; las cosas virtuales están constantemente a nuestra disposición. Todo se ofrece y esta oferta constituye precisamente su virtualidad.

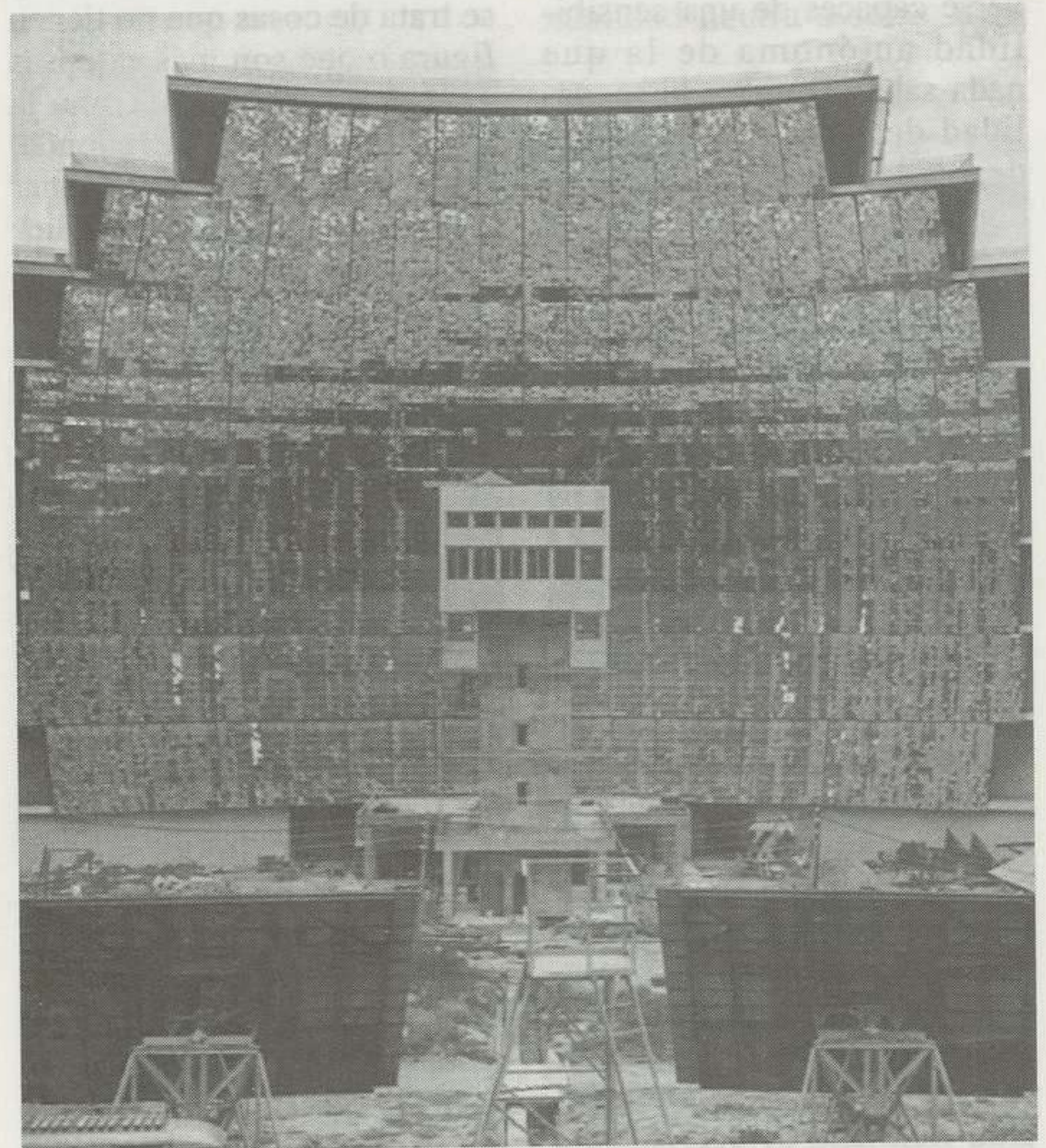
Una sexualidad virtual, por ello, no es precaria y efímera como la natural, sino siempre disponible en su vertiginosa artificialidad. Se puede acceder a ella mediante la filosofía, la cual crea las condiciones de una excitación constante: el cyborg filosófico-sexual es siempre capaz de ser excitado y de excitar. ¿Cómo puede obtener la filosofía un resultado tan extraordinario, convertirse en un afrodisíaco de segura eficacia?

Mientras el hombre siga siendo un casi animal o un casi dios, no se saldrá del funcionalismo orgásmico o del éxtasis. El cyborg filosófico-sexual es, en cambio, casi una cosa. Su

sexualidad depende de la capacidad de sentir el cuerpo como cosa, pero esta facultad es accesible a través de la filosofía, precisamente porque ésta es capaz de valorar plenamente y en su pureza la fuerza de transgresión de tal idea.

Hay al menos dos modos filosóficos de sentir el cuerpo como cosa. El primero percibe los órganos individuales separándolos de la unidad del cuerpo; en este tipo de experiencia una parte individual del cuerpo de nuestro compañero se convierte en el objeto de una extrema atención, de una inversión sexual que lo escinde del organismo vivo y funcionando: nosotros percibimos el órgano como algo independiente, dotado, no obstante, de una sensibilidad autónoma. Pero nos parece a primera vista un pequeño animal que se distiende, se retrae, se hincha, se dilata, engrosa: si nos detenemos en esta impresión inicial, no vamos más allá de la idea del cuerpo como una pluralidad de animales o de vegetales, cada uno desvinculado de los otros; metemos las manos, la boca, la lengua en la vagina como en la boca de un perro, chupamos el pene como una serpiente o el ano como una flor de carne. Así, sin embargo, no nos alejamos mucho del naturalismo biológico, el cual al fin desemboca y se apaga en un orgasmo distensivo y aplacador. Permanecemos en el ámbito de la precariedad de la naturaleza y del sucederse de nacimientos y de muertes. Nuestra sexualidad no logra emanciparse del horizonte edificante y recreativo en el que siempre ha estado inmersa: no entramos aún en el mundo artificial y siempre disponible de las cosas que sienten. Este ingreso resulta más fácil partiendo de partes del cuerpo humano que están menos sexualmente caracterizadas o que presentan una dimensión menos orgánica y menos sensorialmente receptiva, como por ejemplo las rodillas, el aliento, el pelo. Cuando acariciáis las rodillas

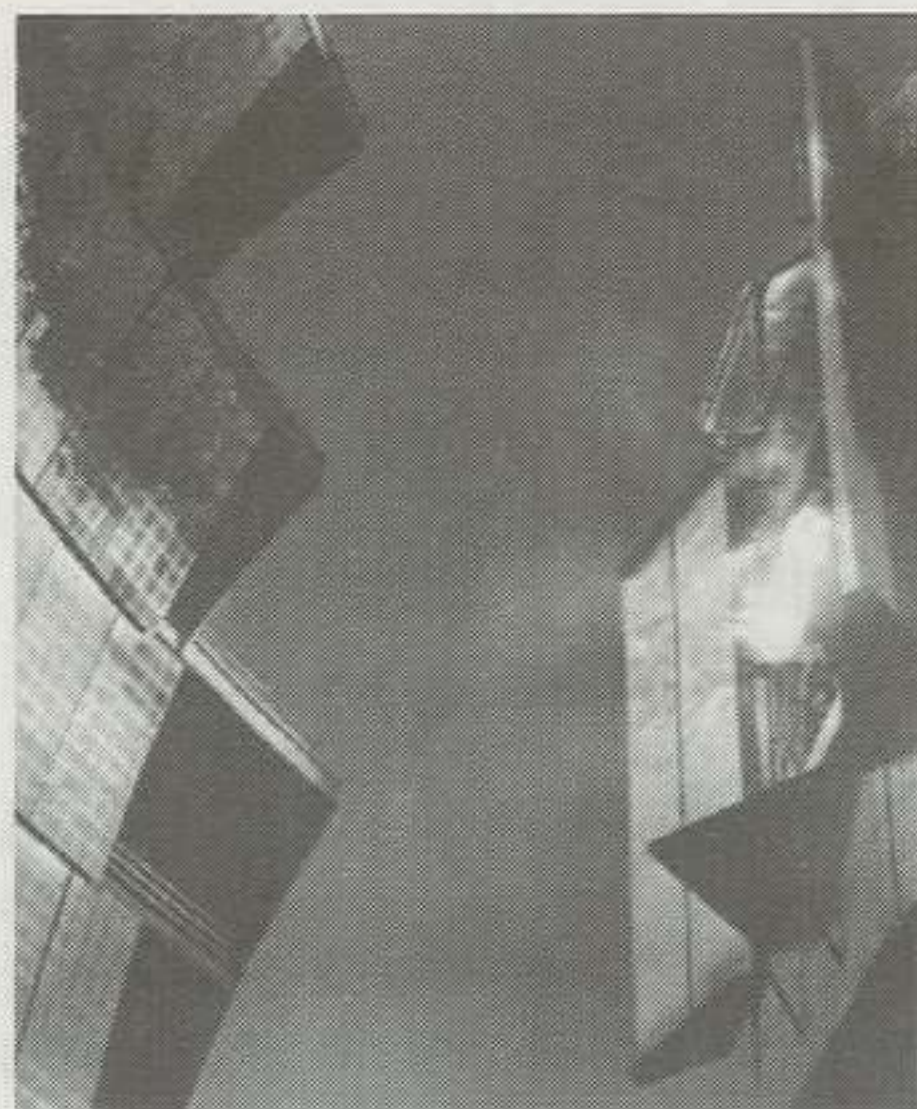
de vuestro compañero, podéis también imaginar que no se trata de huesos sino de una articulación metálica o bien de una juntura de material plástico. En cuanto al aliento, no evoca en este contexto la vida como respiración, sino la idea de un movimiento inmaterial cualitativamente muy determinado, que proviene de localidades inaccesibles: el aliento une la máxima estimulación sensorial, porque solicita fuertemente nuestro olfato, con la máxima



abstracción, porque evoca dos cavidades, los pulmones y el estómago, en las que no lograremos entrar nunca. Sentimos muy bien el olor de su revestimiento epitelial o de su contenido, pero resultan inalcanzables y siguen siendo abstractas, por más que entre el pene en la boca de nuestra pareja. En tal acto acaban a veces unidas la nobleza y la belleza de los ojos que nos miran con la bajeza y la pobreza del chupar, así como en el aliento el noble efluvio de los pulmones, de los que imaginamos un revestimiento

más rosa y más sutil que el de la vulva y del ano, se confunde con la pesada exhalación de los contenidos del estómago, a los cuales podría añadirse, de modo, ay, invisible, nuestro esperma. En la conjunción de dos aspectos de naturaleza diversa e incomparable, que tienen, sin embargo, profundas resonancias en nuestro sentir, reside la garantía de una excitación que podemos activar en todo momento. Del ser córneo de los pelos, por ejemplo, a veces

proviene una impresión de inorganicidad; pero, al mismo tiempo, empujan con fuerza para salir del cuero cabelludo, así que la ausencia de vida de la cosa se conecta con la experiencia de una potencia abstracta. Más en general, este primer modo de sentir el cuerpo como cosa no está desprovisto de vínculos con una desexualización de los órganos sexuales, y recíprocamente con una sexualización de los demás órganos. Tanto unos como otros, liberados de la relación de dependencia funcional con respecto al



resto del cuerpo, parecen volverse capaces de una sensibilidad autónoma de la que nada sabe el sujeto: la sexualidad del órgano sin cuerpo deriva precisamente del hecho de percibirlo como una prótesis sensible, un dispositivo artificial dotado de una percepción independiente y totalmente suya.

La segunda modalidad del cyborg filosófico-sexual es el cuerpo sin órganos. En este caso, se llega a un sentir neutro e impersonal a través de la desfuncionalización, no de un solo órgano o de más órganos, sino del cuerpo entero, el cual ya no es percibido como una máquina, sino como una extensión que nada separa del cuerpo del propio amante. La impresión de que el cuerpo ya no sirve para nada está inseparablemente ligada a la de que nada vale ya la pena de ser vivido, salvo la continuación ilimitada de este estado, en el que se suprimen todas las necesidades y todos los

deseos, aunque tampoco se puede hablar ya de continuación, porque todo parece inmóvil en su darse en la copresencia y coexistencia en un espacio ilimitado. El cuerpo sin órganos es el ecuador de la carne, el punto en el que ésta alcanza la fijeza sempiterna de las cosas; en verdad se trata de cosas que no tienen figura o que son más extensas de lo que esperamos, como la sábana de una cama redonda, o una playa desierta o el mar sin olas ni viento del mediodía. El cuerpo sin órganos es un campo de carne, al que iluminan días de la misma duración que las noches, que está inmerso en un clima sin variaciones: es un territorio que no conoce estaciones, siempre bajo un bochorno húmedo que descompone y deshace toda forma. El cuerpo sin órganos, que no pertenece a ninguna voluntad, que no obedece a ningún proyecto, que está libre de todo vínculo, parece licuarse en un fluido que, no obstante, no tiene nada de vital ni de espiritual. Aquí la liquidez informe no es una metáfora de la movilidad del alma viviente; no se sale de la experiencia de la cosa que siente. Por ello el cuerpo sin órganos no es tampoco una experiencia, sino más bien un

experimento que sólo se logra cuando se ha vuelto imposible toda experiencia subjetiva: no es mi cuerpo ni el tuyo el que emprende vuelo en un éxtasis. Tampoco es exacto representarse el cuerpo sin órganos como el resultado de la cópula de dos cuerpos cuya materialidad se ha disuelto en un coito infinitamente disolvente y desgarrador; el cuerpo sin órganos sigue siendo un cyborg, no una masa gelatinosa que crece y desborda de la cama chorreando sobre el suelo. Las conjunciones y las penetraciones no se producen entre mi cuerpo y el de otro, sino entre un cuerpo que es tan poco mío como poco suyo es el cuerpo del otro. Por más que yo me dé a mi pareja, ella llega a tomar de mí sólo mis órganos en la medida en que siente este tomarme como un apropiarse subjetivamente de mí. Cuerpo sin órganos quiere decir que entre mi cuerpo y el suyo no hay diferencia, porque ambos son una cosa que siente, una cosa a la que prestamos, por así decir, nuestro aparato sensible a fin de que ella se sienta. Es precisamente este sentir neutro de un cuerpo que no pertenece a nadie, pero a cuya sensibilidad siempre podemos acceder, lo que hace de él algo siempre disponible, tal como para provocar una excitación infinita. Está allí, siempre dispuesto y abierto en toda su extensión: su virtualidad depende del hecho de que tenemos la posibilidad de acceso a un coito entre cuerpos que no nos



pertenecen verdaderamente. Experimentamos, por así decir, un coito que es casi extraño a nuestro cuerpo vivido como una entidad orgánica. Tampoco se puede decir, sin embargo, que el cuerpo sin órganos sea una cosa animada y antropomorfizada, porque no tiene ninguna autonomía real con respecto a nosotros: el cuerpo sin órganos actúa sexualmente, desenvuelve, desarrolla y multiplica sus obras carnales, sólo a condición de que nosotros le prestemos nuestro sentir. Es precisamente este préstamo, el hecho de que tú no te das a mí sino a un cyborg anónimo e impersonal en el que entramos juntos, lo que nos separa de la necesidad de avanzar hacia el orgasmo: en el momento en el que se accede a la sexualidad neutra del cuerpo ya ha sucedido todo. Así yo no te tomo a ti, y menos aún tu coño, tu boca o tu ano, sino un cuerpo que es ya el con-

PROGRAMA DE ABONO

Día 1-21:00 h.
ROYAL CONCERTGEBOUWORKEST
Gennadi Rozhdestvensky, director
N. Rimsky-Korsakov, I. Stravinski, A. Schnittke
Día 8-21:00 h.
ORQUESTRA SINFÓNICA DE GALICIA
Daniel Harding, director
J. Brahms, A. Bruckner
Día 15-21:00 h.
REAL FILHARMONÍA DE GALICIA
Gilbert Varga, director
W.A. Mozart, A. Dvorak, F. Schubert
Día 22-21:00 h.
REAL FILHARMONÍA DE GALICIA
Helmuth Rilling, director
F. Schubert, F. Mendelssohn
Día 29-21:00 h.
REAL FILHARMONÍA DE GALICIA
Helmuth Rilling, director
L.v. Beethoven



AUDITORIO DE GALICIA

MAYO 1997

Avda. Burgo das Nacións, s/n
15705 Santiago de Compostela
tel: 981-57 38 55. Fax:981-57 42 50
<http://www.audigal.es>
e-mail:info@audigal.es.

CONCIERTOS DIDÁCTICOS

Día 6-11:00 h.
ÓPERA PARA XÓVENES
"Il Giocatore" de L. Cherubini

ABERTOS DE CÁMARA

Día 6-20:00 h.
SOLISTAS REAL FILHARMONÍA DE GALICIA.
Entrada libre
S. Prokofiev, J. Brahms

EXPOSICIONES

ANTONIO SAURA
IMAXINA 1956-1996
22 marzo-31 mayo

junto de nuestros cuerpos unidos. Que después me lo representes como una imagen de ordenador, como la mesa sobre la cual follamos, o bien como el suelo donde nuestros huesos se resienten, todo ello es irrelevante. Lo esencial es que no soy yo, no eres tú, sino ella, la cosa filosófico-sexual, el *súmmum* de la abstracción y el *súmmum* de la reificación, la que celebra su propio triunfo sobre todos los sujetos que proyectan y los objetos utilizables, sobre el mundo de la previsión y de la instrumentalidad, sobre el reino de lo trivial y de lo obvio.

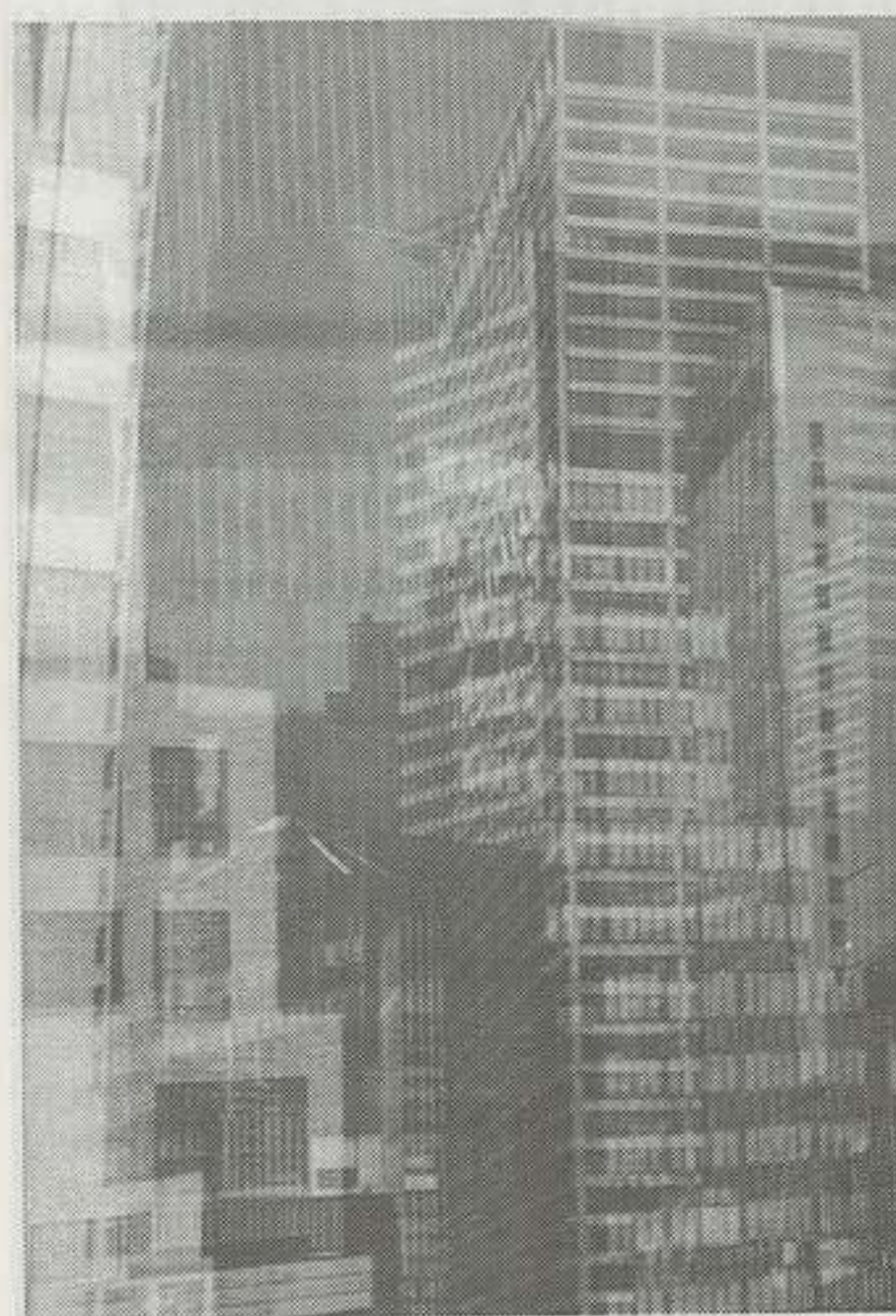
Los órganos sin cuerpo y el cuerpo sin órganos no son las dos únicas modalidades del cyborg filosófico-sexual: hay una tercera que nace de una privación sensorial estimulada. Colocaos relajados en un estado de absoluto reposo, con los ojos cerrados como si estuviérais muertos: estáis sordos, mudos y ciegos y así os quedáis con respecto a cualquier llamada, estímulo o sollicitación. De los sentidos os resta sólo el tacto, pero no podéis ejercitarlo activamente: toda vuestra atención está concentrada en lo que os roza, os toca, os palpa, y sólo sobre la base de estas presiones podéis representaros la forma y las características de

las manos que os tantean y os acarician, que se insinúan en las arrugas y en las cavidades de vuestra carne; no habéis visto jamás, ni oído nada, ni conocéis el significado de la silenciosa demanda de lo que afanosamente arranca de vosotros. Incluso tenéis vedados toda reacción o reflejo: no debéis dar señales de vida, no reír por las cosquillas, no emitir gemidos ni lamentos, ni dar la menor respuesta a estimulaciones que se van haciendo progresivamente más invasoras, que se obstinan en provocar una correspondencia, que no desisten sino que se empeñan en aquellas partes que imaginan más sensi-



bles. Esta muerte fingida, sin embargo, está desprovista de rigidez: vuestro abandono no excluye, sino que implica que quien se dedica a vosotros puede desplazaros las piernas, abriros la boca, alzaros la cabeza a su antojo. Al mismo tiempo, no obstante, no estáis en un estado de auténtica ataraxia, de afanisis, de insensibilidad total, sino que, al contrario, os concentráis en captar la máxima cantidad posible de informaciones a través del tacto, la única puerta sensorial que ha permanecido abierta, el modo de compensar la enorme minoración con una aplicación igualmente enorme a lo que se os da. Quien actúa en vosotros, quien pone el máximo empeño posible en excitaros con las manos, con la boca, con la lengua, con el sexo, en varias partes y simultáneamente, recibirá la impresión de que vuestro cuerpo es recorrido por una tensión extrema que no puede expre-

sarse de ningún modo; en efecto, está vedada toda participación, intervención o adhesión: sois una cosa sintiente que no favorece ningún acto, no facilita ninguna penetración, pero se mantiene abierta para recibir con celo todo lo que vuestra pareja llegue a ofrecer. Y cuando meta el pene en vuestra boca, que habrá abierto con sus manos, se preguntará qué extraño debe resultar el adentramiento de un casi dedo en el que se desliza la piel. Mientras que en el órgano sin



cuerpo la sexualidad artificial está constituida por el efecto prótesis y en el cuerpo sin órganos está provocada por la extensión dislocada de los sentidos, en esta tercera modalidad surge de la simulación de un déficit: parece que sólo partiendo de una desventaja inicial es posible alcanzar un exceso de excitación, como si la atracción simultánea de los cinco sentidos trastornase inútilmente, generase confusión psíquica e impidiese la concentración sensorial. La imaginación científica expone la posibilidad de una sensorística intrusiva que, saltando la mediación de los órganos y conectando directamente el ordenador con el cerebro, permita a los minorados sensoriales una experiencia virtual del ver y del escuchar. Lo que constituye un cyborg, no obstante,

es más la potenciación y la intensificación de un sentido que el ejercicio virtual de los otros: la puerta del tacto se abre en el exceso, sólo si las puertas de los otros están provisionalmente cerradas.

Estas tres modalidades de artificialidad sexual, los órganos sin cuerpo, el cuerpo sin órganos y la minoración compensativa no pueden practicarse a solas, no son formas de masturbación. Requieren una interacción, un *feedback* entre amantes inteligentes y sensibles. Me parece difícil entrar en la sexualidad neutra a solas, aun-



que sea por medio de una máquina. El cyborg filosófico-sexual presenta una socialidad intrínseca, que no depende, sin embargo, de la intersubjetividad, sino de una relación de interfaz, es decir, que sobreviene no entre dos sujetos sino entre dos casi cosas. Precisamente de esta reificación depende la concreción, la disponibilidad permanente de la excitación: si fuese natural, espiritual o histórica, su eficacia sería temporaria y efímera. Por otra parte, esta artificialidad no es algo mecánico como un reflejo condicionado: la prótesis sintiente, el ecuador de la carne o la minoración perceptiva provocan siempre excitación por razones culturales y filosóficas conectadas con la experiencia de ser una cosa que siente, con la alienación implícita en tales cosas, con la libido de darse y de tomar ilimitadamente. □



Piel a medida, almas a jirones

Sergio Olivari

A Alison Lurie

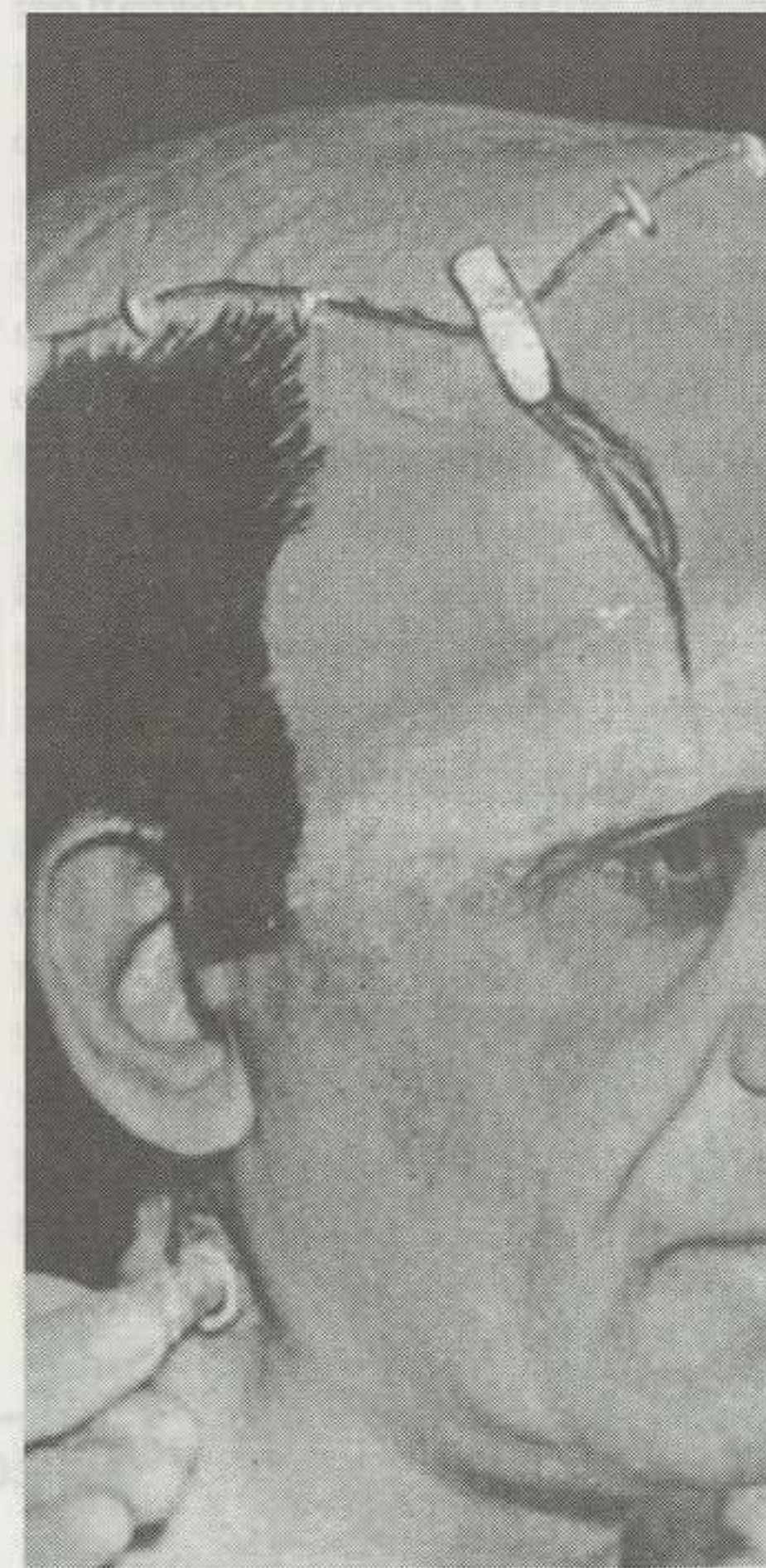
Siempre ocurre igual, como en una pesadilla recurrente. La criatura se esfuerza por ser lo más sociable que puede tras haber recibido un *shock* eléctrico, y no provoca otro sentimiento que el miedo. Hace sesenta y seis años, los espectadores de *Frankenstein* sintieron pá-

barón creador, Colin Clive, pantalones ajustados y chaleco de terciopelo. El monstruo busca reflejos y consigue una promesa de linchamiento y morir, como en las mejores películas de Roger Corman, abrasado bajo un techo de madera. Elsa Lanchester no tuvo mejor suerte pese a contar con un sudario impecable, vendajes hasta el codo y el

cación en cementerios y salones de baile. Vestida de noche, entre tumbas, pretenden hacerle creer que no puede decidir por sí misma, así que provoca un incendio con la ayuda del primer monstruo y juntos huyen hacia América. Esto ocurre el mismo año en que John Hughes, el rey de la comedia adolescente, produce y dirige *La mujer explosiva*. En

ras, camisas con el cuello vuelto y *punk* sofisticado.

Skip&Spector acuñaron en los primeros noventa el término *splatter*, referido a una selección de relatos *gore* que logra ir más allá y hacer inútil todo nuevo intento de superar el mal gusto. Frank Henenlotter rueda películas así. *Frankenhooker* es la fantasía Private de un microsiervo que guarda la cabeza



nico. Boris Karloff: tornillos al cuello, zapatones de robot, el accesorio fundamental de los clubs petardas de los primeros noventa, y traje saco, conjunto de dos piezas que se generalizó a mediados del siglo XIX como prenda para el ocio. Las versiones baratas de esta indumentaria hacían parecer descoordinados a los hombres de espaldas anchas, colocándoles en una situación de inferioridad estratégica. Más aún frente al

peinado con más voluntad de 1935, fetiche *camp* de referencia obligatoria en la ciencia ficción.

Cincuenta años después Jennifer Beals, descubierta en una portada de *Vogue* y convertida en icono gracias a *Flashdance*, repite papel de novia. *La prometida* fue un híbrido de pretensiones revisionistas y reafirmación de la carrera de una estrella del *rock*, un Sting más imposible que nunca. La nueva Eva recibe una estricta edu-

los ochenta, por primera vez, los modistos americanos dirigían la moda internacional con su mezcla de estilos *country* o de pradera, ropa deportiva y ausencia de costuras. Los dos chicos menos populares del instituto, chaquetas de *tweed* y pantalones de pinzas, introducen en su ordenador publicidad, cómics e imágenes *porno*. Cortocircuito: Kelly LeBrock en lycra y transparencias, que les organiza una orgía de maxifaldas vaque-

de su novia en un congelador mientras camina por las calles de Los Angeles en busca de supercuerpos cuyos miembros obtiene al hacer explotar con *crack* adulterado a un grupo de putones en *tops* fosforescentes y vaqueros tubo.

Una joya

Veinticuatro años antes, la modelo Susan Denberg protagonizó el episodio *sexy* de la serie que la casa Hammer dedicó al personaje. *Frankenstein created Woman* cuenta la historia de una venganza sexual llevada a cabo por una criatura que debe su cuerpo a una belleza rubia suicida y su rabia a un guillotinado por dar un palizón a los señoritos aldeanos que violaron a la joven. En su mejor escena, el monstruo luce un bikini, inventado por los romanos en el siglo III a.C. La filosofía *nudie* y los presupuestos de la serie B están hechos para entenderse,



por lo que la Hammer continuó contratando chicas fantásticas como Martine Beswick, Raquel Welch y Kate O'Mara, que en 1970 incide en los escotes bajos. El engendro de *Horror of Frankenstein* vaga por el bosque sin camisa y en

maxi pañal o con un chaleco que revela su afición al culturismo, semilla de todos los monstruos *glam*. *El fantasma del paraíso* repasa a velocidad sobrenatural la mitología clásica del género, el cuento moral y los espejos dobles de la industria discográfica. Cuando le toca el turno a la criatura de Mary Shelley, Brian de Palma, director y guionista, recurre a los miembros seccionados en directo de unos *fans* fatales que asisten al estreno de la ópera *rock Fausto*. Y Beef ve la luz: *eyeliner*, tacón y pañuelo rojo en el culo.

Carne para Frankenstein nos devuelve a Joe Dallsandro, que nunca estuvo mejor vestido que en *Flesh*. Los monstruos son una pareja de bellezas ideales con la que el barón Udo Kier pretende inaugurar una era de clonación y armonía, en tanto que su hermana amante Monique van Voreen persigue emociones *porno* rurales. Para la presentación en sociedad de los zombis, el barón elige prendas amplias de color blanco y un conjunto de corsé, collarín y brazaletes en piel, con lazos y refuerzos de metal.

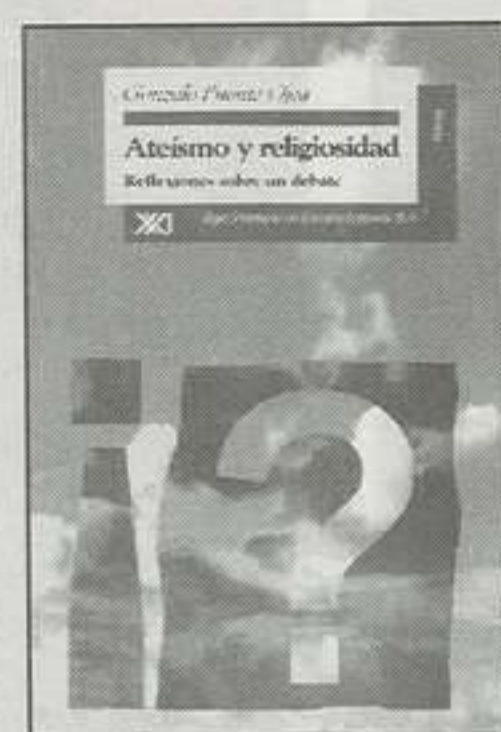
Blade Runner es el futuro. Zohra: la bella y la bestia en un solo cuerpo, cubierto con una gabardina de plástico y botas altas de vinilo; Pris: unidad básica de placer en *body* elástico; Roy: la estrella que brilla con el doble de intensidad en pantalones cortos, calzado deportivo y decoloración capilar; Rachel: prototipo sin fecha de caducidad, pieles falsas e imagen de superadulto de los años cincuenta. En las calles, uniformes y chaquetas de segunda mano. En los clubs, el *chic* étnico. Colores primarios en tonos oscuros junto a vetas jade, oliva, pizarra.

