

1996

LETRA

47

600 Ptas.

INTERNACIONAL

COSAS MÁGICAS

Klíma

Puértolas

Butor

Mulish

Ayala

Gaarder

Barnes

Tabucchi

Christensen

Tisma

Krasznahorkai

Yeroféiev

Berger

Martín Garzo

Cabrera Infante

Nooteboom

González Sainz

Brodkey

Nádas

Green

CENTENARIO DE SCOTT FITZGERALD

Justo Navarro

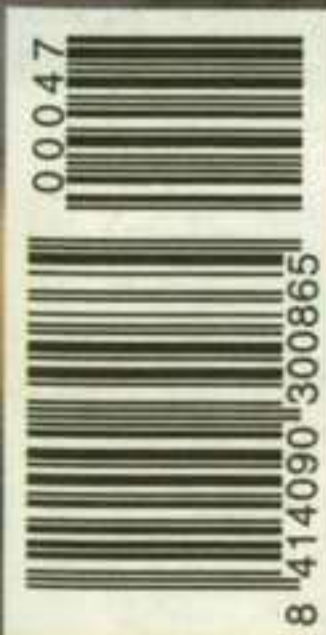
F. Scott Fitzgerald

Mariano Antolín Rato

LA PARROQUIA Y EL UNIVERSO

Seamus Heaney

Pico Iyer • John Lloyd • Eduard Delgado • R. Irigoyen • Odiseas Elitis
M.R. Barnatán • S. Clotas • G. Guerrero • Menchu Gutiérrez • Oscar Scopa
Rosa Pereda • M. Martínez Lage • Carme Riera • B. Alvarez • M. Muchnik
J.A. Rodríguez Tous • Yvette Biro • M. Merlino



Empieza
una nueva
era.



Disfrútala.

Presentamos el nuevo Airbus 340 de Iberia. Un avión con increíbles avances tecnológicos que permiten una navegación más segura y confortable. Como las múltiples conexiones con satélites que localizan el avión al milímetro. Con las pantallas individuales interactivas de cristal líquido con 8 canales de vídeo, por ejemplo. Porque no todos los aviones son iguales, prepárese a hacer vuelos intercontinentales cómodamente en otra clase de avión. El avión más moderno que existe.

IBERIA
MUCHO MÁS QUE VOLAR

LETRA⁴⁷ INTERNACIONAL

DIRECTORES

Salvador Clotas
Antonin J. Liehm

SUBDIRECTOR

Manuel Ortuño Armas

COORDINADORA

Rosa Pereda

SECRETARIA DE REDACCION

Mercedes García Lenberg

CONSEJO DE REDACCION

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

DISEÑO GRAFICO

Macua & García-Ramos, S.A.

REALIZACION GRAFICA

Carácter, S.A.



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

LETRA INTERNACIONAL

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

CIF n.º G-28667061

Depósito Legal: M-4655-1986

ISSN 0213-4721

NOVIEMBRE-DICIEMBRE 1996

INDICE

• Página editorial	2
• Pico Iyer Etiopía. Un lugar aparte	4
• Seamus Heaney La parroquia y el universo	14
• John Lloyd La confusa situación de las artes en Rusia	17
• Eduard Delgado El quehacer cultural en Europa	26
• Ramón Irigoyen Un eco de cielo ya arruinado	31
• Odiseas Elitis Dioniso	32
• Marcos-Ricardo Barnatán Memorial de Don Segundo Sombra	34

COSAS MÁGICAS

• 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. Nooteboom, J. A. González Sainz, H. Brodkey, P. Nádas, J. Green	37
• Justo Navarro El arte de la cursilería	61
• F. Scott Fitzgerald La casa del autor	64
• Mariano Antolín Rato Derrotas aceptadas	67

LOS LIBROS

• Salvador Clotas (Marcel Proust); Gustavo Guerrero (A. Sánchez Robayna); Menchu Gutiérrez (A. Lobo Antunes); Oscar Scopa (Paolo Fabbri); Rosa Pereda (G. Cabrera Infante); M. Martínez-Lage (Miguel Sáenz); Carme Riera (Autoras en la historia del teatro español); Blanca Alvarez (Angeles Mastretta)	70
------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	----

CORRESPONDENCIA

• Mario Muchnik, Juan Antonio Rodríguez Tous, Yvette Biro, Rosa Pereda, Mario Merlino	81
----------------------------------------------------------------------------------------------	----

EN EL CORREO

• Juan Antonio Hormigón	87
--------------------------------	----

Página editorial

La periodicidad bimestral de LETRA INTERNACIONAL debería permitirnos un análisis pausado de los acontecimientos que están cambiando el panorama político y cultural, y poniendo en jaque aquellas bases éticas y políticas desde las que esta revista intenta mirar al mundo. Nada de lo que ocurre, nada de lo humano nos es ajeno, dicho sea citando a Terencio. Y es precisamente desde estas páginas desde donde, de manera a veces paradójica, tenemos que pensar los acontecimientos que nos rodean, poner unos en relación con otros, y proponer un panorama plural y sintético del mundo que ofrezca elementos de análisis y comprensión que sean la base de una actitud coherente, abierta y democrática ante nuestro entorno.

¿Qué va a ser de la literatura? es un interesante ensayo del escritor alemán Lothar Baier que, desde una posición muy personal, se une a las múltiples voces que manifiestan su preocupación por el futuro de la cultura literaria. Su publicación en España ha avivado un debate que ya propició la obra de Harold Bloom, *El canon occidental*, aunque desde parámetros muy distintos. Lothar Baier, lector profundo de J.P. Sartre, retoma los conceptos de su *¿Qué es la literatura?*, y nos coloca de nuevo frente al tema del compromiso del escritor. Quizá sea oportuno citar a Baier cuando los medios de comunicación nos han permitido contemplar con toda su dureza la tragedia de Zaire, una tragedia que trata de la libertad y de la solidaridad humana. Una tragedia que no ha tenido quien la escriba en el sentido sartreano del compromiso, aunque sí ha contado con la poderosa ayuda de los medios de comunicación, que hoy pueden hacer llegar un mensaje a cualquier rincón del mundo.

Los sucesos de Zaire, ese millón de hombres, mujeres y niños, desorientados como bandadas de pájaros, perdidos y muriendo cada día en una geografía hostil, también son asunto nuestro. Esa guerra que una vez más se nos quiere presentar como una guerra tribal, aunque hunda sus raíces en el legado colonial europeo, también nos incumbe como revista cultural independiente que participa en el proyecto de construcción de Europa. Si queremos una Europa en la que cuente más aquello que nos une que aquello que nos separa, una Europa nueva pero que es capaz de asumir su pa-

TARIFA (6 números)

LETRA
INTERNACIONALC/ Maza Esquina, 30-2º eta,
48940 BILBAOEspaña 4.000 pts
Europa 4.100 pts
(correo ordinario)
(correo aéreo) 4.300 pts

(correo aéreo) 7.500 pts

Nombre y Apellido

sado, en la mirada que dirigamos a este problema aparentemente lejano estará también la idea que tenemos de esta misma Europa.

Europa tienen una responsabilidad adquirida en Africa, y también la tiene con su futuro. No reconocer que el ideal civilizatorio europeo, *la diferencia europea*, algo ha tenido que ver con los males que aquejan a esa parte del mundo, es excesivamente tranquilizador y efectivamente falso. No podemos dejar que Europa caiga en el aislamiento del rico, que se convierta en una finca bien custodiada por fronteras que separan su opulencia del hambre de otros; la fortificación de Europa está directamente relacionada con su indiferencia respecto a los males que padecen las zonas menos favorecidas por el progreso y la modernidad. Es elemental decir que la vida es el primer valor; y, sin embargo, la pereza intelectual y ética nos hace mirar para otro lado.

En este sentido, el propósito de Lothar Baier, su concepción de la literatura, no puede hoy pasarnos desapercibido. Frente a la estúpida campaña de los que se han atrevido, con más osadía que talento, a calificar de idiotas a los que se sitúan al lado de las ideas de libertad y de solidaridad, Baier tiene la valentía y la sinceridad de escribir un párrafo como este: «Al escribir este ensayo he querido abogar a pesar de todo por la literatura, porque precisamente en la época en que las miles de personas que mueren como consecuencia de decisiones políticas son la terrible realidad cotidiana, la insostituibilidad de la literatura se me impone casi diariamente».

Estas palabras, el compromiso ético que implican, no pueden pasar desapercibidas para LETRA INTERNACIONAL, que aspira a unir su voz a las múltiples voces que exigen un movimiento de generosidad hacia los que padecen la tragedia de Zaire. Quizá la postura de Sartre nos quede hoy muy lejos, quizá ya no constituya una auténtica referencia, pero en realidad no puede justificar el silencio cómplice de la cultura respecto a la barbarie y el genocidio.

Etiopía. Un lugar aparte

Página editorial

Pico Iyer

Uno

—Esta es la Nueva Jerusalén —dijo nuestro guía, que antes había sido diácono—. Todas estas iglesias fueron construidas con la ayuda de los ángeles. Hace mucho, mucho tiempo, un ángel se apareció al rey Lalibela y le dijo que construyera una ciudad en el corazón de Etiopía, una ciudad labrada en la roca. Eso es el cielo —dijo el guía a la vez que señalaba la divisoria en que nos encontrábamos—. En cuanto hayan puesto los pies de este lado, habrán puesto los pies en el cielo.

Caminamos en silencio a través del llano, cruzamos el Jordán, pasamos por Belén y Nazaret y recorrimos todos los sitios que aquí había reconstruido el rey para que los fieles no tuvieran que realizar el largo peregrinaje hasta Jerusalén. Sentados frente a una de las once iglesias que tienen setecientos años de antigüedad y que fueron labradas en su totalidad en esos rojizos farallones —son únicas en el mundo— sentimos como se desmoronaba el muro de los siglos, hoy, día de la Virgen.

A la mañana siguiente, cuando rayaba el alba, salí a contemplar el cerro que se alza junto a las iglesias y que estaba repleto de siluetas encapuchadas, todas ellas ataviadas con blancas túnicas, aparte de los sacerdotes que estaban más arriba y que, cubiertos por sombrillas de tela arcoiris, semiocultos por las neblinas de los incensarios, recitaban oraciones y sermones desde lo alto de los farallones rocosos. Algo más allá, el complejo entramado de las iglesias bullía de vida agitado por los rostros demacrados y ancestrales de los peregrinos llamados Belén, Salomón, Abraham, que habían atravesado el desierto por espacio de dos semanas —o dos siglos— con tal de estar allí; por las monjas marchitas que miraban a resguardo de la penumbra de sus celdas, mínimos cubiles sin luz apenas, encastrados en chozas circulares de dos plantas de altura, con cruces blancas en las puertas de hierro; por los sacerdotes de ojos ardientes y poblada barba que oscilaban y mecían sus túnicas de color púrpura al hipnótico son de címbalos y timbales, con cruces doradas en la mano.

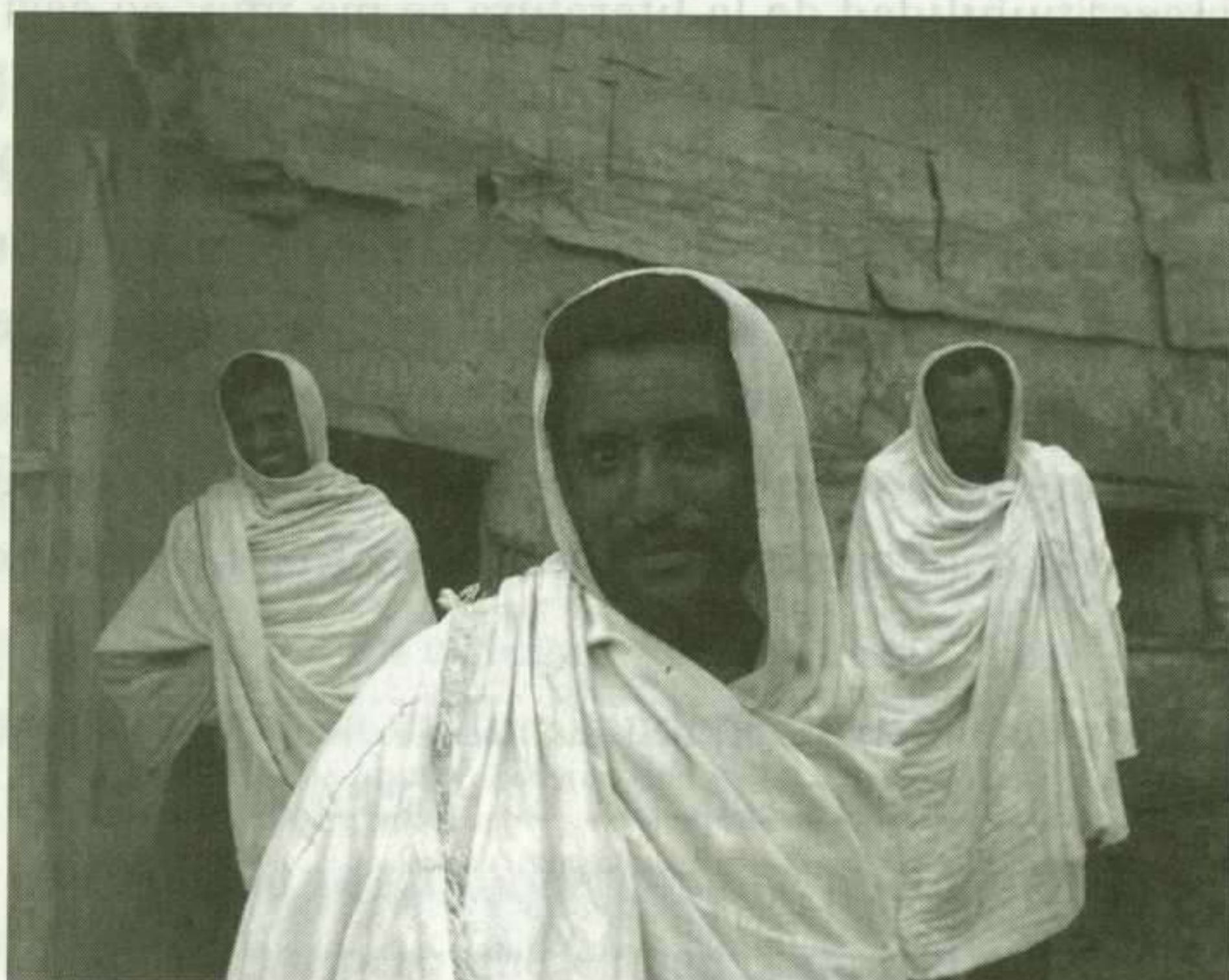
Las motas de luz de sol bailaban al sesgo en el aire; los muchachos sonreían y, poco a poco, se hizo el silencio como si descendiera desde lo alto, como si manara de las chozas circulares y se filtrase por la enmarañada red de pasajes subterráneos, flotando hasta penetrar en las capillas que custodiaban unos hombres barbudos que balanceaban los incensarios. Algo había en el aire —los chiquillos que jugaban en los pasillos rasgados de luz, los ancianos peregrinos que arrastraban el paso camino de las puertas, los sacerdotes con sus vistosos atavíos y sus Biblias— que me hizo pensar en el Tíbet, y es que anteriormente nunca había visto semejante fervor y devoción, salvo en el Himalaya. A veces, a oscuras, no acertaba a ver otra cosa que los sacerdotes con sus cruces; otras, sólo veía el perfil de sus siluetas casi arquetípicas, inclinadas ante el altar.