Una pregunta: los abdominales de Kenneth Branagh en *Mary Shelley's Frankenstein* ¿eran de verdad o estaban pintados? □

XXI Siglo Veintiuno de España Editores, sa
NOVEDADES

LAS PALABRAS Y LAS COSAS. UNA ARQUEOLOGÍA DE LAS CIENCIAS HUMANAS

MICHEL FOUCAULT



ATEÍSMO Y RELIGIOSIDAD. REFLEXIONES SOBRE UN DEBATE

GONZALO PUENTE OJEA

VIOLENCIA. MEMORIA AMARGA

JAVIER URRÁ



EL ACCIDENTE DE TRABAJO: ENTRE LO NEGATIVO Y LO IRREFORMABLE

ANDRÉS BILBAO

NI TRIBUNOS. IDEAS Y MATERIALES PARA UN PROGRAMA ECOSOCIALISTA

FRANCISCO FERNÁNDEZ BUEY Y JORGE RIECHMANN



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

La invención del monstruo

Notas sobre lo femenino

Rosa Pereda

Para Laura Freixas,
en correspondencia.

Mary Shelley inventó el primer monstruo de verdad moderno. Con *Frankenstein o el moderno Prometeo*, que era su primera novela, un largo cuento de anticipación y de terror, cerraba un género y abría otro, alcanzaba la cima de la novela gótica y destacaba las pesadillas de la ciencia ficción. Como siempre que el descubrimiento es femenino —es decir, como siempre que el inventor es una mujer— la cosa tuvo algo de casual, de como sin importancia. Ella cuenta que la «culpa» la tuvo Lord Byron cuando propuso en su casa — que era la casa del finísimo poeta Percy Bysshe Shelley, su marido— un juego de salón al que no con tanto éxito se ha venido jugando desde entonces, particularmente en los salones británicos: escribirían cada uno un relato de terror. Es obvio que esa primera novela de Mary Shelley fue el mejor fruto de aquella tertulia. Es más: nadie más que una mujer podía haber conseguido unir los elementos que hacen del monstruo sin nombre un arquetipo de nuestro tiempo que ha fascinado a generaciones enteras y que, olvidando un poco las digresiones y reflexiones que muchas veces cruzan el texto, e incluso un lenguaje que a algunos les podría parecer un poco demasiado de época, sigue encarnando en el cine, en las iconografías de masas, hasta en el humor. En fin, que se asienta firmemente en el imaginario colectivo.

Según mi lectura, esa que me hace escribir que sólo una mujer podría inventar la historia de *Frankenstein*, hay en la fabricación de ese hombre



artificial sin nombre un reflejo casi directo de muchos sentimientos, la mayor parte de ellos inconfesables, que acompañan a la maternidad. Y hay también, además de referencias inconscientes a su propia biografía, marcas que señalan una protesta propiamente feminista, una negación de lo prometéico, vale decir, de lo diabólico, de esa tentación del «seréis como dioses», que, justo es decirlo, nunca como en esta época de ingenierías genéticas, clonizaciones, etcétera, ha estado tan vigente.

Es obvio que ese «seréis como dioses» de la serpiente del paraíso, ha enajenado la mente científica masculina al tiempo que ha culpabilizado la tripa reproductora de la mujer. Construir un hombre, crear un hombre sin la intervención divina o del azar, sin la comparecencia del cuerpo vivo, del cuerpo gestante, es decir, de la materia y la ani-

malidad banal en cuanto que general, ése era el sueño. Mucho más que el deseo de volar, mucho más que los blasfematorios sueños de transmutación y creación de objetos de la nada, este de construir lo humano sin la hembra: y ahí estaban leyendas tan antiguas como la del Golem, que, curiosamente, vieja como la tradición cabalística, sólo llega a cristalizar justamente con el romanticismo exacerbado, con el expresionismo de Gustav Meyrink. Pero si el Rabino de Praga cuenta sólo con el estudio y la adivinación de la palabra sobre el barro adánico, el doctor Frankenstein trabaja sobre materia que fue humana. Ahí estaban las leyendas y sobre todo, el deseo masculino de creación, más que de procreación, sin hembra. Es curioso que al Golem, que nace de una palabra y un nombre, que es de la palabra y no de la carne de donde recibe el cuerpo mágico y el ánima —es la palabra equivocada la que le lleva al mal— es curioso que al Golem sólo le consigue quitar la llave, es decir, matar, una niña: alguien que va a ser mujer, pero que todavía no lo es. Alguien destinada a la procreación, pero aún incapacitada para ello: necesitará de una metamorfosis, absolutamente repugnante a la mente racional, tan cara al principio de identidad, pero ese es un tema del que hablaremos un poco más adelante. Ahora volvamos a Mary Shelley a su *Frankenstein*.

Por si alguien no lo recuerda, Frankenstein no es el monstruo: es un joven científico que cree en la energía como fuente de vida, que construye un hombre con miembros dispersos sacados

del cementerio o de las mesas de autopsia —es decir, de la muerte—, y que, en virtud de una energía profética, le infiere vida. Vida, pero no alma. Tiene este ser extraño y feo, gigantesco y marcado con todos los costurones de lo construido, conciencia de su diferencia, de su aislamiento individual y de su odio. Su creador, en la extrañeza con que se enfrenta con el ser nuevo al que ha dado vida, es incapaz de darle nombre, así que sin nombre se mueve la criatura por el mundo. Como el Golem, a falta del aliento divino se verá impelido a destruir, y como un hijo freudiano, matará cuantas personas rodean a su padre, huirá de él, y por fin acabará con él. Pero, inevitablemente, recibirá del pueblo, del imaginario que acoge esta novela como la cristalización de un sueño frustrado y perverso, el nombre de su padre. Como corresponde. Es más: le sustituirá en él, y esto, ya, como en la vida, después, fuera de la novela. La historia de Frankenstein, y ahí está lo femenino, y lo moderno, está escrita sintiendo las dos perspectivas: la del científico y la





de su criatura que, quiera o no, llevará su nombre.

Porque, ¿dónde está lo verdaderamente terrorífico de la novela de Mary Shelley? No, desde luego, en las andanzas destructoras del monstruo: más terribles son las historias de fantasmas, de lobizones, de vampiros, y para entonces toda Europa está recorrida por ellas, ya están pululando por toda la literatura gótica. No es el monstruo el que da miedo en esta historia de miedo: son los sentimientos. Son los sentimientos de la criatura y, sobre todo, son los sentimientos del creador. Y es la aparición de la extraña ruptura de la comunicación íntima entre ellos, esa que existió cuando el monstruo estaba dentro, y deja de existir cuando está afuera.

¿Y la extrañeza? ¿Y esa mirada a los ojos del hombre que se mueve fuera del falso claustro materno del laboratorio? ¿Y la soledad y la perplejidad de quien reconoce lo que no estaba en lo que está, de quien ve separado lo que estaba dentro y ahora es individuo propiamente, ajeno, autónomo, otra persona... aunque ya estuviera previsto, aunque ese fuera precisamente el sueño? Eso es lo propiamente femenino. Eso es lo propiamente maternal. Esa perplejidad no tanto de la que mira, como de la mirada —que una sabe todavía sin luz—, del recién nacido, del recién separado. En puridad, del recién parido. Esa mirada primera del hijo, ese escalofrío

inconfesable, cuando una sabe que ya lo que formaba parte de ti, tiene, debe, ocurre que va a hacer su propia vida. (Más: cuando una sabe que es lo que más va a querer en este mundo, pero que todavía no es lo que más quiere en este mundo.)

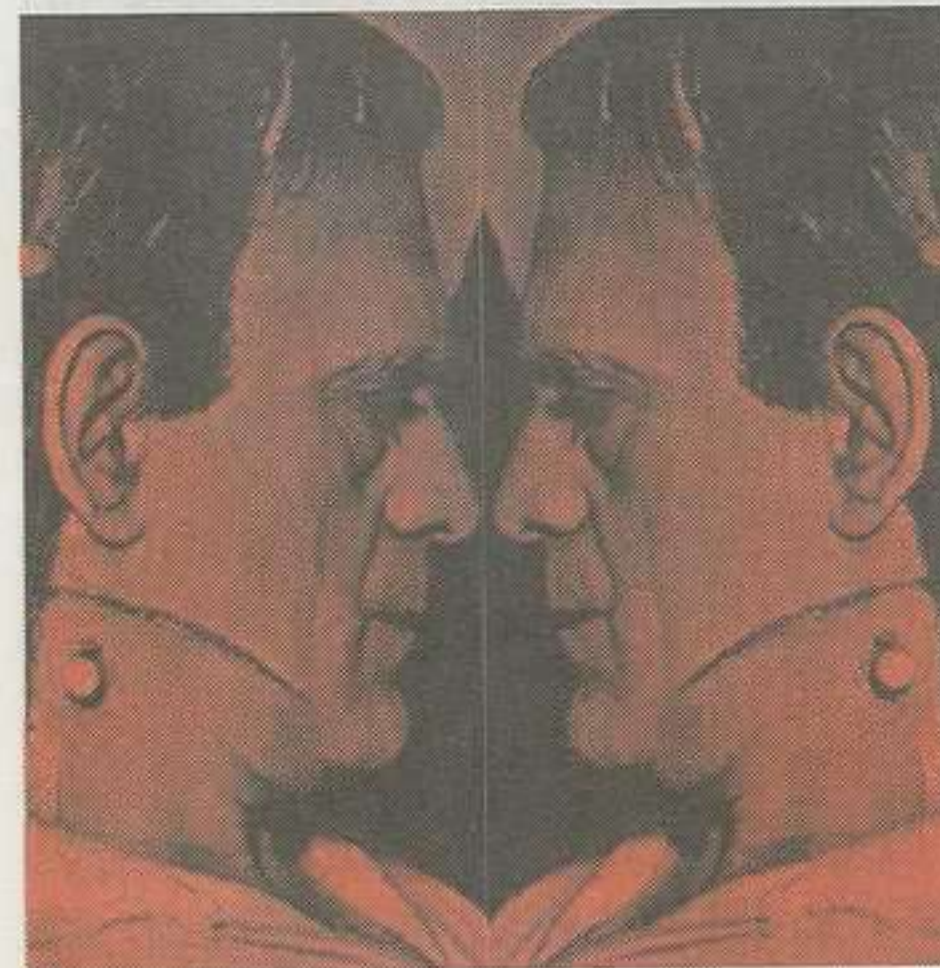
Y algo más: no podemos dejar de ver que ese monstruo destructor al que terminamos queriendo un poco —y más en las versiones cinematográficas basadas en la novela— es el fruto del error involuntario, del azar y del destino, de las limitaciones de la ciencia y, en la voz de Mary Shelley, del gran pecado del hombre. Pero como los hijos de las mujeres, plantea esa incógnita terrible que se nos presenta a nosotras como a nadie: capaces de gestar santos y sabios, somos también capaces de gestar monstruos. Y de algún modo, lo que sale de nuestro vientre está —de ahí el terror, lo monstruoso en primera instancia— fuera de nuestras manos. Este salirse de nuestras manos, salirse de las manos del doctor Frankenstein, es puramente femenino también. Y sobre todo: la implicación que el científico siente; es lo propiamente maternal, es decir, femenino, y es lo propiamente monstruoso. Nadie sino una mujer, algo monstruoso en sí misma, podría inventar al monstruo, y podría inyectar en ese creador prometeico los sentimientos encontrados de la madre. Y ahí están: la hembra que da vida, que premia, que mira extraña y que, irremediablemente, tiene que castigar, aunque en ello pierda su propia vida. La diosa original y triple de Robert Graves, del legendario panteón matriarcalista, el ocurrir de la metamorfosis y la sujeción, oscura y justa, a la fuerza del destino.

Hay, volviendo a Mary Shelley y antes de recuperar el tema de la metamorfosis, y esa afirmación tan dura de la mujer como monstruo, datos biográficos que, a mi modo de ver, tienen que ver de manera oblicua con la novela.

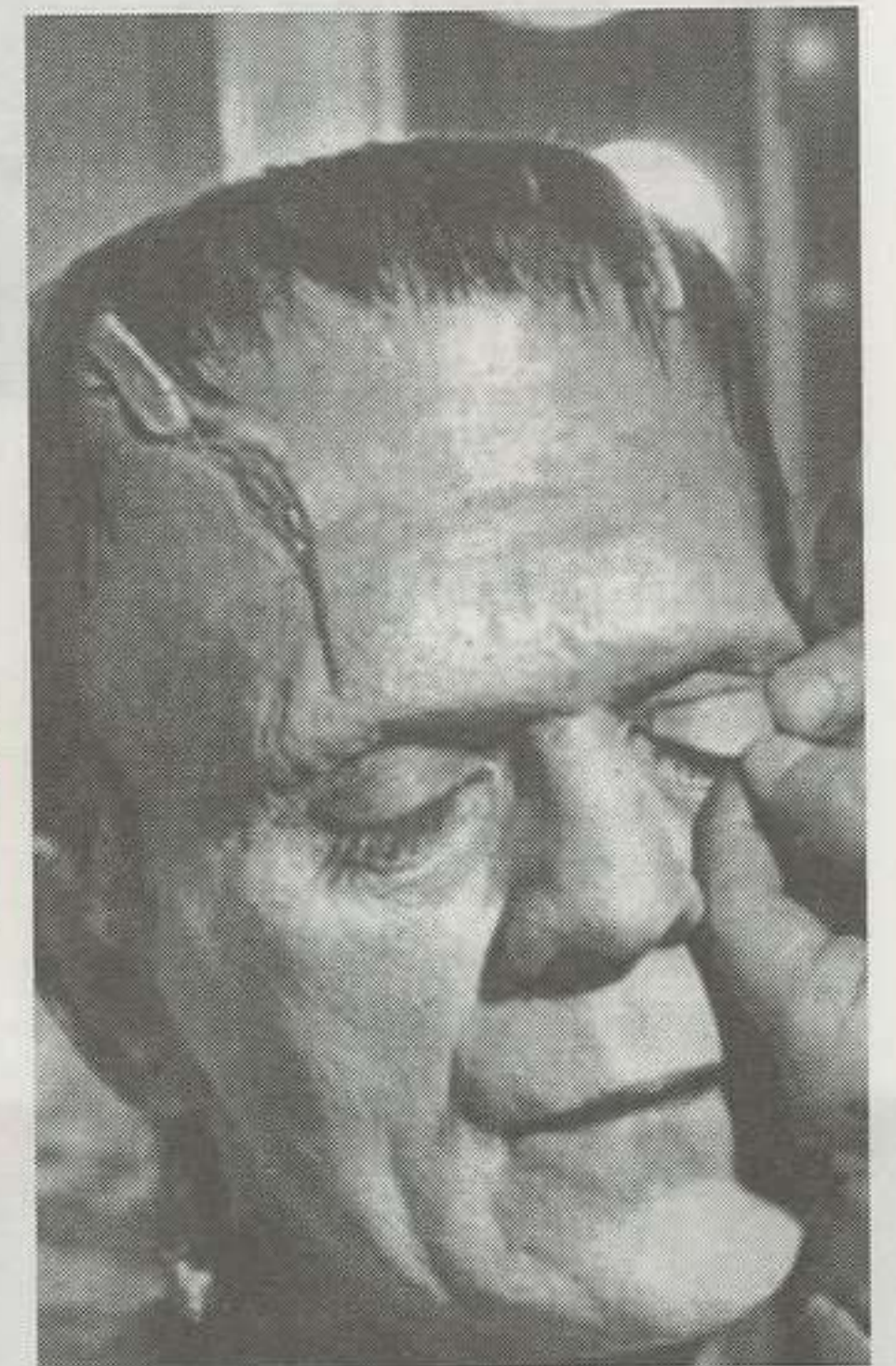
Mary Wollstonecraft Shelley, hija del filósofo William Godwin y de la pedagoga y escritora feminista Mary Wollstonecraft, elige el apellido de su madre hasta que se casa con P. B. Shelley. Wollstonecraft-madre es una ilustrada autodidacta, venida de una familia pobre y difícil, educada providencialmente y un poco contra lo que podría haber sido su destino, que en pleno siglo XVIII —muere en 1797— y en la reaccionaria Gran Bretaña, resulta ser una afrancesada, que defiende las ideas igualitarias de la Revolución, que trabaja como editora y traductora, que funda un colegio de señoritas, que exige la igualdad de la mujer y escribe tempranos textos sobre la conveniencia

cia. Tal vez exagere pensando que ese monstruo que nace en el laboratorio y que termina matando a su padre y a toda la familia que le ha dado el ser tiene que ver con este confuso y dolorido estado del alma, como lo tienen de algún modo el resto de sus novelas, escritas todas tras la prematura desaparición del poeta.

En cualquier caso, esa doble mirada, la de la hija, la de la madre, la de Frankenstein, la de su monstruo, miran lo umbilical de esa peculiar manera en que sólo lo puede ver, por pura biología, una mujer. No me hará falta referirme a las ya antiguas, tal vez las primeras críticas al programa freudiano, y no precisamente a las referencias a la envidia



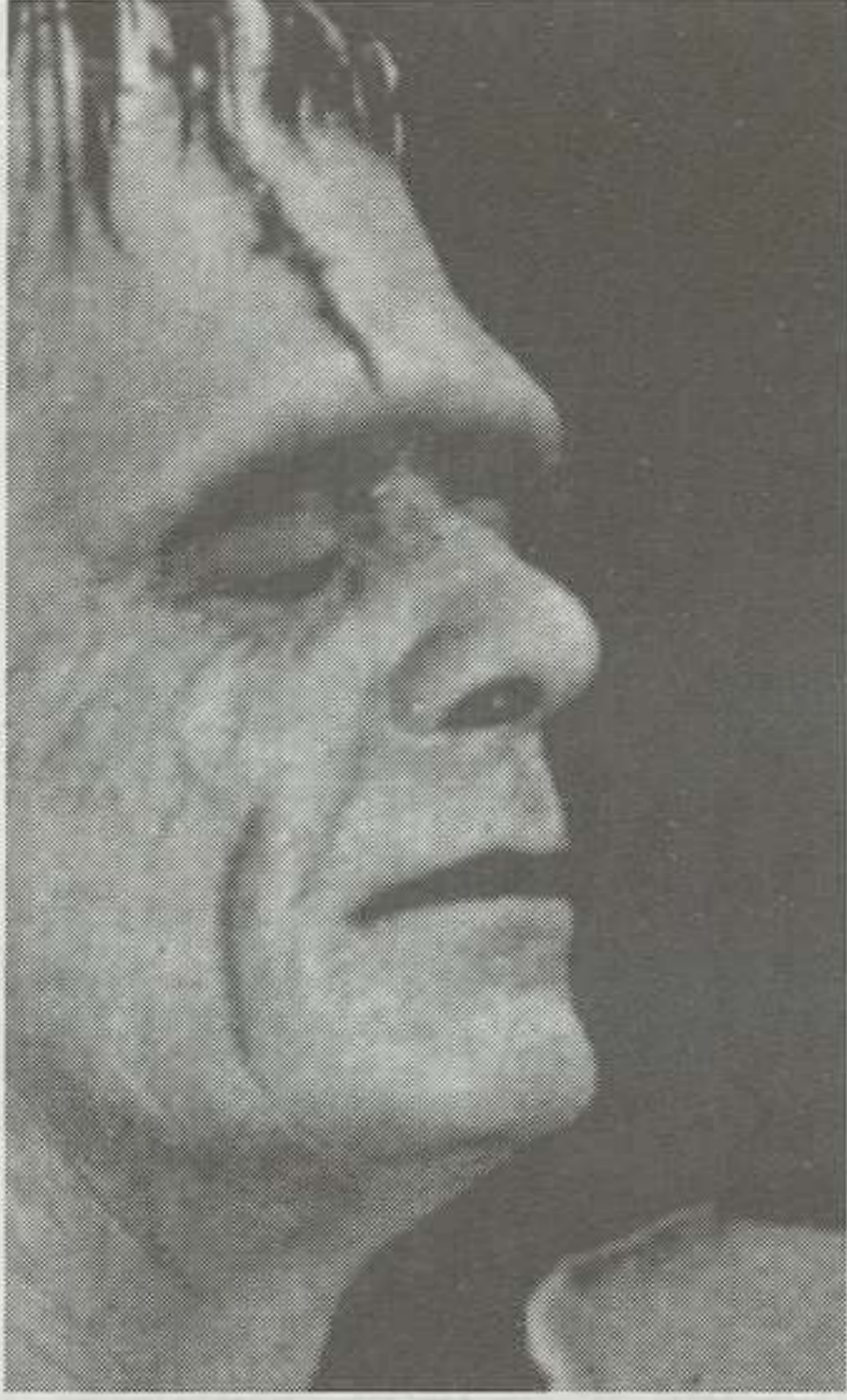
y la obligación de formar a las niñas. Y que da ejemplo de vitalidad, de libertad de costumbres, de autoesfuerzo. Pero que dejará en su hija sólo un recuerdo legendario y una herida incurable: ella ha muerto a consecuencia de su propio nacimiento, poco después del parto. Y aunque será su tía, la hermana, encargada de educar a la niña en la línea pedagógica de la madre pero sin ella, más que el padre, demasiado ocupado por la filosofía y la política, la idea del parricidio involuntario, la culpa original por la muerte de la madre y el semiabandono desesperado del padre, dejarán en su alma una nostalgia de la que da fe su correspondencia. Y más, después, cuando sus tres hijos mueren en la primera infan-



del pene, sino más bien, a la lectura de lo edípico.

Este Edipo sin madre que es Frankenstein, solitario, enfermo de falta de alma y de incapacidad para el bien, es, en realidad, una mujer. Mary Wollstonecraft Shelley podía decir como Flaubert si alguien le hubiera preguntado: «*Frankenstein c'est moi*».

Porque, ¿podrá alguien estar más solo que una mujer en el acto de crear? ¿O en el de parir? ¿Podrá alguien tener más miedo? Sólo otra mujer. Es obvio que ni estas dos preguntas ni la única respuesta tienen carácter científico: es



obvio también que van por otro camino, y que ni piden ni necesitan verificación (la respuesta que hay es obviamente retórica, tanto al menos como las preguntas, y está dirigida al mundo de la comprensión afectiva: es un truco venido de los eslóganes publicitarios, comerciales —mejor que un Mercedes, sólo otro Mercedes— o políticos: mejor que un buen peronista, sólo otro peronista). Más sola que una mujer en el acto de crear, sólo otra mujer. Y más aterradora. Es que lo que sale de sus manos siempre es un

monstruo. Claro que no cualquier mujer: probablemente, sólo la mujer cuando todavía no lo es del todo —la niña— o quizá, cuando está dejando de serlo —la vieja. Pero, ¿qué es esto de empezar a ser, de dejar de ser, de ser?

María Escribano ha reflexionado sobre lo femenino como metamórfico, y ha adelantado algo de su reflexión en estas mismas páginas. A una próxima publicación remito la curiosidad de los lectores. Yo, tomando de ella esa noción de la fertilidad como invasión del cuerpo, tomando esos cambios físicos y cíclicos que sufre el cuerpo femenino con un sentido literalmente metamórfico —como la metamorfosis de los insectos, por ejemplo, otro ejemplo, el más, de lo más alejado y monstruoso— sólo apunto a que lo metamórfico es monstruoso. Del niño al viejo, sólo hay un proceso de crecimiento, plenitud y decadencia. Si crecer es cambiar, en el caso del varón el crecimiento —y la decadencia— serán paulatinos, respetan algo profundamente igual a sí mismo: hay una identidad que permanece incólume, sólo el exterior —y quien no separa el exterior de lo interno—

creto, la cueva, lo húmedo, lo fácilmente negable, lo que no se viene a ver a simple vista, pero se manifiesta exteriormente de manera escandalosa. Aparece lo que no había: los senos no crecen, nacen. El flujo menstrual aparece abruptamente, y no es una excrescencia distinta de cualquiera, como el semen: es sangre. Es decir: es lo que no se puede perder, es lo que circula por todo el cuerpo, es la vida. La mujer ve a su cuerpo derrochar vida cada mes. Conoce que ese derroche tiene que ver con su potencia gestadora, y —María Escribano— con una forma transitoria y poderosa de su poder. Con la pérdida de ese derroche, de esa exageración, la mujer pierde —igual de abruptamente— ese poder—, otra vez Escribano. Lo suyo es, como lo que ocurrirá en el huevo enorme que agrandará su vientre en la gestación —secreto, interior y húmedo otra vez— no sólo crecimiento. Pura, genuina metamorfosis.

La repugnancia que produce a la mente civilizada, educada en el principio de identidad, la idea de meta-



monstruo. ¿Cómo no va a tener miedo, cómo no va a estar sola?

Es que ella misma, la mujer, y es hora de encarar la dura frase del principio, es lo monstruoso. Por eso, desde Mary Shelley y mucho antes, y también después —fíjense en Dorothea Thanning o en Leonora Carrington— la mujer inventa literalmente lo monstruoso. Por eso también es el talismán contra ello, la única que puede liquidar al

presenta ligerísimos cambios; crecen los genitales a la vista, funcionan como funciona el aparato fonador o el locomotor; lenta, apaciblemente, aparece el vello, se concretan las funciones sexuales —la potencia, se llama— y luego más tarde, las arrugas y las canas. Hay una esencia idéntica a sí misma. Es el principio de identidad reconocible: lo que es, es, y lo que no es, no es. Lo femenino ocurre en el interior —tiene ese lado se-

morfosis, es la que hace distinguir entre no ser, ser y dejar de ser mujer. Es obvio que toda una línea de pensamiento, la que abrió hace ya muchos años Betty Friedan al feminismo, trata de desmontar esa «desidentidad» que relaciona al cuerpo femenino con sus años de fertilidad, pero es obvio también que, en el atrás lejano de los orígenes, sin que quizá tuviera realidad histórica, hay la vieja memoria de una época en que

se pensaba a partir de la realidad femenina. Es el reino del matriarcalismo mítico, del panteón plural, del bosquecillo y la fuente, en que la



con todos los rostros de la

Diosa Blanca, primitiva, lunar y triple —niña virgen, madre justiciera, vieja sabia— reina sobre los cipreses fálicos y sobre las redondeces de las encinas, como sobre los nudosos olivos y el opaco laurel. Es la época en que, en todas las geografías, instalan su multiplicidad trinitaria los seres metamórficos, que quedaron en la imaginación colectiva de los pueblos como esos cuentos de miedo que tan bien recoge, para el panteón matriarcalista cántabro, el poeta Manuel Llano. Es la época en que se instalan los lugares de poder, claustros maternos que son cuevas, flujos que son arroyos, árboles que son frutos de larga vida.

¿Monstruoso? Robert Graves y tantos han dicho que nunca como en aquella época —cruel, casuista, la época de la serpiente pájaro, del pez emplumado— se vivió tan acorde con lo real. Nunca como en la época anterior a Prometeo, que robó el fuego a los dioses y puso a los monstruos, a la mujeres, a cocer la arcilla. Para el Golem hacía falta reproducir la creación divina diciendo la palabra, revelada pero secreta, al muñeco de barro. Para Frankenstein, para su soledad y su sentimiento, hacían falta las vísceras nostálgicas de la mujer. Ella y sus antepasadas inventaron al monstruo. Ellas eran, desde la instauración parmenidiana, desde el llamado Tiempo Eje, el verdadero monstruo. □

Pandora eléctrica

O el novísimo Prometeo

Pilar Pedraza

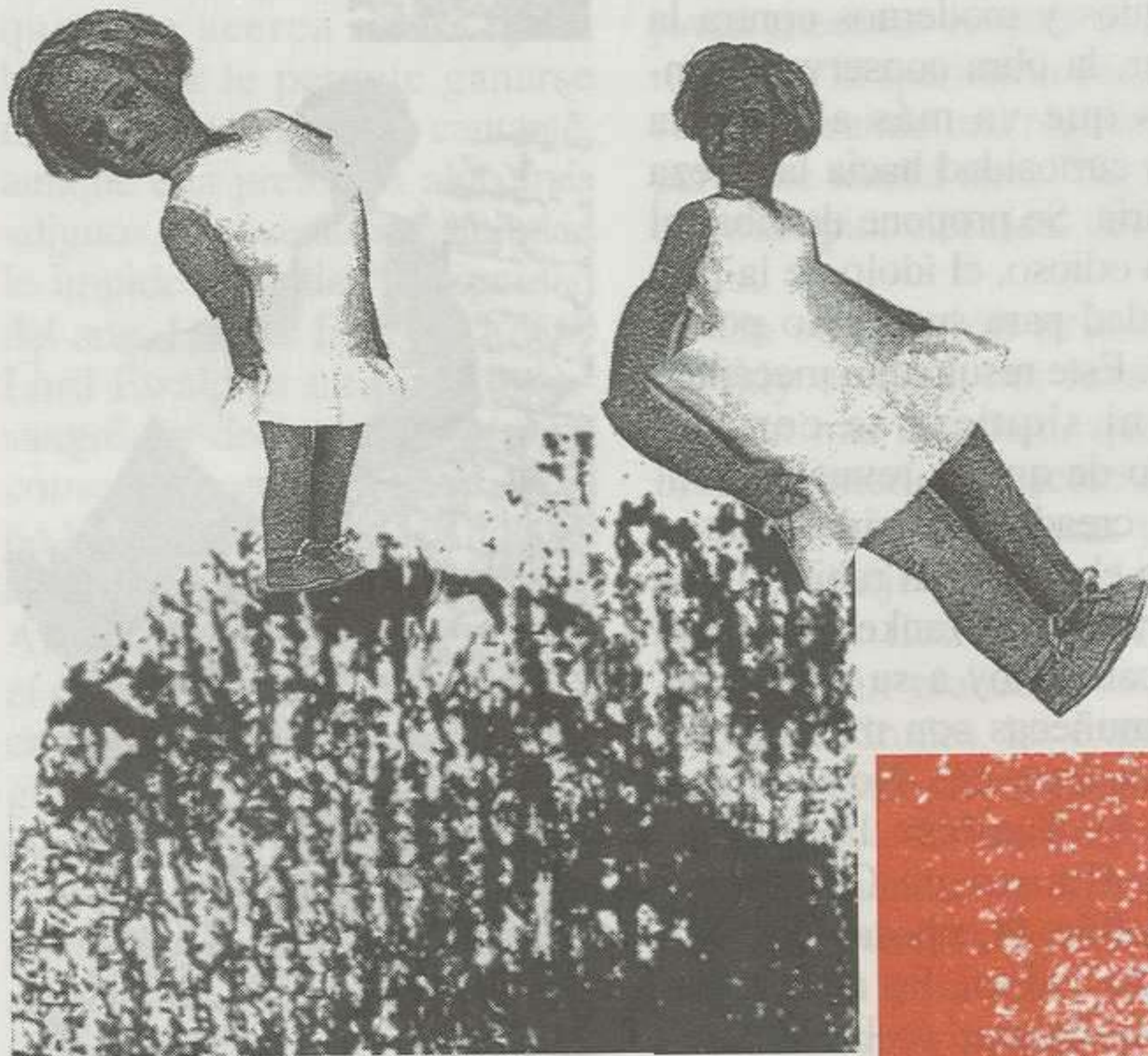
Aparte de su calidad literaria, Mary W. Shelley debe su universalidad al hecho de haber producido una gran versión del mito de la creación del hombre por un dios vanidoso, trivial y despótico, por un padre irresponsable. Este tema constituye uno de los tópicos legados por el Romanticismo a la cultura moderna a través del expresionismo, y pervive largamente en el cine clásico. Con menor frecuencia y quizá mayor carga ideológica, el hombre creado por Dios, la criatura del Titán, ha imaginado a su vez la creación de una compañera enigmática con la que eludir la tiranía de la mujer. Desde la Antigüedad, la fabricación de la estatua animada o de la muñeca obediente es un sueño inconfesable salvo en clave poética (Pigmalión, en Ovidio) o irónica (Hoffmann, Tolstoi). La misoginia exacerbada de la segunda mitad del siglo XIX permitió o propició su desarrollo.

El Prometeo-Frankenstein de Mary W. Shelley tiene un sucesor interesante en el Edison titánico de la novela de Jean Marie Villiers de l'Isle Adam titulada *La Eva futura* (1886), uno de los libros más misóginos de todos los tiempos, fruto de una época en que la feminidad estaba siendo sometida a un escrutinio riguroso por las ciencias, el arte y la literatura, y se libraba un duro enfrentamiento ideológico entre la mentalidad dominante y la exigencia de igualdad de los se-

xos, que emergía cada vez con más fuerza en el seno de la civilización industrial. En apoyo de la tesis de la diferencia esencial y de la inferioridad natural de la mujer respecto del varón se movilizaron la antropología y la medicina, que medicalizaron a la mujer (histeria), «redujeron» su capacidad cerebral y ayudaron a poner en tela de juicio la plenitud de su humanidad, reclamándola más cercana a la naturaleza —es decir, a la animalidad— que la del varón. Una de las pioneras de esta lucha fue precisamente la madre de Mary W. Shelley, Mary Wollstonecraft, que desmontó la tesis de Rousseau sobre la proximidad a la naturaleza de las mujeres, viendo en ella el peligro de convertirse en arma para discriminarlas y negar su igualdad. Con ello dio pruebas de una aguda percepción del núcleo del problema: la falacia de considerar al espíritu creador como dominio natural del varón, y al cuerpo reproductor el de la mujer.

El hecho de que su hija Mary hiciera salir a la Criatura, puro cuerpo arrancado de la tierra y de la muerte, del laboratorio siniestro de un Frankenstein impotente para asumir las múltiples paradojas de su creación, indica por otra parte una comprensión profunda del dolor que los desgarrados estaban produciendo en las conciencias más sensibles.

A finales del siglo el panorama se había endurecido. El arte entra en la guerra de los sexos con una beligerancia desconocida, produciendo gran cantidad —y calidad— de obras que demonizan al «otro», es decir, a la mujer en su inmensa mayoría. *La Eva futura* constituye no sólo un ejemplo muy característico de esto sino también de otro de los problemas que atormentaban la conciencia de la



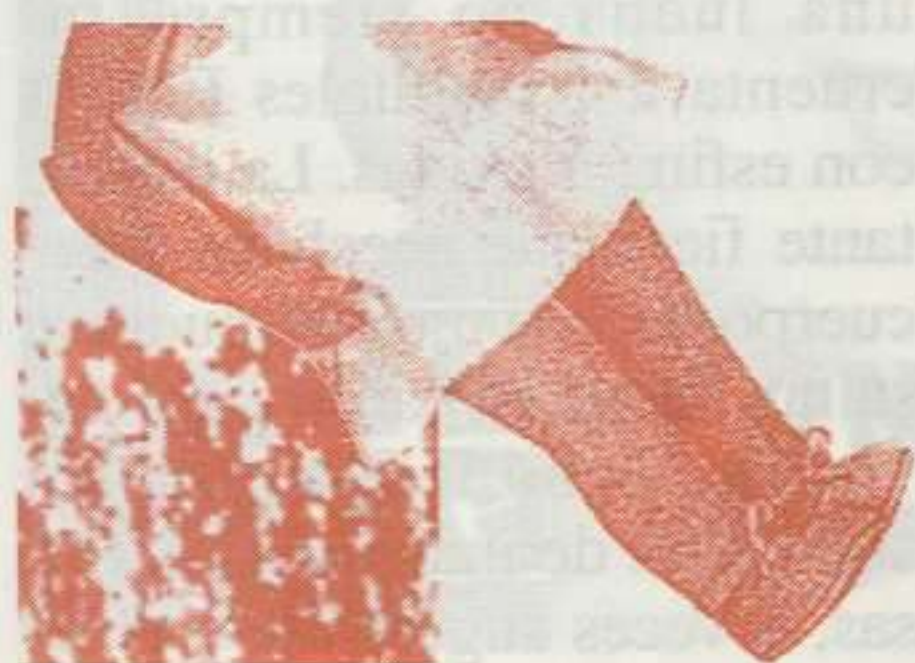
época: la contradicción entre lo antiguo y lo moderno, entre una concepción romántica de la vida y los imperativos de un futuro industrial que avanzaba a pasos agigantados.

El tema de la novela de Villiers de l'Isle Adam es la construcción de la mujer perfecta por Edison para su joven amigo y mecenas Lord Ewald, en sustitución de la novia de éste, una cantante bellísima pero carente de espíritu. La paradoja fundacional de este libro es tan enorme —el autómatas construido por el hombre tiene más alma que la mujer creada por Dios—, que el autor se ve obligado *in extremis* a dotar de espíritu a la muñeca valiéndose de una *medium* para no incurrir en blasfemia. Y no sólo eso. Las fracturas y los callejones sin salida, salvados por medio de falacias, abundan en este texto, interesante precisamente por su dificultad para desplegarse. Una dificultad que deriva en gran parte de lo artificioso de su tema, no de la prosa encantadora y la fantasía excéntrica de Villiers, que califica a

su novela de «obra de arte metafísica» para curarse en salud.

Suplantar a la mujer por una esclava de alta tecnología requiere cubrir de oprobio a la primera para justificar la operación. Dios la ha creado, pero ella ha degenerado hasta convertirse en un simulacro en el que ya no se reconoce la huella de la mano divina. Su seducción mancilla al amante al encaminar su deseo hacia un objeto indeseable:

La compañera que te dignaste concederme antaño, en las primeras noches del mundo, ha venido a ser el simulacro de la hermana prometida. Ya no reconozco en su forma tu huella y no puedo considerarla como una compañera. ¡Cómo se agrava el exilio mirando, como a un juguete de mis sentidos de barro, a aquella encantadora y consoladora del mundo que debía ser ante mis ojos obsesos de la hueca inmensidad el dulce recuerdo del bien perdido! A fuerza de,



siglos y de penas, me había el permanente engaño de esta sombra. ¿Para qué voy a arrastrarme en el instinto, desde donde me atrae y me tienta, creyendo en vano que constituye mi amor?

Precisamente por ser un catálogo heterogéneo de oprobios antiguos y modernos contra la mujer, la obra conserva un interés que va más allá de la mera curiosidad hacia la rareza literaria. Se propone derribar el ídolo odioso, el ídolo de la perversidad para sustituirlo por el ideal. Este resulta tan mecánico que ni siquiera se corre el riesgo de que se revuelva contra el creador o le pida cuentas, como el Golem al rabino Löw, la Criatura a Frankenstein o el replicante Roy a su fabricante. Las muñecas son más dóciles que los muñecos. No sólo la de Villiers. También la Olimpia de Hoffmann, la Galatea de Pigmalión, la esposa de porcelana de Tolstoi, las mujeres de cera de Gómez de la Serna, el maniquí de Buñuel, la amante sintética de García Berlanga o la fúnebre compañera de Pedro Olea. Ya se sabe: desde Homero, las hembras humanas son pusilánimes y asustadizas como ciervos. Incluso las réplicas creadas por los inventores titánicos. Sin embargo, a la larga éstas amedrentan a los creadores más que los autómatas varoniles, y algunas acaban con ellos sin necesidad de pasar por la fase de la petición de responsabilidades y la rebelión: son nada y uno termina cayendo dentro.

Todos los tópicos de la misoginia clásica esencialista son utilizados por Villiers, junto con los nuevos aportes de la «ciencia», lo que da lugar a tantos y tales insultos a la mujer que él mismo se escandaliza y condesiende a que sus personajes hagan algunos guiños: «Todo cuanto digo es un poco impertinente para muchas mujeres. Afortunadamente, estamos solos», dice Edison a Lord Ewald, quien comenta, por su parte: «A pesar de mi acongojado y funesto amor, me parece que habláis de la mujer con excesiva severidad». ¿Cómo es



esa criatura que ha ido degenerando desde que salió de las manos del Creador hasta el punto de que el hombre ya no puede considerarla como una compañera? Un ser endeble, irresponsable y delicado, cuyo único deseo es ser preferida a las demás. Necesita y pide apoyo constante. Lo mejor es que no trate de salirse del papel que se le ha asignado desde el principio y que sea necia, pues una mujer desprovista de necesidad es un monstruo, y nada hay más triste y desesperante que ese ser que se designa con el nombre de mujer ingeniosa. La mujer recogida y creyente, un poco boba y modesta, que por su alto instinto comprende la palabra a través de un velo luminoso, es un tesoro supremo, mientras que la ingeniosa es un castigo de la sociedad. Debe guardar silencio, ser

espejo de la belleza para el hombre y no echar a perder con estupideces los momentos sublimes en que éste se entrega a su contemplación.

La palabra de la mujer es un síntoma de su «raquitismo espiritual», que guarda cierta relación con las cuatro paredes de su mundo y con el corsé. La bella Alicia Clary, a quien se trata de sustituir por un doble eléctrico, es un caso flagrante de este «raquitismo» llevado al extremo. No es buena sino bonachona, no es religiosa sino devota, no es boba sino lela — ser boba está bien en una mujer —, canta estupendamente pero no es artista sino virtuosa, y por si fuera poco, el autor trae a colación el inevitable cientificismo antropológico, la relación de la mujer blanca con las razas «inferiores», pues la merma siniestra de intelecto de Alicia le recuerda los resultados obtenidos por los habitantes del Orinoco, que oprimen entre tablillas el cráneo de sus hijos para impedirles tener ideas demasiado elevadas. No falta el recurso a cierto darwinismo que sitúa a la hembra humana más cerca de las hembras de los mamíferos que del varón, aunque el autor tenga el decoro de considerar bestiales sólo a algunas —fundamentalmente a las prostitutas y libertinas—, no a todas. En tanto que bestias, estas mujeres fatales no son sujetos de derechos civiles y merecen que se les dé muerte como a la víbora y el vampiro:

Aquellas mujeres cuyo pensamiento empieza y termina en la cintura y tienen por peculiar rango traer al broche de su pretinilla todas las ideas del hombre, en realidad distan menos de las especies animales que de la nuestra. Por el decoro de sus escrúpulos, el hombre digno de llamarse tal tiene derecho de vida o muerte sobre semejantes hembras, por la suprema razón con que se ha arrogado análoga justicia sobre los individuos del reino animal.

E insiste:

Y siendo fatalmente necesario que esas mujeres tan vacías como letales ejecuten sus abusos, concedo al hombre el derecho libre y natural (si se percata de sus manejos) de darles muerte, sumarísimamente, de una manera oculta e infalible, exenta de trámites y de recursos, porque tampoco al vampiro o la víbora se les da derecho de apelación.

El derecho de vida o muerte del varón sobre la mala mujer porque ésta se ha degradado hasta el punto de convertirse en un animal, es uno de los argumentos más terribles del libro a pesar de su aire de *boutade*, precisamente porque se formula en una época en la



que, considerándose a la mujer más cerca de la naturaleza que al varón, se la estaba animalizando como género, y no sólo en los sesudos tratados de antropología o de medicina social, sino también en el arte y en el imaginario erótico. Nunca hubo en la pintura europea más esfinges, sirenas, centauresas, felinas, bailarinas con serpientes o ménades retozando con sátiros que en la segunda mitad del siglo, pasado, ni una animalidad tan espesa en los cuerpos femeninos y las expresiones. Un arte nada inocente se recreó en las posibilidades de estas bellas para estimular la sensibilidad al tiempo que las usaba como símbolo de lo inferior, oponiendo en una lucha no siempre incruenta a espirituales Edipos con esfinges ávidas. La inquietante fiera que acechaba en el cuerpo de la mujer, dispuesta a saltar sobre el varón para devorarlo, llenó los salones del siglo XIX de imágenes perversas, a veces sugestivas y a ve-

ces ridículas por su obviedad o su hipocresía.

Entre las facetas que caracterizan la ideología de *La Eva futura*, hay una que brilla apenas un momento pero deslumbra por su claridad. Se trata de un clasismo enunciado sin matices: tanto Lord Ewald como Edison piensan que el haber nacido en el seno de una familia rica pero sin alcurnia tiene algo que ver con el raquitismo espiritual de Alicia, ya que «existe una diferencia sensible entre el purasangre y el matalón». En suma, Alicia es una criatura zafia y vulgar a pesar de su bello aspecto, y Lord Ewald quiere librarse de ella porque es incapaz de amar un cuerpo sin alma, una forma inerte que a su vez es incapaz de sentimientos nobles. «Su triste yo no puede amar a nadie —dice a Edison—, pues no tiene en su turbia y contumaz entidad algo que le haga experimentar lo que acredita y define al ser verdaderamente humano.» Aquí debíamos llegar necesariamente. Después de la bestialidad de la mujer se suele aludir a su problemática humanidad. ¿Es humana la mujer? Sí, pero menos que el hombre, se ha respondido hasta no hace mucho. Incluso después de Simmel advertimos en algunos pensadores de nuestro siglo, como Ortega y Gasset, ciertas tentaciones al respecto. Mirar a una mujer con la convicción de

que no es del todo humana debe constituir una experiencia estética verdaderamente fascinante, y como recurso literario quizá esté todavía sin explotar, pero se ha escrito sobre ello demasiadas veces usando el papel timbrado de la ciencia y la filosofía, y en el caso de Villiers de l'Isle Adam, de la «metafísica».

¿Cómo es físicamente esta burguesa mezquina y no del todo humana? El equivalente



vivo de una Venus clásica, enfundada en el colorido y las texturas del gusto simbolista del fin de siglo: escultural, esbelta, de fina piel pálida como el nardo, larguísimo pelo negro —cabe-

llos largos e ideas cortas—, boca cruel como un clavel sangriento, nariz griega, dientes de animal joven, ojos negros que acechan a través de las pestañas. Un animal con aspecto de diosa, como en Hesíodo, para quien las mujeres son seres con apariencia de diosas y corazón de perras. Una cálida fragancia embriaga a quien se acerca a ella, y su buena voz le permite ganarse muy bien la vida como cantante, aunque ella preferiría algo más «digno», ya que su mezquindad le impide entender la dignidad del arte. Esta es Eva. ¿Y Adán? Lord Ewald es un joven purasangre, es decir, un aristócrata como el propio conde Villiers de l'Isle. A una belleza que no tiene nada que envidiar a la de Alicia une lo que a ella le falta: el espíritu. A sus 27 años razona con Edison, su amigo y protegido, como un filósofo. Ha sucumbido a la belleza fatal de esa mujer indigna de él hasta el punto de no poder prescindir de su cuerpo aunque lo considere una «forma inerte». Está a punto de quitarse la vida, lo cual es una incongruencia bajo la cual se transparenta un deseo de matar «a la víbora».

Tratando de ayudarle, Edison le revela paulatinamente su último invento: la andreida Hadaly, el ideal materializado, creado por un varón para un varón con materiales varoniles, un robot hembra cuyos tambores

internos contienen horas y horas de grabación de poemas, pensamientos y diálogos tomados de insignes artistas, es decir, de hombres. Edison se ha dirigido a ellos para comprarles a peso de oro todas sus maravillas inéditas, actitud acorde con la obsesión del Edison real por las patentes. El inventor ofrece a su joven mecenas revestir al autómeta con la apariencia exacta de Alicia, creando una réplica suya pero que tendrá alma. Un alma, en principio, eléctrica, de fonógrafo.

En su versión primitiva, Hadaly es un robot revestido de láminas de plata, que cubren un interior de acero lubricado con aceite de rosas y ámbar. Debajo de los áureos pulmones tiene un cilindro donde están grabados los gestos, las actitudes, las expresiones del rostro. El cilindro contiene unos 70 movimientos, «aproximadamente el número del que puede disponer una mujer bien educada», pues un exceso de movimientos resulta chocante y hace de una mujer un ser insoportable. Sus dedos están cuajados de sortijas cuyas piedras son sensores. En la andreida «todo es rico, ingenioso y alarmante», desde sus pulmones de oro esponjoso hasta su carácter dulce y taciturno. Cuando Lord Ewald se queja de la lúgubre monotonía que constituirá su conversa-

N
O
V
E
D
A
D

VIVIANE FORRESTER

El horror económico

“En vísperas del siglo XXI nos estamos tropezando con una realidad terrible: existe algo peor que la explotación de los hombres; es el hecho de que ahora, millones de seres humanos ya no sirven ni siquiera para ser explotados. El concepto de trabajo, que era el fundamento de nuestra civilización occidental, está caduco. Mienten los políticos —y probablemente se mienten a sí mismos— cuando hablan de crisis pasajeras, transitorias.”

Viviane Forrester



FONDO DE CULTURA ECONÓMICA

LIBRERÍA MÉXICO C/ Fernando el Católico, 86 - 28015 Madrid - Tel.: 543 29 04 / Fax: 549 86 52

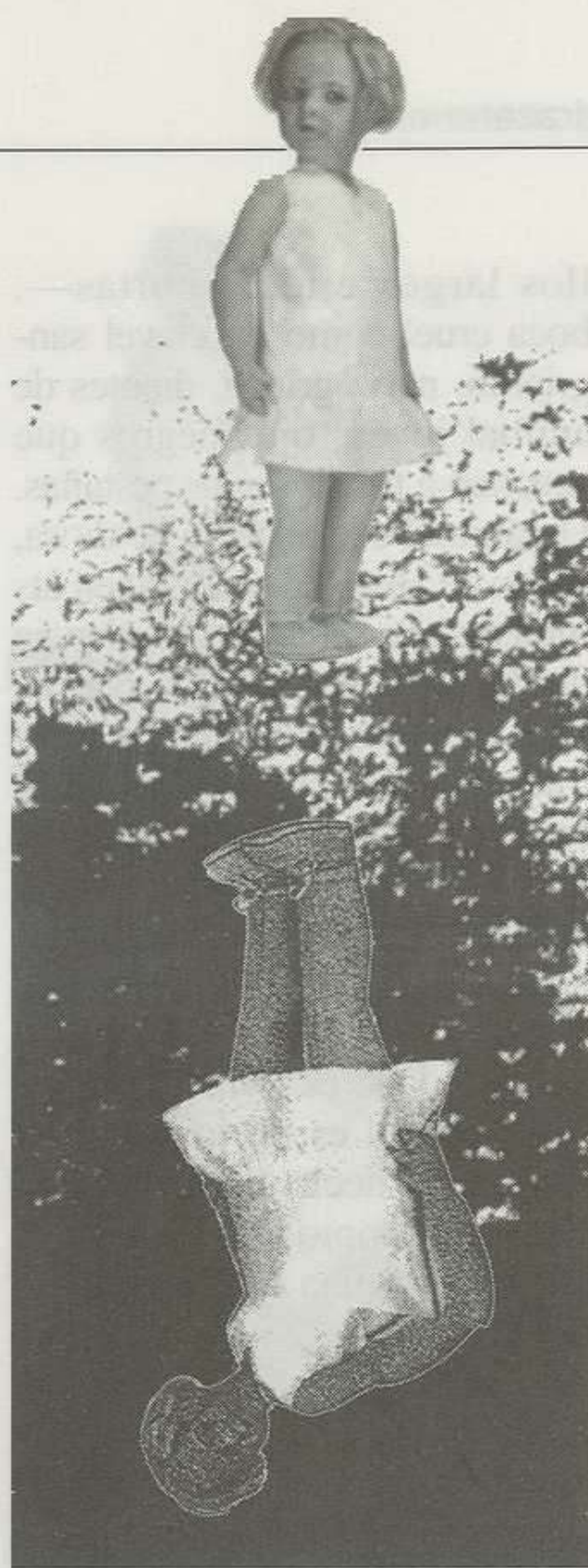
ción pregrabada, incapaz de variar, de responder a preguntas nuevas y de inventar, Edison hace un panegírico de la repetición mecánica y dice que la novedad es enemiga del amor, aunque en realidad de lo que es enemiga es de las nuevas tecnologías audiovisuales: el cinetoscopio y el fonógrafo, reproductoras fantasmagóricas del sonido y el movimiento muertos.

La andreida es tecnológica pero sus precisos materiales pertenecen a la cantera del imaginario simbolista más que



a la ingeniería, y más que una máquina es un ídolo soñado por un poeta. ¿Quién se iba a enamorar de un electrodoméstico? Sus pies de plata sostienen unas piernas de platino rellenas de mercurio, su cráneo y su columna vertebral son de marfil, sus pulmones de oro hilado, sus articulaciones de acero para que puedan ser sometidas al magnetismo, su movimiento eléctrico. Su alma es un sistema eléctrico dentro de la armazón metálica. Por encima de ésta se extiende la carne artificial, en todo semejante a la natural, modelada por una escultora habilísima que le da el aspecto de Alicia como Rotwang da el aspecto de María al robot Futura de *Metrópolis*. Esta artista es mujer para «salvar», ya que no es lo mismo crear una casta estatua, aunque sea de Venus, que una amante frecuentable. El pudor decimonónico puede alcanzar cotas surrealistas de moralidad *kitsch*: esta es una de ellas.

«Será para nosotros lo que nosotros somos para Dios», dice Edison atreviéndose a formular la vieja fantasía según la cual la mujer es una



creación del varón —Pandora, Galatea— o procede de sus cuerpo —Eva—. A partir de ahora, pronostica el inventor, se fabricarán millares de seres como éste y habrá industriales que montarán sus «manufacturas de ideal». Pero no hay que temer que estas preciosas muñecas lleguen a suplantar a las esposas, necesarias de momento para la reproducción de la especie. Nada tienen que ver con ellas: lo que se trata de crear es una tropa de «queridas inofensivas» destinadas a atenuar los perjuicios que acarrearán los «hipócritas desvíos conyugales». O sea, infinitamente sofisticados juguetes masturbatorios, prostitutas electrodomésticas que libren a los varones que puedan permitirse del oprobio que supone caer en las garras de las mujeres venales, de los vampiros y de las víboras.

Lord Ewald odia terriblemente a su novia Alicia y quiere matarse para escapar de la esclavitud de desearla, pero no es fácil convencerle de que se engañe a sí mismo sustituyéndola por lo que él considera «una absurda muñeca insensible», un «ídolo tenebroso». Sin embargo, el dios Edison es as-

tuto como el diablo y le tiende una trampa. Le hace confundir a Alicia con la andreida en una escena memorable. «Delante de ti —dice el joven a la muñeca, creyéndola su novia—, mujer singularmente bella, se desvanecen todas las demencias de la electricidad, las presiones hidráulicas y los cilindros vitales ... Te amo». Pero he aquí que cuando su boca roza los palpitantes labios de la hermosa, un olor sospechoso le horroriza: el del aceite de rosas y ámbar que lubrica el mecanismo del robot. Es la andreida Hadaly lo que tiene entre los brazos y no la señorita Alicia. Su primera reacción es sentirse ultrajado, y la segunda el temor a caer en el abismo. Cae, naturalmente. El abismo de estas mujercitas fatales es muy atractivo: en él caen todos, como bien sabe Luis García Berlanga, que lo ha contado magistralmente en la película *Tamaño natural*. Tienen algo que no tienen las mujeres de carne y hueso: «Pensó Lord Ewald que en definitiva la mujer representada en aquella misteriosa muñeca puesta a su lado, nunca había guardado en ella algo con que hacerle gozar un dulce y sublime instante de pasión como el que acababa de pasar... La falsa Alicia parecía más natural que la verdadera.» También a Nathaniel, el protagonista de *El hombre de la arena* de Hoffmann, su novia humana, Clara, le parece un frío autómatas, mientras que la muñeca Olimpia le colma espiritualmente porque no le interrumpe cuando le lee sus larguísimos poemas ni se entrega a entretenimientos frívolos como bordar o jugar con el perrito. Son espejos sumisos, la quintaesencia de la feminidad vista por el ojo del patriarca. Fellini, con su talento prodigioso para poner en evidencia los deseos de sus personajes masculinos, hace de la muñeca alemana Isabel el último amor de Casanova. Lord Ewald no es diferente a los demás. En definitiva, acaba tomando por amante a la muñeca en sustitución de la novia de carne y hueso, y Edison la embala para

el largo viaje a Inglaterra en un ataúd suntuoso.

Llegado a este punto y pensando quizá que ha ido demasiado lejos, el autor hace trampas, unas trampas clamorosas, espectaculares como los dobles finales de Hollywood, trampas reaccionarias, graciosas y terribles, pues temiendo estar en falta con las convenciones —esas convenciones que hacen que el escultor del cuerpo de la andreida sea escultora, como es mujer la policía que registra a las damas— y quizá con el propio Dios, inventa para la muñeca un alma después de haber inventado un cuerpo. Este alma, llamada Sowana, es proporcionada por una *medium*, la señora Any Anderson, que merced al magnetismo animal, tan útil en el caso de las animaciones de muñecos desde Hoffmann, se desdobra. Pero Sowana es, como la propia Hadaly, un misterio, no una mujer corriente. Sowana no es la mujer sencilla, digna e «inteligente con limitaciones» que Edison conocía en la persona de la señora Anderson, sino sabia, ideal, enigmática, lo cual resulta, lógicamente, inexplicable. Por esta vía se salvan todos y Hadaly queda elevada legítimamente a la categoría de mujer ideal:

Hay que tener en cuenta que no todo es quimérico en esta criatura —dice Edison al joven—. Hadaly, bajo la apariencia de la electricidad y simbolizando bajo su armadura de plata a la humanidad femenina, es el ideal, el ser desconocido tanto para mí como para los demás, puesto que si conozco a mistress Anderson os aseguro que no conozco a Sowana.

Así que el ideal de la «humanidad femenina» pasa a encarnarse en un muñeco que une a su dotación de partida —setenta horas de voces de los mejores poetas, filósofos y narradores—, la presencia de un espíritu desconocido. El aliento de Sowana hace que aparezcan en la cháchara de la autómatas «embriagadoras le-

janías del alma femenina» y «alusiones desconocidas al imposible amor». «En esta nueva obra de arte —dice Edison— donde se condensa, irrevocable, un misterio no imaginado hasta ahora, ha quedado sugerido un ser ultrahumano.» Desde luego, no una mujer sino un rompecabezas cuyas piezas cuadran cada vez menos, un capricho casi vanguardista. Lord Ewald, enamorado de la muñeca ultrahumana, se queda con ella y renuncia al suicidio. Pero Villiers de l'Isle Adam, en un destello de lucidez que salva la novela en el último minuto, hace que la señora Anderson muera, y con ella Sowana se extinga, mientras Lord Ewald y Hadaly viajan a Inglaterra. El barco se incendia y naufraga. Hadaly desaparece. Fin del ideal.

Puente entre *El hombre de la arena* (1817) de Hoffmann y *Metrópolis* (1925) de Thea von Harbou —y la película de Fritz Lang basada en ésta—, la obra de Villiers de l'Isle Adam es uno de los más bellos ejemplos de un texto en la transición entre una sensibilidad romántica y un atisbo de modernidad industrial, aunque pertenece más a la primera, a un romanticismo simbolista para el cual el revestimiento del robot está más cerca de la armadura medieval que del dominio real de la electricidad. Villiers era consciente de ello: «El héroe de este libro —escribe en la Advertencia al lector— es, ante todo, el mago de Menlo Park, y no el ingeniero señor Edison, nuestro contemporáneo». Abunda en esta dirección el diseño del universo donde habita la andreida: un palacio subterráneo debajo de la vivienda de Edison en Menlo Park, en un lugar utilizado antaño por los indios como cementerio. Acompañan la exquisita soledad de Hadaly aves fantásticas, también mecánicas, y una flora de tela perfumada que recuerda los jardines fantásticos del Renacimiento.

La maligna criatura del sabio-mago Rotwang en la no-

vela de la señora Harbou, *Metrópolis*, se inspira directamente en la de Villiers hasta el punto de llamarse Futura — algunas veces, porque en otras ocasiones obedece al nombre de Parodia—. Pertenece también a un mundo en transición en el que no parece contradictoria la alta tecnología —la «invención» del vídeo en la película— con la quema de una bruja en la plaza de la catedral. Hadaly y Futura no son las últimas amadas de ingeniería. La Rachel de *Blade Runner* es su sucesora más insigne. Pero para la sensibilidad contemporánea es más asequible el simbolismo de las simples muñecas y los maniqués que el de estas sofisticadas máquinas. Aunque no sea tecnológica sino simplemente un juguete erótico de vinilo, la muñeca de García Berlanga es un instrumento más afinado para expresar el *pathos* de las muñecas y sus hacedores o dueños y la esclavitud en que estos caen en cuanto bajan la guardia, casi tanto como la de Hoffmann, que es la más siniestra. La de Villiers, comparada con ellas, es insignificante. No actúa ni siquiera poniendo en marcha el poderoso mecanismo de la seducción que late en su pasividad. La muñeca en definitiva no es tanto un lugar vacío —el lugar del otro— como el espejo solipsista de una cultura que ha cometido el error de establecer diferencias donde no debe haberlas. Todos somos la criatura de Mary W. Shelley; pero nadie se sentirá jamás identificado con la Eva futura. Si la Pandora de Hesíodo es la fundadora de la raza de las mujeres, distinta de la de los hombres, la Eva de Villiers se muestra condenada desde el principio a ser meramente una muñeca que no sobrevive al texto que la cobija y, en definitiva, no vive más que de ser metáfora de un malentendido cuyo origen no reside en las dificultades de la criatura para llegar a ser sino en la incapacidad del padre para asumir los retos de la creación. □

Creador de (monstruos) hombres

Ana Rossetti

No sabes, Mary, cómo la criatura del Doctor Víctor Frankenstein sigue vagando por las reflexiones y las pesadillas, por las filmotecas y los discursos éticos, por las antologías del terror y los temores de los futurólogos, por la obstinación de la ciencia y los destellos de la poesía. Cómo es referencia, advertencia e imán en este fin de milenio.

No sabes, no puedes imaginarte qué es lo que ha sido de él después de que saltara por la claraboya del camarote y el témpano lo arras-trara.

«Las olas se lo llevaron rápidamente, perdiéndose por la oscura lejanía.» Así concluye el testimonio del capitán Walton. A partir del momento en el que el capitán lo perdiera de vista se cierra el libro, pero se abre otro cuaderno de una única página: el del mito recuperado.

El mito es como un diario de bitácora donde la humanidad se reescribe continuamente. La hazaña de Prometeo, desde donde tenemos conocimiento, se ha reinterpretado con las intenciones más variadas y el Titán ha sido sucesivamente usurpador, rebelde, sacrílego, arrogante, benefactor de los hombres, enemigo inflexible contra lo establecido, víctima propiciatoria y héroe. El Romanticismo, en su empeño de transvalorar todos los símbolos, lo emparentó con la estirpe del ángel desobediente, y tu Víctor Frankenstein y su criatura plantean esa disidencia. Considerar a lo llamado «el Bien» como ley convenida y orden protector y a lo llamado «el Mal» como propuesta diferente, objeción crítica y disonancia

necesaria, ha sido el esquema referencial para la última revisión en la que todavía estamos ocupados: lejos de los caminos trillados se obtiene experiencia, individualidad y albedrío. Pero considerar la verdad como entidad sepa-

peregrinaje incesante de esa criatura, desesperada e insu-misa, creada por un moderno Lucifer. Se sigue indagando sobre si la ciencia es una buscadora de la verdad, por lo que no debe temer las consecuencias y asumir todos los

nunciar por ello a intentar comprender?; manipular la materia, suplantar a los dioses y arrebatarles la posesión de lo creado, ¿no es conformar la ambición? Derrocando a un tirano, ¿se acaba con la tiranía?

Se sigue interrogando al misterioso vínculo de rencor y de decepción entre la soberbia del creador y la imperfección de su criatura. Si la criatura es el reflejo de su deseo y de su error, es, ciertamente, su semejante. ¿Debe admirarlo o renegar de él? ¿De quién es la responsabilidad? ¿De quién es el albedrío? ¿De dónde procede el compromiso con la sociedad, hasta dónde se tiene que estar sometido a sus normas, a sus mezquinos acuerdos? ¿Quiénes han redactado tal contrato, a quién se le pidió opinión, a qué necesidades se decidió atender? Los legisladores, ¿para quiénes establecieron sus reglas?, ¿y cuándo prescriben? El pacto, la culpa, la deuda... hasta dónde se debe disentir, hasta cuándo se debe soportar.

Ha pasado una cosa, Mary: el doctor Frankenstein no existe, nadie lo recuerda, nadie lo conoce. Es su criatura, a la que el doctor no dio nombre, el verdadero Frankenstein.

No sabes, Mary, que tiene un rostro: para nosotros más familiar y por supuesto más reconocible que el de nuestro ángel de la guarda. Es una imagen que pertenece a nuestra cultura presente: el rostro de Boris Karloff, un actor de cine. Cine significa que el principal soporte de nuestras fantasías y nuestros temores es, desde hace un siglo, el celuloide que ha captado la luz y su movimiento.



rada del espíritu de la colectividad supone ponerle límites precisos. Y dentro de estos límites el Ego es el soberano, se basta a sí mismo y no tolera ninguna otra imposición. ¿Cómo llegar a entender la verdad sin enmarañarla en las propias miserias? Y en este dilema estamos, Mary.

Desde que nos entregaste la primera novela de ciencia-ficción, se sigue anotando el

riesgos; si es lícito desafiar las leyes naturales para engendrar un linaje propio y, lo mismo que Mefistófeles hablara de «esa parte que quiere siempre el mal y que, sin embargo, concurre siempre al Bien», no sea inevitable la formulación inversa.

Penetrar en el misterio para informar a la conciencia: ¿no conlleva sufrimientos y dudas?, ¿y hay que re-



Charles Ogle en la primera versión cinematográfica de *Frankenstein*, (1910).

Prometeo, el robarle el fuego a los dioses, fue el padre de la cultura humana. El calor del fuego era entonces lo que ponía en marcha los corazones y activaba la materia y hacía que las fórmulas hirvieran en las redomas y que los metales obedecieran y que los conocimientos progresaran. El calor del fuego era el ánima. Tú misma soñabas en que si acercabas a una buena hoguera el cuerpecito de tu niña podrías hacerla revivir. Pero el doctor Frankenstein dió un paso decisivo al sustituir el fuego por su energía: robó la electricidad de la tormenta para hacer correr el fluido vital por la materia inerte y reanimarla. Con ello, irreversiblemente, quedaron muchas cosas atrás. No te equivocaste del todo: la electricidad es el motor hoy.

Sí, Mary: Edison, como un Frankenstein-Prometeo, ha apresado las ondas del aire para transmitir las por medio de la corriente eléctrica. Por venas de cobre circulan la luz, el sonido, la acción mecánica. Y eso ha sido la fuente principal de nuestros recursos en el siglo XX. Un corte de fluido eléctrico nos

deja paralizados. Nos cuesta, incluso, muchas vidas.

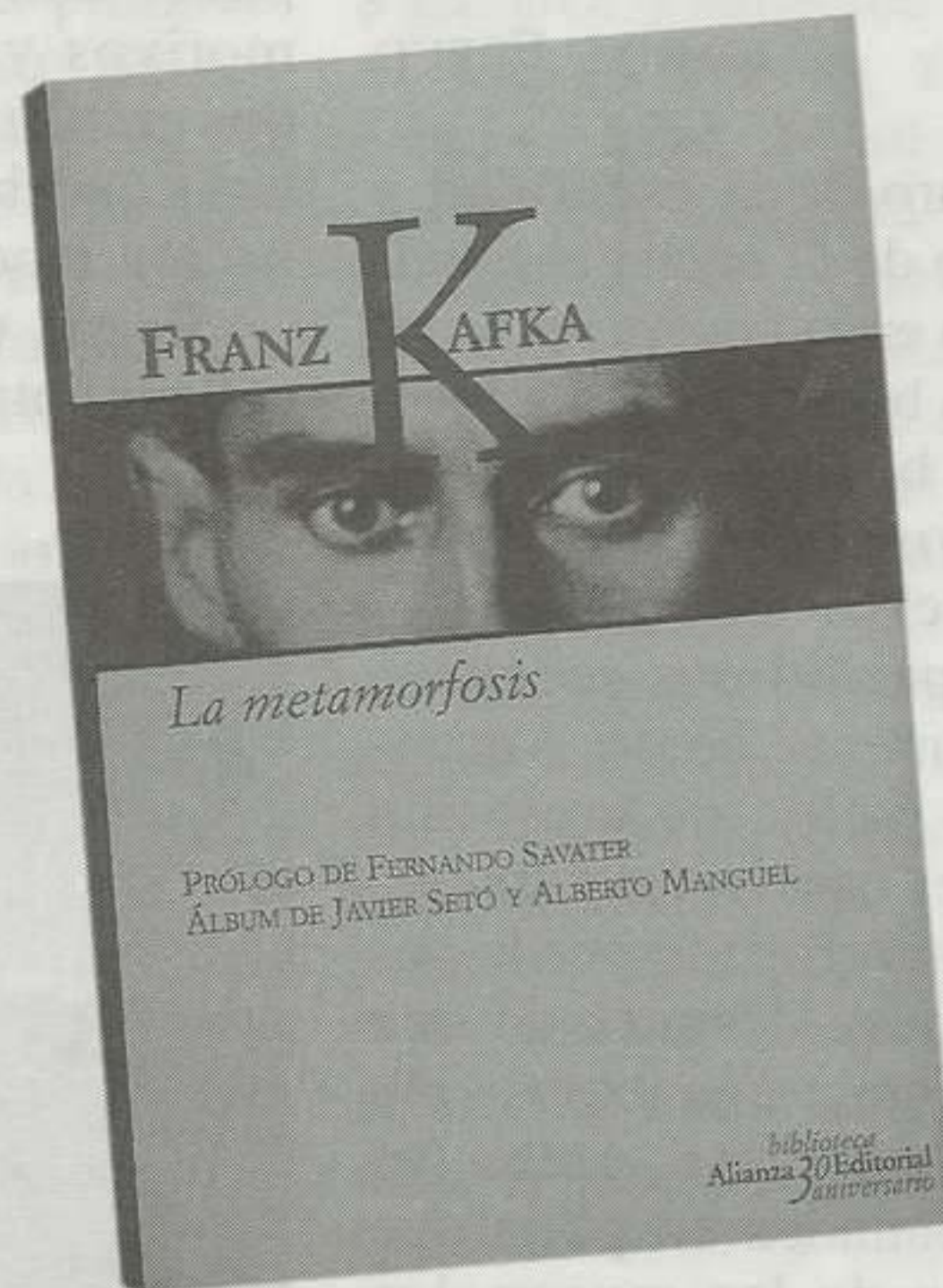
Fue en el 1910 cuando, precisamente, la Edison Company hizo parpadear en una pantalla la primera visión de esas imágenes que te sobresaltaron a los diecinueve años. En cien años de cine, esa pesadilla juvenil tuya la hemos repetido con morbosidad, intentando descifrar muchos de nuestros desasosiegos. Entre todos, hemos hecho un monstruo cruel y desgraciado, que refleja nuestra perplejidad. Su figura terrible nos ha llevado una y otra vez a intentar aniquilarlo pero su rostro inquietante y conmovedor nos ha obligado, no sólo a hacerlo retornar, sino a darle novia y descendencia. De algún modo al perseverar, al insistir en él, vamos trazando una estela para cuando el Prometeo que está por venir tome el relevo. Porque otro nuevo doctor Frankenstein, más pronto o más tarde, cumplirá las palabras de su predecesor: «Es posible que allí donde yo fracasé, otro logre alzarse con el triunfo».