Durante años me habían dicho que Lalibela era una de las maravillas secretas de este mundo todavía por descubrir, y en esos momentos fue como si me dijeran que era el Paraíso. A decir verdad, a mí me parecía algo más que eso: era una réplica viva y cantarina del Paraíso plantada allí en medio. No era sólo una mera colección de viejos edificios y de piedras en espera de un arqueólogo, sino un lugar que respiraba, que latía, que hablaba y transpiraba una onda de adoración tan poderosa que me hacía temblar.

Lalibela, como todos los lugares realmente sagrados de este mundo, se distingue de hecho por todo aquello que no se puede ver, especialmente por el silencio, por la sensación de calma hilada, luminosa y clara como un cristal pulido por más de cuarenta generaciones seguidas de adoración. Basta con sentarse en una iglesia, al fresco, en la penumbra, y ver la luz que se filtra por las ventanas en forma de cruz, u oír las oraciones que murmuran los fieles alrededor, para salir del mundo que uno cree conocer... y entrar en otro que uno había olvidado, a pesar de haberlo habitado.

Dos

Yo no había venido a Etiopía para despertar espiritualmente. Más bien al contrario. Empecé el viaje (por razones que conviene no aclarar) con una caja de Cheerios, unos Conguitos y un inglés gestor de inversiones que llevaba una mosquitera. El GDI (tal como lo llamaré a partir de ahora por motivos puramente diplomáticos) era un genuino discípulo de Waugh, deseoso de poner en entredicho toda relación anglo-etíope que pudiera haber entrado en vías de curación desde la visita del gran hombre. La Organización Nacional de Turismo Etíope estaba, según descubrí, en las oficinas de las Líneas



Aéreas Etiópicas en Nueva York. Cuando fui allí vi que no tenían noticia de que existiera tal organismo (ni tampoco de que existieran los turistas), y me cargaron en cambio con un ejemplar del *Etiopian Herald* que tenía varios meses de antigüedad. Vi un gran titular que decía «El boxeo amateur carece del atractivo del K. O.»

Durante el vuelo a Addis Abeba, uno de los lavabos pronto se inundó hasta resultar imposible su uso, y el otro estaba pendiente de reparaciones cuando empezaron la proyección de la película, *Daniel el travieso*. Cada cinco minutos, con puntualidad suiza, el brazo del asiento que ocupaba la mujer que iba delante de mí se venía abajo y me golpeaba en la rodilla. Y por alguna razón seguramente inexplicable sin recurrir a motivaciones atávicas, empezó a sonar una desgarrada música *country-and-western* cuando sobrevolábamos las grandes llanuras de África, para culminar con una conmovedora interpretación de un clásico, *America the Beautiful*, en el momento en que ya aterrizábamos en el Aeropuerto Internacional de Bole (dominado por una reproducción de un paquete de Winston de unos dos metros de altura con un rótulo que decía «Bienvenidos a Etiopía, centro de recreo y relax»).

En menos de una hora desde nuestra llegada me encontré (sin saberlo) en una casa de mala reputación, en donde una hurí regordeta con *chupa* vaquera, que atendía por el nombre de Franca, meneaba las caderas y canturreaba «rico, rico» mientras salía un barbudo armado con un ejemplar de *Franny y Zoey*. Otra mujer estaba sentada ante un brasero vestida solamente con unos *shorts*, preparando un café al parecer a la manera tradicional, mientras Kenny Rogers cantaba *No necesitamos dinero* en un radio-casete dotado de altavoces Super-Bass. Estábamos allí porque nos había recogido un eritreo llamado Haile que nos juró que aquél era el único sitio en el que podríamos obtener un visado para entrar en su patria recién independizada.

Con los ojos rojos de tanto beber y con malas intenciones, Haile nos dijo que uno de los peces gordos de la embajada de Eritrea iba a ese sitio a «esparcirse». «Si damos la nota, quizá usted nos haga caso.»

«Tú me tienes a mí, yo te tengo a ti, tenemos el amor», cantaba Kenny Rogers.

Pocas horas más tarde, todavía con el mareo producido por un vuelo de 24 horas de duración, me encontré bajo una inmensa luna llena frente a la habitación de Mohammed Farah Aidid, el famoso dirigente de la guerrilla somalí, el hombre más buscado del mundo tan sólo semanas antes, que curiosamente estaba alojado en el mismo hotel que nosotros («Ah, el general Aidid. Habitación 211, al lado de la piscina», dijo la recepcionista); después, rodeado por unos cuantos guardaespaldas con uniformes caqui y armados hasta los dientes, su secretario personal se remangaba la pernera para enseñarnos la cicatriz que le había producido la esquirla de una granada arrojada por «helicópteros de los Estados Unidos».

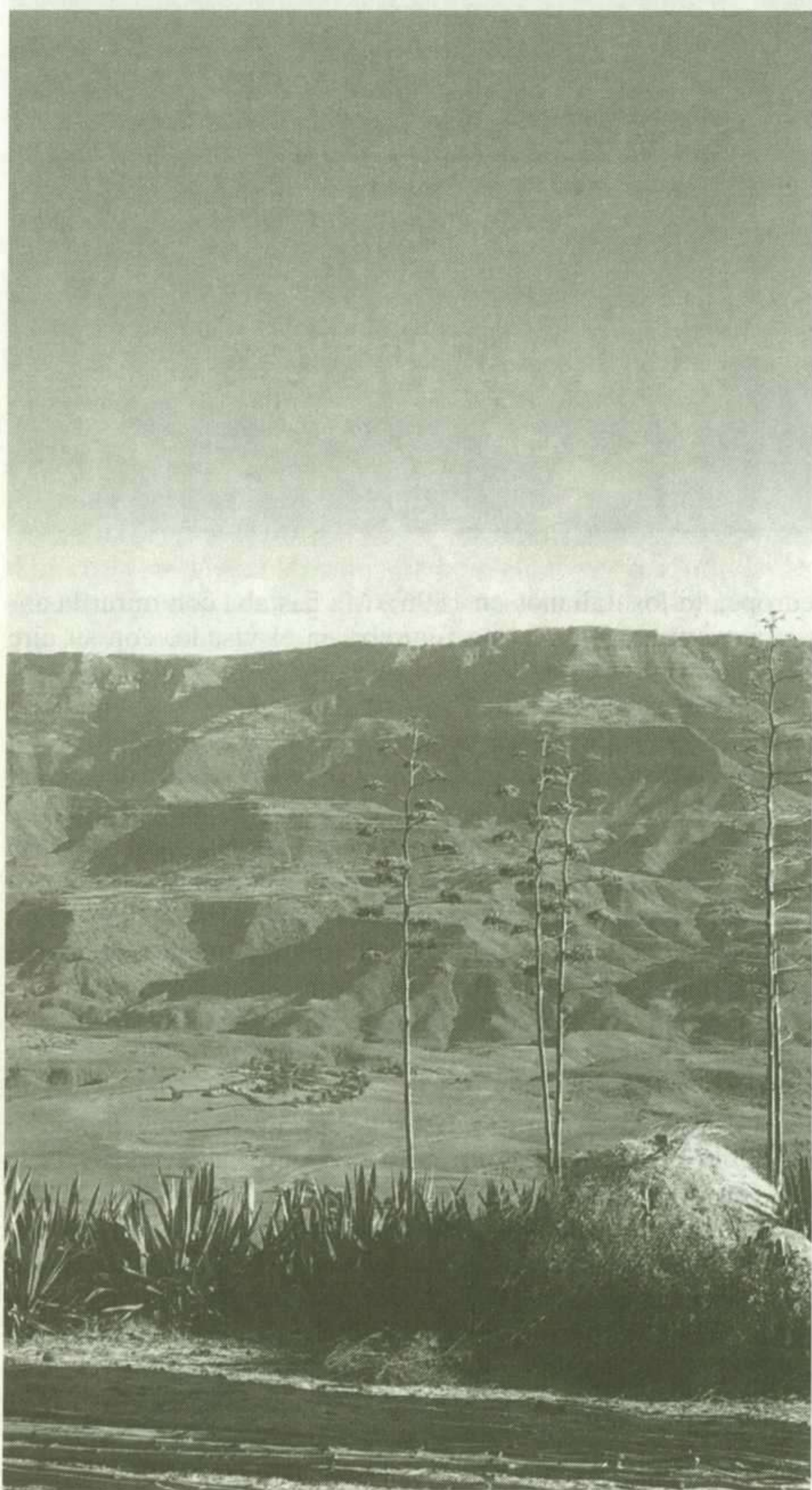
Al día siguiente, sin embargo, salimos de Addis Abeba, alejándonos de Franca y de Aidid, de Kenny Rogers y de Haile, para encontrarnos a los pocos minutos en un mundo radicalmente distinto, un mundo de la Edad de Piedra, poblado por antiguas figuras, por trovadores tocados con un chal y montados en un asno, que parecían recién salidos del Libro de los Reyes. «Abisinia», es cierto, ha estado velada por las nieblas y los misterios casi desde el nacimiento de Jesucristo. De allí era la reina de Saba y, según algunas versiones, allí estaba el Jardín del Edén. Es el país cristiano más antiguo del mundo, el único país africano que ha derrotado a una potencia



européa (a los italianos en 1896). Me bastaba con mirar la antigua escritura fenicia que figuraba en el visado, con su aire de pergamino viejo o de texto sagrado de los coptos, para entender que estaba de viaje a la Antigüedad.

Calibrar esta inmensa lejanía espacial —ya que Etiopía en realidad no es África, y tampoco es del todo Arabia— es en el fondo calibrar una inmensa lejanía en el tiempo, endurecida además por el celo con que ha conservado sus tradiciones. En el Medioevo, en Europa era sobre todo conocida por ser el reino del Preste Juan, un sacerdote y rey cristiano que regía un mundo habitado por unicornios; durante muchos siglos ha estado oculta en las montañas, y ha gozado de la cultura escrita más antigua del continente, de su propia comunidad musulmana, cristiana y judía; ha conservado sus propias, improbables costumbres (cada vez que se cometía un delito, según me informa la decimoprimer edición de la *Encyclopaedia Britannica*, «se droga a un niño pequeño: la persona con la que sueña es declarada autor del delito»). La noción de hallarse aparte del mundo vino a confirmarse por el hecho de que Etiopía aún se rige por el calendario juliano (de modo que hay trece meses al año, el mediodía es a las seis de la mañana y el Año Nuevo se celebra en septiembre, cuatro meses antes del Año Nuevo cristiano). «Por todas partes flanqueados por los enemigos de su religión —según escribió Gibbon—, los etiopes han dormido durante casi un millar de años olvidados del mundo, y el mundo los olvidó a su vez.»

Incluso por lo que yo podía recordar, las cosas habían seguido siendo no menos propias de otro mundo. Hace tan sólo veinte años, Addis Abeba aún era el centro de una corte feudal del Medioevo en la que tenían su papel los portadores de almohadones y los limpiadores de orines, en la que se veían cuerpos colgados frente a la Catedral de San Jorge, en la que gobernaba Haile Selassie (parece ser que su heredero, el príncipe Zere-Yacob, estuvo en el mismo instituto que el GDI y que yo mismo). Entonces, en 1974, el Rey de Reyes, el Señor de los Señores, el León Conquistador de la Tribu de Judá, fue destronado y alejado de su reino en un simple Volkswagen. Siguió los típicos diecisiete años —más o menos— de guerra de guerrillas, un brevísimo interludio de orientación marxista y una escasez de alimentos que pronto llevó a la desesperación, y cuando en el país reemergió en 1991 con un nuevo «gobierno de transición», tenía una renta per cápita de menos de cien dólares al año: más de cuatro millones de habitantes dependían de las donaciones internacionales de alimentos. Ahora, con la presidencia de Meles Zenawi, de 39 años



de edad, 53 millones de etíopes (que eran 42 tan sólo diez años antes) experimentaban con una especie de democracia basada en la prueba y el error, tarea nada fácil en esta tierra que, poco antes de mi llegada, celebró sus primeras elecciones libres... en 1.600 años de historia.