No sabemos, Mary, pero puede ser que esté ya muy cerca.

celebramos
UNA MANERA DE SER.

ALIANZA EDITORIAL cumple 30 años en los que ha contribuido, con imaginación y rigor, a renovar el panorama cultural español. Para celebrarlo edita la BIBLIOTECA 30 ANIVERSARIO con 30 títulos seleccionados entre los cuatro mil que ha publicado. Una introducción a lo más universal y permanente de la cultura.

SUSCRÍBETE



PRIMEROS TÍTULOS
A LA VENTA

La Regenta, de Clarín.

La metamorfosis, de Kafka.

Por el camino de Swann, de Proust.

Los tres primeros minutos del Universo, de Weinberg.

La muerte del Rey Arturo, Anónimo.

biblioteca
Alianza 30 Editorial
aniversario

Celebramos una manera de ser.

Consulte en su librería habitual si desea recibir más información sobre condiciones especiales de suscripción a la BIBLIOTECA. También puede informarse llamando al teléfono (91) 393 85 90, enviando este cupón al fax (91) 742 64 14 o, por correo, a Biblioteca 30 Aniversario, C/ Juan Ignacio Luca de Tena, 15. 28027 Madrid.

Nombre y apellidos:.....

Dirección:.....

Población:.....

Provincia:..... C.P.:..... Teléfono:.....

La información que nos facilita permite adecuar nuestras ofertas a sus intereses y quedará recogida en nuestros ficheros. Usted tiene el derecho a acceder a ella, rectificarla en caso de ser errónea o cancelarla.

Desoladas y sombrías orillas

Mariano Navarro

Casi me ha convencido de que soy el monstruo que dicen que soy (1).

Ante la visión de la vulva, incluso el demonio huye.

SIGMUND FREUD

Al amparo de la oscuridad y en el frío de la noche el escultor hurga en la nevera del tanatorio a la búsqueda de un torso humano bien conservado, de un rostro cuyo *rictus mortis* merezca el baño de plata.

Los periódicos recogían recientemente cómo Anthony-Noel Kelly, de profesión matarife, carnicero y escultor, era interrogado por la policía inglesa después de que un visitante a una exposición cuya reconociese, entre los bustos bañados en plata que colgaban de los muros, los rasgos de un conocido recientemente fallecido. El artista se servía para moldear sus esculturas de restos humanos, robados seguramente de algunos hospitales.

Casi doscientos años antes, Mary W. Shelley, seguramente por intermedio de su esposo, el tantas veces entrometido Percy B. Shelley, daba a la imprenta de una editorial anónima su primera novela, *Frankenstein o el moderno Prometeo*, que aparecería el 11 de marzo de 1818. Se unen, pues, en el plazo de un año, el segundo centenario del nacimiento de la escritora y el ciento ochenta de su juvenil obra.

(1) Exclamación de Justine Moritz, inocente acusada y ejecutada por el asesinato de un niño realizado por la criatura creada por Víctor Frankenstein, *Frankenstein o el moderno Prometeo*. Cátedra, 1996, pág. 200.

Aún más, este año se cumplen, también, los ciento cincuenta años del natalicio de Bram Stoker y el primer centenario de la edición príncipe de *Drácula*. Coinciden, pues, aunque por diversos motivos y onomásticas, los dos monstruos paradigmáticos concebidos por la imaginación moderna.

En su, en mi opinión, excelente introducción a la obra

apartado con el título «La identidad monstruosa», cuyas afirmaciones centran, si no el origen, sí algunos de los postulados que sustentan este ensayo.

Dice así que «la obra es, sobre todo, una reflexión sobre las nociones de verdad y de juicio moral en relación con *la problemática*, inaugurada por el Romanticismo y aún plenamente contem-

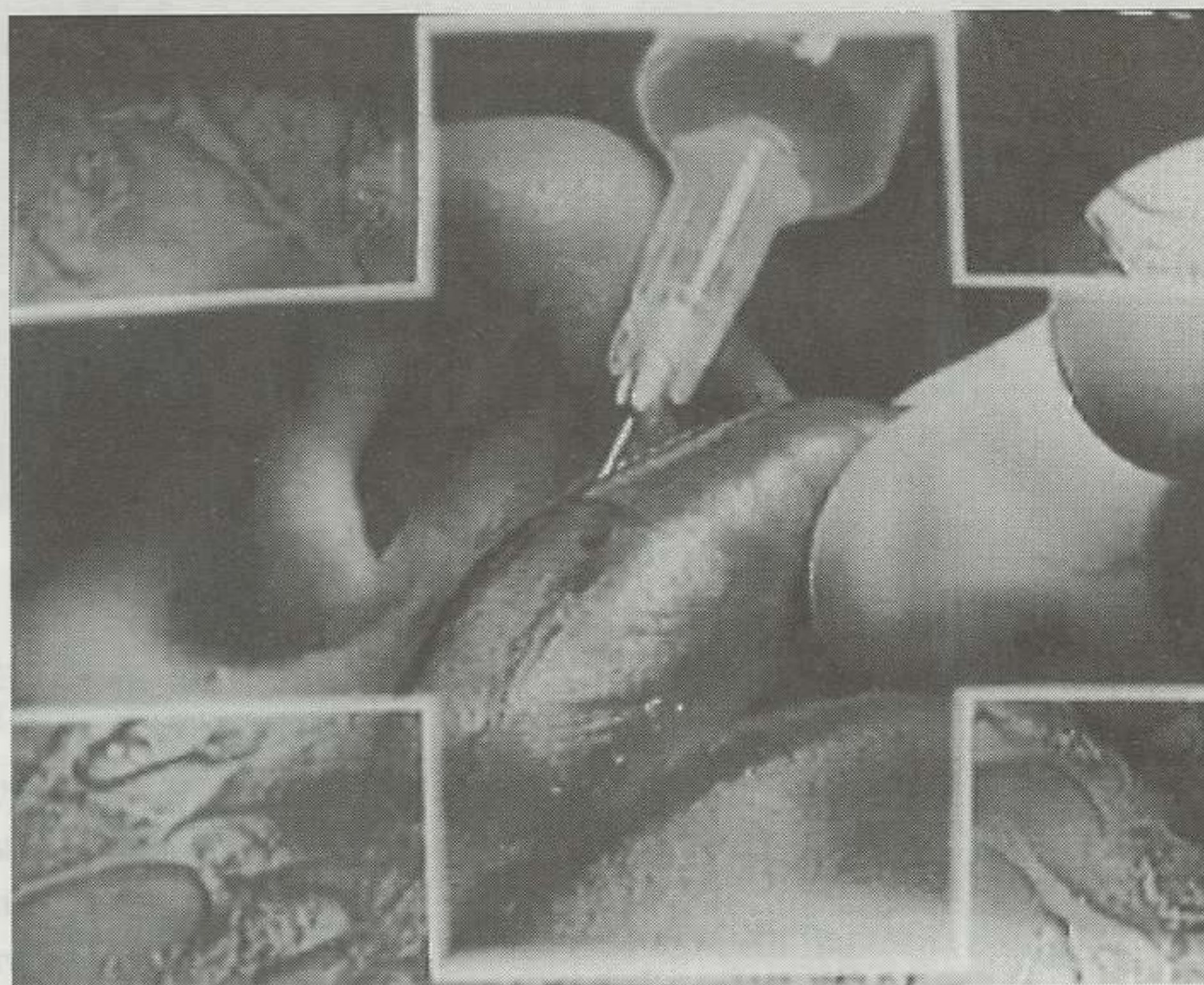
gar central de toda su *cosmovisión* social, ética y filosófica».

La editora concluye argumentando sus elecciones: «Mi lectura ... intenta explorar ... las posibilidades de la novela a la luz del problema de la constitución de la identidad social e individual en un mundo de representaciones específicamente *moderno*».

Al final de la primera parte del apartado que tan interesadamente extracto, desvela una imagen que me resulta particularmente fascinante: «No fue ninguno de sus rasgos de carácter (naturalmente buenos y humanos), sino su fealdad (una máscara, una representación) lo que convirtió a la criatura de Víctor Frankenstein en monstruosa a los ojos de su creador. ... Fueron criterios estéticos —y por lo tanto irracionales, presos de la oscuridad de las representaciones que se querían desenmascarar— los que determinaron la aberrante actitud de Frankenstein respecto a su creación».

Como escribe la española Jana Leo: «De lo corrupto se puede crear, se puede nacer. No está lejos de nuestro origen, pues, al fin y al cabo, nacemos entre las heces y la orina».

Elisabeth Bronfen dice de Cindy Sherman que «inventaba nuevas vidas a los muertos». Sus criaturas, ella misma, desde la *sexy woman* años cincuenta a los monstruos contruidos con fragmentos de maniqués y cuerpos de muñecas maquillados e incluido el uso de vísceras, son como la careta terrible de lo cotidiano, el vientre espantoso de la belleza.



Orlan.

maestra de Mary W. Shelley, Isabel Burdiel (2), incluye un

(2) Destaquemos que la versión elegida por la editora ha sido la primera de las publicadas y no la que quince años más tarde, prologaba y corregida por la propia autora, había reducido a casi nada sus aspectos sociales y civiles más contradictorios y hecho añicos lo que de subversivo, disculpésemelo el término, expresaba respecto a la concepción moral y ética de la identidad. (Todos los subrayados que aparecen en el artículo son míos).

poránea del ser y sus representaciones»; y algo más atrás explicitaba, «la capacidad de sugerencia que tuvo en su momento, y que hoy aún mantiene, reside en la exploración de algo más profundo y más aterrador (que el uso irresponsable de la ciencia) por lo que se refiere a *la conciencia de sí del hombre moderno*. Algo que tenía, y tiene, que ver con *el carácter incierto de la noción misma de identidad en una época que, paradójicamente, concede a la categoría de individuo el lu-*



Ana Mendieta.

Esto no es un intento de determinar territorios estéticos o de contraponer una imagen de la identidad y la subjetividad femeninas a las imágenes acuñadas por las propias mujeres o por el discurso filosófico. Es, únicamente, una constatación poética, la revelación y el entendimiento de un modo de mirarse que atraviesa la conciencia del autor y, por así decirlo, le pone ojos en lo que eran, hasta ese momento, cuencas vacías, ignorantes de la extrema violencia con la que la vida exige sus pertenencias al abundoso buche de la muerte.

Hay, sin embargo, varios instrumentos conceptuales que son comunes a las distintas propuestas:

La fragmentación, ya como mutilación de los cuerpos, ya como visualización parcial y significativa de lo que la artista nos da a ver.

La recomposición o reconstrucción, el cosido de partes disjuntas que, a modo de metamorfosis, parcial y artificiosa, produce una identidad nueva, inédita, si se me permite la redundancia.

La ortopedia terapéutica o la mecanización de los cuerpos como metáforas calificativas. También su complementariedad mediante artilugios y dispositivos mecánicos —eléctricos o no—, no androides ni robotizados.

La bestialización de los intérpretes protagonistas o de la artista misma, sin morale-

jas, sin fábulas, sólo formas del vuelo.

Orlan

*Yo tengo la piel de un ángel,
pero soy un chacal,
la piel de un cocodrilo,
pero soy un caniche, la piel
de una persona negra,
pero soy blanca, la piel de
una mujer, pero soy un
hombre: nunca tengo la piel
de lo que soy. No hay
excepción a la regla, porque
nunca soy lo que tengo.*

EUGENIE LEMOINE

En la exposición *Máscara i mirall*, organizada por el MACBA de Barcelona en 1997, en colaboración con los Encuentros Internacionales de la Fotografía de Arlés, entre las mujeres seleccionadas por la comisaria Arantxu Zabalbeascoa, figura Orlan —artista francesa, nacida el 30 de marzo de 1947— cuya obra artística consiste en la grabación y difusión de las operaciones que los cirujanos han realizado en su cara para, como antípoda de Víctor Frankenstein, dotarla de un rostro perfecto, mezcla de Diana, de Venus, de Psyché y Mona Lisa.

En Orlan hay algo de la voluntad de Michael Jackson por abandonar su negra celda masculina. Búsqueda en él del blanco intachable, de la androginia protectora de su compatibilidad ambigua. En ella, de hacerse a imagen y seme-



marlos según el modelo elegido.

Ana Mendieta

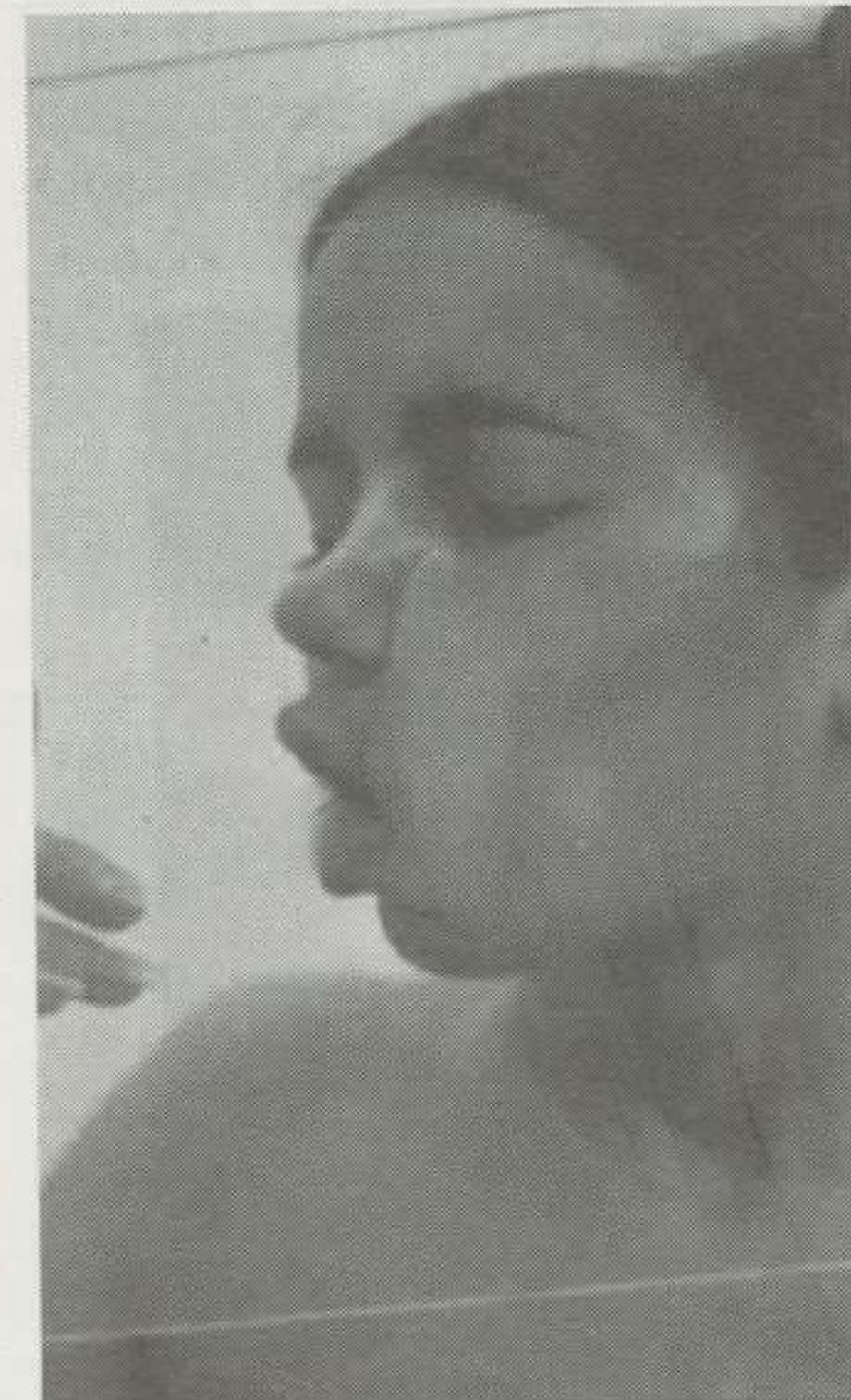
*De una forma muy literal,
Mendieta usó su cuerpo
como marco sobre el que
crear o alterar su identidad
material.*

MARY SABBATINO

Ana Mendieta —artista cubana nacida en 1948; exiliada a EE.UU. y fallecida trágicamente en Nueva York en 1985— hizo de su cuerpo criatura de la tierra y potro de tortura. Mujer barbuda —*Facial Hair Transplant* (1972)— por transferencia de la pilosidad facial de un amigo; mujer sometida a un bondage público humillante —*Tied-Up Woman* (1973)—; mujer violada que exhibe el sanguinoliento miedo en las nalgas desnudas —*Rape Scene* (1973)—. Pero, sobre todo, mujer-tierra abonada sobre la que florecen las plantas silvestres de las cunetas —*Flowers on Body* (1973)—; mujer-tronco del árbol del barro y las cenizas —*Sin título* (1977)—; femenina silueta de fuego, de hielo seco, de lava de rojos capullos.

El sexo de Rea alza su tormenta de signos sobre la

Ana Mendieta.



cabeza desnuda de los hombres.

En *Glass on Body* (1972), desnuda de medio cuerpo ante la cámara, sostiene entre sus manos la lámina de cristal. La alza hasta la altura de la cara y la aplasta deformando baco-nianamente los rasgos del rostro. Seis variantes de un solo horror.

1. Párpado de boxeador. Boca de mono. Sin nariz.

2. Los ojos: dimensiones heridas. La fosa nasal ahormada. Los dientes crueles que asoman tras los labios retorcidos.

3. Todo mejilla y soplo.

4. La nariz y la lengua: pulpas carnosas.

5. Pupila sin horizonte a la mirada. La mejilla curva de vieja.

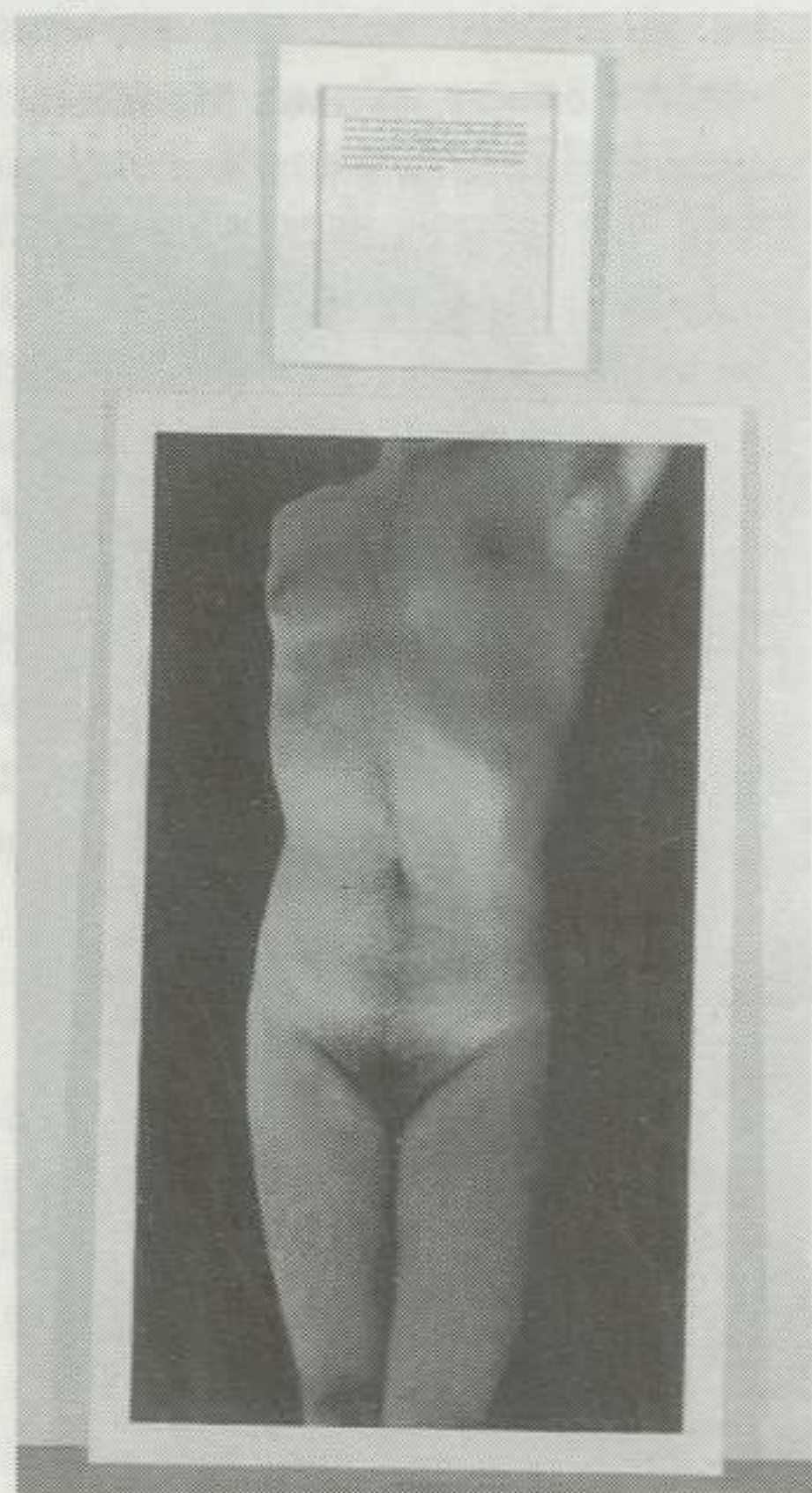
6. Mentón de arrugas. Hocico prieto.

Sophie Calle

Pone su cuerpo relativamente a disposición de una obra, no dejando en ella más que una silueta, una sombra, un fantasma.

HERBE GUIBERT

Sophie Calle.



Sophie Calle —artista francesa, nacida en París en 1953— se comporta a modo de un Víctor Frankenstein de la memoria. Reconstruye fragmentos de un pasado —no siempre existente— o se aprovisiona de recuerdos con los que ensamblar un pasado cargado de sentido.

Ella —«morena, pequeña y menuda»— confiesa: «Los sentimientos son artificiales, son creados, no tienen que ver con la realidad, pero existen, tengo emociones, me he fabricado emociones (...) La regla del juego era fabricada, pero los sentimientos se hacen reales (...)».

En octubre de 1992, se retrata invisible a espaldas de su marido —del que vemos el torso, las piernas hasta las rodillas, los brazos y las manos—. Es sólo sus antebrazos y sus manos, como una criatura cuadrúmena que sostiene el pene del hombre mientras orina.

La nota sobre la fotografía específica: «EL DIVORCIO. Entre mis fantasmas está el de ser hombre. En mis fantasías soy yo el hombre. Greg se dio cuenta enseguida. Quizás por eso, un día me propuso hacerle orinar. Eso se convirtió en un ritual entre nosotros: me colocaba tras él, desabotonaba a ciegas su pantalón, cogía su pene, me esforzaba por colocarlo en la posición apropiada, apuntando bien. Después lo recogía indolentemente y cerraba la bragueta. Poco después de nuestra separación propuse a Greg hacer la foto recuerdo de aquel ritual. Aceptó. Entonces, en un estudio de Brooklyn, bajo la mirada de la cámara, le hice orinar en un cubo de plástico. Ese cliché me servía de pretexto para poner, por última vez, la mano sobre su sexo. Aquella misma tarde acepté el divorcio». La única otra foto que expone de él desnuda su cuerpo y, como hacen algunos transexuales, oculta sus genitales entre los muslos.

El 18 de enero de 1992, había contraído matrimonio con Greg Sephard en un



Sophie Calle.

drive on wedding window (ventanilla para casarse sin bajar del coche) de la carretera 604 de Las Vegas. Desde el día 3 de ese mes viajaban en un viejo Cadillac gris, rumbo a California, rodando como una película sobre sí mismos que ocuparía 60 horas de metrraje.

Dos meses después de su boda, bajo la máquina de escribir de él encontró una carta. Leyó: «Tengo una confesión que hacerte, ayer por la noche besé tu carta y tu foto». En el encabezamiento descubre una «H», la tacha y a su lado escribe una «S».

El 20 de junio de 1992, reúne a sus amigos y familiares en una iglesia del barrio de Malakoff, ella y Sephard vestidos de novios se retratan rodeados de sus seres queridos y, posteriormente, un alcalde verdadero oficia una falsa boda civil y todos celebran un gran banquete.

En su obra *Los ciegos*, 1986 —que fue expuesta en la galería Luis Adelantado de Valencia, en 1993, en la Sala America de Vitoria al año siguiente y en la Fundación «la Caixa» en 1996-1997—, Sophie Calle pregunta a ciegos de nacimiento cuál es su imagen de la belleza. La respuesta del

último entrevistado es brutal: «De la belleza he hecho mi duelo. No tengo ninguna necesidad de imágenes en el cerebro. Como no puedo apreciar la belleza, siempre he huido de ella».

Rebecca Horn

Cuando se muere quedan las plumas, los cabellos, las uñas y los huesos.

Postrada en cama, presa voluntaria e inconsciente de una enfermedad, etiológicamente artística, que le permite escuchar el ronco dolor de los pulmones, Rebecca Horn —artista alemana, nacida en 1944— cose sus esculturas corporales de tela, y luego, para cada una de las piezas, construye una maleta —«como para un instrumento musical, un violín en su estuche»— que las protege y las hace portátiles, y en las que incluye los respectivos patrones. Afirma Germano Celant que para Rebecca Horn esos envoltorios «son el espejo ardiente de sus deseos secretos y de sus representaciones de un cuerpo ideal, que en su arte oscila entre el estatus de objeto y el de ser humano».

Un cuerpo ideal reconstruible, quizás, puntada a puntada.

Para Rebecca Horn, que se sirve en sus obras tanto de una ortopedia blanda como de prótesis aladas, tubulares, mecánicas, extensiones y prolongaciones del cuerpo, brazos electrónicos o mecánicos, la máquina está sometida a las mismas debilidades y circunstancias atenuantes que los seres humanos: desfallecen y vuelven a la vida. Imperfectas, autónomas y ocasionalmente locas.

El la Documenta 9, ella escoge para instalar su escultura *La luna, el niño, la orilla de la anarquía* una de las aulas de la vieja escuela primaria en la que advierte una mezcla de olores inten-

tos y nauseabundos, polvo de tiza, desinfectante y orina. Cuelgan del techo los pupitres invertidos —un especie de cielo escolar amenazador— y brotan de los tinteros largos tubos retorcidos de plomo —venas y arterias del cuerpo torturado de la alumna que fue— por los que corre, gota a gota, tan pausadamente como se aproxima la muerte, la tinta. Como un amasijo de raíces se abren camino a través de ventanas y muros y se descuelgan por la fachada hasta hundirse en el alquitrán del patio, donde depositan su negro fluido.

La artista recuerda como, de niña, hubo de decir, en la escuela, en presencia de sus compañeros y ante la mirada del maestro, la oración de fin

de curso. Como nadie la había enseñado jamás a rezar, sudorosa y tartamudeando, presa de los nervios, se orinó en las braguitas y un hilo de orina, transparente y cálida, corrió por sus piernas a la tarima del suelo y por él se deslizó hasta hacer un charquito en torno a la bota de cuero negro que envolvía la prótesis de madera que usaba por pierna el profesor mutilado.

Louise Bourgeois

En mi obra no hablo del sexo. Hablo de su ausencia. Carezco de ego. Soy mi obra. No busco una identidad, lo único que tengo es exceso de identidad.

LOUISE BOURGEOIS

Nada más instructivo que los álbumes de fotos familiares de Louise Bourgeois para comprender su verdadero rostro. Una imagen que me impresiona: la lengua, interminable cabellera de la artista que cobija su espalda y arropa las nalgas cuando se sienta para pintar ante el cuadro esbozado. «Los cabellos representan la belleza. Es un don con el que se nace».

Robert Mapplethorpe la retrató, en 1982; tenía setenta y un años, abrigada bajo una piel peluda y llevando bajo el brazo una de sus piezas, *Fillette*, realizada en 1968: un enorme pene arrugado y globular, erectil sobre las hinchadas bolsas testiculares. Algo así como un bestión de la virilidad, que deja al descubierto la fragilidad de la carne y la vulnerabilidad de lo imaginario varonil.

Nature Study de 1984, de la que hay al menos dos versiones, una en cera roja y otra en bronce, es un vestiglo (un monstruo horrible forjado por la imaginación). Una suerte de quimera acéfala, con espalda de ser humano o de animal humanizado, que exhibe la consistente pesadez y el

bulto de su verga, caída entre las cuatro patas sobre las que se apoya y muestra la cadena de pechos —dos de ellos a modo de senos-brazos— con la que alimentar a sus crías.

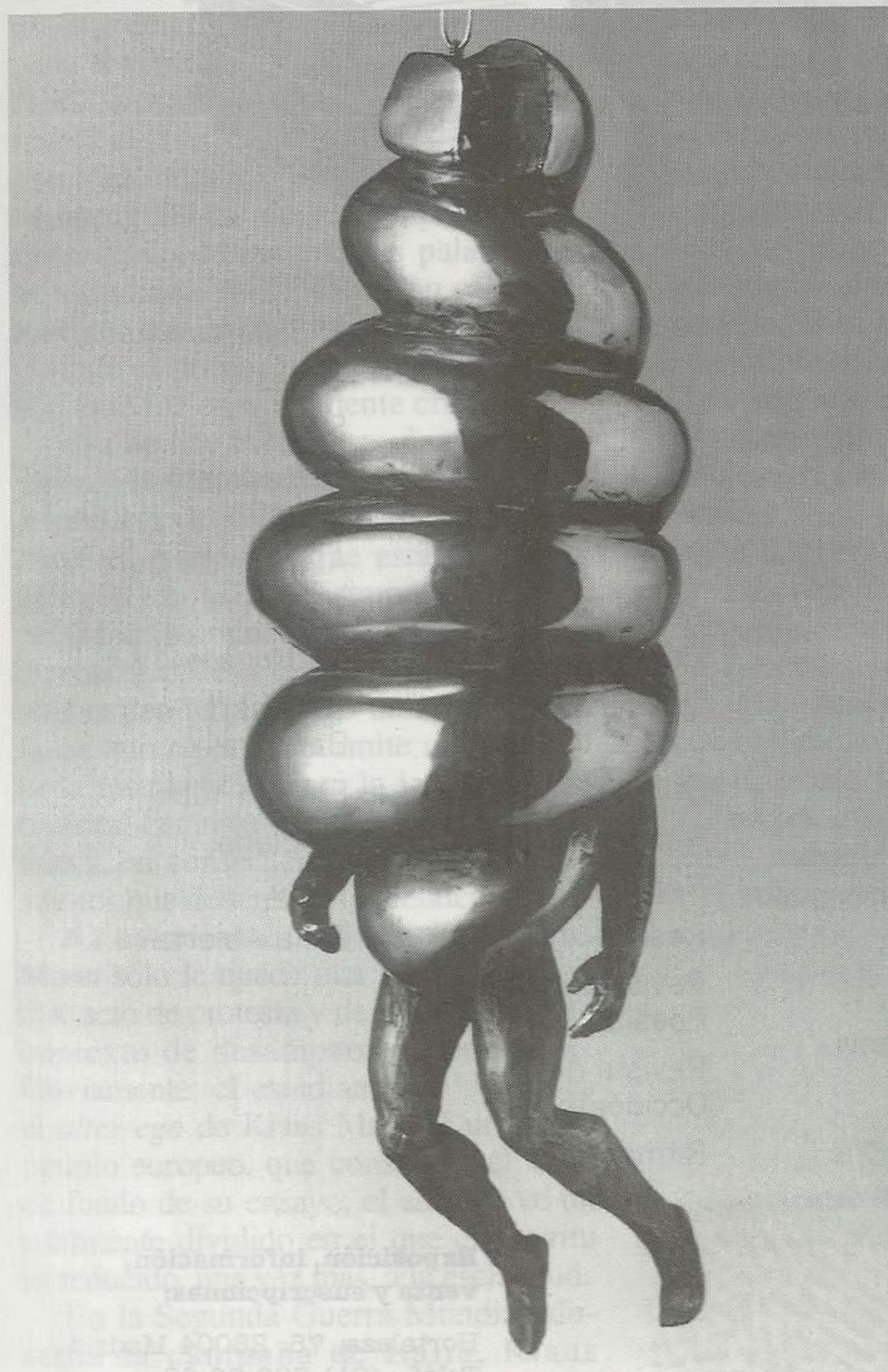
En una *performance* realizada unos años antes, *A banquet / A Fashion Show of Body Parts* (1978), un hombre calvo, con gafas y mostacho, viste un vaporoso traje del que cuelgan dos hileras de mamas que recuerdan a las de la Artemisa de Efeso —como si el hombre tuviera el vientre de una serpiente que se hubiese alzado de pie—.

La escayola del *Torso-Self Portrait*, de 1963-1964, cuelga en la pared de una argolla metálica. Los senos diminutos coronan la mole que sólo por la morbidez femenina de sus curvas —anchas y bellas caderas— evoca un busto femenino. Sobre el pecho un costillar vegetal o una columna vertebral compuesta de semillas posiblemente venenosas, sugiere su manejabilidad mediante un juego de palancas con la extraña consistencia de una charnela hecha con carne.