Así pues, al salir de Addis Abeba para recorrer la organizada «ruta histórica» que enlaza los más destacados lugares históricos del país —Lalibela, Gondar, Axum y el lago Tanawe—, tuvimos la sensación de adentrarnos en la prehistoria, en una especie de Más Allá tenebroso y repleto de ecos. Es sabido que los rastafaris consideran a Etiopía como patria del Mesías; otros hay que suponen que el Arca de la Alianza y la verdadera cruz de Cristo están enterradas aquí. La meseta es perfecta para los *guerezas*, las *gueladas*, los *guenons* y los babuinos con cara de perro, según he podido leer, aparte de ser hábitat natural del kudu, más grande y menos numeroso, o del *dik-dik*. La Iglesia Ortodoxa de Etiopía no tiene parangón en el mundo, ya que observa una serie de ritos relacionados con la danza y el canto, igual que en tiempos del rey David, amén de constituir un credo monofisita. E incluso si no se acude a ver al pueblo omo (yo no fui), que se adorna con discos de madera en el interior de los labios, o a las tribus que aún encienden el fuego con dos palos, o bien al «pueblo amarillo» que habita al sur, uno se interna en un mundo cargado de misterios recónditos.

De hecho, tan pronto salimos de la capital nos encontramos en un paisaje de una desnudez ancestral: vimos pastores a caballo que conducían sus rebaños por los caminos blancos de polvo, caballos que galopaban através del llano inmenso, enormes procesiones de postulantes vestidos de blanco, caminando en fila, para celebrar el día de san Gabriel. Sobre los eucaliptos, un cielo azul intenso; las cordilleras se alzaban imponentes; por todas partes el paisaje parecía intacto, ajeno a todo lo conocido por nosotros. A veces nos parábamos para ver a los chiquillos jugar al «fútbol»; en otra ocasión tomamos un té aromatizado con canela y clavo, al tiempo presentábamos a los Neville Brothers a nuestros anfitriones.

Y a medida que seguíamos viaje, me di cuenta de que nunca jamás había visto un sitio tan despojado: no había rótulos en la carretera, no había carreteras casi; no había instalaciones, tiendas, zarandajas de ninguna clase. De hecho, no había nada que uno pudiera llevarse de aquel ritmo intemporal e inmutable de los hombres armados de cayados, de las mujeres con cruces azules pintadas en el mentón, de los patriarcas que nos miraban desde los umbrales a oscuras. A última hora de la tarde, al atravesar las aldeas iluminadas por los últimos rayos del sol y ver a los pastores de seis años de edad conducir los rebaños al redil, cuando se ocultaba el sol tras las montañas azuladas, rodeadas por un silencio vasto y desértico, sólo se me ocurrió pensar en las cadencias de la *Elegía escrita en el cementerio de una iglesia rural* de Gray; y es que aquel mundo parecía realmente anterior a la caída, insinuación de ese rumor pastoril que resuena dentro de nosotros como si fuera una melodía hace mucho tiempo perdida.

«¿Cuánto tiempo hará falta para que una noticia llegue hasta aquí?», preguntó el GDI con verdadero hambre de leer algún ejemplar reciente del *Financial Times*. Me di cuenta de que no llegaría jamás. Una bomba atómica en Hiroshima, un golpe de Estado en Moscú, o que China entera se viniera abajo: seguramente, nada semejante podría tocar nunca un mundo como éste, y tampoco tendría mucho sentido si llegara. Era un mundo de otra época.

Conducir en Etiopía no es una experiencia fácil, por cierto. Los autobuses, aunque sean muy pocos, aparecen por el carril que no les corresponde; los niños y los burros pasan por delante de uno sin mirar siquiera; los baches hacen botar el automóvil de tal modo que llega un momento en que uno ya no puede ni moverse, ni hablar, ni comer. En nuestro caso, las condiciones no mejoraron en absoluto en un *Land-Cruiser* equipado con un casete que no funcionaba, unos cinturones de seguridad que no anclaban, una puerta que cerraba mal o no cerraba y un chófer que, cuando le presionamos, reconoció haber recorrido nuestra ruta una sola vez, veintiocho años antes, en autobús.

Con todo y con eso, se respiraba un aire como de redención en cada uno de aquellos panoramas interminables: los camellos que a veces corrían bajo la luna llena; caballos echando repentinas carreras a galope tendido y levantando polvaredas en la estepa; las casas, un fulgor naranja melocotón, azul marino, y verde cegador.

Dejamos atrás las colinas onduladas y las chozas redondas con techumbre de paja, los cielos monumentales y las coníferas, las *pietàs* encapuchadas. «Está muy cultivada», dijo el GDI; acababa de llegar de Kenia, y aunque se refería a la tierra bien podría haberlo hecho a la sensibilidad, ya que no hay asomo de garriga o de jungla en esas mesetas de alta montaña. Y nada que no posea orgullo, o cierta medida de contención. De noche, tras el primer día de viaje, mientras las siluetas encapuchadas nos gritaban indicaciones en la oscuridad, nos detuvimos en una pequeña posada. Salió a recibirnos un hombre exclamando «¡Buona sera!» y nos sirvió, entre gestos propios de un milanés, unas chuletas Bismarck y vino tinto de Axum, con una servilleta decorativamente anudada a la botella, que anunció así: «La peculiaridad de este vino lo hace apreciado por todos».

Por la mañana, al rayar el alba, fue como si viéramos el rostro del mundo antes de que hubiera nacido, como las formas y perfiles que uno tiene en lo más profundo del subconsciente. Con los primeros rayos de luz diurna, la bruma estaba aún encabalgada en las montañas, recorrí la calle mayor, vi a las niñas saltar a la comba, vi a las mujeres barrer la entrada de sus chozas a los mozos llevar la leña a casa de sus madres. Cantaban los gallos. La bruma empezó a disiparse. Las carretas traqueteaban por los caminos llenos de baches. No era tanto que fuera inmensa la pobreza, sino más bien que no había un solo exceso. Por así decir, la tierra no tenía ni un gramo de grasa.

Un día de un azul reluciente en Dessie —que significa «mi alborozo»— paramos a arreglar el techo. Frente a nosotros, los hombres se bañaban desnudos en un arroyo; sus mujeres permanecían sentadas en la hierba, bajo las sombrillas. En una aldea ya más arriba, en la ladera, los lugareños vendían ovejas y cabras; era día de mercado. Abajo, en el mercado de abastos, los muchachos vendían botellas vacías de Johnnie Walker y latas de aceite de colza con etiquetas de la Comunidad Económica Europea. El GDI se abandonó a Richard Price y yo me acerqué al videoclub, donde vi siete ejemplares de *Retorno al Edén* (y uno de *Romeo y Julieta*) bajo un póster enorme de Bob Marley.

«Sudán es primitivo» afirmó el GDI. «Esto es básico. Y no es lo mismo, ni mucho menos.» Algo de verdad había en lo que dijo, pues en esta tierra nueve de cada diez personas viven a medio día de camino a pie de la carretera más próxima, y el 95 % siguen siendo campesinos. En la dieta etíope no existía el azúcar hasta hace bien poco, y siempre ha existido

una acusada aversión hacia lo moderno: cuando Haile Selassie adquirió en Europa el primer avión del país, en los años veinte, muchos lo tildaron de nigromante, de comerciar con instrumentos de Satán.

Seguimos camino bajo una luz encantada, por desfiladeros de montaña en donde los encapuchados transportaban a hombros unos pesados fardos de hojas, y cuando llegamos a Woldia paramos a preguntar el camino. Caso de seguir adelante, nos dijeron, con toda probabilidad seríamos atacados por los bandidos. «Si nos ven» dijo el chófer con el miedo visible en los ojos, «se llevarán el dinero, el equipaje, todo. Puede que nos maten. Les da igual. Nos matarán como a perros.» Decidimos no poner a prueba este diagnóstico y nos alojamos en tres habitaciones, en una choza sin agua corriente; mientras se ponía el sol jugamos al ping-pong en la calle mayor, con unos cincuenta chiquillos animándonos y riendo, vitoreando con un «¡Bravo!» cada golpe acertado.

Tres

Los últimos diez kilómetros hasta Lalibela, por un camino sin asfaltar —las ruedas del coche patinaban en los lechos resecos de los riachuelos; los bidones de combustible que llevábamos atrás estaban a punto de asfixiarnos—, nos costaron casi tres horas. Nos fijamos con pena en que estábamos a 31 de diciembre. «¡Fin de año en el fin del mundo!», exclamó el GDI con una alegría rayana en la histeria.

Y de pronto estábamos allí, en medio del silencio y la miseria. Dentro de las iglesias excavadas en la roca, la penumbra estaba repleta de figuras vestidas de blanco y apoyadas contra las columnas, de pie frente a los ventanales, leyendo viejas, correosas Biblias de bolsillo, o bien exhalando cánticos musitados, cánticos del Más Allá que reverberaban en aquel recinto ancestral. A veces, a oscuras, sólo se veían sus ojos o se oían sus letanías.

Los sacerdotes entecos, barbudos, demacrados, de mirada penetrante, realizaban extraños movimientos con las cruces; los peregrinos dormitaban en las esquinas; se oía el zureo de las palomas en las vigas. El incienso ahumaba la hornacina; los diáconos cantaban; una tras otra, las siluetas ingresaban en la oscuridad y besaban la fría piedra antes de entrar. «Me abate escribir acerca de estos edificios —escribió James Bruce en 1790— porque temo que nadie me crea.»

En Lalibela, muchas veces me dio por sentarme en un cerro a escuchar los sonidos de la aldea: las charlas de los viejos reunidos a la sombra; el grito de una madre a su hijo; el rumor de los niños que jugaban a lo lejos. Unos pájaros de alas color turquesa —luego supe que eran estorninos de Abisinia— iluminaban las ramas de los árboles. A menudo no se oía más que el piar de los pájaros y el ulular del viento.

De vez en cuando vi buitres posados en los árboles y oí las campanas que convocaban a los sacerdotes a las iglesias. Por doquier, la sensación de fervor piadoso, un mundo en el que sólo resaltaba la devoción. «Este es el Gólgota» dijo un diácono al señalar una de las puertas interiores. «Y esto es Nazaret. Ahí, bajo el ventanal de la iglesia, están las tumbas de Abraham, Isaac y Jacob.»

«Esto no es África» dijo un especialista suizo en historia medieval cuando cenamos esa noche para celebrar el Año Nuevo. «Es como un cruce entre Arabia y la Europa medieval. En este pueblo, por ejemplo, hay siete mil habitantes, y mil de ellos son sacerdotes. No puede ser más medieval: en



Europa, en la Edad Media, el diez por ciento de la población eran sacerdotes.»

Al día siguiente, el GDI y yo alquilamos unas mulas y recorrimos los cerros de color polvoriento; vimos un paisaje tan majestuoso como Monument Valley. El GDI iba oyendo piratas de los Grateful Dead en el *walkman*; nos cruzamos con campesinos de luengas barbas, sentados bajo los árboles, que compartían la comida; vimos burros y cedros, olivares y enebros. Por todas partes, como sucede tantas veces en Etiopía, daba la impresión de que transitásemos por una Biblia miniada del siglo XIII, sólo que todas las figuras tenían movimiento propio.

Cuando llegamos a Nakotelab, donde vivían veinticinco anacoretas en sus cavernas, topamos con un grupo de peregrinos —abuelos embarrados, mujeres de pómulos hundidos, muchachas con vestidos harapientos— que iba cantando y dando palmas, soltando alegres alaridos y aporreando los tambores, en círculo, para dar expresión al placer tan esperado de haber llegado al lugar con el que habían soñado durante toda la vida.

Pregunté a uno de los hombres (por medio de un intérprete) qué edad tenía. Era alto y delgado, con los ojos resplandecientes de júbilo. Tenía setenta años, según dijo, y había peregrinado durante doce días con sus noches para celebrar la Navidad (que en Etiopía se celebra el 7 de enero) en este sagrado lugar.

—¿Y por qué viene aquí?

—Porque esto es el cielo. Creemos que si llegamos aquí, vamos al cielo.

—Pues entonces nos veremos en el cielo— dijo el GDI dándole una palmada en el hombro. Hubo grandes gritos de aprobación seguidos de risas.

Cuatro

Lalibela no era solamente una especie de extraordinario auto sacramental del Medievo, sólo que en piedra; no era solamente el lugar a donde vino a rezar el Emperador cuando aparecieron los camisas negras de Mussolini; no era tan sólo una maravilla que se tardó veintitrés años en construir gracias a la ayuda de los ángeles y de los albañiles y canteros de Siria,

Grecia y la India. Era uno de esos sitios poco corrientes, en los que vibra el espíritu no sólo a través de los edificios, sino también en los espacios que los separan.

Y así volvimos al camino y rodamos hora tras hora por sinuosos cañones y por desoladoras llanuras y paisajes lunares, sin nada que nos recordase dónde estábamos o qué momento era. Fue más que nunca como si atravesáramos un territorio primigenio, arcaico, ancestral, casi quizás como una parte perdida de lo que fuimos alguna vez.

Por todas partes, la indescriptible grandeza de las montañas, la inmensidad del cielo. Era un paisaje ante cuya gravedad y pureza uno se sentía muy pequeño y muy joven, una desnudez que nos remontaba a algo muy esencial, muy elemental, casi a una vida antes de ser vivida. En el lenguaje etíope de los gallineros, según he leído, el vocablo que designa el cielo es el mismo que designa a Dios.

Había visto otros desiertos antes de ir a Etiopía: por ejemplo, el «Outback» australiano o la Patagonia. No obstante, lo que daba a estas extensiones desoladas un aire más imponente, más exaltado, era que allí mismo, en medio de la nada, residían algunas personas que de hecho caminaban por la nada, intentando a duras penas ganarse la vida. Eran nómadas pálidos y astrosos, hombres que enarbolaban hachas, mujeres con un cayado en la mano. En medio de aquella desolación, largas hileras de personas, delgadas todas hasta la inanición, desastradas, descalzas... Largas hileras de personas que caminaban y caminaban y caminaban, venidas de ninguna parte, camino de ningún lugar. La tristeza de Etiopía se debe a que incluso en las zonas relativamente prósperas todas las personas dan la impresión de haber salido de aquellas impactantes fotografías de la hambruna que sacudieron el mundo entero hace una década; al año siguiente, según nos indicaron, un millón de personas se vería sin nada que llevarse a la boca... sin que fuera posible hacer nada al respecto.

Y el fervor y la desesperación, el sufrimiento y la piedad, arrojaban luz lo uno sobre lo otro. En medio de aquella privación extrema era fácil ver de qué forma puede surgir la devoción extrema; en medio de la desolación, la ardiente brillantez de los ritos y edificios religiosos tenía mucho más sentido. Oraciones en medio de la nada, pensé: agua en el desierto. En Etiopía era fácil comprender cómo prendían las religiones (y fácil era también comprender por qué algunos se hacen monjes en un mundo ya despojado de todo, sin acomodo de ninguna clase). En Etiopía era fácil entender cómo los que no tienen nada lo darán todo por la fe.

Otras veces, al marcharnos oíamos a lo lejos el griterío obsesivo y bíblico de los niños: «¡Abba, Abba!» De cuando en cuando veíamos a lo lejos las siluetas recortadas contra las rocas, o bien caminando a través del vacío, en busca de refugio. Los únicos indicios del mundo conocido eran las chozas en las que se alojaban las delegaciones de las organizaciones humanitarias, o los todo-terrenos con rótulos que decían «Con amor, de Tiritas». Sin embargo, la tónica dominante era la desolación de las llanuras extendiéndose a lo lejos, hasta las montañas.

Después de lo que nos parecieron días, o eones de viaje, llegamos a Gondar y de nuevo recordamos cómo se retroalimentan mutuamente la tristeza y el fervor. En la antigua capital se respira un aire de vaga amenaza, ya que la etnia amhara se rebela contra los dictados de un gobierno no amhara. Hay un monumento en recuerdo de los mártires en el corazón mismo de la ciudad; está cubierto de pintadas en rojo sangre, y se ve el dibujo de un esqueleto y de una anciana que agarra

por el pelo al antiguo gobernador de la provincia y le espeta: «Tú has matado a mi hijo. ¡Allí donde vayas, te encontrará mi venganza!». Por las esquinas acechan y vigilan hombres encapuchados que sorben un mejunje color naranja; cualquier chaval de catorce años sabe distinguir un Kalashnikov de un M-14, y recitan de memoria que sus padres murieron por culpa de los comunistas, o que sus hermanas fueron violadas por los soldados sudaneses. Entre los bellos edificios de estilo italianizante que hay en el centro, una pancarta proclama que «¡El 20 de noviembre nacieron los pueblos oprimidos!».

— Todo esto lo construyeron los italianos en cinco años— nos contó un muchacho. Se refería a las dos calles principales y a la ocupación de los italianos entre 1936 y 1941. —Hay quien dice que si hubieran estado diez años, Gondar sería como París.

En Gondar no había mucho que hacer. Compré unas galletas yemeníes y visité el pueblo de Falasha, donde se encuentran los últimos restos de la comunidad judía de Etiopía, pendientes aún de ser aerotransportados a Israel. Allí venden unas figurillas de piedra que representan al rey Salomón y a la reina de Saba pasando un buen rato. Me desprendí de 35 centavos para asistir a una boda en la plaza de la Revolución, y vi a grupos de hombres con sus mejores camisetitas de Bon Jovi congregados en torno a una cámara de vídeo. Obedientemente, fui a ver las ruinas del castillo del rey Fasiladas: la puerta del Enigma, la puerta de los Flautistas, la torre de las Canciones. A pesar de lo lírico de los nombres, es muy parecido a cualquier otra ruina: pedazos de piedra desmoronada, almenas rotas, un montón de escombros olvidados.

Sin embargo, sentado un sábado por la mañana en el rincón de una torre, contemplando las piedras, oí de pronto cánticos desatados y el insistente golpeteo de los tambores, así como ese alarido tan especial de las mujeres. Al mirar abajo las vi moverse como si fueran una sola, balanceándose delante de las jacarandás. Al bajar, me encontré en medio de una avenida entera de iglesias atestadas de fieles: en las calles palpitaban las oraciones; a lo largo de las antiguas paredes de adobe se amontonaban los mendigos.

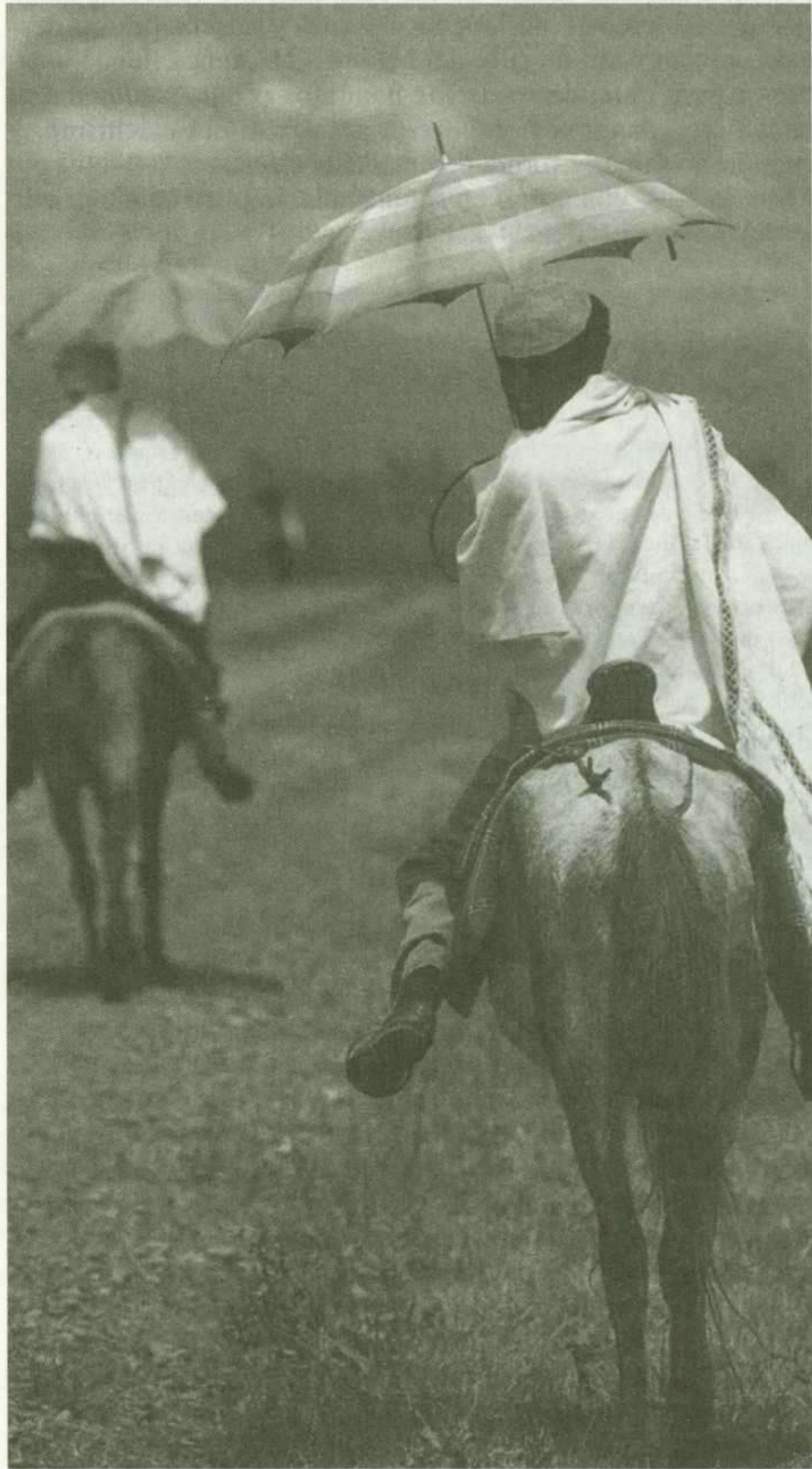
A uno y otro lado, en el centro, la gente se congregaba en torno a los árboles y los niños se esparcían entre las lápidas rotas del cementerio; los postulantes con cruces blancas en la frente daban limosna a diestro y siniestro. Había túnicas doradas, hileras de sombrillas multicolores y campanas que repicaban sin cesar; alineada frente a las iglesias, una terrible y desastrada fila de seres harapientos: los leprosos, los tullidos, los paralíticos y los ciegos. La idea misma de un salvador nunca me había parecido tan sensata. Casi esperaba ver a Jesucristo y a los Apóstoles bajar por aquellas calles embarradas.

Cinco

El otro punto de Gondar que inspeccionamos a fondo fue la Oficina de las Líneas Aéreas Etíopes (cuyas paredes estaban decoradas con pósters de Fairfield, Nueva Jersey, con el lema «Actitud positiva». E. T., que así la llaman los expertos, tiene una reputación intachable, aunque no carezca de elementos extraterrestres. Sus horarios parecen guiados por el calendario solar, insisten en realizar comprobaciones rutinarias de seguridad casi a cada paso y en muchos lugares las únicas terminales que se ven son los propios árboles. «Etiopía es una tie-

rra en la que aún existe el poder del Más Allá», dice una leyenda impresa en todos los billetes.

Inasequibles al desaliento, nos adueñamos de nuestro destino (arrebátanoselo al chófer, que a esas alturas no hacía más que plañir y quejarse, diciendo «es que sufro mucho») y tomamos un vuelo que nos llevó más allá de la meseta, hacia Bahar Dahr. Es una población agradable, jalonada de palmeras, a orillas del lago Tana. Cerca están las cataratas de Tissisat, con su arcoiris asomando puntualmente por encima



de las aguas todas las mañanas: es el lugar en que James Bruce topó con gran excitación con las aguas del Nilo Azul. Los muchachos atraviesan el río en barcas de papiro, transportando cañas de azúcar más altas que ellos. En la quietud del lago hay docenas de isletas que en su mayor parte han sido cedidas a monasterios tan estrictos que no se permite a ninguna mujer poner pie en ellas (ni siquiera se permite la entrada a las gallinas). Las iglesias redondeadas de adobe que hay en centro tienen trescientos años de antigüedad, y están

decoradas con gran profusión de murales *naïf*, de brillantes colores, repletos de ángeles y de fragmentos de la Biblia, e incluso —típico anacronismo etíope— uno con Jesucristo rodeado de hombres armados con ametralladoras.

Esa tensión de hecho empezó a resultarme cada vez más aparente. En cuanto iba a cambiar dinero a un banco, un guardia de seguridad se plantaba delante de mí para registrarme: me exigía que dejara la cámara junto a las armas, cuidadosamente apiladas contra la pared; una hora más tarde, paseando por las tranquilas aldeas de las cataratas, me vi acompañado por un adolescente de lengua viperina y un campesino descalzo armado con un rifle del calibre 121 (nunca llegué a saber si para defenderse de los bandidos o para dedicarse al bandidaje). Aquí, el orgullo está a un paso del machismo, y cuando no toma la forma de custodiar a Jesucristo —o al general Aidid— con armas en abundancia, implica conducir a lo loco y sacar a los demás de la carretera.



La razón más obvia de que así sea es bien simple: el país va saliendo poco a poco de varias décadas de guerra civil. Desde que se anexionó esta región en 1962, los eritreos han combatido continuamente contra el gobierno central de Addis Abeba, y las guerrillas eritreas unieron fuerzas con los rebeldes para derrocar a los comunistas. Entre tanto, más de un centenar de diversos grupos étnicos se empeñaban en ventilar sus rivalidades tanto al Norte y al Sur como al Este. A resultas de todo ello, poco importa en qué parte de Etiopía se encuentre uno: siempre se ven las cicatrices y las huellas que han dejado treinta años de guerra: los aeropuertos han sido destruidos, el asfalto está lleno de helicópteros estrellados, de aparatos de Aeroflot ya inservibles; los tanques oxidados jalonan todas las carreteras, y se ven desvaídas copias de la hoz y el martillo. En Bahar Dahr, al encontrarme con una colisión entre dos vehículos (diríase que en Etiopía hay más accidentes que vehículos), terminé pasando el día entero en un hospital, un lugar espantoso, lleno de gritos y gemidos, en donde los muchachos con la cabeza vendada y la cara emaciada se retorcían bajo las mantas. Los médicos fueron corteses y eficaces, pero no era el sitio donde más me gustaría caer enfermo. «¿Hay muchos accidentes de tráfico?», pregunté a una guapa enfermera. «No» me contestó con total despreocupación. «Lo normal son las

heridas de bala. Pero tampoco es muy corriente. Aquí, los tiradores tiran a matar, no a herir. Por eso les dejamos que hagan lo que quieran.» Muy sonriente, fue a atender a otro paciente.