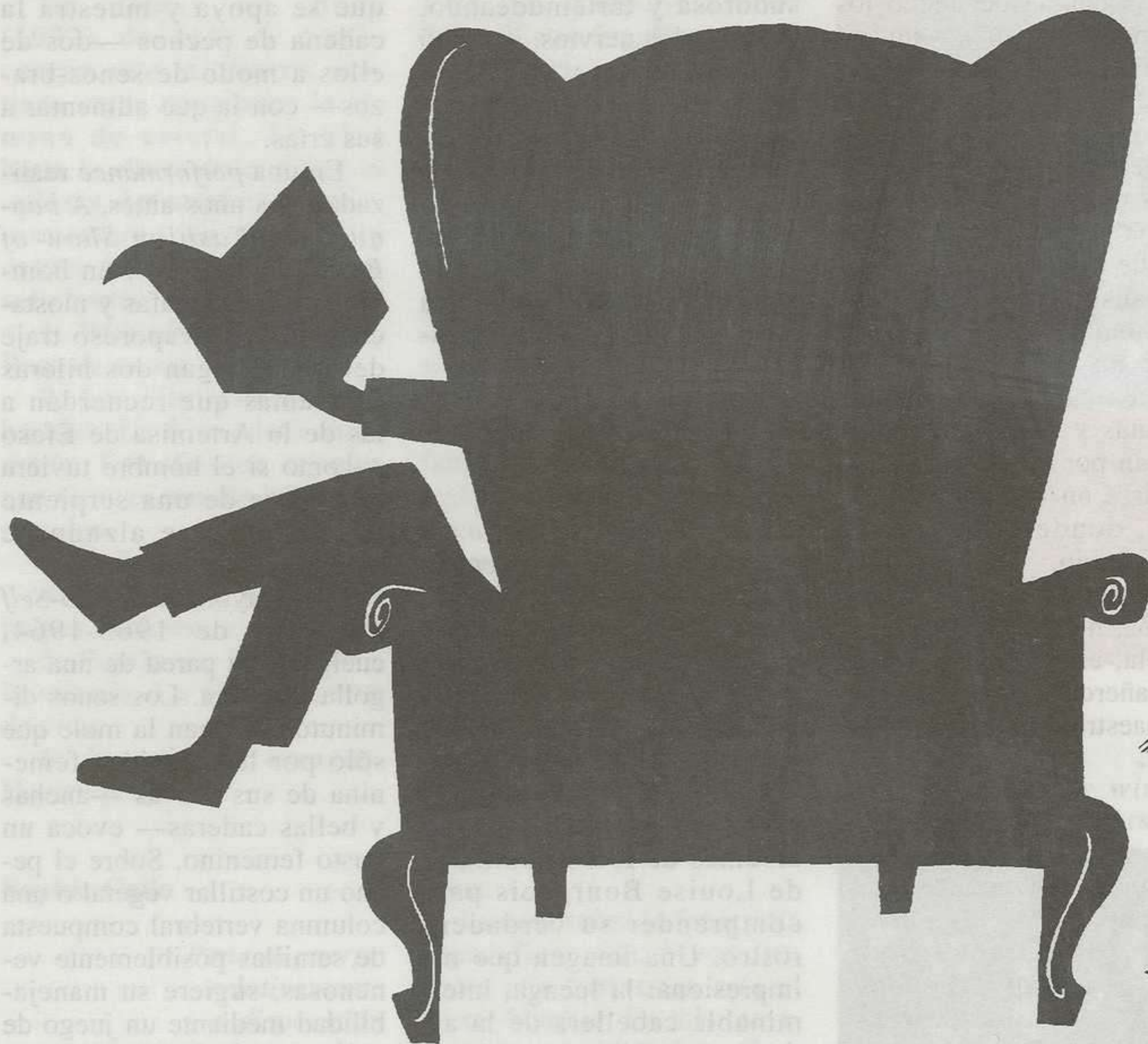
Los cuartos inferiores de la hembra preñada, *Spiral Woman* (1984), con sus piernas diminutas y su vientre orondo girando en el vacío, volúmenes hinchados, cuelga de la espiral en la que se han convertido su torax y sus pechos y su rostro decapitado. «La figurita en espiral está desorientada —dice L. B.—. Cuelga de un hilo y no sabe donde están su derecha y su izquierda. ¿Qué es eso? Soy yo».

Su pieza más célebre, *La destrucción del padre* (1974): un proceloso cubil de látex, escayola y materiales varios semejante a una boca de gigantescas mandíbulas entreabiertas. La tentación de meter la mano, de hundirla en su titubeante claridad provoca el pánico. Recuerda a la temida *vagina dentata* de las pesadillas masculinas (¿femeninas?), en la que se incubara la puesta de Alien. □

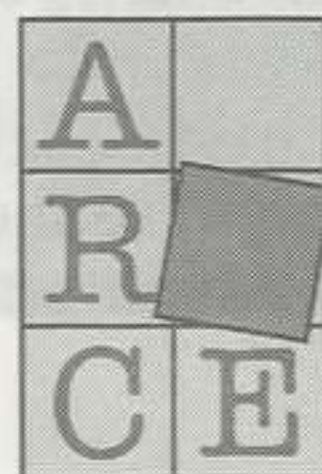
Louise Bourgeois.



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 Fílmoteca	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

El más europeo

Arne Ruth

Esta primavera Antonin Liehm, fundador del proyecto europeo LETRA INTERNACIONAL, fue galardonado durante la Feria del Libro de Leipzig con el «Premio al entendimiento europeo», que concede el Estado de Sajonia, la ciudad de Leipzig y el Gremio de Libreros de Alemania. A continuación reproducimos el discurso pronunciado, con tal motivo, por el director del diario sueco Dagens Nyheter.

El suplicio del espíritu europeo: he aquí el título patético del último ensayo de Klaus Mann, escrito en la primavera de 1949, unos meses antes de su suicidio en una pensión de Cannes. Es imposible determinar qué función desempeña el espíritu de la época en este acto fatal. Sin embargo, la desesperanza que revela al concluir su ensayo denota una estrecha relación entre su vida y los acontecimientos de su tiempo. En esta obra, Klaus Mann cita las palabras de un estudiante de Upsala, con el que se topó en esa ciudad universitaria sueca durante el primer invierno de la guerra fría, que fue especialmente crudo.

«Ya no hay esperanza», le confesó el joven. «Los intelectuales somos víctimas o traidores: lo único que nos queda por hacer es reconocer que estamos en un callejón sin salida. Estamos vencidos, perdidos; reconozcamos, pues, nuestra derrota. La lucha entre las dos superpotencias, entre el dinero americano y el fanatismo ruso, no permite en absoluto ni la independencia ni la integridad de espíritu. Estamos obligados a tomar partido y, en consecuencia, a traicionar los valores que deberíamos defender».

Al estudiante anónimo de Klaus Mann sólo le queda una salida: el suicidio, acto de protesta y de rebeldía en este contexto de desamparo generalizado. Obviamente, el estudiante de Upsala es el *alter ego* de Klaus Mann. Durante su periplo europeo, que constituye el telón de fondo de su ensayo, el escritor ve un continente dividido en el que el espíritu es reducido, una vez más, a la esclavitud.

En la Segunda Guerra Mundial, durante la campaña de Italia, Klaus

Mann, como oficial del ejército americano, luchaba por una Europa distinta. Soñaba entonces con una Europa que fuera un puente entre el Este y el Oeste, un laboratorio de ideas como la libertad, el humanismo, la paz y la fraternidad entre los pueblos, una Europa preocupada por evitar que esas nobles palabras pudieran figurar aún en las banderas de una nueva cruzada.

Ahora bien, en 1949 el mundo asistía a una nueva cruzada. No tomar partido implicaba firmar la propia sentencia de muerte. Klaus Mann conocía mejor que nadie la diferencia entre la democracia parlamentaria y la dictadura estalinista. Mas rechazó cualquier concepción maniquea de la democracia para buscar el consenso... pero no lo encontró en ninguna parte.

«En Europa resuenan profesiones de fe falaces. Reinan la retórica nebulosa, los argumentos contradictorios, las acusaciones vehementes. Perentorias y provocadoras, doctas e insinuantes, las declaraciones se multiplican, sin propiciar jamás un debate digno de ese nombre. No son más que monólogos, gritos en el vacío, protestas desesperadas, voces que se hacen oír pero no se comprenden».

Hoy, la guerra fría pertenece al pasado. Las democracias han triunfado. ¿Han perdido, por ello, las profesiones de fe falaces su capacidad de persuasión? ¿Han desembocado los monólogos en el diálogo?

Escuchemos la voz que se alzó en 1992, en los inicios de la tragedia yugoslava, cuando nadie había previsto aún el nuevo genocidio perpetrado por

unos europeos contra otros europeos. He aquí lo que dijo Antonin J. Liehm:

Mientras el comunismo reinaba en la Europa del Este, era relativamente fácil mostrar solidaridad hacia sus víctimas. Era una cuestión de compromiso, una prueba de simpatía, que, por añadidura, transmitía el sentimiento tranquilizador de hallarse en el bando bueno. Pero con la caída del comunismo la situación se ha tornado más compleja. Tras medio siglo de división en el curso del cual hemos vivido en condiciones distintas y hemos adquirido hábitos diferentes, de repente se nos pide que vivamos juntos en el seno de una gran familia. Pocas personas de Occidente son capaces de adaptarse a las condiciones y de responder a los nuevos retos, pues no se trata únicamente de dar dinero o firmar manifiestos. Los intelectuales tienen un importante papel que jugar. Tanto en el Este como en el Oeste, surgen dos fenómenos interesantes que tienen un indudable origen común. Es sabido que el nacionalismo, en ciertos casos, ha podido constituir un arma poderosa contra el comunismo. Sin embargo, con el derrumbamiento de este último, esa arma ha perdido su eficacia. No obstante, los intelectuales, esos aprendices de brujo, continúan recurriendo al espíritu que han librado de la botella en la que estaba encerrado y al que han elevado al rango de principio político. También recae sobre ellos una onerosa responsabilidad por los sucesos acaecidos más tarde. Pienso, sobre todo, en los de Yugoslavia, pero podría recordar igualmente el antagonismo entre checos y eslovacos. Hace dos años, después de un

LETRA

ENERO/MARZO 86

André Brink, Italo Calvino
El oficio de escribir

Vaclav Havel, André Gorz
Hacer las paces

Juan Goytisolo

coloquio organizado en Finlandia, uno de mis viejos amigos, convertido en un político importante, provocó la consternación generalizada al afirmar la primacía de los derechos del Estado sobre los derechos humanos. Uno no daba crédito a lo que estaba oyendo. Esto es exactamente lo que sucede en Yugoslavia.

Como siempre, Liehm se deja la piel en el intento. Invitado por distintas instituciones universitarias, da conferencias sobre cine y sobre literatura, edita una revista que aparece en una docena de capitales, consigue, recurriendo a su poder de persuasión y a la astucia si hace falta, que las estrellas internacionales de la literatura publiquen sus ensayos en la red multinacional, participa con regularidad —a ambos lados del Atlántico— en reuniones consagradas a cuestiones europeas. Es, en este ámbito, más europeo que el resto de los europeos. Interviene en inglés, en alemán y en francés, idiomas que habla con soltura. Yo lo he visto, en el curso de algunas discusiones apasionadas, escuchar a sus interlocutores —entre los que se encontraban también italianos y españoles— en sus lenguas respectivas. Desconozco cuántos idiomas comprende además del checo, su lengua materna. Me ha dicho que, con gran disgusto por su parte, no podía leer los textos escandinavos en original. Estoy dispuesto a perdonarle esta laguna.

Los intelectuales de profesión, que se preocupan mucho por Europa, suelen ser austeros: la historia no incita precisamente a la broma. Antonin Liehm ha elegido el único camino practicable: ve un montón de fragmentos antes una unidad ficticia y artificial. Al hacerlo, defiende la herencia de ciertos pensadores originales de la índole de Klaus Mann, pero lo hace con humor y con moderación, y eso lo pone a salvo de la depresión colectiva y le permite ahuyentar el fantasma del suicidio.

Liehm ha escrito en alguna parte que el intelectual nace con una enorme desventaja: cuestiona hasta su propia persona. No hay que considerar a los intelectuales disidentes unos héroes: lo único que pretenden es salvaguardar su propia identidad.

En mi opinión, es en el cine checo de los años sesenta (del que se dice hoy que constituyó el primer paso hacia la liquidación del postestalinismo y hacia la Primavera de Praga de 1968) donde hay que buscar las raíces de su visión de la existencia. La rehabilitación de la

obra de Franz Kafka, tanto tiempo silenciada, va en el mismo sentido. El realismo satírico de Milos Forman, las fábulas fantasmagóricas de Jan Nemeč, teñidas de claustrofobia, el tierno absurdo de las películas de Jiri Menzel, son obras de realizadores que han tenido la audacia de expresarse sin reservas y consagrarse a experiencias formales sin someterse al mismo rasero al que se hubiera acomodado la industria cinematográfica privada de Occidente.

Con su libro *Closely Watched Films* («películas estrechamente vigiladas»), editado en 1972, Antonin Liehm nos ha revelado ese progreso, prematuramente olvidado, del arte cinematográfico. El título —alusión a la tragicomedia de Jiri Menzel realizada en 1966— trasluce la desconfianza continua del autor respecto a lo excesivamente serio. Natural de un país que ha dado a la civilización mundial la palabra «robot» (una creación de Karel Capek) y el «valiente soldado Schveik», halla, para sobrevivir, un sólido apoyo en las paradojas más evidentes en las que arraiga además la verdadera ironía. Ironía que Liehm dirige voluntariamente contra sí mismo. Sin embargo, reserva sus sarcasmos sobre todo para aquellos que nos asestan verdades supuestamente definitivas.

Supongo que a nosotros, los suecos, nos juzgaba con la misma severidad en la época del esplendor del presunto «modelo sueco», que fue asimismo la época del preludio de la Primavera de Praga, y que estaba marcada por el predominio del absurdo y del distanciamiento en el cine checo. Después, la historia ha alcanzado a Suecia. Hemos perdido nuestra fe en una verdad definitiva y el absurdo de los años ochenta invade con rapidez todos los ámbitos del arte sueco.

En una de sus conferencias, Liehm afirma que la retirada de las tropas suecas de Praga de 1648 supuso el sepelio de la sociedad protestante de Bohemia. Una de las consecuencias de la contrarreforma posterior fue la extinción casi total de la lengua checa hacia finales del siglo XVII. Se necesitó casi todo el siglo XIX para resucitarla. En 1880 los checos no sólo disponían de una traducción (de dos incluso) de la obra completa de Shakespeare, sino que, en general, el número de traducciones publicadas en Bohemia superaba al que se registraba en la mayor parte de los demás países.

Para terminar, Liehm afirma que, gracias a esta resurrección lingüística, la cultura ha jugado un papel preponderante en la construcción de la socie-

dad checa. A pesar de toda una serie de catástrofes históricas acaecidas en el siglo XX —Primera Guerra Mundial, Múnich en 1938, ocupación de Checoslovaquia, toma del poder por el estalinismo, fracaso de la Primavera de Praga en 1968—, la cultura checa ha



sabido crear un vínculo entre las generaciones sucesivas zarandeadas por la historia. *Generace* («generaciones») se titula la obra publicada por Liehm en 1968. La edición francesa de este libro —un testimonio inestimable de las bases culturales de la Primavera de Praga— incluye un prólogo elogioso de Jean-Paul Sartre. En él figuran todos los nombres señeros de la cultura checa de la época, actores de la Primavera de Praga: Milan Kundera, Ludvik Vaculik, Jiri Mucha, Ivan Klíma, Edouard Goldstücker, Václav Havel o Karel Kosík... Liehm precisa que la palabra checa *generace* designa además una o varias generaciones.

Las experiencias compartidas por una generación sólo adquieren pleno sentido cuando pueden ser confrontadas con las de otra. Al encarnarse en las obras de arte, la experiencia personal adquiere dimensión universal. Contrariamente a lo que afirma Sartre



de las fronteras de los Estados que lo integran. Liehm se dijo que esos instrumentos, que proyectan los debates de ideas más allá de las fronteras nacionales, faltaban en Europa, donde las revistas quedaban restringidas a los respectivos países.

A mediados de la década de los setenta, Günter Grass y Heinrich Böll, dejándose convencer por Liehm, decidieron lanzar una publicación dedicada a los debates a escala europea. Liehm se disponía a poner en práctica ese proyecto. Ahora bien, temiendo que los fondos reunidos para dicho fin se gastaran infructuosamente, algunos se echaron atrás: Liehm obtuvo cien dólares por sus esfuerzos y Alemania Occidental vio nacer una nueva revista mensual para uso interno abocada a una existencia efímera.

Liehm devolvió los cien dólares y se dedicó a buscar nuevos socios. Su proyecto se concretó: se trataba de llevar a cabo una síntesis original entre temas de interés nacional, por una parte, y un espíritu auténticamente internacional, por otra. La futura publicación debía editarse en un gran número de idiomas europeos, tener en cuenta las condiciones locales y contener artículos procedentes de autores del mundo entero. Debía ser barata, con una presentación original y un alto contenido intelectual.

Hoy, LETRA INTERNACIONAL existe desde hace 13 años y publica 12 ediciones nacionales. Su redactor jefe ha consumado su proyecto sin aporte de capitales personales y con la ayuda muy limitada de patrocinadores generosos. Una energía a toda prueba, un valor rayano en la temeridad y una auténtica originalidad fueron los ingredientes esenciales para que el proyecto tuviera éxito.

El filósofo y crítico literario danés Georg Brandes fue uno de los principales representantes de las corrientes artísticas y políticas que marcaron Escandinavia a finales del siglo XIX. Uno de sus primeros ensayos relata su visita al gran visionario del liberalismo, John Stuart Mill, por entonces en el ocaso de su vida. Al preguntarle por Hegel, su adversario ideológico, Mill declaró que no había leído una sola línea de ese profeta del antiliberalismo, ya que, al no haber sido traducido al inglés, era completamente desconocido en Gran Bretaña. Brandes concluye que ellos, los daneses, hijos de un pequeño país conocen las grandes corrientes ideológicas mejor que los ingleses y que las grandes naciones están expuestas al peligro del provincianismo. Además, son impermeables a sus propios grandes pensadores. Con sus esclarecedoras conferencias, Georg Brandes descubrió Nietzsche a los mismos alemanes.

En este sentido, Antonin Liehm es el heredero espiritual de Brandes. El está convencido de que la estrechez cultural caracteriza más a los grandes países que a los pequeños. Su tesis, repetida a menudo, según la cual París es la metrópoli más insular del mundo, se ha visto confirmada por el hecho de que la edición francesa de LETRA INTERNACIONAL —la primera de las doce— ya no existe en su forma original.

Hace falta tiempo para superar estos obstáculos. Los ciudadanos de pequeños países europeos, conquistamos las grandes metrópolis dando rodeos. Antonin Liehm es un combatiente inigualable en esta lucha. Al verlo en los campos de tenis derrotar a adversarios treinta años menores que él, se comprende mejor que no son la estatura ni la fuerza, sino la energía, la táctica y la firmeza los elementos decisivos en los procesos históricos.

Son los hombres del temple de Liehm los que nos permiten esperar que nunca se escriba el siguiente capítulo de la historia del suplicio del espíritu europeo, aquella visión de pesadilla de Klaus Mann. □

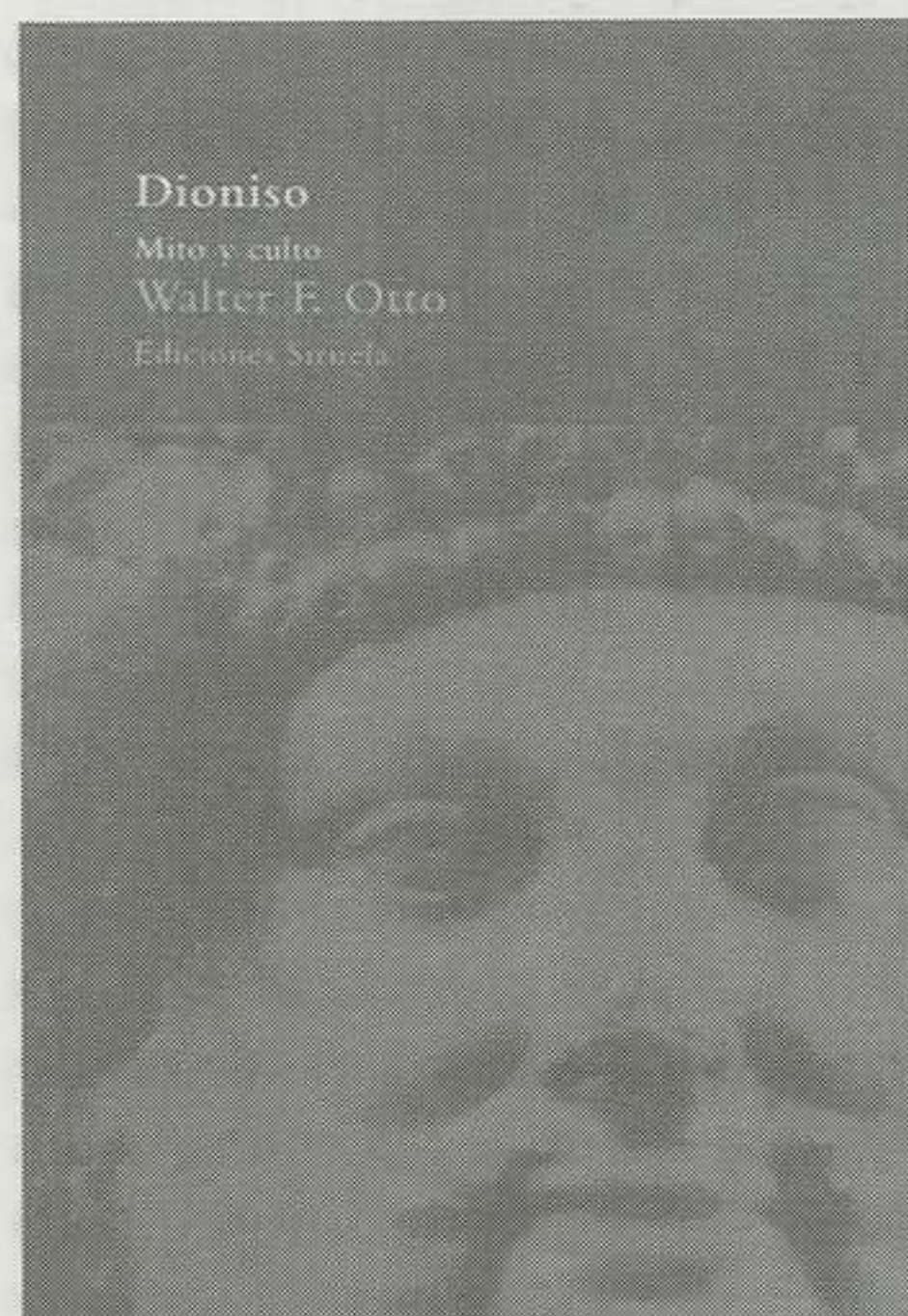
en un prólogo, la Primavera de Praga jamás fue un «socialismo que surgió del frío». Su espíritu, sin embargo, triunfó dos décadas más tarde, con la desaparición, sin derramamiento de sangre, de un modelo político de una reputación tan sólida como el hormigón.

Antonin Liehm contribuyó a sentar las bases de la «revolución de terciopelo». Junto con otros, hizo de *Literární Noviny*, el semanario de la Unión de Escritores Checos —que tenía una tirada de 300.000 ejemplares— el foro del movimiento reformista. Expulsado de Checoslovaquia en 1969, enseñó cinematografía en tres universidades americanas.

En los Estados Unidos, descubrió revistas —*The New York Review of Books*, *Atlantic*, *New Republic*, *Commentary*, etcétera— que, sin tener grandes tiradas, difundían la reflexión sobre el continente americano más allá

Fulgores de un dios extraño

Manuel Barrios Casares



DIONISO

Walter F. Otto

Traducción de Cristina García Ohlrich
Siruela
Madrid, 1996

En una colección de tan bella factura y cuidada línea editorial cual es «El Arbol del Paraíso», de Ediciones Siruela, y donde hasta ahora han primado textos cuyo contenido versa sobre algunas de las principales manifestaciones espirituales de culturas no occidentales, me permito conjeturar que el hecho de incluir, como primer volumen dedicado a elementos de la religiosidad griega, el espléndido estudio de Walter F. Otto, *Dionysos. Mythos und Kultus* (Frankfort, 1933), tal vez no obedezca simplemente a los caprichos de un feliz azar, sino a la acertada voluntad de destacar el peculiarísimo carácter fronterizo, de problemático mestizaje intercultural, con el que esta deidad ha solido aparecer a ojos de los estudiosos del mundo antiguo. De dicha condición problemática de Dioniso en relación con el círculo de los Olímpicos se hace eco ya desde su prefacio la obra de Otto, justificando así la conveniencia de consagrarle un estudio específico al margen de su anterior y fundamental trabajo sobre *Los dioses de Grecia* (Bonn, 1929). No obstante, su tratamiento de la figura polimórfica de este extravagante, demente y liberador, dista mucho de asemejarse a las directrices habituales de una investigación clasicista que ya había alcanzado el éxito académico desde la segunda mitad del siglo pasado y decretado la «irracionalidad» de otro tipo de aproximaciones al material mitológico griego más arcaico, prehomérico, susceptibles de cuestionar el carácter autóctono originario de la religión olímpica. En ese sentido, el trabajo de Otto posee entre otros el mérito de haber sabido conectar con el espíritu de toda una corriente subterránea de indagaciones sobre la mitología, de impronta romántica (que de hecho se remonta hasta Creuzer y Bachofen, aunque en su caso tal conexión sólo se haga explícita en la referencia a autores como Karl Otfried Müller), y donde el estudio del culto dionisiaco cobra especial relevancia precisamente por su capacidad para revisar aquellos patrones clasicistas de comprensión de la antigua religiosidad helénica.

Walter Friedrich Otto (1874-1958) pertenece, en efecto, a una generación de investigadores de la Antigüedad, en la que destacan también nombres como los de Werner Jaeger y, sobre todo, a este respecto, Karl Reinhardt, la cual, pese a haberse formado a la sombra de ese riguroso conocedor del mundo griego y gran santón de la filología clásica oficial que fue Wilamowitz-Möllendorf, pronto percibió la necesidad de descubrir «otra Antigüedad» bien diferente a la que por aquel entonces se transmitía en la Universidad.

En las primeras páginas de su libro, también Otto se siente inclinado a salvar las apariencias y explicar que «estas reflexiones se dirigen contra la obra del venerable sabio únicamente porque ha sido hasta la fecha el maestro indiscutible de la investigación»; pero ello no le impide ser, a renglón seguido, menos rotundo en su crítica: «y porque por eso mismo la inconcreción de sus conceptos básicos resulta más evidente». Lo que Otto reprocha a la escuela filológica representada ejemplarmente por Wilamowitz es que, pese a sus protocolarias declaraciones en sentido contrario, en el fondo sus planteamientos no difieran esencialmente de los de la escuela etnográfica, entonces pujante. A la postre, ambas escuelas se contentan con aplicar un restrictivo modelo biologicista de «evolución», al tomar las creencias fundamentales de los pueblos antiguos como mera expresión de necesidades básicas. Las reticencias de Otto ante la imagen de Dioniso como un dios más de la vegetación, circunscrito con el tiempo a la condición de dios del vino, nacen precisamente de su oposición a tesis como las de la escuela de Mannhardt, que se limitan a explicar el origen del culto dionisiaco y de otros relacionados con la naturaleza vegetativa estableciendo su similitud con los usos de los campesinos que pretenden mejorar las cosechas. Así, este libro es una precisa y detallada investigación sobre el dios de la embriaguez sagrada, de la máscara, la música, la danza y los misterios iniciáticos; pero antes que eso es un sostenido debate con los empobrecedores modos de intelección del fenómeno de la religiosidad antigua que caracterizan a la mentalidad moderna dominante. De hecho, el primer apartado, «Mito y culto», constituye un ensayo independiente donde Otto despliega, en actitud sumamente polémica con el superficial racionalismo y pragmatismo de dicha mentalidad, lo que me atrevería a denominar una conciencia hermenéutica, bien lúcida ante el problema de cómo dar cuenta de una experiencia que se nos ha vuelto tan extraña que sólo somos capaces de representárnosla mediante su reducción a torpes esquemas de utilidad: «El teórico moderno prefiere imputar a sus lejanos antepasados los errores más bastos en la elección de sus medios, antes que aceptar la posibilidad de que, al ejecutar con la mayor seriedad estos actos, no partían del presupuesto de alcanzar un objetivo útil. Pues en tal caso debería admitir que su propia inclinación no constituye la medida o rasero con que medir el comportamiento de estirpes primitivas, sino que más bien revela su preocupante estrechez de miras» (pág. 33).

La alternativa propuesta por W. Otto pasa por localizar en el culto el *fenómeno primigenio* de lo sagrado, examinando cultos y mitos no como prácticas con una finalidad determinada, sino como procesos creativos donde se experimenta el encuentro con aquello que excede lo humano. Eso que siempre trasciende y no se deja acotar por entero bajo nuestras certidumbres cotidianas no es vislumbrado meramente como una amenaza que debe ser controlada. Es también, al mismo tiempo, en toda su ambigua complejidad, el fulgor de la vida desbordante, tal como es reclamada por las epifanías de Dioniso, bien sea en la hiedra, esa planta que, al igual que el propio dios, «nace dos veces», bien sea en la vid y su fruto embebido de locura, que roza el alma y la llena de una dulce indolencia. Es ese mundo en el que pensaron Hölderlin, Schelling o Nietzsche cuando, al auscultar los latidos de una greicidad más originaria, procuraron asimismo mirar a la muerte a los ojos, sabedores de que la parca ronda siempre ahí donde se mueve lo vivo. Con razón nuestra modernidad considera tan demente como ajeno ese abismal mundo dionisiaco: no quisiera, como en el mito de la infancia de Dioniso, mirar su propio mundo en el espejo y ver reflejado en él el rostro de un dios que desvaría.

Más en este punto reside uno de los mayores atractivos de la obra de Otto, tan vigente como su crítica a la interpretación psicologista del fenómeno del arrebató dionisiaco como un estado mental inducido voluntariamente por los creyentes (así en *Psique*, de Erwin Rohde, con quien ya había polemizado en *Die Manen, oder von den Urformen des Totenglaubens*, en 1923), o su insistencia en la diferencia entre el rito dionisiaco de la omofagia (donde se come cruda la carne de un animal sacrificado) y el mito de Dioniso despedazado (donde los Titanes *cocinan* la carne de su víctima). Me refiero concretamente al modo en que Otto discute y relativiza el supuesto de la extracción puramente oriental del Dioniso griego, común tanto a filólogos clasicistas como Rohde o Wilamowitz (aunque no al joven Nietzsche, a quien tres años después dedicaría su monografía *Der junge Nietzsche*). Justamente porque lo que Otto ha sabido sugerir así es que la extrañeza desvelada por esta deidad resulta ser la de lo propio, es por lo que cabe celebrar ahora con mayor énfasis la posibilidad de releer este *Dioniso*, primorosamente servido por el excelente trabajo de traducción de Cristina García Ohlrich en un texto que preserve la claridad y elegancia expresivas del original. □

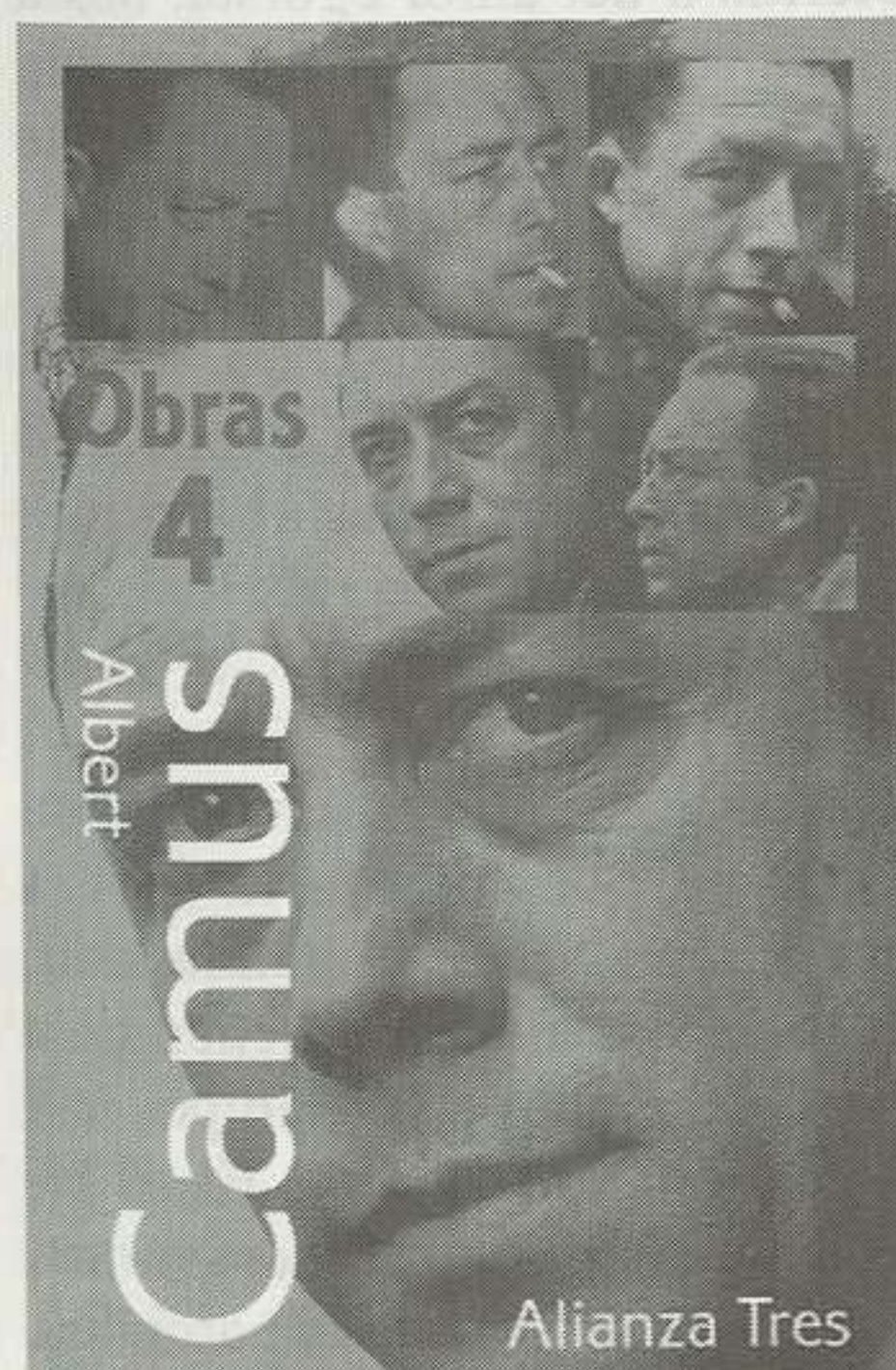
Camus, en el comienzo y después

Jacinto Luis Guereña

Con el viento, o mejor dicho, con la rosa de los vientos del Mediterráneo, acompañándose en sus espejos de realidad y ensueño, el ser en poética y en plasmadas experiencias, la obra de Camus, diáfana, ejemplar. Aunque, tal vez, no tanto para quienes pueblan Gran Bretaña. Ateniéndonos a una no muy certera encuesta, se han elegido allí los libros favoritos del siglo. Casi una empresa de locura, y sin que se cite un libro de poesía. Pero se realzan autores como Joyce y Orwell, en cabeza, y a mediados de la lista está Camus con *El extranjero*. Utilizo datos del *ABC literario*. ¿Sólo ese nivel en las lecturas? ¿O consideran al arte como antidesestino, aquella opinión malrauxiana? Las polémicas abundan, y al codearnos con un autor de talla universal, son algo muy natural. Desde luego, no vamos a considerar a Camus como un autor meramente «latino».