Exploramos Bahar Dahr en un viejo automóvil decorado con dibujos de Rambo y de Jesucristo en el parabrisas. Conducía Solomon y Mikael era el copiloto. Los dos sonreían perplejos, aunque de buen humor, cuando el GDI recitó un poema acerca de un ornitorrinco que ingresa en el cuerpo diplomático. Visitamos una tienda de calzado de marca estadounidense y el bingo de los *Marines*; por la noche conseguimos que el director del cine, nos pusiera *La frontera* en pase privado, aunque era una copia tan mutilada y erosionada que la película terminó a los pocos minutos. La clásica escena final, en la que Freddy Fender canta *Across the Borderline*, la canción de Ry Cooder, había desaparecido. Sin embargo, fue una experiencia maravillosa: estuvimos sentados en bancos corridos de madera, como los de la iglesia, en una especie de salón de actos de una escuela. Los chicos del gallinero comían sandwiches de huevo y bebían *shai*, sin que echaran en falta a Freddy Fender.

Seis

Para los contados extranjeros que la visitan, Etiopía es un país muy pequeño; cuando llegué, no tuve la menor vacilación a la hora de llamar a Richard Pankhurst, que posiblemente sea la principal autoridad de Occidente en cuanto al conocimiento del país, aparte de haber vivido en Addis Abeba más o menos de forma continuada. La primera vez que le llamé me dijo que estaba bastante mal de salud; la segunda, estaba fuera de la ciudad. Un buen día, camino de uno de los monasterios de las isletas del lago Tana, escuché de pronto su inequívoco acento y al darme la vuelta lo vi vestido de verde, explicando la iconografía de la iglesia a un grupo de turistas norteamericanos: el galimatías etíope de costumbre, lo de san Jorge y el dragón, la «crucifixión» (siempre la llaman así), la leyenda de san Abo, el santo local, Moisés y la Virgen.

La Iglesia Ortodoxa Etíope era algo único, explicó el profesor Pankhurst: sigue otorgando preeminencia al Antiguo Testamento, no por creer que el Nuevo sea un sobreseimiento del Antiguo, sino que el Antiguo profetiza el Nuevo. La Biblia etíope contiene todos los llamados libros apócrifos; de hecho, el Libro de Enoc nos ha sido legado únicamente en el lenguaje litúrgico de Ge'ez, que se hablaba en la antigua Etiopía. Los etíopes también observan todos los ritos del Antiguo Testamento: la circuncisión, el ayuno, etcétera, hasta el punto de que los etíopes en su inmensa mayoría ayunan, de un modo u otro, durante la mitad de los días del año.

Desde que se implanta en el siglo IV gracias a misioneros sirios, el cristianismo en Etiopía adquiere una forma diferencial, que no es del todo copta y tampoco occidental. Aislado por cadenas montañosas y constantemente inquieto frente a las amenazas de una invasión musulmana, ha escogido su propio camino hasta el extremo de que ahora es casi un talismán nacional, y los musulmanes participan en los ritos cristianos. Conviene recordarlo cuando uno sobrevuela las calurosas llanuras y las tierras yermas del Este, ya que allí da la impresión de que la tierra ancestral ha quedado atrás y uno ha entrado en África. Las mujeres con ropajes de gran colorido, ceñidos al cuerpo como si fueran saris verdes, violetas, rosas,

caminan con una majetuosidad tremenda en medio de la desolación del desierto. El aire es calurosísimo, especiado de ardorosas amenazas.

Dire Dawa, mi primera parada en el Este, ostentaba estrellas de David en las puertas, así como carteles del Movimiento Democrático Etíope-Somalí entre tiendas que casi siempre se anunciaban como «moderen». No muy lejos de la estación del viejo *chemin de fer* (la influencia francesa en esta ciudad polvorienta, calurosísima, chaparra y rectangular es muy intensa, recuerdo de la Legión Extranjera), topé con un cúmulo de *caleches* y minibuses, de taxis de marca *Peugeot*, de muchachotes de mirada insolente que vendían nueces y naranjas. Un hombre se burló de mi ejemplar de *El rojo y el negro*, un chico con los ojos cargados de kohl me hizo pasar a una furgoneta, las mujeres se subieron sus pañolotas color azafrán y se expandió una nubareda de fragancias exóticas. Se armó una trifulca por allí cerca, y los dos contendientes rodaron por el polvo.

Un par de individuos en vaqueros se quedaron con nuestro dinero y así emprendimos viaje a Harar, pasando por entre orgullosas muchachas con el pelo peinado en gruesas trenzas, dejando atrás aldeas africanas de casas de adobe y altos cactus que crecían a ambos lados del camino. Las adolescentes más díscolas meneaban los brazaletes y miraban con gesto desafiante a los viajeros. La niña que iba a mi lado llevaba un anillo en todos y cada uno de los dedos.

Harar en el fondo es puramente norteafricana, toda llena de pasajes enjabelgados y arcos moriscos; los muchachos voccean «*bakshish*» y, en la casa en la que residió Haile Selassie, un hombre que se hace llamar Jeque Mohammed ofrece métodos de curación tradicional. («El tratamiento se aplica con ayuda de Dios —explica un cartel—. Aunque la medicina se ofrece sin que medie pago alguno, el paciente y todos los demás pueden aportar su ayuda si lo desean».)

Me puse en manos de un caballero de ojos acuosos llamado Astaw Warhu, que me guió por la colorida ruta turística del enclave musulmán, parecida a un recargado caldo que se sube a la cabeza: muchachas de la tribu con los rostros pintados de amarillo, otras que ponían los ojos en blanco; mujeres de los oromo con puntos rojos en torno a los ojos, hombres con los labios sucios de espuma verdosa. Tan pronto decliné la curación tradicional, me llevó por una callejuela a empujones y me hizo subir unas escaleras polvorientas hasta llegar a una estancia cuyas ventanas eran de vidrieras tintadas, aunque sucias, de modo que carecía de luz. Allí, dos hombres estaban tendidos sobre unos cojines, mascando con flema el *qat* (el equivalente norteafricano de las hojas de coca, del cual Harar es el principal productor del mundo).

—¿Conoce usted a Rimbaud?— me preguntó el señor Warhu señalando a los dos individuos, que yacían despatarrados como dos adictos al opio. —Aquí es donde vivió. A veces vende armas a Menelik II. A veces es cartero.

Mientras él estuvo allí, recordé, se publicó en París *Una temporada en el infierno* sin que él lo supiera.

El señor Warhu me hizo subir otro tramo de escaleras, hasta donde había papel pintado en el techo.

—¡Rimbaud!— proclamó. —¡Todo esto lo pinta él!

Bajamos a la polvareda, al maremágnam amarillo y carmesí del mercado, una barahúnda rodeada por cinco portones y 99 mezquitas, según dicen, y eso que pasan *Les jeunes bonzes du temple de Shaolin* en el cine local, y todos los niños sin excepción me gritan «¡*Ferengi!* ¡*Ferengi!*» («¡Extranjero! ¡Extranjero!») y, otras veces, «¡Cuba! ¡Cuba! ¡Cuba!».

—Se piensan que es usted cubano— dice el señor Warhu. —Los cubanos no son buena gente. A todas horas, día y noche, sólo están pensando en la guerra. Pasean por la población armados con pistolas.

Me pareció un extraño reparo en un país en el que la gente que lleva armas es mucho más abundante que la que lleva bolsos.

—Todos los pueblos se vuelven a los dioses— concluyó. Y, de modo desconcertante, añadió lo siguiente: «¿Conoce a Heinemann?»

¿Se estaba refiriendo al editor inglés de V. S. Naipaul?

—¿Heinemann?

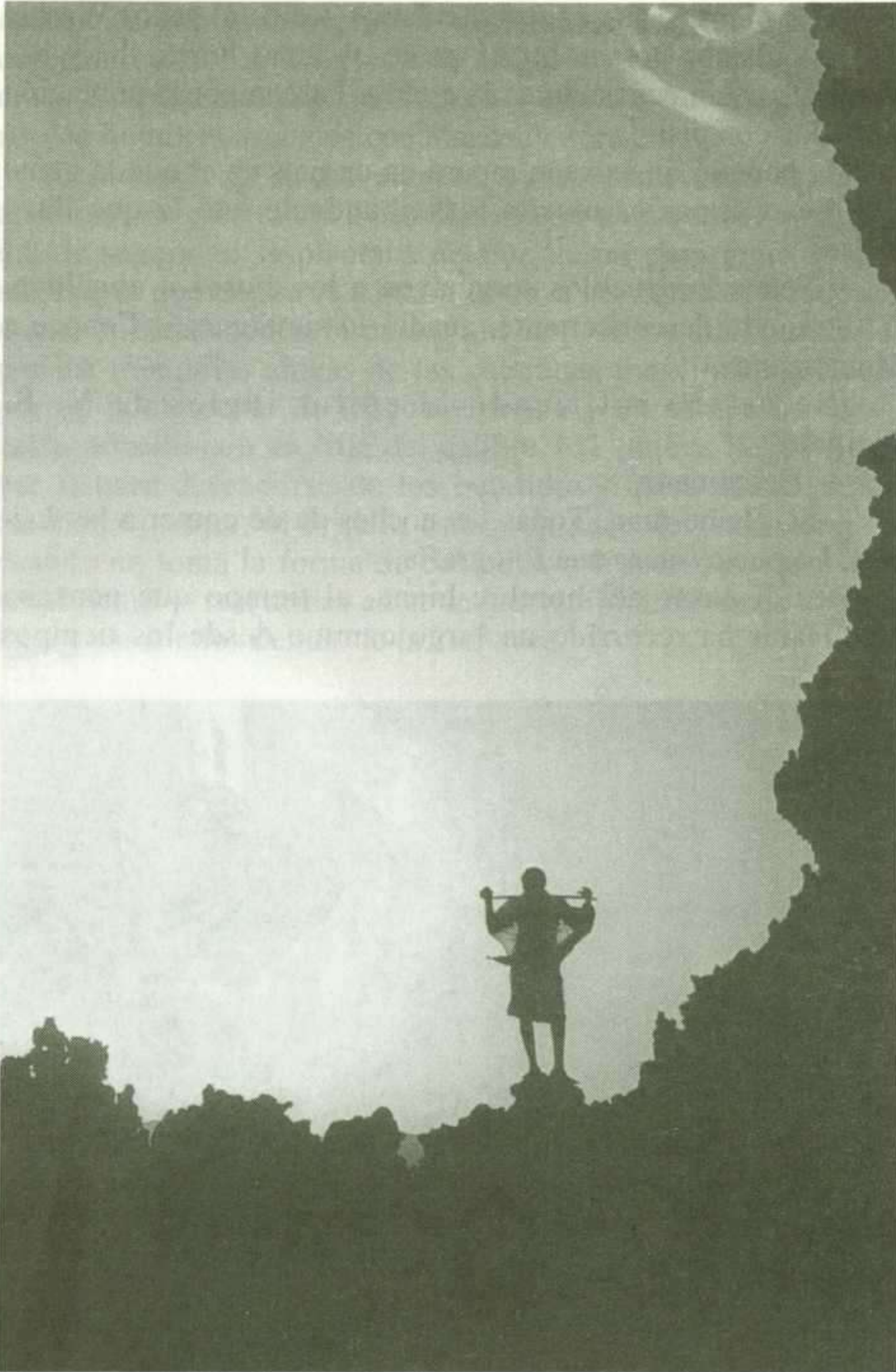
—Sí, Heine-man. Todas las noches da de comer a las *heinas*. Le puede sacar una fotografía.

Decidí pasar del hombre-hiena, al tiempo que pensaba que Harar ha recorrido un largo camino desde los tiempos



en que era una ciudad por tradición cerrada y amurallada, en la que existía un jefe autónomo, así como un lenguaje y una moneda propios: era una metrópolis oculta en la que nunca entró un solo europeo hasta que Sir Richard Burton se infiltró en 1855. Durante varios siglos, desde que los musulmanes se apoderaron de ella, la vida transcurrió en absoluto secreto tras sus muros: las puertas se cerraban con el crepúsculo y todos los cristianos a la fuerza debían quedar fuera.

El Harar de hoy en día se me antojó poco más que hedor, moscas y polvo; las muchachas de ojos vivarachos con sus mantones dorados; el canto del muecín desde lo alto de las mezquitas de cúpulas verdosas; las mujeres con aros en la nariz y ruidosos brazaletes, tan derechas cuando caminan con brazadas de leña en la cabeza. En la calle mayor estaba el Frente de Liberación de Ogaden; en la puerta de al lado, la Comisión para Rehabilitación de los Miembros de la Antigua Oficina de Veteranos y Discapacitados de Guerra de Harar Este. Me alojé en el mejor hotel —en realidad era el único—, que prometía «tanto el confort tradicional como la hospitalidad moderna». Pregunté a una amable recepcionista si estaba incluida el agua corriente. «No» dijo. «No hay agua en la ciudad. No ha habido agua corriente desde hace dos meses.»



Siete

Addis Abeba, la ciudad por la que casi cualquier visitante habrá de pasar en sus idas y venidas por el país, es una ciudad adormecida, fantasmagórica y astrosa, menos tranquila que perezosa, y menos ciudad, qué duda cabe, que una colección de grandiosos monumentos en un entorno de chabolas y solares vacíos, zanjas y barrancos: un lugar triste y abandonado, donde se nota la presencia de las organizaciones de ayuda humanitaria y los anuncios desvaídos de United Colors of Benetton, los carteles pintados a mano en la carretera que lleva de la ciudad al aeropuerto y que anuncian la localización de diversas embajadas. De hecho, es la ciudad más rural que he visto en la vida; está rodeada por cerros color estiércol y un tanto obsesionada por el reciente descubrimiento de que el último Emperador fue enterrado en una cámara secreta bajo el palacio principal. «Las cabras y las vacas pastaban en la calle mayor —según escribió Ryszard Kapusinski—. Los coches han de parar cuando los nómadas llegan con sus rebaños de camellos asustados y cruzan la calle.» Y eso era durante la Edad de Oro, cuando gobernaba Haile Selassie.

No cabe duda de que lo que da a la ciudad ese aire desamparado y descorazonador es que los restos del pasado imperial a medio acabar se encuentran en medio de chabolas de techumbre de hojalata. Addis Abeba, igual que gran parte de Etiopía, tiene el aire de un príncipe en el exilio, acostumbrado

desde antaño a la grandeza y al lujo, rebotante de orgullo, pero precipitado en cambio a la miseria de los malos tiempos. Hay amplias avenidas jalonadas de jacarandás, y el palacio del Emperador domina el centro de la ciudad. («De noche, el visitante podrá oír el rugido de los leones que viven en los alrededores del palacio», decía la guía turística de 1969 respecto del hotel en que me alojé.) Hay bulevares que se llaman Reina Isabel y Rey Jorge VI y pórticos ceremoniales. Hay incluso un hotel Hilton. Pero el incienso perfuma el vestíbulo, y los periódicos disponibles tienen diez días de antigüedad.

Gran parte de la capital parece estar de saldo, e incluso desposeída (hasta los sobres de mi hotel proclaman, de forma desabrida, «el Gobierno de Transición de Etiopía»). Por las calles que recorría Haile Selassie en su *Rolls-Royce* verde se ven rótulos que anuncian al «Centro de alimentación de las empresas Esperanza» y «Cafetería Salvavidas». Enfrente del Museo Nacional hay puestos callejeros con carteles que dicen «Escuela de Mecanografía Neil A. Armstrong» (y conste que mecanografiar en lengua amhárica, con su alfabeto compuesto por 236 caracteres, debe de ser tan difícil como pasear por la luna) y personajes encapuchados que sujetan enrolladas las revistas de a bordo de las compañías de aviación civil como si fueran un tesoro. Y la ciudad de los palimpsestos tiene aún ese aire misterioso, tenebroso, de agotamiento nervioso: el aire de una ciudad aquejada por un intenso síndrome de abstinencia, o bien desvelada por culpa de un mal sueño.

Sin embargo, la víspera de Navidad, un día tan limpio y tan inmaculado como cualquier otro de los días que pasé en Etiopía, las calles estaban adornadas con brillantes guirnaldas de púrpura y oro en forma de cruz; cuando ya caía la noche, los bares encendían un único tubo de neón y se veían las velas prendidas en las chabolas, y los árboles de Navidad en los cafés. Los niños quemaban tracas y buscapiés en los parques; las mujeres ataviadas con sedas lujuriantes, con los pies pintados, llegaban en tropel a mi hotel.

Y en la neblinosa Nochebuena las calles se llenaron una vez más de fieles vestidos de blanco. Las campanas de la catedral Selassie (de la Trinidad) repicaban sin cesar, y bien pronto se llenaron todos los rincones del templo de siluetas emaciadas, vestidas de blanco y encapuchadas, de diáconos de blanco, con rojas cruces en la espalda, y de sacerdotes de negras sotanas tocados con gorros blancos, de mujeres con sandalias doradas bajo sus blancas vestiduras: todo un torbellino de figuras casi míticas, andrajosas y descalzas, pero eruidas, llenaban los bancos del adorno interior de la catedral; la bandera roja, verde y azul de Etiopía ondeaba allá arriba.

En una galería superior, un grupo de diáconos cantaba en círculo, lenta y solemnemente, al compás de un ritmo ancestral. En el suelo, uno de ellos tocaba un tambor muy despacio, y los que estaban a su alrededor, sujetos a sus bastones devocionales en forma de T, hacían girar despacio las carracas y emitían un cántico solemne, lento y plañidero, que se esparcía sobre la nave y a través de la noche.

Fuera, en la negrura, los fieles se postraban en adoración y extendían el cuerpo entero en el suelo a la vez que musitaban oraciones, o bien se refugiaban en los rincones con el psalterio entre las manos. En la manos de todas las estatuas de los santos habían colocado velas, y en las doce capillas que jalonaban la catedral, por encima de las vidrieras; los fieles recorrían el edificio una y otra vez, sus siluetas proyectaban sombras fantasmales en las paredes.

Alrededor de todos ellos, a oscuras, entre los árboles, oí un tamboril. Los gritos, los cánticos, los alaridos llegaban desde algún punto entre las tumbas. Era una letanía obsesiva, antiquísima, como de otro mundo, que me llegó a lo más hondo.

Seguí el sonido por entre los árboles, en medio de una oscuridad tremenda, y topé con un espectáculo sobrecogedor: toda una avenida de personas, sentadas en el suelo, con una vela prendida ante cada uno de ellos, se hallaba frente a la entrada de otra iglesia vieja, pequeña, de planta circular. Alrededor de ella, por todos los costados se veían cuerpos descalzos, andrajosos, encapuchados, vestidos de blanco; eran más cuerpos de los que podría haber contado, apenas visbles a la luz de las velas que sostenían, reunidos en pequeños grupos bajo techos de paja, o de pie ante las piedras, o bien se congregaban bajo un árbol y se limitaban a rezar, a escuchar en silencio un sermón, a entonar aleluyas en la noche.

Adonde quiera que me volviese veía figuras como éstas, dormidas algunas, pues no habían comido nada en todo el día, y muchas llevaban dos meses de ayuno, una dieta sin carne ni huevos. Otras estaban a cada uno de los lados de una tumba, con una vela en cada mano. Otras aun se alineaban frente a lo que parecía ser un pesebre, y alzaban sus voces dulces y agudas.

Dentro de la iglesia había tanta gente que era poco menos que imposible moverse. Los muchachos tocaban tambores de piel de buey; los hombres se alineaban con vestimentas multicolores, con gorros dorados y violetas, y entonaban cánticos de los misales. Los altares casi retemblaban por efecto de la devoción. Fuera, uno de los grupos atacaba un himno y comenzó a dar palmas mientras otros se sumaban al ritmo y se formaba una barahúnda de gritos y alaridos con la que pretendían anunciar al mundo, emocionados, una buena nueva: la llegada de algo luminoso.

Por toda la ciudad iluminada por las velas se palpaba el espíritu de la Nochebuena; todas las calles estaban repletas de figuras vestidas de blanco y encapuchadas, que cantaban a la luz de los candiles. A veces, cuando miraba en derredor de la iglesia circular, cuando miraba el terreno desigual, o las figuras astrosas y esperanzadas, sentadas o de pie, cantando en plena noche, notaba que así debía de haber sido aquella misma noche en Belén, dos mil años antes. No había ni rastro del mundo moderno, ni electricidad ni otras invenciones. Sólo estaban las figuras andrajosas, con sus velas, sus cánticos y su devoción.

— La verdad es que se siente— dijo el GDI conmovido. —Se siente el alborozo que tuvo que suscitar Dios al nacer.

Antes de ir a Etiopía había dicho medio en broma que me marchaba para ahorrarme las Navidades, y que emprendía viaje el 25 de diciembre para esquivar la comercialización, la soledad, las imposibles expectativas que esas vacaciones entrañan para todos nosotros. Nunca pude sospechar, es evidente, que Etiopía iba a ser realmente la puerta que me llevase al corazón de la Navidad, al corazón de casi todo lo demás. No soy cristiano, pero el cristianismo me pareció elemental en Etiopía —igual que tantas otras cosas tan esenciales como la esperanza, la dignidad, la necesidad y la fe—; cuando contemplaba las estrellas por entre las ramas de los árboles, cuando veía el parpadeo de las velas, realmente me imaginé a los tres sabios que acudieron a un pesebre guiados por una luz en el cielo. Toda aceleración, toda complicación se volatilizó, y así me quedé en Etiopía con el alma diminuta y olvidada de todo aquello: una acción de gracias en medio de la adversidad y la miseria, los cánticos de gloria y alabanza. □

Argumentos

PESQUISAS DEL PENSAMIENTO, PASIONES DE LA INTELIGENCIA

Edward W. Said



*Cultura
e imperialismo*

ANAGRAMA
Colección Argumentos

Román Gubern



*Del bisonte a
la realidad virtual*

La escena y el laberinto

ANAGRAMA
Colección Argumentos

Perry Anderson



*Los fines
de la historia*

ANAGRAMA
Colección Argumentos

Josep R. Llobera



*El dios de
la modernidad*

El desarrollo del nacionalismo en Europa occidental

ANAGRAMA
Colección Argumentos

Pascal Bruckner



*La tentación
de la inocencia*

ANAGRAMA
Colección Argumentos

Jean Baudrillard



El crimen perfecto

ANAGRAMA
Colección Argumentos



ANAGRAMA

La parroquia y el universo

Seamus Heaney

El próximo año, 1997, será el del 14º centenario de la muerte de san Columba, uno de los tres santos patronos de Irlanda. Recordarlo hoy, desde el mismísimo corazón del mundo del libro, con ocasión de la inauguración de la Feria del Libro de Francfort de 1996, en la que *Irlanda y su diáspora* han sido el tema elegido para dar unidad a esta edición, está más que justificado por el hecho de que Columba fuera en su día célebre bibliófilo y figura arquetípica de esa diáspora. En las postrimerías del siglo sexto, Columba partió de su monasterio de Derry, con un grupo de monjes, hacia un estricto exilio en la isla de Iona, junto a la costa escocesa. Columba fue allí en calidad de amanuense y de poeta, y, como tal, la tradición le atribuye algunas de las obras líricas más brillantes de la por entonces incipiente literatura irlandesa en el exilio. Por otra parte, el motivo de esa huida fue el papel que había desempeñado en una de las disputas más enconadas sobre los derechos de autor que el mundo haya presenciado. Habiendo realizado una copia de un maravilloso manuscrito perteneciente a Finnian de Moville, Columba se enfrentó a Finnian cuando éste reclamó la propiedad de la copia además de la del original. El litigio se resolvió con la intervención del Rey de Irlanda, que terció en favor de Finnian, pronunciando unas palabras que se harían célebres: «A cada vaca su ternera y a cada libro su copia». Columba se enfrentó al rey en la legendaria batalla de Cooldrevena. Y, como castigo por ese derramamiento de sangre, san Molaise le conminó a abandonar Irlanda de por vida.

Columba también fue, como se ha señalado, uno de los artífices del sentimiento de estar exiliado de la patria y, en este sentido, si no en otros, puede considerársele predecesor de la presidenta Mary Robinson. Fue ella quien, en tiempos más recientes, volvió a llenar de contenido el término «diáspora» al referirlo al proceso y a las consecuencias de la emigración irlandesa, dando una nueva orientación a nuestros plante-



Alonso de Madrigal: *Commentaria super Leviticum*. Venecia 1528-29. León, Biblioteca Pública del Estado.

amientos sobre la cuestión. Sin duda, la palabra diáspora hubo de resultarle atractiva por sus resonancias morales y míticas, así como porque había acumulado toda una serie de asociaciones positivas. «Diáspora» sugiere que, detrás y más allá de la dispersión de un pueblo en tierras lejanas, hay una entidad étnica mística que perdura y permanece unida. De tal suerte, se resta a la partida parte de su carácter elegiaco y se le confiere la condición de un destino. Se trastoca la noción de patria y se convierte el mundo en un escenario preñado de posibilidades. Se aúnan la idea tradicional del exilio autoimpuesto y la idea moderna del descubrimiento de uno mismo y de la liberación. Se coloca en la categoría de arquetipos a los santos celtas que en tiempos antiguos se hacían a la

mar en botes de cuero para ir a los abruptos islotes del Atlántico Norte. Y se invita a los «hijos de Europa» de la Bruselas contemporánea, y a los «ilegales» que atestan los bares de estilo irlandés prefabricado del Bronx, a reimaginarse a sí mismos desde esta perspectiva dilatada.

Reimaginarse a sí mismos desde perspectivas dilatadas es, precisamente, la labor de los escritores. No es accidental que el protagonista de la gran novela de la Irlanda moderna y del mundo moderno sea Leopold Bloom, un miembro de la diáspora hebrea original. Como tampoco es un accidente que esta novela se titule *Ulises*, o que su autor también abrazara el exilio como disciplina y como destino, o que se incluyera en su ficción en la figura del personaje lla-

mado Dedalus. De tal suerte, James Joyce indicaba que su obra había de entenderse como parte de la larga estela dejada por el errabundo Odiseo de Homero y por Dédalo, que inventó las alas con las que Icaro escaparía de su cautiverio. El tema de la partida y de la huida no sólo atrajo a Joyce: también recorre del principio al fin la obra de William Butler Yeats. En «Los viajes de Ossian», por ejemplo, Yeats proyecta sus ambiciones poéticas en el proto-poeta de la leyenda irlandesa que atraviesa la frontera que separa el mundo natural del sobrenatural y acaba siendo, primero, un exiliado en el otro mundo al que ha huido y, después, un exiliado en su mundo, al que regresa por error. El motivo aparece una y otra vez a todo lo largo de la tradición irlandesa, desde la historia de Mad Sweeney, quien, maldecida por un poderoso santo, se convierte en una proscrita que vaga por tierras salvajes... aunque es una proscrita alada; remontándose hasta la leyenda de san Brendan, el navegante; y llegando hasta las fabulaciones sobre los viajes de búsqueda y el *immram* de los poetas contemporáneos, como Paul Muldoon y Nuala Ni Dhomhnaill.