Hay que considerar al escritor en su época, ante su tiempo y con los acontecimientos que más hondamente marcan. El tatuaje imborrable de la vida. En coexistencia de tensiones y pasiones tanto líricas como dramáticas. En Camus, la

poesía fue presencia eficaz y sueños rebeldes. Pero en la belleza casi absoluta, bajo la luz azul siempre indemne, y en la banda del Norte de Africa. Concretamente, en Argelia, su cuna, y allí Orán, la ciudad medio española, en otros años, y su madre. En belleza específica de la escritura, lo que me entusiasma es *Bodas*, la emoción ante las ruinas romanas y el mar, la llamada del mar ya intensamente valorizada por Paul Valéry. Las horas soñando en las ruinas de Tipasa. Y el viento y el verano y el desierto. Tenía la edad más apta, la etapa privilegiada del entusiasmo, la voz porosa de la poesía que recibe y entrega, la ósmosis de venturas recíprocas: «En la primavera, Tipasa está habitada por los dioses, y los dioses hablan entre el olor de los ajenos, a pleno sol, en el mar cubierto con una coraza de plata, en el cielo de un azul crudo que relampaguea a chorros entre montones de piedra». La verdad, confieso que prefiero el texto en idioma francés, es otra cosa. «La áspera lección de los veranos», escribió. Y la dura resonancia de vivir, «la pobreza», que también analizó en otro texto, «la desnudez».



OBRAS COMPLETAS
Vol. IV y V
Albert Camus
Traducción de Manuel de Lope
Alianza
Madrid, 1996

Siempre, dominando todo, «las bodas del hombre y de la tierra y que logra que en nosotros se alcance el único amor verdaderamente viril en este mundo: perecedero y generoso».

Tal vez, con estos dos vocablos, se tenga la clave que fusiona en Camus la escritura y la filosofía humana. Hesiódicos los trabajos del día, apasionados los deseos de transformación del mundo. La felicidad, la palabra abanderada de todos los instantes. Para que vivir no sea obediencia ante la muerte. Escribió: «¿Qué concordancia más legítima puede unir al hombre con la vida si no la doble condición de su deseo de duración y de su destino de muerte?»

De ahí al *El hombre rebelde*, sólo media un paso. Es la certeza ineludible del compromiso, luz exigente y constante en los sentimientos y en las razones. Es el meditar en las *Actualidades*, sentirse atento y comprensivo a lo largo de las preocupaciones de una biografía y de las demás biografías. Con el peso enorme de la otredad, la acuciante emoción antoniomachadiana. Y, asimismo, lo que fue *Combat*, el diario al servicio de las aspiraciones más justas del hombre. Y también las notas con sus oleajes de fondo en *Carnets*, los tres tomos entre 1951 y 1959. Con la génesis de libros próximos o más tardíos, y emergiendo el esquema de *El primer hombre*. Eran acontecimientos que estaban muy presentes, era el deber de consignar sus relaciones con los hombres y las cosas, el tiempo ya casi «diario íntimo». Lo que más le marcó, y por ejemplo, y se comprende, los viajes a Grecia, la guerra de Argelia, y la concesión del premio Nobel. Lo que lleva como título *Discurso de Suecia*. Con una breve frase definidora, «*l'artiste, qu'il le veuille ou non, est embarqué*». La turbación, el desasosiego, la satisfacción. Sin olvidar nunca lo esencial como escritor: «Es verdad que yo tengo una patria: la lengua francesa».

Todo confluye y se manifiesta en su obra. La razón con toda la luz, y eso conlleva la rebeldía: «He querido decir la verdad sin dejar de ser generoso. Esa es mi justificación».

Una estilística, una escritura al alcance de los sueños y del insomnio. La gran riqueza temática, el juego amplio y sugerente de las imágenes, la prosa densa y adecuada. Una obra de enjundia. Que nos atañe a todos. Por representatividad creadora, y como ya he dicho, con talante de lírica y de tragedia. Es, acaso, herencia española, la que le llegó a la sangre y a la conciencia por la vía materna.

La luz y la oscuridad. El sol y la sombra. O, también, anverso y reverso, las raíces formativas de Camus, incrustado todo en su obra, un modo característico en alusión a lo español, su mirada a la vida y a sus combates. Una edad en las normas y consejos de la juventud. Lo que confesó así: «En la equidistancia de la miseria y del sol». Los vínculos que unen a los corazones. Y en ese juicio, la sombra pertenece a los poseedores, a los ricos, «a los burgueses» conforme al vocabulario camusiano y a las condiciones de existencia de aquel tiempo. No tan lejano. Y que figuraba entre los manantiales de la guerra de España en 1936-39 y de la Segunda Guerra Mundial en 1940-

1945. Así se impregnó de su mensaje la obra completa, es decir, la narrativa y el teatro y los comentarios y el periodismo. La vida con sus azares y sus ensueños. Desde dentro. Aunque esté en la balanza de las dudas y de admitir o no la totalidad de las afirmaciones suyas. Cualquier lector puede tener criterios diferentes de lo que Camus piensa. El dolor y la esperanza, la palabra solidaria y comprometida. El pan y la libertad. La voz libre. A sabiendas de que la vida es hermosura completa. Y hay que pagar por ello. Los esfuerzos, los sacrificios. Es normal. La lección de las vigencias humanas hacia un horizonte mejor y, soñándolo más aún, no tan lejano. La filosofía de vivir, la política. Sin tapias absurdas. Con virtudes pese a los defectos. Tiene que ser así. Es *l'engagement*, tan denostado, el mágico derrotero del compromiso. Ya se sabe que con ese talante fueron escritas sus *Crónicas argelinas*, entre 1939 y 1958, siendo el subtítulo de *Actualidades, III*. Mucha sustancia daba Camus a sus textos, y concierne el testimonio del tiempo que se vive, la importancia de escribir, su responsabilidad. En *El artista y su tiempo*, en diálogo de preguntas y respuestas, se lee: «El arte solo no podría sin duda asegurar ese renacer que supone justicia y libertad. Pero sin él, este renacer no tendría formas y, por tanto, no sería nada. Sin la cultura y la libertad relativa que supone, la sociedad, incluso perfecta, no es más que una jungla. Por eso toda creación auténtica es dádiva que se le hace al porvenir. Es el encaminamiento, la continuidad, con creencia, confianza, esperanza». La escritura con fervor y obstinación.

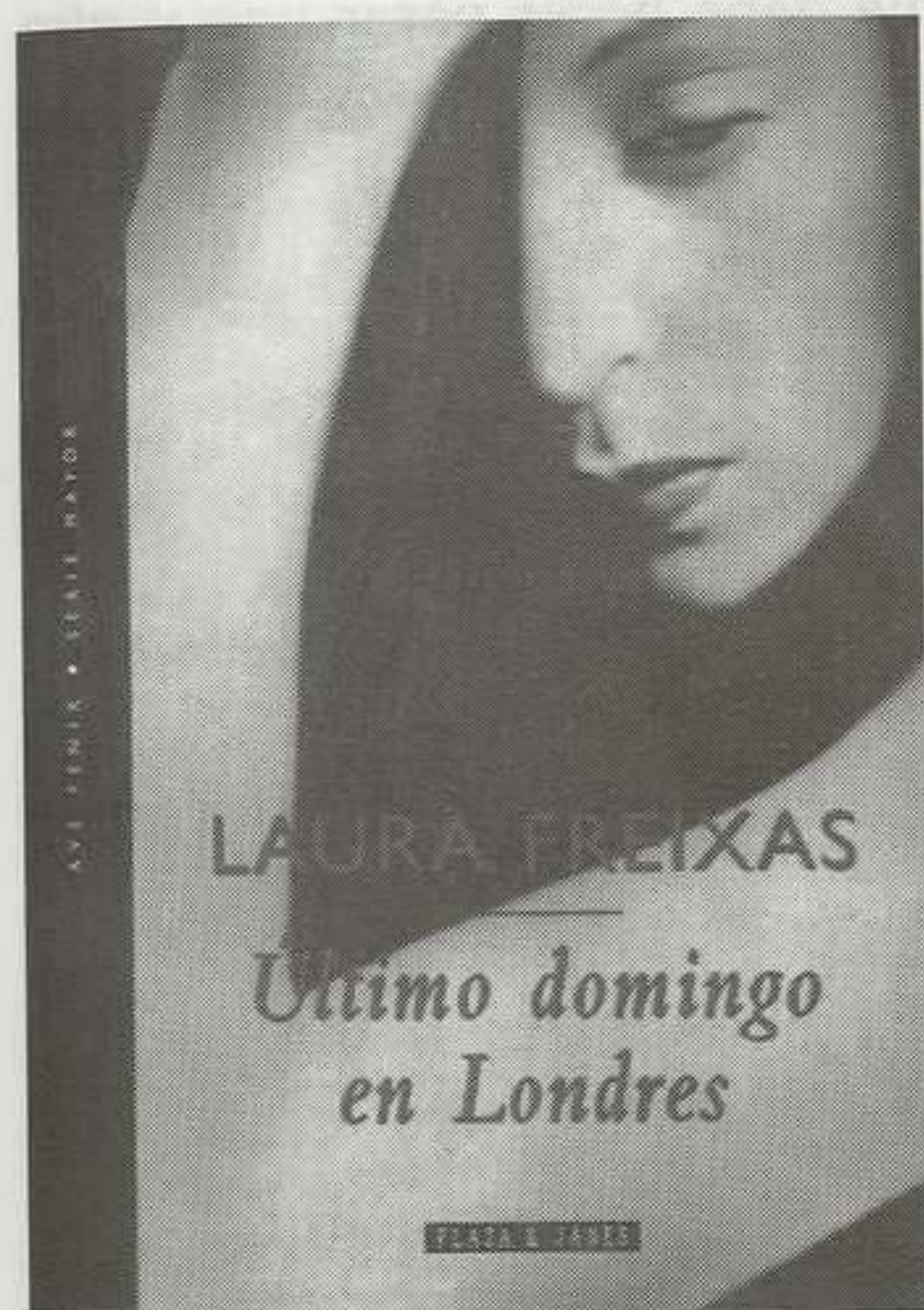
También plantea otros aspectos, igualmente importantes: «Eso no significa que debemos sacrificar nuestra naturaleza de artistas a cualquier predicación social. Pero si todos intervenimos en nuestra común calidad de hombres, esta experiencia influirá sobre nuestro lenguaje. Y si no somos artistas en primer lugar en nuestro lenguaje, ¿en qué somos artistas? Incluso si, militantes en nuestra vida, hablamos en nuestras obras de desiertos o del amor egoísta, basta con que nuestra vida sea militante para que una vibración más secreta pueble de hombres este desierto y este amor».

Claro que ya dijo un poeta que «si el arte es un espejo del mundo, ese espejo es mágico: lo cambia». Camus, como resumiendo esa actitud y apropiándose en consideraciones de razonamiento actuante, en su hombre de rebeldía, escribió: «Aprender a vivir y a morir, y ser hombre, rehusar ser dios».

Hombre primero, hombre perenne, nunca está de más pensar en que mejore la fuerza mental y soñadora y sensible de la humanidad. Hay que estar en todo y a todo. Escuchemos a Camus: «No basta con criticar a su tiempo, hay que darle una forma y un porvenir». Es el legado que se deduce de sus *Obras completas*. Yo precisaría: y también de sus obras parciales, cualquier libro suyo lo refleja. Atinadamente. Porque, decía, «siempre llega un tiempo en que hay que elegir entre la contemplación y la acción. Eso se llama hacerse un hombre». □

Llevar a un niño

Gustavo Martín Garzo



ULTIMO DOMINGO
EN LONDRES

Laura Freixas
Plaza & Janés
Barcelona, 1997

Ultimo domingo en Londres, la primera novela de Laura Freixas, es una novela compuesta exclusivamente de cartas, y algunas páginas de diarios. Es decir de textos que tienen en común el ser testimonios escritos de los mismos personajes cuya historia se quiere contar, y en la que, por tanto, aparte de lo que se cuenta, se nos advierte sobre la presencia de ese alguien que hace el esfuerzo de contarlo. Esta realidad doble es una característica de la literatura que podríamos llamar de la intimidad. Y es una de las apuestas importantes de esta novela tan singular en nuestra letras, que nunca han sido demasiado dadas ni a la confesión, ni al vuelo de los ensueños íntimos. Ofrecernos la narración de unos hechos, pero también y sobre todo, como en las pinturas rupestres, el dibujo de la mano que les convoca. Miriam, el personaje central de esta novela, lo dice de una forma clara a través de una queja. «Me gustan y me disgustan sus cartas», escribe en su diario, refiriéndose a uno de los jóvenes con que se escribe, «me gustan por lo exuberantes y espon-táneas, me disgustan por lo impersonales. Como si tuviera una necesidad acuciante de escribir, pero el destinatario fuera lo de menos». O dicho con otras palabras, lo que la disgusta es el narcisismo de la mano, que no debe estar ahí para remitir a su poseedor, sino como en las cavernas primitivas para empujar la roca, hacerla abrirse y traernos la presencia del mundo. Como si el verdadero misterio, como ha escrito John Berger, no estuviera tanto en el artista sino en lo que está detrás de la roca. En esa «perspectiva de la coexistencia» que nos hace sentir la proximidad y el latido de los otros.

¿Y de qué tratan estas cartas? Tratan, claro, del mundo, pero también de la escritura. Porque *Ultimo domingo en Londres* es una novela de aprendizaje, que trata del acceso difícil a la madurez, pero también del empeño de ser escritor. En la que está implícita una convicción que sin duda Laura Freixas no dudaría en aceptar como propia, la de que la escritura es una de las formas más decisivas de penetrar en la experiencia y arrancarle unas briznas de significado. Tal vez no esté de más citar en este punto unas palabras de la escritora norteamericana Flannery O'Connor acerca de su oficio: «Debo explicarte cómo trabajo. No tengo la novela esbozada y tengo que escribir para descubrir qué estoy haciendo. Como una anciana, no sé muy bien lo que pienso hasta que veo lo que digo; después tengo que decirlo de nuevo».

Escribir, parece decirnos Flannery O'Connor, es volver a decir. Y esta es la situación de los personajes de esta novela, donde al lector nunca se le sitúa ante los hechos escuetos sino ante lo que dicen por escrito quienes los viven. Es decir, ante una escritura. Los personajes escriben sobre lo que les pasa, y así tratan de enterarse de lo que piensan. Para ello, y es la consecuencia de ese oficio que eligen, tienen que decirlo otra vez. Es curioso que Flannery O'Connor opine que en esa situación sólo se puede ser como una anciana. Alguien que duda de sus facultades, a quien no se suponen recursos excesivos para enfrentarse a lo que le sucede, ni tal vez demasiado interés para hacerlo, que ya no pertenece enteramente al orden habitual de la vida. ¡Qué importante es no pertenecer a ese orden! Los amantes, los niños, los seres grotescos, no pertenecen a ese orden. Son los evadidos, o los expulsados del mundo de lo probable, pero también los privilegiados que, por esa misma razón, se abren al de la posibilidad.

Ese mundo, el de la posibilidad, es el que trata de explorar la literatura, más interesada en lo que no comprendemos que en lo que comprendemos. La buena ficción, y esta novela lo es, trata de la naturaleza humana. De ahí que esos acontecimientos realistas que se ponen en escena no aparezcan con el fin de ilustrar una determinada actualidad, sino de encarnar el misterio y «al despertarme debajo del árbol he pensado: aquí está la verdad (anota Miriam en su diario). En el verde rutilante del césped, en el cielo como barnizado, en la luz que espejea. En las palabras que se meten en uno, resonando hasta adquirir sentido. No en los premios, no en las conquistas, no en el éxito. Sino en los latidos y diminutos golpes que siento dentro. En el olor a café, en la mano de William sobre mi vientre». Y de forma inesperada, como si también Miriam estuviera hablando de ese remoto artista que imprimía su mano en la roca añade: «Ya sé que soñé al amanecer que por donde él pasaba la mano brotaban flores».

Pero la mano que hace brotar un niño no es diferente a la mano que escribe un poema, incluso de la que lo traduce. Y es en esa relación, apenas explicitada a lo largo de todo el libro, entre el niño y el poema, donde se halla el verdadero tema de la novela, que no es otro que la pregunta por el misterio de la creación. De hecho la novela empieza con una mujer joven traduciendo un poema. Se trata de un poema de

Emily Dickinson, uno de sus poemas más famosos. Apenas cuatro líneas, pero que sólo podremos leer completas en el último capítulo de la novela, donde también asistiremos a otro hecho no menos inesperado y extraño, el nacimiento de un niño. Aún más, la mujer que traduce el poema es la misma que tiene el niño. Y la sorpresa y emoción que siente por su trabajo de traductora parece desplazarse al que le aguarda como portadora de un niño. ¿Pero en realidad se desplaza? No, porque esa recién nacida es, sí, una niña real, pero también, a estas alturas, una niña hecha de palabras. Y hasta un punto tal que podría decirse que la novela entera no encubre sino la loca pretensión de su protagonista de añadir un verso más al poema que está traduciendo. Este es el poema: «El agua se aprende por la sed / La tierra, por los mares navegados / El éxtasis, por el dolor / La paz, por sus batallas narradas / El amor, por el recuerdo enmarcado / Los pájaros, por la nieve». El nuevo verso sería: «Los niños, por las palabras».

Y surge entonces el tema esencial de esta preciosa novela, cómo llevar a un niño. Nuestro interés se ha desplazado a estas alturas de los tres jóvenes que viven sus primeras aventuras sentimentales y literarias, al de los dos adultos, Gerald y Miriam. Ellos son las dos caras de un mismo mito, el del adulto *fórico*, el encargado de llevar a los niños, de sostenerles sobre sus espaldas como el gigante Atlas cargaba sobre las suyas la cúpula del firmamento. Uno de los extremos de este adulto *fórico* es el ogro; otro san Cristóbal, el gigante que ayudaba a los caminantes a cruzar el río. Ambos se llevan a los niños, los cargan sobre sus espaldas, movidos por un anhelo de felicidad. El ogro, claro, para

comérselos azuzado por su apetito insaciable; san Cristóbal para servirles, deseoso de sentir sobre sí mismo la presencia de ese Niño Eterno que se ofrece como un don inesperado, revelándonos la radical extrañeza de lo real. El portador no es pues sino una inversión benéfica del ogro. Gerald es el ogro, y Miriam el portador compasivo. El ogro lo remite todo a él, su vida es su voracidad. Y esta es la relación que Gerald tiene con el mundo, en especial con esas niñas-esposas que debe hacer pasar una y otra vez por su cuarto.

La actitud de Miriam es distinta. No es el mundo el que se refleja en ella, sino el que debe mostrarse a su través. Y es ese su descubrimiento esencial. Gerald fracasa en ese intento. Porque de la misma forma que el poeta debe desaparecer para dejar sólo el poema, también el adulto *fórico* debe hacerlo, para que ese niño que lleva pueda hacerse real. Y hacerse real es estar hecho de palabras. O mejor dicho, estar en ese límite en que a la vez las palabras lo son todo y son nada. Ese límite en que se sitúan los niños y los poemas, que estando hechos de palabras son también los que están más allá de lo que se puede decir.

«¡Nunca hubiera creído que llevar un niño en los brazos fuera algo tan hermoso!», anota en un instante de exaltación el protagonista de la novela de Turner *El rey de los alisos*. Emily Dickinson habría podido decir, escribir poemas también lo es. Creo que Miriam, la protagonista de este libro, es capaz de hacer que las dos cosas sean lo mismo, y que escribir un poema sea como llevar a un niño en los brazos. También que cargar a ese niño sea un acto poético, pues es ser testigo del acto inocente —único que se conoce— de nacer. □

La historia secreta del siglo XX

Jorge Volpi



EL FIN DE LA INOCENCIA.
WILLI MÜNZENBERG Y LA
SEDUCCIÓN DE LOS
INTELECTUALES
Stephen Koch
Traducción de Marcelo Covián
Tusquets
Barcelona, 1996

Desde hace tiempo se sabe que, detrás de la historia oficial del siglo XX, existe otra: una historia secreta, fraguada entre los diversos sistemas de inteligencia de las grandes potencias a lo largo de las últimas décadas. Una de las primeras obras importantes cuyos resultados se han beneficiado de la apertura de los archivos de la inteligencia soviética en 1992 es *Double lives* —traducido inexplicablemente como *El fin de la inocencia*— del novelista e historiador norteamericano Stephen Koch.

Como afirman sus editores españoles, la tesis central de este libro es que gran parte de los acontecimientos ocurridos en el mundo a partir de 1917, cuando triunfó la Revolución soviética, se derivan de una conspiración. ¿De quiénes? En primer lugar de Lenin y Stalin y, luego, de miles de intelectuales que, por traición o inocencia, por idealismo o por corrupción, se encargaron de acompañarlos en su engaño.

François Furet ha comprobado que la Unión Soviética fue el primer Estado ideológico del mundo. Desde su aparición, como nunca antes había ocurrido, un Estado utilizó todos sus recursos para convertirse en el símbolo de una causa *moral superior*. Para Koch, el gran triunfo de Lenin y Stalin fue lograr que el apoyo irrestricto a la URSS, en cualquier país y en cualquier situación, fuese interpretado por *todos* —aun por los enemigos— como un acto de justicia que habría de beneficiar a la humanidad en su conjunto y no sólo a estos individuos.

Pero lo realmente interesante del libro de Koch no es sólo sostener esta tesis, sino *mostrar* cómo se llevó a cabo esta conjura. Para ello, se centra en un periodo particularmente interesante —el lapso entre la primera y la segunda guerras mundiales—, escoge a los personajes más seductores —los espías y agentes soviéticos— y enumera las relaciones entre éstos y el ambiente cultural que los rodeaba. De este modo, aparecen ante nosotros caracteres tan monstruosos y ambivalentes como Willi Münzenberg, el gran operador de la política soviética y de la seducción a los intelectuales, Otto Katz, el espía perfecto, y cientos de colaboradores de esta pareja a lo largo del mundo, de Washington a Londres, de Hollywood a Praga, de Berlín a Moscú, incluidos numerosos políticos, diplomáticos, escritores y estrellas cinematográficas occidentales.

Esfuerzos tan disímbolos como la Internacional Comunista o Komintern, fundada por Willi Münzenberg, los Congresos de Escritores de 1935 y 1937, los Frentes Populares que se instalaron en la política europea y ameri-

cana en aquellos años, las Brigadas Internacionales que combatieron en la guerra civil española o el compromiso político de miles de escritores y artistas a favor de la revolución y en contra de Hitler, no fueron sino máscaras de la verdadera política soviética, meras fachadas espectaculares que permitían a Stalin maniobrar en la sombra. Para Koch, no hay duda de que cada una de estas manifestaciones, por más que contaran con individuos honrados —inocentes—, no hacían otra cosa que ocultar las verdaderas intenciones del poder soviético. Nada era lo que parecía. El Komintern no era el vehículo de unión de los comunistas del mundo, sino una red de espionaje altamente desarrollada; los Congresos de Escritores no reunían a todos los intelectuales de izquierda para luchar contra el fascismo, sino para enmascarar las purgas que se llevaban a cabo en la URSS; los Frentes Populares no buscaban la pluralidad de las fuerzas progresistas, sino ser puntas de lanza del estalinismo; las Brigadas Internacionales no tenían como objetivo el triunfo de la República española, sino terminar con la izquierda no comunista; los intelectuales independientes y los «compañeros de viaje» eran respetados en el exterior, pero en el interior de la Unión Soviética eran cruelmente asesinados o enviados al *gulag*. Medio siglo de historia —así como las creencias de millones de seres humanos— sólo eran parte de la obra paciente y diabólica de un individuo llamado Stalin.

Pero el peor papel corresponde, en la obra de Koch, a los intelectuales, quienes no se dieron oportuna cuenta de las dimensiones de la farsa. La lista de estos *títeres* es enorme y basta para conformar un inventario de las mayores mentes del siglo: Hemingway, Rolland, Dos Passos, Wells, Orwell, Hammet, Koestler, Hellman, Malraux, Gide, Aragon, Gorki... Todos ellos, utilizados por agentes del Kremlin como Münzenberg, apoyaron soterrada pero eficazmente a Stalin. Los pocos que se desengañaron en fechas tempranas, como Gide, Koestler, Orwell o Dos Passos, no bastan para redimir a quienes nunca lo hicieron o lo hicieron demasiado tarde. La historia de cada uno de ellos es la penosa tragedia de una seducción y de un engaño.

Pero tampoco puede creerse que los intelectuales son siempre *inocentes* o que su limpieza de espíritu es la causa de la manipulación que sufrieron. Por el contrario, Koch narra decenas de casos en los cuales jóvenes brillantes y educados terminaron convirtiéndose, a sabiendas, en agentes del poder soviético. Sin decirlo abiertamente, el historiador norteamericano insinúa que la propensión a

XX siglo

ser engañados tiene su origen en cierta tendencia totalitaria inherente a los intelectuales de izquierda. Los más notables agentes europeos fueron reclutados, casi sin excepciones, en las universidades progresistas y de clase media alta de las cuales surgieron también los políticos y artistas más importantes del siglo.

No obstante, a pesar del rigor y la eficacia de sus argumentos, pueden hacerse unas cuantas objeciones a Koch. Demasiado entusiasmado con sus descubrimientos, en ocasiones parece que el historiador cede su lugar al novelista. Seducido por los agentes y espías que localiza en todos los sucesos importantes, Koch parece convertir a Stalin en un hombre mucho más poderoso de lo que en realidad fue. Su figura no sólo es maquiavélica, sino demoníaca: Koch lo presenta casi como si se tratase de una fuerza natural imposible de detener. Al contrario, la habilidad de Stalin se comprueba tanto por los errores de sus adversarios como por los de sus propios agentes.

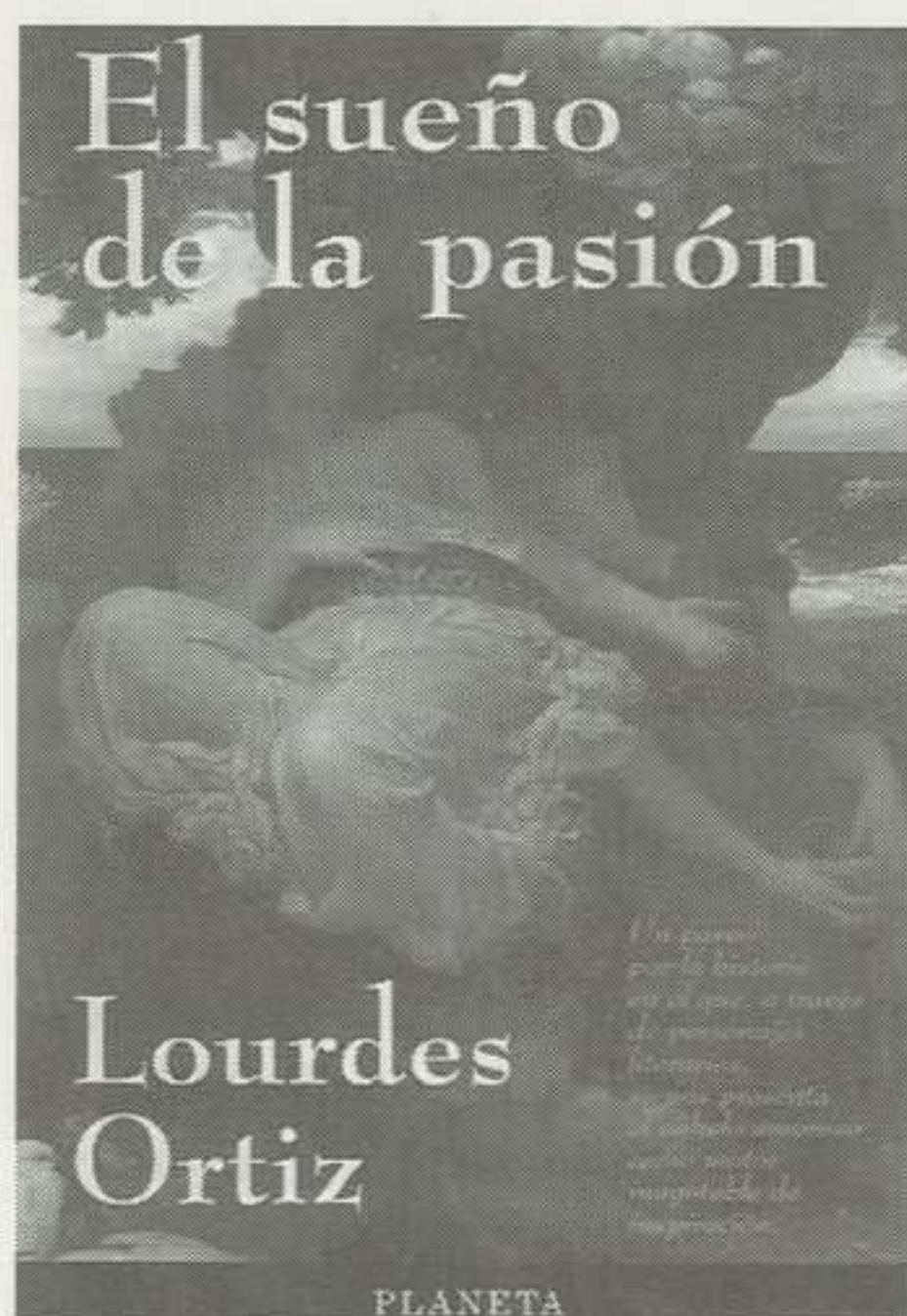
Por otro lado, la visión de Koch sobre los intelectuales también está un poco limitada por el desprecio que siente hacia su actividad política. Casi sin dudarlo, Koch asume que un intelectual manipulado por Stalin —un hombre vil— se convierte necesariamente en un artista espurio. Juicios de esta naturaleza van dirigidos, sin sus-

tento, contra Malraux, Aragon o Brecht. Demasiado convencido de la *moralidad* de la historia —acaso contagiado por la obsesión de Lenin y Stalin de probar que sus causas eran las únicas justas—, a Koch le parece inconcebible que el verdadero arte en ocasiones provenga de individuos fatuos, corruptos o crueles.

Del mismo modo, desestima *toda* la lucha antifascista por haber sido manipulada por Stalin. Si bien justifica en un párrafo a aquellos que luchaban convencidos de su ideal sin saber que coadyuvaban al poder soviético, no deja de sentir que, en el fondo, estos luchadores tenían cierta culpa de ser utilizados. Koch quisiera creer que cualquier hombre decente y con un mínimo de inteligencia hubiese podido reparar en el engaño. Por el contrario, el que tantas mentes ilustres hayan caído en el error demuestra, más que su ingenuidad, la imposibilidad de distinguir el Bien del Mal. Aunque a él se le haga evidente que Stalin era un monstruo, en aquellos momentos la situación era, cuando menos, confusa. Por más que alegue que las pruebas de la intolerancia soviética estaban a la vista de todos, y sin pretender disculparlos, hay que decir que los intelectuales de izquierda de entonces hacían algo más que intoxicarse con la mentira antifascista: estaban auténticamente convencidos de que hacían un bien a la humanidad. □

La pasión como protagonista

Marcos Ricardo Barnatán



EL SUEÑO DE LA PASIÓN
Lourdes Ortiz
Planeta
Barcelona, 1997

Nadie ignora, mejor dicho todos han olvidado, y la escritora Lourdes Ortiz se empeña en recordárnoslo, que la pasión amorosa ha sufrido numerosos cambios fundamentales a través de los siglos. Para descubrirnos esas transformaciones ha escrito *El sueño de la pasión*, un ensayo que sabe evitar la solemnidad académica pero que profundiza con rigor e inteligencia en algunos de los textos literarios claves en los que la pasión es protagonista.

Uno de los ejes de su prosa conversada, al leerla yo no puedo dejar de oír la voz de Lourdes Ortiz, la pasión de su voz a mi lado, es el de la pasión sublimada en amistad, en amor puro y sin sexo, que arranca de Abelardo y Eloísa, cuaja en Rousseau y culmina en el Werther y en el amor romántico.

Pero simultáneamente transita su libro por otro eje, el que marca con sangre la relación entre el amor y la muerte, que tiene su origen en su original lectura de Tristán e Isolda —ese

amor loco, que no cabe en el cuerpo— y que se desliza imperceptible en la muerte de Romeo y Julieta, pasa por la entrega mortal de Calixto y Melibea, y se cierra también en el Werther, en el amor inconcluso, en la muerte de Werther.

Dos ríos caudalosos que desembocan ambos en la pasión del héroe de Goethe, la pasión de ese joven Werther, al que Lourdes Ortiz ha preferido, al que ha resuelto hacer el verdadero corazón de su ensayo. Pero cuidado, este libro no es sólo un análisis literario, algo a lo que la autora se hubiera podido limitar y hubiera podido hacer con igual brillantez. *El sueño de la pasión* va mucho más allá, va mucho más allá de la interpretación personal de los textos literarios, y se entrega a un auténtico análisis filosófico de la pasión. Para fortuna del lector lo hace sin recurrir a la jerga específica de los filósofos; su lenguaje es transparente, nos deja entrar sin esfuerzos, nos deja ver sin tener que sortear los laberintos tendidos para que sólo puedan disfrutar los iniciados.

Su paseo por la literatura de la pasión, desde Dafnis y Cloe hasta la Molly Bloom de *Ulises* joyceano, no es nunca superficial, transmite no sólo el gozo de la lectora sutil sino también el fruto de un trabajo de investigación arduo e irreprochable. Conseguir expresarlo con la facilidad con que lo hace, no es fácil, ni tampoco internarnos en esa riquísima selva de analogías que nos hace pensar en la poesía, en la música, —imaginamos a la escritora frente al ordenador con un permanente fondo musical, oyendo cantar a María Callas—, en las artes plásticas.

Aquí están todos esos complejos hombres y mujeres ideales, salidos del gran panteón greco-romano, del Renacimiento italiano y español, de los escritores libertinos franceses, del Romanticismo alemán, de la pluma de Flaubert o de Merimée.

La pasión y el conocimiento, esas inevitables tensiones entre la razón y el conocimiento, entre la razón y la pasión, y los distintos modos en que se acercan y se alejan. Y Lourdes no es nunca neutral; toma partido, se compromete apasionadamente, como cuando lo hace contra Voltaire, o como cuando exalta *Cumbres borrascosas* como «la historia de amor más truculenta jamás escrita».

La pasión genera novela —es la fuente de inspiración máxima, el disparador y también el gran catalizador del arte narrativo— pero como en un juego de espejos dobles, de espejos enfrentados, la novela se nos presenta también como una gran generadora de pasiones. «Cada época modela la pasión —escribe Lourdes— y le da sentido».

Pero no debo agotar aquí el desbordado repertorio de *El sueño de la pasión*; tan sólo agregar algunos nombres emblemáticos del libro: Madame Bovary, Ana Karenina, Carmen, Manon Lescaut, o La Regenta. El drama de la pasión en la heroína de Clarín, sometida por la provincia, imposibilitada por la hipocresía de una sociedad represora. Y nos hace la diferenciación radical entre la identificación cómplice de Flaubert con Emma y la narración de Clarín, hecha con la imposibilidad del goce.

Para nuestra autora la escritura de la pasión es ya una escritura del pasado, pero ella nos hace vivir, sentir vivo ese pasado que sobrevive en los libros sobre los que reflexiona con tanta familiaridad. *El sueño de la pasión* nos deja en los albores del siglo XX, en ese siglo en el que la pasión se convierte en carnicería. □

En el reverso del tiempo

José María Parreño

Desde que en 1982 se publicara el libro de Julio López *Poesía épica española 1950-1980* no ha habido ningún intento sistemático de antologar y definir lo que pudiera ser una poesía épica actual. Sin embargo, en las revisiones panorámicas de años posteriores ha sido frecuente señalar una «corriente épica» que alojaba a mi juicio poéticas bastante heterogéneas entre sí. Su denominador común era más bien el escenario que el tono, y más el tono que la intención. Así, se ha venido asociando a lo épico una poesía cuyo referente mitológico era atlántico, celta o centroeuropeo, como contraste con el ámbito mediterráneo, grecolatino o islámico. En cierta medida esto constituía, en la década de los ochenta, una alternativa a las preferencias de los «novísimos», y por tanto un lugar de encuentro para buscarle las vueltas a la generación anterior.