Con esto no pretendo decir, ni mucho menos, que los hechos históricos de la emigración irlandesa sean la fuente donde se han inspirado estas obras, siendo así que la literatura tiene otros quehaceres que el de documentar las realidades sociológicas. Admitamos que toda ficción se inspira en cierto modo en la realidad, aun cuando se trate de una novela tan experimental y centrada en el lenguaje como *Ulises*, de la que, en efecto, se ha llegado a afirmar que permite trazar un plano verosímil de Dublín si se leen sus páginas con detenimiento. Pero ningún novelista o poeta, ni ningún lector de novelas o poemas, se dará por satisfecho cuando la precisión informativa se convierta en un fin. El objetivo de la ficción es dar nuevo aliento al tema tratado, mediante lo que Freud denominó el trabajo de los sueños, aplicado, en este caso, a la labor del escritor, una labor que no consiste, ni de lejos, en documentarse mediante la investigación. Si bien las estadísticas y las entrevistas en profundidad proporcionan información útil, las respuestas ofrecidas por la muestra representativa de entrevistados no son en absoluto más fiables que las respuestas que emanan del sexto sentido o del séptimo cielo del espíritu creador en acción.

Recuerdo, por ejemplo, la respuesta que me dieron los trabajadores de sueños de mi propia mente cuando me debatía sobre la cuestión de si también yo debía sumarme a la diáspora. O, cuando menos, sumarme a ella a tiempo parcial. La Universidad de Harvard me había ofrecido la posibilidad de impartir clases en sus aulas durante medio curso y aceptar esa propuesta supondría pasar en el extranjero cuatro o cinco meses al año durante el futuro previsible. Dominado por la incertidumbre y sin saber qué decidir, hice lo único que resulta razonable hacer en tales circunstancias: consultarlo con la almohada. Y tuve un sueño. Soñé que mi mujer y yo estábamos bajo un inmenso cielo estrellado, en el desierto. Hacía fresco, el rocío cubría la tierra, y, como la temperatura iba en descenso, debíamos buscar cobijo para pasar la noche. De pronto, topamos con una pared rocosa desnuda, un muro de oscuridad que se alzaba imponente ante nosotros, y a su abrigo logramos montar una suerte de tienda de campaña. Colocamos una serie de palos entre la pared y el suelo, en diagonal, y, cubriéndolos con todo lo que encontramos a mano, hicimos un cobertizo, donde nos tumbamos y enseguida nos dormimos. Cuando quisimos darnos cuenta había amanecido, estábamos despiertos bajo un cielo radiante, el desierto luminoso se perdía en la lejanía a nuestras espaldas y el farallón había desaparecido, dejándonos de nuevo a techo descubierto, ahora junto a las orillas del Canal de Suez. Lo que habíamos tomado por una pared rocosa, por una garantía de permanencia y estabilidad, era en realidad el casco de un transatlántico anclado en el canal, y, durante la noche, el transatlántico había zarpado dejándonos a la intemperie. Ni que decir tiene que acepté el trabajo en Harvard. Desde las fuentes originales de mi consciencia me había llegado el mensaje de que el movimiento es fundamental para la vida, de que hay que contar con la soledad y con el riesgo, y aceptarlos como condiciones dadas, y de que, tal como lo expresó Heráclito, todo fluye.

«Todo fluye.» «El hombre vive enamorado y el amor se desvanece.» «Hemos aquí en una ciudad sin permanencia.» El acervo de la sabiduría popular es pródigo en afirmaciones de esta índole, a propósito de la imposibilidad de que en los asuntos humanos haya permanencia o estabilidad. No es, por tanto, sorprendente que esta misma preocupación sobre el movimiento y la dispersión aflore una y otra vez en la obra

de muchos poetas irlandeses contemporáneos. La primera obra de John Montague, de 1958, llevaba por título *Forms of Exile*; una frase de san Pablo, «ciudad sin continuidad», fue utilizada por Michael Longley en 1969 para dar título a su primera colección de poemas; un año antes, Derek Mahon había titulado *Night Crossing* su primer volumen



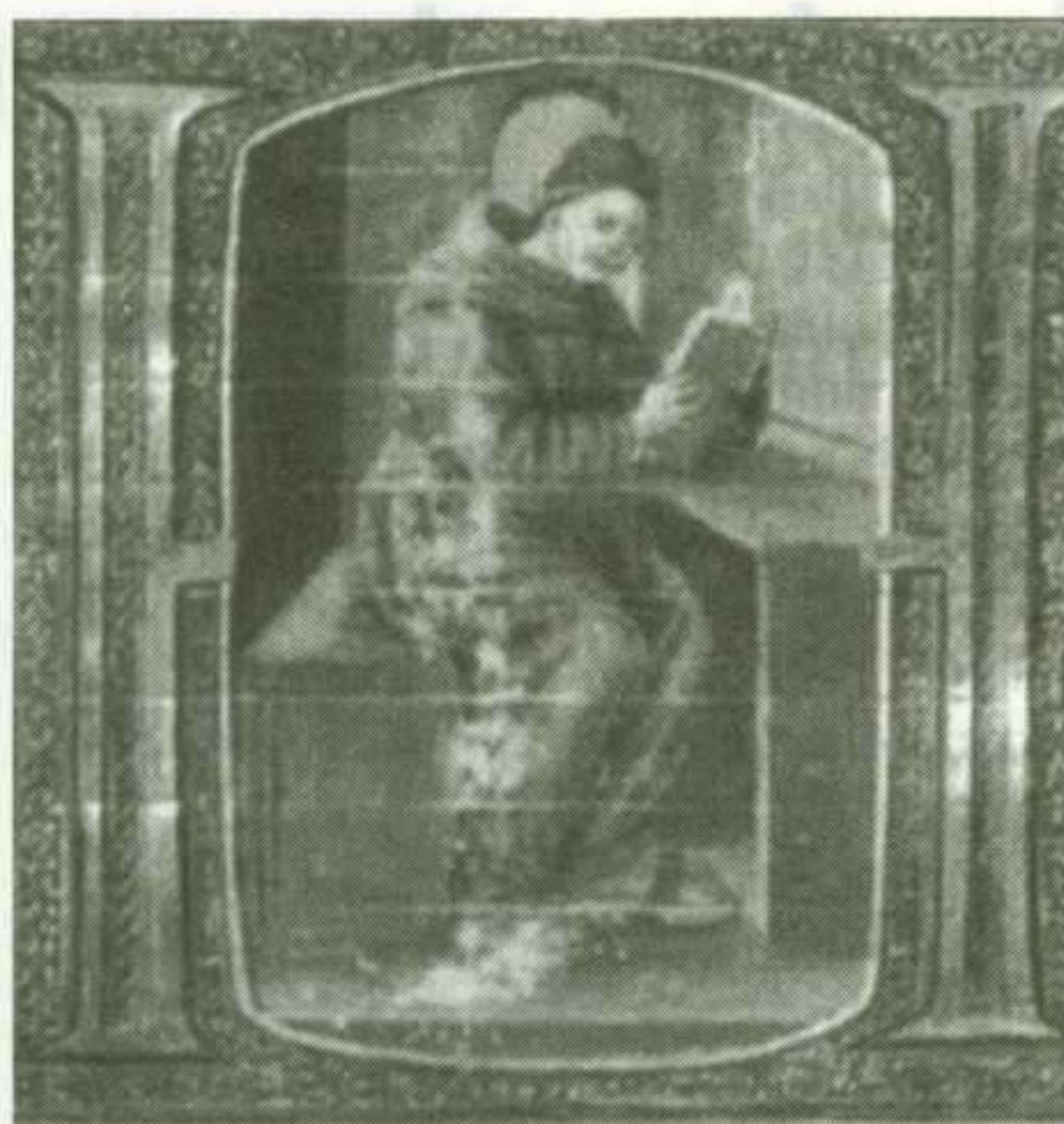
Nicolás de Lyra: *Biblia Latina*. 1481. Palma de Mallorca, Biblioteca Pública del Estado.

de poesía; y, durante los siguientes años, Eavan Boland titularía el suyo *New Territory* y Paul Muldoon daría por título a su obra novel *New Weather*, mientras Eiléan Ni Chuilleanáin llamaba a su primera serie de poemas americanos *The Second Voyage*. En el campo de la novelística tenemos, por ejemplo, *The Leavetaking* de John McGahern y *Balcony of Europe*, de Aidan Higgins. Todo ello da testimonio de la fascinación que la idea de la partida y la perspectiva de un entorno novedoso ejercen en la imaginación de los escritores irlandeses.

Y, sin embargo, tal como ocurría en el caso de Joyce, los sucesos narrados en estos libros nunca son un simple registro de lo que acaecía en Irlanda. Aun cuando un poeta irlandés afincado en Estados Unidos publique un volumen titulado *American Wake*, no lo hace meramente en son de protesta porque Irlanda lleve décadas exportando su talento y sus problemas a partes iguales. Incluso cuando Edna O'Brien escribía a comienzos de la década de 1960 sus memorables primeras novelas sobre las agrídulces consecuencias liberadoras de la emigración irlandesa, le interesaba tanto la redención del espíritu individual

como denigrar las fuerzas represoras que, deliberada o involuntariamente, la impedían. Lo mismo podría decirse con respecto a las primeras obras teatrales de Brian Friel, Tom Murphy y Tom Kilroy. Tanto es así que el famoso título de Friel, *Philadelphia Here I Come*, podría servir de subtítulo para el programa que hemos denominado *Irlanda y su diáspora*.

El motivo de que diga esto es que se puede suponer que la idea que Friel trataba de expresar es la misma que han querido manifestar los organizadores de este programa: en ambos casos se está indicando que hay un continuo de creatividad, un circuito cerrado cultural y psicológico, una suerte de modelo de intercambio bidireccional que opera entre la experiencia de la patria y la noción de libertad. Con la distancia y la ampliación de la perspectiva no sólo se consigue empleo, sino también energía creativa, lo que no obsta para que el punto desde el que se obtiene distanciamiento y una perspectiva más amplia nunca sea un punto fijo. Los dioses, si se quiere, siempre están moviendo la portería donde ha de meterse un gol. Ni siquiera la Itaca hacia la que Ulises viajaba era el destino que la providencia le tenía reservado. Este gran viajero de los



Biblia de los Jerónimos. 1945. Lisboa, Arquivos Nacionais.

mares recibió del profeta Tiresias la noticia de que terminaría viajando lejos del mar, fuera de su elemento, y llegando tan tierra adentro como para que las gentes con las que se encontrara no supieran reconocer un remo y lo confundieran con un aventador de grano. Se diría que estar fuera de lugar es nuestro destino. El Edén, ya sea que lo concebamos como una creación divina o como una regresión infantil, es un lugar que estamos obligados a abandonar.

Hoy día, cierto es, no lo abandonamos vigilados por un ángel que empuña una espada flamígera. Nos alejamos de él cruzando las puertas de un aeropuerto y, si somos escritores, es muy posible que topemos con otros miembros de nuestra tribu en la sala de espera, escribientes peregrinos de viaje de ida o vuelta a una lectura de poesía, o una entrega de premios o a cualquier evento literario celebrado en Melbourne, Francfort, Tokio o Moscú. Además, si somos irlandeses, también es muy probable que nos encontremos con cantantes y músicos de camino a conciertos organizados en la Bretaña o en Budapest, a grupos de música que vuelven de una gira realizada en los Estados Unidos, o a directores de cine de regreso de Cannes, o a grupos de teatro que se dirigen a Broadway. Y si volamos con Lufthansa, el encuentro será probablemente con una pintora que va a Múnich; o si se trata de un vuelo a Nueva York, la pintora volverá a su estudio del Soho, después de la inauguración de una exposición en una galería de Temple Bar, en Dublín.

Esto no es mera fantasía. Con el tiempo me he acostumbrado a encontrarme con este tipo de gentes en esta clase de circunstancias, y esas personas acudieron a mi memoria cuando recibí la solicitud de hablar en este foro en nombre de quienes han contribuido a esta feria que celebra a *Irlanda y su diáspora*. Y, claro está, también pensé en Columba, no con espíritu nostálgico, no, sino con ánimo de revisar una de las imágenes más conmovedoras asociadas a su exilio. Cuando san Molaise le puso como penitencia el exilio, también le prohibió volver a hollar el suelo irlandés durante el resto de su vida y, por ello, cuando en un par de ocasiones el deber le llamó a la patria, san Columba llevaba dentro de sus sandalias tierra de la isla de Iona. Mil quinientos años después parece que los descendientes de Columba calzan sandalias tan ligeras como las de Mercurio; tienen alas en los tobillos y, en lugar de un puñado de tierra patria en los zapatos, se diría que tienen el mundo entero a sus pies. Están en situación de volver realidad lo que, en su día, el poeta inglés Robert Browning concebía como el ideal para la imaginación, a saber, vagar entre esos «lugares afines que son el cielo y la patria», disponer de acceso a esos dos dominios que delimitan nuestra existencia terrenal y que el poeta irlandés Patrick Kavanagh denominó en cierta ocasión «la parroquia y el universo». □


Conferencias y mesas redondas sobre la relación entre arte, ciencia y nuevas tecnologías, con la participación de teóricos, filósofos y artistas internacionales, especialistas en este campo.