Es desde esa distancia donde pueden encontrarse otras influencias y eventualmente reconocer deudas inmediatas. Los dos poetas que encabezaban la rúbrica épica de la generación que empieza a publicar en los ochenta, Julio Llamazares y Julio

Martínez Mesanza, ejemplifican lo dicho. La aparición en 1979 de *La lentitud de los bueyes*, de Julio Llamazares, se ve inscrita en un linaje remoto, como lo era el de la poesía de Antonio Gamoneda en aquellos años. En cambio, el libro del otro Julio, *Europa*, tiende puentes con los novísimos a través de la poesía de Luis Alberto de Cuenca. ¿Es épico Llamazares? Estoy más seguro de que lo sea Mesanza. La épica de Llamazares, de César Antonio Molina, de un cierto periodo de Juan Carlos Mestre, tiene en común la reivindicación de un ámbito cultural septentrional, la melancolía asociada a una naturaleza adusta, la creación de mitologías particulares. Epica tal vez, pero más la del otoño que la de las batallas. Más la del peregrinaje interior que el exterior. Existencial y poco esteticista. La épica de Mesanza es, para empezar y a diferencia de las anteriores, un proyecto deliberado de épica. Entendida ésta como género diferente de la lírica y por tanto narrativa, nutrida de certezas morales, y en el caso de Mesanza, hispánica, regida por códigos caballerescos, nostálgica del Medievo.

Juan Manuel González
En el filo de la sangre



Colección Visor de Poesía

EN EL FILO DE LA SANGRE
Juan Manuel González
Colección Visor de Poesía
Madrid, 1996

Con este largo preámbulo quería aclarar en qué contexto aparece un libro como el de Juan Manuel González, *En el filo de la sangre*. La suya es sin duda una poesía épica, una «balada prerromana», según dice Luis Alberto de Cuenca en su acertado prólogo. Narra la migración hacia el Sur de un contingente de población que abandona un mundo conocido y se enfrenta a paisajes y culturas distintas. La sobriedad, el frío, el peso de la tradición, se irán viendo modificados por los aires nuevos que les toca respirar. Lo que resulta innovador del libro de González es que toda esta temática, tan característica de una estética, por decirlo así, «antinovísima», se expresa con las armas del enemigo. En *En el filo de la sangre*, la épica está teñida de culturalismo. Bien es verdad que es un culturalismo botánico y toponímico, más que cortesano y artístico, como era el de la estética novísima. Es decir, parece como si los arroyos dispersos de la poesía acabaran siempre encontrando su cauce natural.

Digo esto porque creo que una poesía épica, en un sentido serio de la palabra, no puede por menos que ser una recuperación «cultura», si se quiere anacrónica, sujeta a determinadas convenciones estilísticas y temáticas, y también desde luego, sostenida por un proyecto ideológico. En ella habrá mucho de nostalgia por un mundo cuyas formas ya han desaparecido hace siglos, pero cuyos «principios» pueden ser aún vigentes como medio de ordenar y guiar nuestra experiencia contemporánea.

Entre esos principios que defiende la épica —la de Juan Manuel González por lo menos— hay algunos que chocan fuertemente con lo que puede ser una sensibilidad actual. Me refiero concretamente a la exaltación de virtudes guerreras: el valor, la venganza, la implacabilidad con el enemigo. La honra y la persecución del ideal son también elementos muy destacados. En el caso que nos ocupa tienen un matiz muy primitivo, casi ancestral, porque no se desarrollan en el escenario medieval que se les supone, sino en uno muy anterior: el del mundo «bárbaro» que fue borrado por la romanización.

El libro traza un recorrido bien estipulado en el mapa que se adjunta a la edición. Desde los enclaves astures y leoneses nuestro protagonista cruza la Península hasta llegar al litoral y navegar entre las islas. Es, pues, un viaje geográfico y también iniciático, punteado de invocaciones a oscuras deidades y del recuerdo abrasador del amor ausente. En el texto final, uno de los más interesantes del libro, se trasluce una especie de desencanto de lo que la riqueza material y la civilización mediterránea pueden ofrecer. El poeta declara su intención de volver a las brumas del Norte, de peregrinar hasta Erín y los lugares míticos del septentrión. El único lugar del Sur de la Península al que el viajero rinde tributo es Tartessos. El largo poema titulado «Naves de Tarsis» es espléndido, pero en él se narra la misma destrucción de su civilización. Cuenca atribuye en su prólogo al poeta una interpretación de la cultura española como una mezcla de elementos tartésicos y celtas, contraria a esa

España de las tres culturas (cristiana, judía y musulmana) que preconizara Américo Castro.

El mayor problema de una épica historicista, como es la del propio Cuenca, la de Mesanza y la de Juan Manuel González, es crear una voz que suene verosímil. González trata de forjarla haciéndonosla extraña, como procedente de un lenguaje extinto. Ya he mencionado la riqueza de su léxico para tratar aspectos de la naturaleza y el paisaje. Así, tropezamos con multitud de palabras caídas en desuso, eufónicas y misteriosas como herramientas cuyo uso desconociéramos. Otro de sus recursos es la utilización adjetival de los sustantivos («viaje pedregal») o de un cromatismo peculiar, oscuro y contrastado, cuyo código no llega a hacerse explícito. No hay, sin embargo, un esquema métrico definido —uno de los rasgos de la poesía épica tradicional— que sin duda habría reforzado la potencia de un verso que se quiere situar más de dos mil años atrás. El versolibrismo encaja mal con una poesía cuyo soporte habría de ser fundamentalmente la memoria.

Para mi gusto, lo que hace más interesante el libro de Juan Manuel González es que poetiza la transformación de una civilización agraria en mercantil y marinera, fenómeno éste que tiene todos los ingredientes de la epopeya. Poemas como «Moria» pintan con destreza esos diferentes modos de vida. Se trasluce en él, de forma sintomática, el riesgo que encarna todo progreso como proceso que borra los orígenes.

En el filo de la sangre se reúnen a mi juicio, esas dos épicas heterogéneas que mencioné al principio. La existencial y la exaltada, la despojada y la culta, la que indaga en los recovecos de una sensibilidad personal y la que encarna un momento histórico reconocible. La amplitud de la perspectiva de González deja en ocasiones cabos sueltos y enturbia la limpidez de una historia que parece situada en el reverso del tiempo. Poemas magistrales como los dos mencionados se acompañan de otros que me parecen más «de paso». La figura de la muchacha semita, que sirve de contrapeso al guerrero celtibérico, no queda más que esbozada. Pero se trata en resumen de un libro valioso e interesante. La poetización de los orígenes de la cultura hispana es una empresa cíclicamente necesaria, y no sólo por su caudal poético, sino porque es importante que cada generación construya un imaginario propio de lo que es su pasado. El peculiar Romanticismo español no hizo más que iniciar esta tarea, y resulta significativo comprobar cómo en el siglo XX se han sucedido los intentos de actualizar ese tiempo remoto. No lo es menos, para conocer por dónde respira la sensibilidad actual, comprobar qué hilos se escogen y se rechazan en cada ocasión para tejer el tapiz. Parece que a lo largo de las dos últimas décadas los proyectos épicos —no así de otro tipo— se han inclinado por redescubrir una España «interior», autóctona, que reivindica los factores culturales liquidados por el proceso histórico. En esta vía el libro de González marca un hito que habrá que tener en cuenta. □

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

LETRA 44 INTERNACIONAL

APUNTES NOMADAS
Ryszard Kapuszinski

FUTBOL, JUEGO Y PASION
Juan Nuño, Ödon von Horváth, Umberto Eco,
Albert Camus, Cristina Peri Rossi, Javier Alfaya,
Roberto Blatt, Vinicius de Moraes,
Miguel Rubio, Arcadi Espada

LA HIERBA Y LOS ELEFANTES
Raymond Rehnicher

Paul Virilio, Oscar Scopa, Salvador Clotas,
Blanca Alvarez, Lidia Jorge

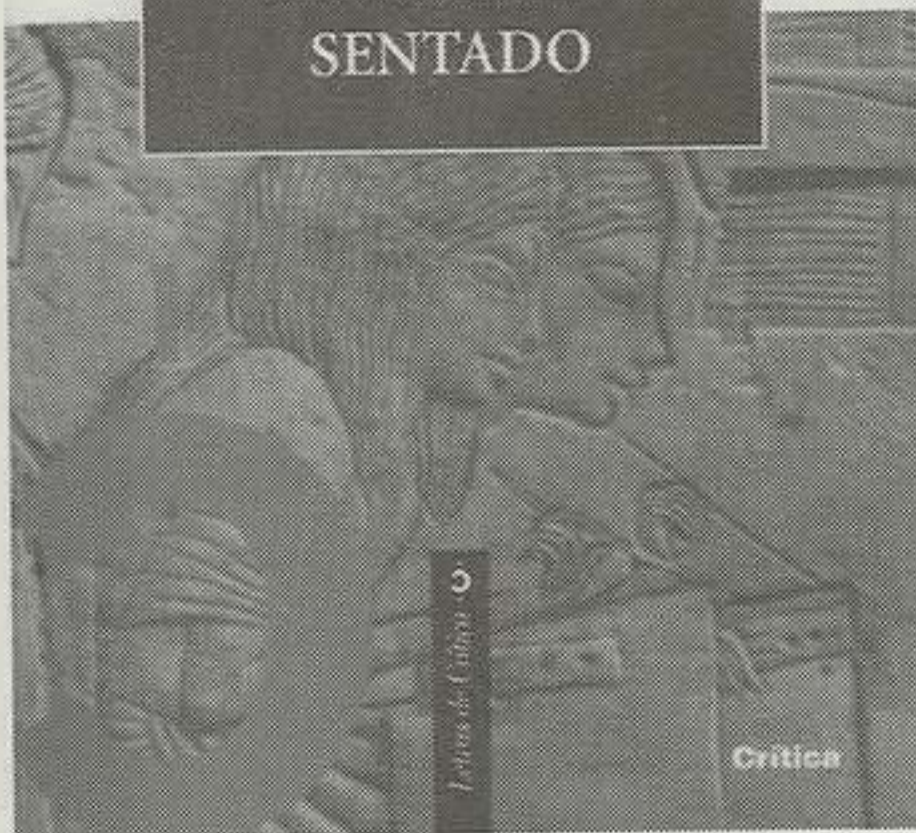
José María de Quinto • Mariano Navarro
Joaquín Leguina • Rosa Pereda • Mariano Antolín Rato
Mario Merlino • Adolfo García Ortega • Juan Villoro
Santiago Kovadloff • Wilhelm Schmid
Juan Carlos Vidal • Sergi Pàmies

El canon de Vázquez Montalbán

Salvador Clotas

MANUEL VÁZQUEZ MONTALBÁN

EL ESCRIBA SENTADO



EL ESCRIBA SENTADO
Manuel Vázquez Montalbán
Crítica
Barcelona, 1997

La figura de un escriba real sentado junto al faraón Amenofis IV es la imagen que escoge Vázquez Montalbán para presentarnos a quien pudiera haber sido el primer escritor de la historia, para titular unas inteligentes reflexiones sobre literatura y poder, y también, seguramente, con la socarronería que le caracteriza, para definirse a sí mismo, aunque bien puede decirse que el autor de *El asesinato en el Comité Central* es lo más opuesto que pueda imaginarse a un sacerdote, archivero y sumiso escriba de un rey divino. En *El escriba sentado*, el creador de Carvalho reúne sin revisar — el dato es muy importante — una nutrida colección de escritos de crítica literaria: artículos, prólogos o breves comentarios sobre escritores. No es, sin embargo, una obra de crítica literaria sino más bien una autobiografía literaria o la peripecia de un lector apasionado y crítico al que le interesan sobre todo las ideas, la relación de la literatura con la realidad social, con la realidad política. En cambio no parecen preocuparle demasiado los problemas de la crítica literaria, frente a la que se define como un intruso que cree más en la subjetividad profunda que en las diversas escuelas y métodos, que ha acabado «en esta curiosa *koiné* metodológica con la que termina el milenio». Pero lo que más separa esta obra de un libro de crítica literaria convencional es su dimensión temporal. El libro recoge trabajos producidos en etapas muy distintas y los publica sin buscar otra coherencia que la de su propia vida y la de su honestidad intelectual. En este sentido, *El escriba sentado* es un libro esencialmente sincero.

No creo que el autor haya ordenado los artículos por orden cronológico riguroso. Para mí constituyen una introducción los tres primeros capítulos sobre la literatura comprometida, el realismo socialista, los ecos de la Escuela frankfurtiana o una revisión de lo que en cierto modo es el pasado común de los intelectuales de izquierdas de la posguerra. En cualquier caso, el orden de los trabajos sí me parece traducir una voluntad de expresión crítica muy clara. Sus primeras reflexiones se dedican al *Lazarillo de Tormes*, no al *Quijote*, para decirnos que su lectura produce la impresión de verdad literaria «y la sensación de que has asistido al nacimiento de una de las fuentes de la verdad literaria futura». Indiscutible, pero tengo la sensación de que la figura del Lazarillo, que también es un escritor, pues se expresa en primera persona, es otra imagen que podríamos colocar al lado del escriba sentado si se tratara de des-

cribir las opiniones de Vázquez Montalbán con imágenes o figuras cargadas de significados. Por un lado, el esclavo privilegiado que goza de la benevolencia de su señor y da sabios consejos a su hijo sobre el valor de las letras; por otro, el lazarillo, el avisado pilluelo capaz de leer el libro de la vida y engañar al mismo demonio. A continuación coloca sendos artículos dedicados a Dostoievski y a Baroja —y que me parecen los dos mejores y más sugestivos trabajos del libro—. Termina con un curioso y personal Canon y una carta a Salman Rushdie que es una denuncia de todos los fundamentalismos que en el mundo han sido, y que por cierto caben en una misma frase: «porque hacen más altos los muros de las mezquitas, de las sinagogas y las catedrales».

El autor rinde un auténtico homenaje a Dostoievski, no a Tolstoi, mucho más venerado por los jefes políticos del realismo socialista. «Su obra emociona, ilustra y abastece de otra realidad. A la literatura no hay que pedirle mucho más, sobre todo a la que no pudo ser de otra manera ni de otro tiempo». Es un homenaje que encierra alguna contradicción con el pensamiento marxiano y posmarxiano de Vázquez Montalbán, contradicción que demuestra que el pensamiento de este escritor no es ni dogmático ni disciplinado.

En el siguiente trabajo se torea otro toro complicado, un autor que no le gusta, del que dice cosas muy terribles y que, sin embargo, sale bien reflejado en toda su complejidad. Creo que Baroja debe más a sus enemigos literarios que a sus rendidos admiradores, que también los tuvo, y que tengo toda la impresión de que pueden volver o están ya volviendo. El escriba sentado no es caritativo con el autor de *La busca*. «Para Baroja la realidad y los otros eran como alcachofas por deshojar. Y tras larga lucha de deshoje llegaba a la evidencia de que se había quedado sin alcachofa». Curiosamente, Vázquez Montalbán hace reproches a Baroja parecidos a los ataques de sus contemporáneos. No es difícil entender entre líneas que seguramente hoy el autor ve las cosas de otra manera. Pues no es difícil tampoco situar este, por otra parte, excelente análisis de la figura de Baroja en las polémicas literarias de los años sesenta, como queda maravillosamente claro en el siguiente párrafo que constituye una forma de poner fecha al trabajo: «En su forcejeo con los personajes y la realidad, Baroja ha caído con ellos en el guiso del libro y sorprende encontrar al cocinero en el centro del estofado, sobre todo

en unos tiempos en que la costumbre lectora procede de la manía de asesinar al autor, o a lo sumo, como testimoniaba Adorno, de la cura en salud del autor, al pedir constantemente perdón por haber nacido».

El libro no es únicamente una crónica literaria personal sino también generacional. Muchos autores y lectores nacidos a finales de los años treinta y en los cuarenta se sentirán plenamente reconocidos en esa deuda con los escritores franceses, con Sartre y Camus a la cabeza, con su admiración por los escritores italianos de los cincuenta y los sesenta que nos descubrió la Editorial Seix Barral: Pavese, Vittorini, Pratolini. No faltan tampoco páginas dedicadas a los escritores españoles, desde *Los contactos furtivos* de Antonio Rabinad, del que lamenta la injusticia con él cometida, al exitoso *Caso Savolta* de Mendoza, pasando por J. Marsé, Fernández Santos, J. Goytisolo... A lo largo de toda la obra están presentes las figuras ya desaparecidas de Gabriel Ferraté, Jaime Gil de Biedma y Carlos Barral, a los que rinde homenaje y con los que reconoce una cierta deuda intelectual generacional y personal.

El libro se cierra con unas notas sobre «literatos obvios», por orden alfabético. Creo que merecen un comentario. Porque el lector tiene

la impresión que esa lista no es nada obvia sino bastante personal y de que constituye el «canon» de Vázquez Montalbán, lector y crítico. Es también un guiño a Harold Bloom, a quien no cita pero del que saca el número cabalístico del autor del *Canon occidental*: veintiséis autores.

En su lista, también de veintiséis autores, Vázquez Montalbán ha incluido escritores a los que es difícil negarles la característica de obvios, como Cervantes, Shakespeare, Kafka o Joyce, pero no aparecen escritores tan obvios como Dante, Montaigne, Tolstoi, Stendhal o Proust. Me sorprende la ausencia de poetas, excepto García Lorca, pues Shakespeare, como dice Bloom, es el principio y casi el fin de toda literatura y no es fácil reducirlo a representar la poesía.

Para los que conocemos a Vázquez Montalbán desde hace muchos años, en *El escriba sentado* está entero el personaje que hemos conocido y también el gran escritor de hoy. Sin fisuras ni excesivos olvidos. También hay un poco de todos nosotros, los de entonces que ya no somos exactamente los mismos. Es un libro que merece ser leído. Cuando vivimos una superproducción tan grande, pienso que es lo más serio que puede decirse de un libro. □

El amor como adicción

Román Gubern



TEATROS DEL CORAZÓN
Rosa Pereda
Espasa Calpe
Madrid, 1997

Desde hace años, Rosa Pereda viene presentando cuidadosa atención a los discursos de la cultura de masas inscritos en la vasta provincia del imaginario sentimental, especialmente del imaginario sentimental femenino. En esta provincia se hallan la novela rosa, el serial radiofónico, la fotonovela, la prensa del corazón, los consultorios sentimentales impresos o radiados y las telenovelas que hoy triunfan en las pantallas de todo el mundo, desde el Primer al Tercer Mundo y más allá de diversidades religiosas y culturales. Y ahora, en *Teatros del corazón*, retoma sus reflexiones críticas, en un libro perspicaz, brillante y de rabiosa actualidad, de lectura obligada para quienes quieran estar al corriente del sentido y de los avatares de esta parcela central de la cultura de masas contemporánea.

Armada con un aparato crítico académico y solvente, que va desde Vladimir Propp a Roland Barthes, Rosa Pereda se enfrenta a la

taxonomía de los géneros que componen el imaginario mediático sentimental y les aplica provechosamente el concepto de «series culturales», para examinar sus metamorfosis, sus contaminaciones, inflexiones, rupturas y sustituciones. Así puede contemplar, por ejemplo, al culebrón televisivo como hijo legítimo de la fotonovela y del serial radiofónico y constatar a continuación que, como hijo freudiano de aquellos dos medios, liquidó a ambos. Existe, en efecto, una fecunda genealogía en el itinerario de estos géneros, que Rosa Pereda desvela y analiza con meridiana precisión.

Pero además de la genealogía, que constituye un discurso diacrónico, está la sustancia y la dimensión sincrónica. Rosa Pereda detecta las claves de la fascinación popular de estos géneros en la coexistencia de los principios de la identificación y la distancia en relación con sus personajes estelares. Pero para que esta fascinación pueda desencadenarse y

operar con eficacia, es menester que el sujeto lector/espectador ofrezca una peculiar receptividad que le facilite la sintonía con la propuesta mediática. Rosa Pereda la halla en *el amor como adicción*, en esta era de tantas adicciones físicas y psíquicas, con una formulación clínica y sociológica contundente. Hay adicción al amor en nuestra sociedad precisamente porque hay una carencia afectiva generalizada. Y los mensajes mediáticos sentimentales constituyen una falsa solución imaginaria a un problema perfectamente real. En la era electrónica, las espectadoras siguen identificándose con las cuitas y con el gozo final de las nuevas Penélopes, a falta de un

abrazo sincero de Ulises en su vida real. Al leer todo esto he recordado a un psiquiatra que, hace muchos años, me explicó que el mayor problema que impedía a las adolescentes afrontar la vida real y sus relaciones interpersonales, residía en que estaban enamoradas del amor y no de personas de carne y hueso.

Agil, documentado e inteligente, el libro de Rosa Pereda nos conduce con sabia precisión por un itinerario de géneros adyacentes e intercomunicados, de estructuras narrativas y de mitos mediáticos que nos iluminan de modo esclarecedor una parcela fundamental de la cultura de masas contemporánea. □

Acercar al infinito

Oscar Scopa

«James Joyce es inglés. James Joyce no ha sido traducido al castellano, y es de buen gusto llenarse la boca hablando de él. El día que James Joyce esté al alcance de todos los bolsillos, las columnas de la sociedad se inventarán un nuevo ídolo a quien no leerán sino media docena de iniciados». Tal era el comentario que el escritor argentino Roberto Arlt hacía como prólogo a su novela *Los lanzallamas*, publicada en 1931.

No era la razón una particular riña con Joyce sino la justificación de los momentos sexuales de su obra. Pero a Arlt no le faltaba razón. Quien haya visto *El tercer hombre* recordará la escena de la decadente y corrupta Viena de posguerra llenándose la boca con Joyce.

Mas Joyce no tuvo responsabilidad alguna de la decadencia de algunas ciudades y mucho menos de las bocas llenas de prestigiosos nombres, reverso de las bolas de grasa a las que hizo referencia maravillosamente Maiakovski.

El *Ulises* de Joyce se traduce y edita por primera vez en castellano en Buenos Aires en 1945. Su traductor fue un catalán exiliado llamado Salas Subirat, quien escribió una colección de manuales referidos al mundo del negocio de los seguros, del cual vivía. Hombre adusto y laborioso salpicó de cómicos ejemplos sus guías para quienes desearan vender seguros a cautos e incautos. Sus libros son, hoy en día, casi inhallables.

Como Phillippe Lavergne —traductor del *Finnegan's Wake* al francés—, Santiago

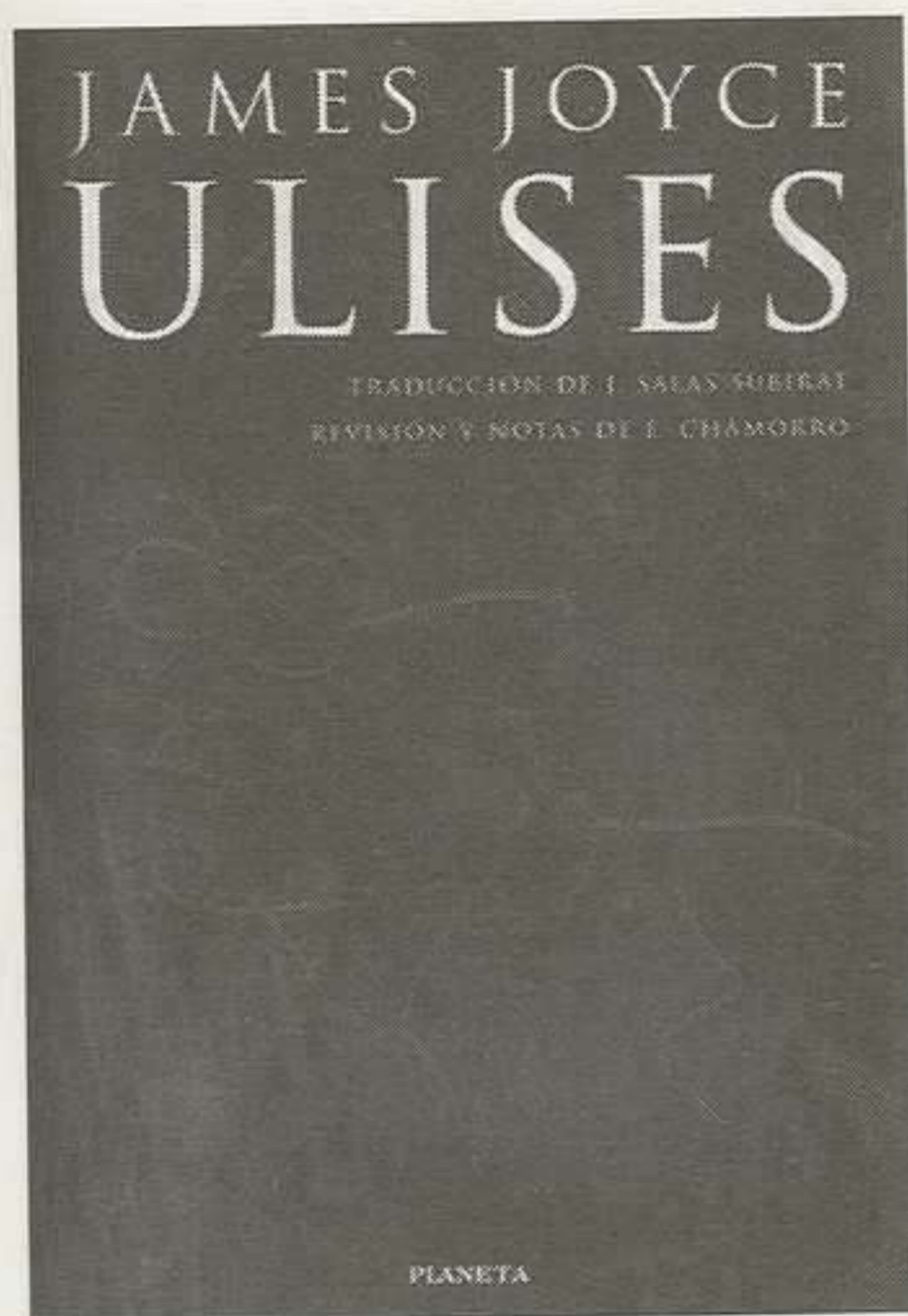
Bullrich, Mario Teruggi —quien me contó que tiene un libro finalizado sobre el *Finnegan's*—, muchos hombres y mujeres venidos de otros campos del saber extraliterario han ejercido su especial interés por Joyce.

Sylvia Beach publica en su editorial Shakespeare & Co en febrero de 1922 por primera vez el *Ulises*. La tirada ascendía a 1.000 copias. En octubre de ese mismo año Egoist Press, de Londres, publicó 2.000 ejemplares, reeditando 500 más en enero de 1923. Shakespeare & Co realiza su primera edición ilimitada en 1924 y la reimprime en 1926.

Luego vendrían las ediciones de The Odyssey Press (1932), Random House (1934) y la de The Bodley Head, de Londres, en 1937. Durante estos años el *Ulises* sufrió censuras, recortes propicios para no ofender al amable lector, adecuaciones a veces concertadas, a veces vandálicas y muchas veces directamente piratas.

Quien lea la correspondencia de Joyce con Ezra Pound podrá encontrar más detalles de los conflictivos momentos que atravesó la que es considerada una de las obras maestras de la literatura del siglo. Quien desee leer la «*student's edition*» (1986) encontrará muchas de las erratas e inadvertencias que el profesor Richard Ellmann, máximo biógrafo de Joyce, señala con meticulosidad académica y a la vez apasionada.

Salas Subirat, en su prólogo a la primera edición de la editorial Rueda, se sorprende de que no haya sido publicado antes en nuestra lengua. Lo cierto es que el *Ulises* traía consigo



ULISES
James Joyce
Traducción de José Salas Subirat
Planeta
Barcelona, 1996

verdaderos contratiempos y maldiciones a quienes lo editaban, unas veces por las censuras y retiradas de las librerías, otras por problemas de derechos de autor. Joyce sufrió, a lo largo de toda su vida, problemas para cobrar a los editores que lo publicaron.

Esta edición de la editorial Planeta acerca al lector español aquella versión que magistralmente tradujo Salas Subirat y que, en ediciones posteriores, retocó. No es la primera vez que aparece en España, dado que la traducción que acompañó la edición ilustrada por el pintor Eduardo Arroyo era también la de Salas Subirat.

Siempre he defendido la traducción de Subirat como la mejor vertida al castellano. Hubo críticos que supusieron que la traducción era ilegible porque estaba hecha por un argentino. Simplemente, esto es erróneo. La defensa de esta traducción es que, justamente, es mucho más joyciana que otras versiones. Trata a la lengua castellana como trató Joyce a la lengua inglesa, sin querer convertir el *Ulises* en una obra comprensible para el gran público. Joyce, como Dante, Rabelais o Borges pueden ser tenidos en la biblioteca; sólo una minoría, por más que esto enojase a Roberto Arlt, dispone su tiempo para una lectura que acerca al infinito de un modo cruel. También hoy Arlt es leído por muy pocos.

Lo principal para salir de la ignorancia no es comprender. No hay modo de acercarse a los efectos de la verdad sin antes pasar por un acto de incomprensión. El no-saber, como lo llamaban algunos antiguos.

Alguien dijo alguna vez que el ensañamiento de los defensores de lo comprensible conducía al totalitarismo. Suscribo esa frase. No hay invención ni artefacto en la cultura sin obras incomprensibles. Aunque algunos confundan lo incomprensible con el manierismo, que es su manifestación decadente, como dirían los holandeses de la pintura italiana del XVII.

Joyce es incomprensible, antitotalitario, por su distancia con cualquier tipo de universal, de verificable potabilizador al rumor de los claustros, aunque, con el tiempo, hayan debido hacerle un sitio allí.

Frente a la escritura moderadamente conformista y costumbrista a la que los editores-educadores intentan hacer costumbre, Joyce vuelve hoy a ser un escándalo. «¡Adelante con la música, Joyce!», escribió hace un año Philippe Sollers frente al renacimiento de las tendencias biografistas y complacientes de ciertos sectores de la crítica francesa. Suscribo, también, esta alegre invocación, para que las palabras se acerquen a dar cuenta del malestar en la cultura. □



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

Correspondencia

México



Juan Villoro

El número 0 sólo ha sido descubierta dos veces en la historia, la primera de ellas por los mayas.

Cuando era niño, recitaba en el Colegio Alemán lo mucho que el mundo le debía a México: el chocolate, el agave, el chile cuaresmeño... una larga lista de semillas y legumbres hasta llegar a nuestra única patente tecnológica: el 0 maya. Por esa época se rumoreaba que los norteamericanos habían puesto una bomba en el avión del ingeniero Guillermo González Camarena para impedir que patentara la televisión a color. Como el 0 no da regalías, el mundo reconocía que era nuestro.

Sin embargo, quiso la mala suerte que nuestro titular en el Colegio, Herr Reinhold, fuera un mayista aficionado. Nunca interfería con las únicas dos clases que llevábamos en español, Historia y Lengua Nacional, pero al enterarse de que para nosotros Yucatán era como la NASA del pasado, juzgó per-

tinente aclarar algunos puntos. Por primera vez escuché la palabra «élite».

La «versión Reinhold» de la historia fue la siguiente: los mayas eran los astrónomos más avanzados de su tiempo, pero todo el saber se concentraba en unos cuantos cerebros. Los sumos sacerdotes tenían un mandato religioso- adivinatorio-matemático-astronómico; predecían desde un eclipse hasta la fecha en que debía plantarse la primera semilla de maíz. Un buen día el pueblo se cansó de la tiranía ilustrada y acabó con la élite. Ningún sobreviviente sabía leer, por no hablar de elevar al cuadrado. Por eso estudiábamos en la *Deutsche Schule* y no en el Instituto Itzamná. Así, a las desgracias nacionales teníamos que agregarle el exterminio de los inventores del 0.

En la infancia se nos inculca que los mayas fueron genios que sólo discutían de hipotenusas (y lo creemos si no hay un aguafiestas como Reinhold que hable del 1% de sabios y el 99% de esclavos), pero lo que más se recalca es que hayan logrado esa condición que los maestros rara vez conciben en los indios: ser pacíficos. No es difícil detestar a los conquistadores pero cuesta trabajo apoyar a un equipo que saca corazones con cuchillos de obsidiana. La señorita Muñiz, nuestra maestra de Lengua, se ensañaba describiendo los castigos que recibiríamos si fuéramos niños aztecas; bastaba imaginarse conjugando el verbo «soldar» con una espina de maguey clavada en la boca para agradecer el mestizaje.

En suma, si los aztecas eran los héroes del terror, los mayas eran la tribu de la paz.

«Ahorita no me molesten que estoy resolviendo un teorema», parecían decir las efigies de sus dioses. La prueba de que no todos los mexicanos éramos sangrientos estaba en esa nación sin sacrificios. Esta era la versión de la señorita Muñiz, que siempre contradecía a Reinhold.

El mundo antiguo apenas se asoma en el bachillerato, así es que mi generación cursó Historia de las Civilizaciones en las páginas de la revista *Duda*, que llevaba el récord actualizado de los muertos a causa de la profecía de Tutankhamón. Su estilo, de una truculenta eficacia, hacía que nos sintiéramos aludidos por cualquier maldición hitita. Por desgracia, nuestros conocimientos no se multiplicaron como el espanto. Una de las pocas cosas que «aprendí» en *Duda*: los mayas, aunque no fueron tan violentos como los aztecas, tampoco fueron un rebaño apacible. Reinhold tenía razón.

Al salir del bachillerato me encontré con un tercer mito: si no todos los mayas eran genios ni todos eran pacíficos, al menos todos eran mágicos. Después de años de psicodelia y hippismo, mi generación estaba lista para tener encuentros trascendentales y descubrir un chamán en cada indio. En México, la Otra Realidad promovida por la contracultura significaba un viaje al pasado: seguir las rutas sagradas de los zapotecas a Huautla o de los huicholes al Quemado, entrar en contacto con tradiciones ancestrales que seguían latentes a pesar de los sucesivos dominios del hombre blanco. *Las enseñanzas de Don Juan*, de Carlos Castaneda, tuvo tanto éxito que alteró las rutas

de Transportes del Norte de Sonora: cada día eran más los aprendices de brujo que iban al desierto.

Hoy en día, los mayas de Yucatán usan gorras de beisbolista y pantalones de mezclilla *stone-washed*. Lo más probable es que no sueñen con los glifos de su escritura prehispánica sino con oportunidades de trabajo en Cancún. Los chamanes, aunque siguen cumpliendo un importante papel de taumaturgos, no derivan su poder de la sabiduría secreta sino de su afiliación al Partido Revolucionario Institucional. Aun en la apartada zona de Chan Santa Cruz, último bastión de los mayas levantiscos, el partido oficial ha logrado que los chamanes hagan el milagro de multiplicar los votos.

Es cierto que el pueblo que inventó el 0 conserva su idioma, pero esto no implica que todas sus costumbres sigan intactas. Hace unos años, en una apartada zona arqueológica, seguí a un joven maya hasta un tendajón donde se vendían refrescos y lo escuché decir:

—*Diet Coke, ¿ba hux?*

La verdad, no esperaba llegar a Buctcotz para oír que alguien preguntara el precio de una Coca-Cola dietética en maya.

En el mismo viaje presencié una escena que captura la situación de los mayas actuales. Estaba en Sayil, bajo un sol abrasador, y busqué refugio en una enramada donde trabajaba un grupo de artesanos. Uno de ellos tallaba algo que anunció como caoba y parecía una delgada hoja de *triplay*, pero lo sorprendente no era el material sino el modelo que usaba: ¡una reproducción de un libro de Sir Eric S. Thompson! Supongo

que así se cierra el círculo antropológico: el estudioso como objeto de estudio de los estudiados.

En 1957, mientras investigaba para su libro *La guerra de castas en Yucatán*, Nelson Reed encontró en Chan Santa Cruz a unos mayas que le pidieron armas para reiniciar la guerra contra los *dzules* (los mexicanos blancos). En el siglo pasado, durante la guerra de castas, los norteamericanos vendieron rifles y municiones a los mayas, de modo que no era extraño que el extranjero blanco fuese visto como un aliado contra los blancos locales. Reed concluye su libro afirmando que los mayas no han olvidado sus reivindicaciones y que un levantamiento es posible. Este final, que en su momento pareció efectista, cobró otro sentido en 1994, con el Ejército Zapatista, integrado fundamentalmente por chiapanecos que descienden de los mayas.

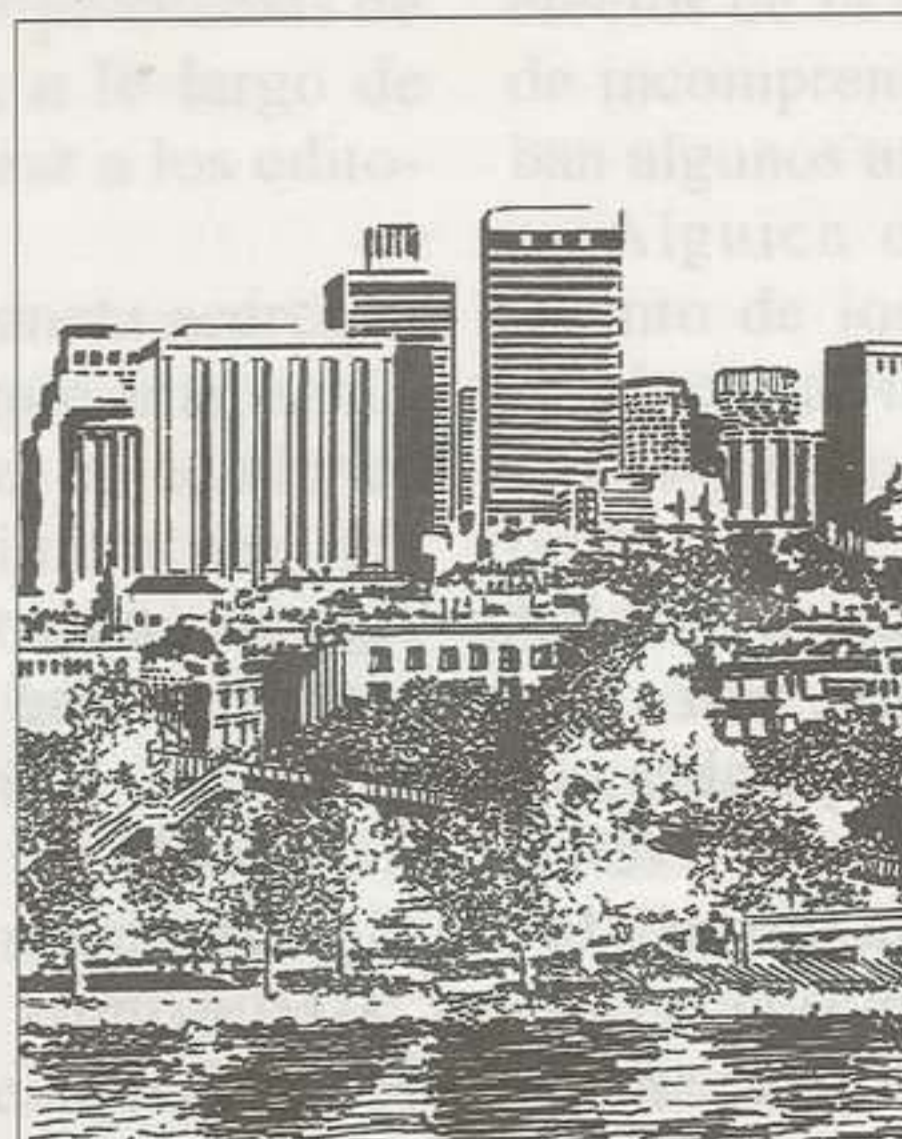
La intensa ronda de prejuicios favorables o negativos hace de los mayas uno de los pueblos más discutidos y menos entendidos del nuevo mundo. Del Astrónomo Ideal inculcado en la infancia al Vengador Anónimo que encarna en los mayas con pasamontañas, corre una historia de despojo y sometimiento que se en buena medida se funda en la desinformación. Si no sabemos quiénes son, poco importa su destino. El primer paso auténtico hacia los mayas consiste en renunciar a nuestras muchas supersticiones, acabar con los dioses tutelares que les han endilgado tantas teorías, dejar de verlos como sabios, entes mágicos, pacifistas del pasado remoto o rebeldes del pasado inmediato.

Sin embargo, lo más alarmante es que en Mérida, la capital de Yucatán, se puede pensar cualquier cosa de los mayas menos que estén vivos. La ciudad manifiesta su orgullo por las pirámides en la medida en que se trata de un legado histórico. No se habla de los mayas en tiempo presente. Lo que está fuera, lo

verde, la selva, los henequenales, es el mundo de los indios, los campesinos, los otros.

En sentido estricto, no hay mejor homenaje para los mayas que empezar desde 0, como en el origen del mundo de su libro sagrado, el *Popol-Vuh*: «Este es el relato de cómo todo estaba en suspenso, todo en calma, en silencio; todo inmóvil, tranquilo, y los espacios celestes estaban vacíos». □

Boston



Angiola Bonanni

Hay horas en que algunos de los edificios más lujosos de Boston, los de portero de librea y barandilla art-decó por la que el visitante espera ver asomarse de repente señoras en traje de lentejuelas y estolas de plumas, se llenan de una multitud de jóvenes que parecen más bien *okupas*. Son los estudiantes de Emerson College, una de las Universidades más prestigiosas de una ciudad que cuenta con la mayor densidad de centros académicos del mundo, entre ellos Harvard y Boston University, donde estudió el príncipe Felipe.

Hermanados por el vaquero roto y los chaquetones deshinchados de tiendas de segunda mano, estos jóvenes de diferentes etnias y procedencias, entre los que se cuentan cada vez más españoles, se paran a conversar delante de altas chimeneas de piedra que, incongruentemente, albergan mesas de trabajo con hileras de ordenadores, en salones revestidos de madera tallada. Las solemnes escaleras y los óleos que cuelgan de las paredes nos remiten a una época anterior de la historia de la ciudad, a esa *edad de la inocencia* —ilustrada por Edith Wharton en la novela homónima—, cuya memoria se intenta mantener viva con las fotos de fin de siglo que decoran algunas estaciones del metro.

Porque la ciudad cambia velozmente, presionada en un comienzo por el declive de sus manufacturas y luego por el surgir de centros de investigación vinculados a la vida universitaria. Al fortalecer su posición como sede de congresos y simposios, Boston ha potenciado el desarrollo de los servicios, con el consiguiente aumento de población inmigrante, sobre todo hispana. Atestiguan estas vicisitudes algunos barrios como Fort Point, islotes de arqueología industrial que resisten, de forma precaria y provisional, el avance de los rascacielos por el Este y de los modernos parques empresariales por el Sur.

El resultado es «como un conjunto de pueblos que una excavadora haya juntado a la fuerza y que nunca llegan a verse a sí mismos como una gran ciudad» dice Tim Wright, nieto del célebre arquitecto Frank Lloyd Wright y residente en Boston desde hace años. En un mediotraje muy premiado, *La conservación de la materia*, su pequeña productora de vídeo documentó paso a paso los avatares de un monumento profundamente querido por los bostonianos: el ferrocarril elevado. En los años ochenta, esta estructura de acero de altísima calidad fue desmontada y enviada a Japón para ser reciclada en coches y vigas de puente que acabaron reexportándose a Estados Unidos. Que el documental se centre en la conservación y no en la destrucción de ese retazo de historia, es muy indicativo de la actitud que aquí suelen adoptar hacia el cambio los sectores afectados, por ejemplo las galerías de arte y los mismos artistas.

Hace cinco años, huyendo la subida vertiginosa de los alquileres, varias galerías habían emigrado desde la parte elegante de la ciudad hacia South Street, no lejos del puerto, donde los amplios espacios permitían albergar exposiciones de vanguardia. Hoy no queda más que la de Mario Diacono, el único «re-

sistente». ¿Qué ha pasado con las demás? «Algunas han vuelto a Newbury» —me comenta—, «otras están probando South End».

Newbury es la calle más refinada del centro. Los trajes de Armani e Issey Miyake se alternan en los escaparates con muebles antiguos o de diseño. Los edificios, de ladrillo rojo o piedra arenisca oscura, siguen la típica arquitectura de Nueva Inglaterra y tienen escaleras exteriores que llevan directamente al primer piso. Aquí se concentra el mayor número de salas de exposición de la ciudad. Hay de todo, desde retratos y paisajes tradicionales hasta obra muy contemporánea, pero suelen tener en común una configuración y una atmósfera de saloncito acogedor que espera la visita del coleccionista. Es imposible imaginar en estos sitios obras de ruptura salvaje o fuera de tono: el reducido espacio del que disponen las galerías y su alto coste tienen un impacto directo sobre el tipo de arte que pueden exponer.

Los altibajos inmobiliarios afectan también a las cooperativas de artistas que, si bien son corrientes en las grandes ciudades norteamericanas, constituyen un tipo de organización alternativa casi desconocido en nuestro país. Bromfield Gallery, la más antigua de ellas con sus veinte años de existencia, ha cambiado de lugar ocho veces. La sala Kingston lleva tiempo instalada en su local al borde de Chinatown, pero no sabe hasta cuándo. Son cooperativas que sobreviven gracias al trabajo gratuito de sus miembros, que de esta forma consiguen exponer regularmente y hacen frente a los gastos alquilando a otros una parte del espacio. El vínculo entre arte y economía es más evidente aquí que entre nosotros, dado que las subvenciones intervienen poco para equilibrar el panorama.

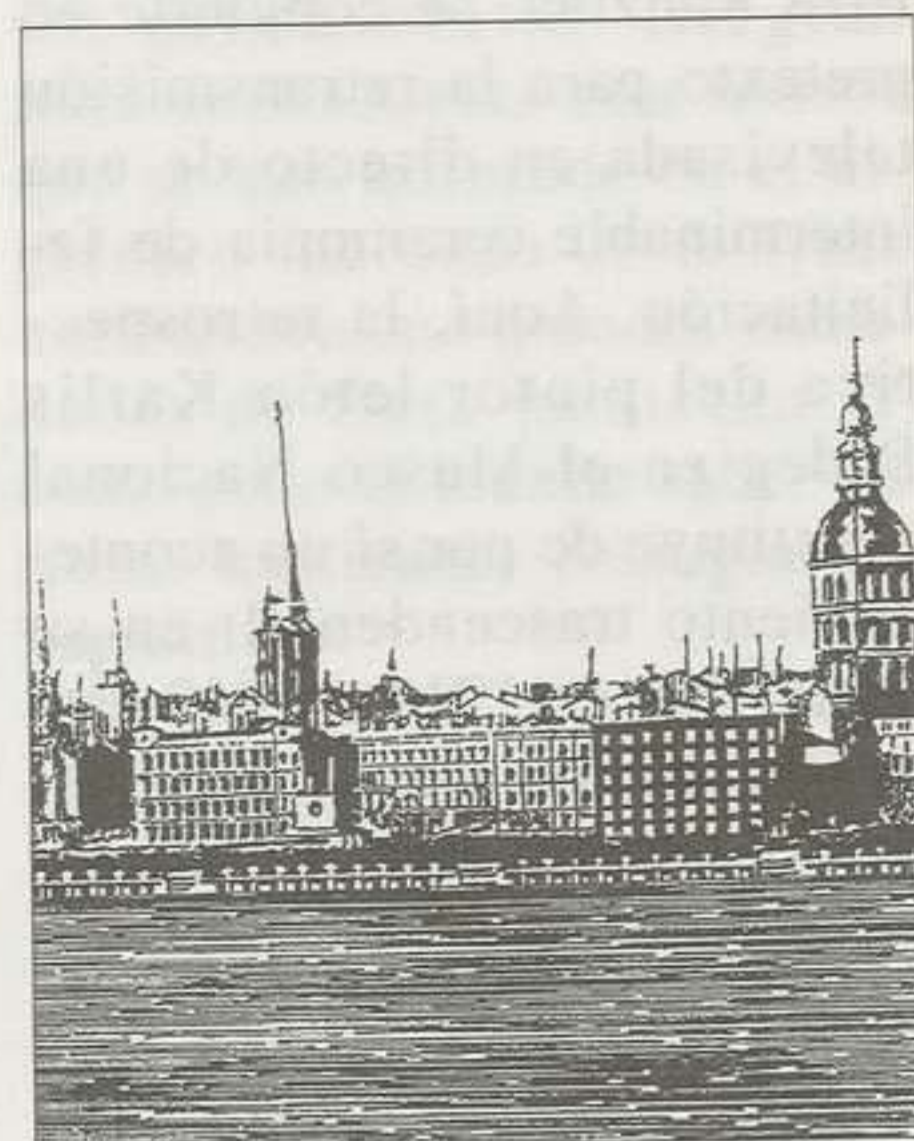
Cuando hay patrocinio institucional y privado, el público tiene el privilegio de disfrutar de exposiciones locas y experimentales. Para

verlas, hay que dirigirse a espacios autogestionados como Mobius o el Boston Center for the Arts. Allí podremos tropezarnos con un ambiente cargado de espiritualidad tibetana o con la divertidísima serie de instalaciones *Matrimonios arreglados. Habitaciones familiares*, que propone una disparatada interpretación de los espacios en que se desarrolla la vida de una familia «media». Aunque no se mencione, el proyecto es una nueva versión del *Womanhouse*, ese mito fundacional del arte feminista que se inauguró en Los Angeles en 1972. Que la participación no esté ahora limitada a las mujeres demuestra la fertilidad de ese movimiento californiano de cuyos contenidos y materiales pueden apropiarse ahora otros grupos relativamente marginales. En este caso, los coordinadores del proyecto eran unos activistas del arte llamados The Revolving Museum, cercanos al *underground* bostoniano. La cultura *underground*, por cierto, se ha lanzado al Internet a pesar de su profunda desconfianza de la función política de la tecnología, que empuja a sus simpatizantes a ensalzar la figura del pirata informático y ha producido apéndices tan pintorescos como el movimiento «Unabomber for President», en referencia al ingeniero que mandaba cartas-bomba desde su cabaña en el bosque.

Los esfuerzos de los centros culturales no han cambiado sustancialmente el carácter minoritario de lo que llamamos arte contemporáneo. Pero se han hecho muchos intentos para ganar un público más amplio. De enero a mayo, por ejemplo, el prestigioso MIT (Massachusetts Institute of Technology) admitía *performances* vía Internet remitidas por cualquiera que tuviera un modem de acceso. Hay también una revista mensual de verdad independiente, *ArtsMEDIA*, que abarca con un buen nivel crítico los eventos del área metropolitana y no se limita a reseñar las exposiciones de sus anunciantes.

En esta ciudad de tamaño tan razonable —600.000 habitantes— la presión por destacar con algo novedoso no amenaza con sofocar la reflexión creativa. Boston puede llegar a ser un reducto apacible para artistas en un país donde la pérdida de calidad de vida está demostrando ser consecuencia inevitable de un nuevo orden mundial. □

Riga



Wilhelm Schmid

Las entradas para la función se han agotado. Desde que el edificio modernista de la ópera de Riga resplandece, el público, a pesar de los elevados precios, acude en masa. Por desgracia la obra que se representa, *La Traviata* de Verdi, se ha enfriado notablemente en el trayecto desde el Mediterráneo hasta la costa del Báltico, pero eso no menoscaba un ápice el agradecimiento de la gente, que acepta que las voces no sean de primera clase. No es que la ciudad no tenga nada mejor que ofrecer, pero los grandes talentos, que aparecen casi sin interrupción, vuelven a marcharse siempre al poco tiempo a los lugares donde pueden ganar más dinero, como la soprano Inese Galante, que ahora canta en Düsseldorf, o el bajo Egils Silins, hoy en Viena. Además, a la casa le gusta que se hable de ella por cuestiones poco relacionadas con la música: así por ejemplo, el ministro de Cultura en persona nombró director artístico al propietario de un conocido restaurante de la ciudad —carrera muy poco común en otros lugares.

Ahora, sin embargo, la ópera es el centro de la cultura letona, que es una cultura del canto. Por lo demás en este pequeño país situado en el centro de los países bálticos son raros los acontecimientos culturales de más envergadura.

Hasta el 80 cumpleaños de una querida actriz de teatro, Elza Radzina, se convierte en pretexto para la retransmisión televisada en directo de una interminable ceremonia de felicitación. Aquí, la retrospectiva del pintor letón Karlis Padeg en el Museo Nacional constituye de por sí un acontecimiento trascendental: en su corta vida de 1911 a 1940 este artista plasmó una obra considerable, no inferior al realismo crítico de un Otto Dix en la representación de los horrores de la guerra, por ejemplo, o en la caricatura cínica del erotismo.

Ciertamente es inútil buscar a la generación joven de la Letonia actual en acontecimientos parecidos. La encontraremos más bien en la noche del sábado en una discoteca de la zona vieja de la ciudad que lleva el peregrino nombre de Nadie escribe al coronel. En la entrada te estampan un sello con un escudo «nadie» en la mano, y eso te permite vivir durante toda la noche la experiencia de haber sido tildado de don nadie. La música oscila entre los extremos de un atronador *hardrock* y el acariciante *softrock*, y los jóvenes se sienten visiblemente a sus anchas. Ellos pertenecen a la primera generación que ha crecido en circunstancias radicalmente distintas; son el germen de la futura sociedad civil, y eso se nota en su carácter abierto y sincero.

Una de las jóvenes se llama Liva. Los cabellos teñidos de colores y el pañuelo palestino la acreditan como chica *punk*. A la rata igual de inevitable le devolvió la libertad hace muy poco tiempo su severa madre. La abuela, sin embargo, se ha declarado solidaria con su nieta, y en agradecimiento le tiñeron también de color lila los cabellos, que ahora luce valerosamente por toda la ciudad. Se trata del primer *punk* de bienestar que conoce la ciudad, un juego con la parafernalia de la cultura *punk*. El *punk* genuino, existencial, lo introdujo la juventud en la ciudad en los años ochenta, todavía durante la época soviética,

como expresión de la falta de futuro y de la desesperación, y como prueba definitiva de que los ideólogos ya no eran capaces de captar a la juventud, ni siquiera con la *perestroika*. Eso fue el fin, y los documentales del director letón Juri Podniek dan testimonio de ello. El nuevo comienzo destila hoy pragmatismo, ausencia de ilusiones, y mucha alegría de vivir.

En la universidad, profesores y estudiantes discuten con absoluta seriedad en una conferencia sobre el «arte de saber vivir» y sus aspectos filosóficos. Les interesa la cuestión de la configuración consciente de la vida en una cultura como la suya, situada en el umbral entre la tradición y la modernidad; y no se trata de una cuestión sólo individual, sino también social, pues ¿cómo ha de ser una sociedad que posibilite a los individuos una configuración variada de la vida? ¿Hasta dónde tiene que llegar la libertad necesaria para ello? Cada uno de ellos alberga una contradicción en su interior; la contradicción entre la añoranza de una libertad lo más grande posible, por un lado, y la necesidad de las ataduras habituales y seguras, por otro.

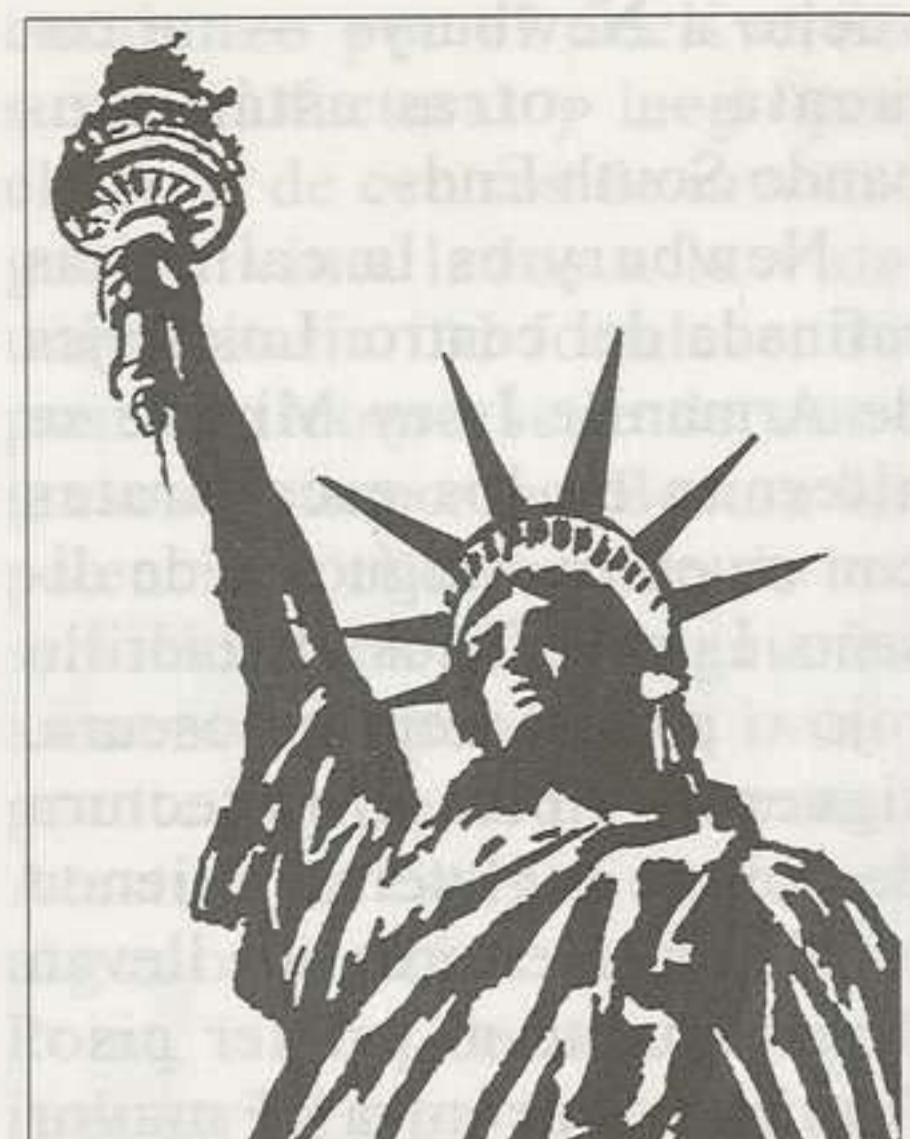
Con ocasión de la creación de una nueva universidad estatal, financiada con dinero privado, en la ciudad portuaria de Ventspils se va a encomendar al joven filósofo Igors Suvajevs la creación de una carrera de Filosofía, que tendrá como punto principal la cuestión de la configuración de la vida. La creación de la universidad ha de expresar la nueva autoconciencia de la ciudad de Ventspils, porque tiene una vida económica floreciente, mientras que en otros lugares aún se sigue soñando con recoger los frutos de la economía de mercado. Ventspils es el puerto de importación y exportación de bienes de Rusia y a Rusia, y se dedica sobre todo al transporte de petróleo ruso. Las instalaciones portuarias fueron renovadas de arriba abajo en fecha temprana y toda la ciudad de-

clarada zona de libre comercio. Ahora existe una gran necesidad de personal joven y capacitado, sobre todo en Economía y Derecho.

Pero también la propia capital, Riga, denota una prosperidad visible por doquier. Cuando se recorren sus calles, llama la atención ver a muchas mujeres vistiendo pieles caras. A lo largo de la calle de la Libertad, Brivibas iela, el eje Este-Oeste de la ciudad, marcado por una arquitectura modernista de cautivadora belleza, han brotado numerosos comercios nuevos, restaurantes, cafés, casi todos muy concurridos. También son muy frecuentadas las librerías, en las que no sólo se venden libros letones, sino también rusos, ingleses, alemanes o franceses. Otra cuestión es lo que ocultan las muchas fachadas restauradas: seguro que tras ellas se esconde alguna que otra historia de pobreza personal que los nuevos tiempos han supuesto para muchas personas en esta sociedad, que reciben salarios miserables por su trabajo, si es que lo tienen; y de la fea guerra de guerrillas de negociantes sin escrúpulos que se juegan cantidades ingentes de dinero y a veces incluso la vida. Inversores occidentales hablan horrorizados del fenómeno y anhelan la «estricta normativa» occidental...

En la zona peatonal del centro de la ciudad se cantan entretanto canciones con acompañamiento de acordeón —canciones populares letonas en una esquina y rusas en la otra. Porque en este pequeño país conviven dos sociedades, la letona y la rusa. No se quieren, pero tampoco se combaten. El nacionalismo ha vuelto a calmarse, y Europa juega un gran papel en todas las conversaciones, sostenidas por la esperanza de incorporarse política y económicamente a la naciente Europa, aunque mentalmente ya se sientan pertenecientes a ella. Sería una irresponsabilidad que Occidente defraudase esas esperanzas. □

Nueva York



M.R. Barnatán

En la revista de Continental, la compañía aérea norteamericana para no fumadores que me lleva a Nueva York, leo una jugosa oferta: tengo el privilegio de poder comprar un original billete verde de un millón de dólares. Lo sorprendente es que sólo me costaría el irrisorio precio de trece dólares. Anuncian que se trata de una edición limitada para coleccionistas y por lo tanto hay que darse prisa para poder ser uno de los muy pocos afortunados. No se trata de la falsificación de un billete de banco legal, sino de un auténtico acto poético: es la emisión de un billete de banco fantástico.

Gracias al *New York Times* del domingo 13 de abril me entero de dos acontecimientos relevantes. El Estado de Florida jubila su vieja silla eléctrica que ha cumplido la proveya edad de 75 años. Esta jubilación precipitada retrasará considerablemente el calendario de ejecuciones previstas para este año, lo que con seguridad causará malestar entre los amigos y familiares de los penados que engrosan la lista de espera.

Por fortuna, el segundo acontecimiento es literario. El poeta Novalis es el héroe de la nueva novela de Penelope Fitzgerald. El también poeta Michael Hofmann reseña con entusiasmo *The Blue Flower*

en un artículo subtulado «Penelope Fitzgerald recurre a la ficción para examinar al poeta alemán del siglo XVIII y su condenado amor por una niña de doce años». A la novela se la clasifica, dentro del airado rebrote romántico, como una obra maestra. Su autora, novelista tardía que publicó su primera novela en 1977 cuando había cumplido ya sesenta años, es ahora una inglesa rica y famosa, culpable de una célebre serie de novelas cosmopolitas ambientadas en la Inglaterra eduardiana, en el Moscú pre-revolucionario y en la Italia de los años cincuenta. Su fórmula magistral, aplicada a la biografía de Novalis —el poeta de la noche más allá de la noche—, consiste en una sabia combinación de inocencia *versus* perversidad.

La actualidad de Novalis no es suficiente para despejar el luto que la muerte del patriarca Allen Ginsberg imprime a la comunidad poética de Nueva York. El viejo *beatnik* ha tenido un solemne funeral budista en el Village, pero nada se escribe sobre el destino final de sus cenizas. Algunos de sus *fans* opinan que serán arrojadas al Ganges, aunque los más escépticos me susurran que acabarán en las turbias aguas del río Hudson. Ginsberg deja muchos deudos, su ausencia es verdaderamente sentida por quienes lo consideran el Walt Whitman de este siglo, pese al lugar marginal de la poesía en una ciudad que ve como sus más tradicionales librerías se convierten en tiendas de Benetton. La muerte de la rancia Scribner, en la Quinta Avenida, es sólo el prólogo. El poeta Timothy Baum me anuncia que ésta será con toda probabilidad mi última visita a Books & Co, la gran librería literaria de Madison Avenue, que está a punto de cerrarse. Los libros de poesía habrá que buscarlos en los puestos del Flee Market de Columbus Avenue o en la destartada Argosy, la librería de viejo en la que Joseph Cornell se aprovisio-

naba de estampas del siglo XIX.

Una Nueva York sin buenas librerías, y sin restaurantes de *delicatessen* centroeuropeos en los que poderse comer un sandwich de pstrami y una sopa de bolas de matzá, será una Nueva York desprovista de sus atributos más identificadores. Las tiendas de Disney, de la Warner y de Coca-Cola, son una plaga que inunda las mejores esquinas de la ciudad con sus cachivaches, como unas finiseculares tiendas de «todo a cien», aunque aquí nada de lo que venden llegue a cien dólares.

Pero no son sólo decepciones las que relucen. Aún se puede llamar al teléfono de la octogenaria Dorothy Tannig, sobreviviente de la edad de oro del surrealismo, y si está de buen humor y no le preguntas por Max Ernst hasta acepta una visita. El poeta Baum, editor de la mítica revista *NADADA*, un experto en vanguardia y un heterodoxo *dealer* de arte, que me invita a un té amargo en su atiborrado despacho del Upper East Side, también lamenta la desaparición de Ginsberg y de las buenas librerías, aunque a dos pasos de ahí está la millonaria Ursus, gran templo del libro de arte agotado. Y en casa de Timothy Baum, entre piezas de Warhol, de Duchamp, de Ernst y el primer grabado que estampó Miró, recibo un inesperado regalo. Tras comentar *Utopia Parkway*, la biografía de Joseph Cornell, que acaba de publicar Deborah Solomon, la crítica de arte del *Wall Street Journal*, y conocer mi interés por el fabricante de cajas de sombras, me alcanza un pequeño paquete forrado en papel de seda rosa y asegurado por una banda elástica.

¡Abralo, sin miedo!— me dice Baum. Sospechando de que se trata de algo especialmente sagrado, cumplo su orden con sumo cuidado. Bajo el papel de seda palpo emocionado una pequeña caja de la serie de sus *Homages to the Romantic Ballet*, de 1941.

Tras el primer golpe, saca una hermosa construcción de Cornell de los años sesenta que ofertó sin éxito a nuestro Museo Reina Sofía. En ella destacaba un cubo infantil con la E de España, con la E de Europa. «Era ideal para ustedes», ironiza Baum, «pero, bueno, llegará un cliente que se llame Edward».

Las modas en Nueva York son instantáneas y arrasan como un huracán. Como reacción a la cruzada antitabáquica proliferan como nunca los fumadores de puros, incluso los habanos de contrabando, y cada día se abre un nuevo club de resistentes. La catedral de la nueva religión es el lujoso Club Macanudo, pero en todos los barrios hay capillas de fumadores de los revalorizados cigarros hondureños, dominicanos y hasta nicaragüenses. Me dan las claves de una trastienda donde se pueden comprar grandes marcas cubanas a precios de escalofrío, pero no lo intento.

Uno de los pocos restaurantes en donde no impera la ley seca y que permite encender en sus mesas grandes vegetales es Harry Cipriani, un sitio en el que se puede comer viendo el último peinado de Ivana Trump o el rostro inconfundible de Roger Moore. En un rincón del salón almuerza hoy el Rey de España con tres caballeros. La comida es especialmente larga, los guardaespaldas muy discretos, muy pocos de los clientes reconocen al augusto huésped. El humo azul de los puros prolonga la real sobremesa. Cuando el Rey se marcha algunos comensales lo saludamos desde nuestras mesas con una suave pero perceptible inclinación de cabeza.

También el tango es moda que me gusta y que crece en tugurios de Soho; suenan bandoneones porteños, hay señoritas argentinas que no lo cantan mal, y norteamericanos esforzándose en aprender a bailar en improvisadas academias de West Broadway.

Sólo hay una cosa que aterroriza a los neoyorquinos

casi tanto como el sida, y esa cosa son las inofensivas fresas primaverales. Alegran para rechazarlas con horror que se han infiltrado en el higiénico mercado de la fruta norteamericana grandes cantidades de fresa mexicana. Y como todo el mundo sabe, las fresas mexicanas contagian la hepatitis. □



COLABORADORES

FERNANDO BERGAMIN ARNICHES

Escritor

GABRIEL GARCIA MARQUEZ

Escritor

NATHAN GARDELS

Director de la revista californiana
New Perspectives Quarterly

IGNACIO GOMEZ DE LIAÑO

Poeta y escritor

RYSZARD KAPUŚCIŃSKI

Periodista y escritor polaco

MARIO MERLINO

Poeta y traductor

EDGAR MORIN

Escritor y sociólogo francés

MARIANO NAVARRO

Crítico español de arte

SERGIO OLIVARI

Periodista y crítico de cine

PILAR PEDRAZA

Escritora, profesora de la Universidad de Valencia

ROSA PEREDA

Periodista y escritora

MARIO PERNIOLA

Filósofo italiano

ANA ROSSETTI

Poeta española

ARNE RUTH

Director del diario sueco *Dagyne Nyheter*

TRADUCTORES

LUIS MIGUEL AGUILAR

Nathan Gardels y Ryszard Kapuściński

ROSA PILAR BLANCO

Wilhelm Schmid

FERNANDO BORRAJO

Silvana Paternostro

MARIO MERLINO

Mario Perniola

MIGUEL RUBIO

Edgar Morin

SANTOS TOLEDO

Arne Ruth

LETRA INTERNACIONAL no se identifica necesariamente con 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. *Tres días con Gabo*, © Silvana Paternostro 1997; de las fotos de García Márquez, © *El País*; García Márquez con Chavela Vargas, en Madrid, en casa de Elena Benarroch; El texto de I. Gómez de Liaño es el prólogo a su libro *El círculo de la sabiduría*, de próxima publicación por Ediciones Siruela; © N. Gardels y R. Kapuscinski, *New Perspectives Quarterly*; El texto de M. Perniola forma parte de su libro *Los placeres y las cosas*, de próxima publicación en Trama Editorial; © 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: Nagyemyed 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: Vsermirnoe 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.

PATROCINA



CAJA DE MADRID

feria del Libro

56^a edición



AYUNTAMIENTO DE MADRID



COMUNIDAD DE MADRID



MINISTERIO DE EDUCACION Y CULTURA
Dirección General del Libro, Archivos y Bibliotecas

PARQUE DE EL RETIRO

MADRID, DEL 30 DE MAYO, AL 15 DE JUNIO DE 1997

Laborables de 11 a 14 y de 18 a 21:30 horas.
Sábados y Domingos de 11 a 15 y de 17 a 22 horas.

Visítanos también en INTERNET: <http://www.apple.es/ferialibro97>



MAPFRE



TELEPIZZA

ONCE



TELEMADRID



Club de la
Escritura

PARKER WATERMAN



Barceló Viajes



Apple Computer

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**