Inscripciones abiertas
(plazas limitadas)
Amics dels Museus de Catalunya
Palau de la Virreina.
La Rambla, 99 / 08002 Barcelona
Tel / Fax: (93) 318 94 21


CONGRESO INTERNACIONAL


arte en la era electrónica

perspectivas de una nueva estética

del 29 de enero al 1 de febrero de 1997
en el Auditorio del CCCB 
Centre de Cultura Contemporània de Barcelona

Organiza:

GOETHE-INSTITUT  BARCELONA

 Diputació de Barcelona
Àrea de Cultura

Información:
ACC L'Angelot. Tel / Fax: (93) 345 05 25
Goethe-Institut de Barcelona
(Programación cultural)
Tel: (93) 317 38 86. Fax: (93) 301 06 30

Con el apoyo de:
The British Council, Institut Français de Barcelona, Istituto Italiano di Cultura, Institut d'Estudis Nord-americans, ACC L'Angelot

La confusa situación de las artes en Rusia

John Lloyd

La alta cultura rusa no ha logrado florecer desde el hundimiento de la Unión Soviética. Si bien se observan signos de recuperación, y aunque los grandiosos cimientos sobre los que se asienta no han sido destruidos, es evidente que lo que predomina es un sentimiento de pérdida. Imposible hacer nada a corto plazo: las grandes instituciones se encuentran en fase de suspensión momentánea de sus funciones vitales; las grandes figuras envejecen, desaparecen de la escena o se hacen ricas; los nuevos nombres no desarrollan grandes carreras, sino que más bien encuentran huecos, a menudo fuera de su país. En el terreno del teatro, la incomparable técnica de interpretación soviética se ve limitada en gran medida a producciones de los clásicos —Chéjov, Dostoievski, Ostrovski— en estudios o salas de ensayo y ante poco público. El repertorio operístico se

sigue cantando (por lo general) bien, aunque en decorados diseñados hace treinta años. En el arte de vanguardia el principal punto de referencia sigue siendo Iliá Kabakov, una figura que dominó claramente durante los años setenta y que hoy vive en París. La música sería —lo que queda de ella— es tan hermética como en Occidente.

Aun en el caso de que hubiese dinero, no bastaría para reconstruir la infraestructura que sustentaba el arte soviético. Este, por más propagandista que fuese, siempre gozó de relativa autonomía, siempre dispuso de un espacio en el cual los artistas podían conquistar cierto grado de libertad al margen de los controles ideológicos, pero nadie, siquiera subrepticamente, podía sustraerse al sistema.

La más «rusa» de las artes, aquella que se identifica más estrechamente con

el Estado, es el ballet, y Moscú sigue siendo su capital. Mas para muchos críticos y amantes del ballet, la época gloriosa del ballet ruso ha concluido. Para el ballet, como para la conquista del espacio o la carrera armamentista, el dinero jamás fue un obstáculo. El Bolshói en particular era un jardín soviético, un escaparate para los turistas, y a menudo hacía las veces de embajador de la URSS en el extranjero. Su director más famoso, Yuri Grigoróvich, que dirigió el Bolshói durante treinta años, fue alabado desde el poder en 1994. Se había ganado la enemistad de muchos de sus principales bailarines, pero no de la mayoría de la plantilla, fiel al régimen conservador; y lo que es más importante, no consiguió el apoyo del Kremlin (que sigue teniendo la última palabra en lo que al Bolshói se refiere) por oponerse a un sistema de contratación diseñado

Foto: Archivo Salvat.



en parte para reducir el enorme coste del ejército teatral. El empresario Vladímir Kokonin derrotó a Grigoróvich de un modo impensable durante la época soviética. «La gente tendrá que empezar a justificar sus salarios», anuncio Kokonin. «No queremos un funcionariado contemporizador».

Grigoróvich abandonó su puesto con dignidad; no así Olieg Vinográdov, coreógrafo titular del Marinski (la compañía recuperó su viejo nombre dentro del país, aunque conservó el nombre de Kírov en el extranjero, lo cual puede considerarse como un gesto claramente anticomunista, pero ante todo es una estrategia de mercado). En octubre de 1994 Vinográdov fue detenido y acusado de corrupción, junto al nuevo director de la compañía, Anatoli Malkov: había permanecido en su puesto por espacio de dieciocho años. La policía, encargada de investigar los cargos, explicó que Malkov era «un don nadie; Vinográdov era quien estaba detrás de todos los sobornos», que al parecer ascendían a muchos millones de dólares. John Cripton, un empresario canadiense que contrató al Marinski/Kírov para una gira de diez años por el extranjero, declaró que Vinográdov exigía pagos adicionales sobre cada contrato. Vinográdov lo niega todo y —ahora en libertad bajo fianza— sigue trabajando en el Marinski. Incluso aquellas actividades sobre las que ha hablado con franqueza parecen indicar que las estrellas pueden —y de hecho anhelan— enriquecerse, mientras que los artistas secundarios luchan por sobrevivir, tendencia que no es exclusiva del ballet. Vinográdov compró una casa en Washington con el fin de estar cerca de su Kírov Academy of Ballet, fundada por miembros de la Iglesia de la Unificación. Además asesora a una compañía de ballet japonesa inspirada en el modelo del Kírov, y cuando le preguntaron si le gustaría crear nuevas filiales del Kírov en Alemania e Irlanda dio una respuesta típicamente post-soviética: «¿Por qué no?».

En el terreno del ballet, la ópera y la música clásica, las compañías y las orquestas que aún sobreviven dependen en gran medida de personajes como Vinográdov o Kokonin, capaces de garantizar las giras por el extranjero y de ganar mucho dinero. Ello significa, a su vez, que el repertorio tiende a esclerotizarse y que los «favoritos» se interpretan una y otra vez; rara vez hay directores invitados y las giras son mucho

más largas y extenuantes que las de las compañías occidentales. La Filarmónica de San Petersburgo apenas permanece medio año en su ciudad. Uno de sus dos directores titulares, Mariss Jansons, es también director titular de la Sinfónica de Pittsburgh y primer director invitado de la Filarmónica de Londres; además tiene un contrato con la Filarmónica de Oslo.

La escasez de estrellas salta a la vista, en comparación con el periodo soviético. Las deserciones eran entonces esporádicas. Durante el mandato de Gorbachov, el goteo se convirtió en oleada, a medida que los artistas se daban cuenta de los (relativamente) altos salarios que se ofrecían incluso en los pequeños circuitos internacionales. El Conservatorio de Moscú, institución que hasta los años ochenta fue la mejor escuela de música del mundo, y en la que se formaron los mejores pianistas y violinistas del siglo, sigue teniendo una impresionante lista de profesores, entre los que figuran muchos de estos intérpretes, pero son pocos los que dan más de una o dos clases al año, en sus raras visitas a Moscú. El pianista Nikolái Petrov, profesor del Conservatorio, lo explica de este modo: «Estamos muy cerca del fin de lo que ha sido nuestro mayor orgullo: el estilo de interpretación ruso. Los profesores trabajan tan poco con sus alumnos que resulta imposible decir si su técnica es o no rusa».

«Muy cerca del fin»: el agotamiento es un tema recurrente. Las grandes instituciones artísticas siempre estuvieron a menudo continuando estando bajo el control de un director todopoderoso: Vinográdov dirigió el Marinski/Kírov durante dieciocho años; Grigoróvich el Bolshói durante veinte años y el difunto Yevgueni Mravinski dirigió la Filarmónica de San Petersburgo por espacio de cincuenta años. Semejante orden de cosas resulta a todas luces conservador y autoritario, pero contribuyó a crear un entorno de disciplina que estimulaba el talento. La conclusión del público ruso es evidente: el capital acumulado durante el periodo socialista se está dilapidando en los mercados extranjeros, sin que se haga el menor intento de reponerlo.

En 1992, el empresario ruso-estadounidense Tristan Del empezó sus negociaciones con la radio y la TV estatal para lanzar al mercado sus enormes archivos de música clásica. Finalmente llegó a un acuerdo en 1995, conjunta-

mente con la empresa de *marketing* británica Telstar, que prevé la difusión de 400.000 horas de música en las que figuran Shostakóvich (en calidad tanto de intérprete como de autor), Prokófiev y Stravinski, además de intérpretes como Gilels, Richter y Rostropóvich. Del afirmaba que el archivo valía 9.000 millones de dólares, lo cual no deja de ser una exageración. En cualquier caso su valor es enorme y el acuerdo ha tropezado con la oposición de Nikolái Petrov y el Ministerio de Cultura, entre otros. A pesar de todo está en marcha. Del sostiene que ha invertido en el proyecto casi 5.000 millones de dólares. Está claro que sus condiciones han sido muy duras, pero se compromete a difundir un material que de lo contrario habría caído en el olvido.

El agotamiento es ante todo ideológico. La tiranía de los directores eternos se asemejaba a la tiranía estatal: su repertorio era una mezcla de clásicos y obras propagandísticas autorizadas, como *Espartaco* —un ballet convencional que representa la misión liberadora de la Unión Soviética—, creado por Jatchaturian y coreografiado por Grigoróvich. *Espartaco* es un espectáculo grandioso —especialmente en su clímax, cuando el héroe es levantado por los aires sobre las puntas de las lanzas—, mas para el mundo del ballet no deja de ser una curiosidad algo ajada. «Sólo el Bolshói podría interpretar este ballet... y sólo el Bolshói estaría dispuesto a ello», escribió Lije Jennings en el *New Yorker*. Grigoróvich, la principal figura del ballet ruso de la posguerra, se mostró innovador en un principio, como sugiere su montaje de *El lago de los cisnes*, que respeta el final trágico original. Sin embargo, tras su representación, la ministra de Cultura, Yekaterina Fúrtseva, decretó que había que mantener el final feliz. El ballet soviético era ferozmente conservador; pero su conservadurismo exigía la más sólida de las defensas y nadie tenía la fuerza necesaria para impedir la fuga de algunos de sus mejores intérpretes y la infiltración de numerosos elementos subversivos. Al final, la fortaleza se desmoronó, por dentro y por fuera.

Sin embargo, matar el ballet no es fácil, como explica el crítico ruso Vadim Gaievski: «El ballet ruso está gravemente herido, pero aún no ha muerto. El interés sigue ahí, como también siguen ahí las excelentes escuelas que reflejan ese interés. El ballet es un arte con pasado y futuro, pero sin presente». Es evi-

dente que el capital artístico del socialismo se está despilfarrando, y acaso también sea inevitable, a medida que Rusia se incorpora a los circuitos culturales internacionales. También es inevitable que sus principales figuras intenten enriquecerse por todos los medios: a fin de cuentas siempre han sido envidiosos huéspedes, invitados en las fincas y las viviendas palaciegas de sus colegas occidentales. Una vez privada de las viejas formas de coerción sobre sus artistas, la sociedad musical rusa se enfrenta a la necesidad de financiar sus instituciones y encontrar el dinero para conservar a sus estrellas. Hay pequeños indicios de que esto se está haciendo: los salarios en Moscú, San Petersburgo y otras ciudades con larga tradición musical, como

Nuevos contemporáneos y viejos disidentes

El héroe epónimo de *Omón Ra*, una novela de Víktor Pelievín publicada en 1992, afirma lo siguiente: «De pronto he comprendido que sólo la ingravidez puede hacer al hombre verdaderamente libre y ésa es la razón por la que siempre me han aburrido las voces de las radios occidentales y los libros de los distintos Solzhenitsins. En lo más profundo de mi corazón, claro está, siempre he aborrecido a un Estado cuya amenaza silenciosa obligaba a cualquier grupo de personas, reunidas siquiera por espacio de unos segundos, a imitar con el mayor de los celos al más vil y obscuro de los individuos allí presen-

gaba. A medida que aumenta su prestigio, tanto nacional como internacional —al abrigo del dique construido por las críticas de la generación de los sesenta, para cuyos miembros estos «nuevos» rusos son una aberración—, se vuelven más osados. *Omón Ra* es la expresión de algunas de sus preocupaciones. Su héroe —cuyo nombre combina el acrónimo de las fuerzas especiales rusas y el nombre del dios del sol egipcio— se enrola en el ejército como piloto, es reclutado como astronauta y sus superiores le comunican que ni él ni el resto de la tripulación sobrevivirán a la misión que les ha sido asignada. Mientras cumple con su deber descubre que está atrapado en una maraña de mentiras: que se ha presentado «voluntario» para esta misión; que el programa espacial soviético es más humano que el estadounidense, porque emplea naves no tripuladas por hombres, cuando en realidad jóvenes como Omón son deliberadamente enviados a la muerte; que la misión no llega a despegar, porque en realidad es un montaje televisivo. El coronel del KGB responsable del adiestramiento de Omón le dice: «No hemos tenido tiempo de vencer a Occidente tecnológicamente. Pero en la batalla ideológica no puedes bajar la guardia ni un segundo. La paradoja —otro elemento de la dialéctica— es que cimentamos la verdad en la falsedad, porque el marxismo lleva implícita una verdad todopoderosa, y ese objetivo al que dedicamos la vida es, en sentido formal, un engaño. Pero... cuanto más consciente seas a la hora de ejecutar tu hazaña heroica, mayor será su grado de verdad, mayor será el sentido de tu breve y hermosa vida.» Más adelante, en un triunfal pasaje de humor negro, Pelievín/Omón Ra oye contar a uno de sus compañeros la historia de cómo, para inducir un estado de ánimo favorable en Henry Kissinger, durante una visita de éste al país, los dirigentes soviéticos disfrazan a otros dos «voluntarios» con pieles de oso y los utilizan como blanco fácil de su invitado. Incapaz de alcanzarlos, siquiera a corta distancia, un furioso Kissinger se abalanza sobre el «oso» y lo hiere mortalmente con un puñal... y, mientras éste expira, firma sobre su cuerpo un acuerdo para el control del armamento.

Como la mayoría de sus contemporáneos, Pelievín está en deuda con Venedikt Yeroféiev, escritor que pasó su infancia en un orfanato tras el encarcelamiento de su padre y la huida de su

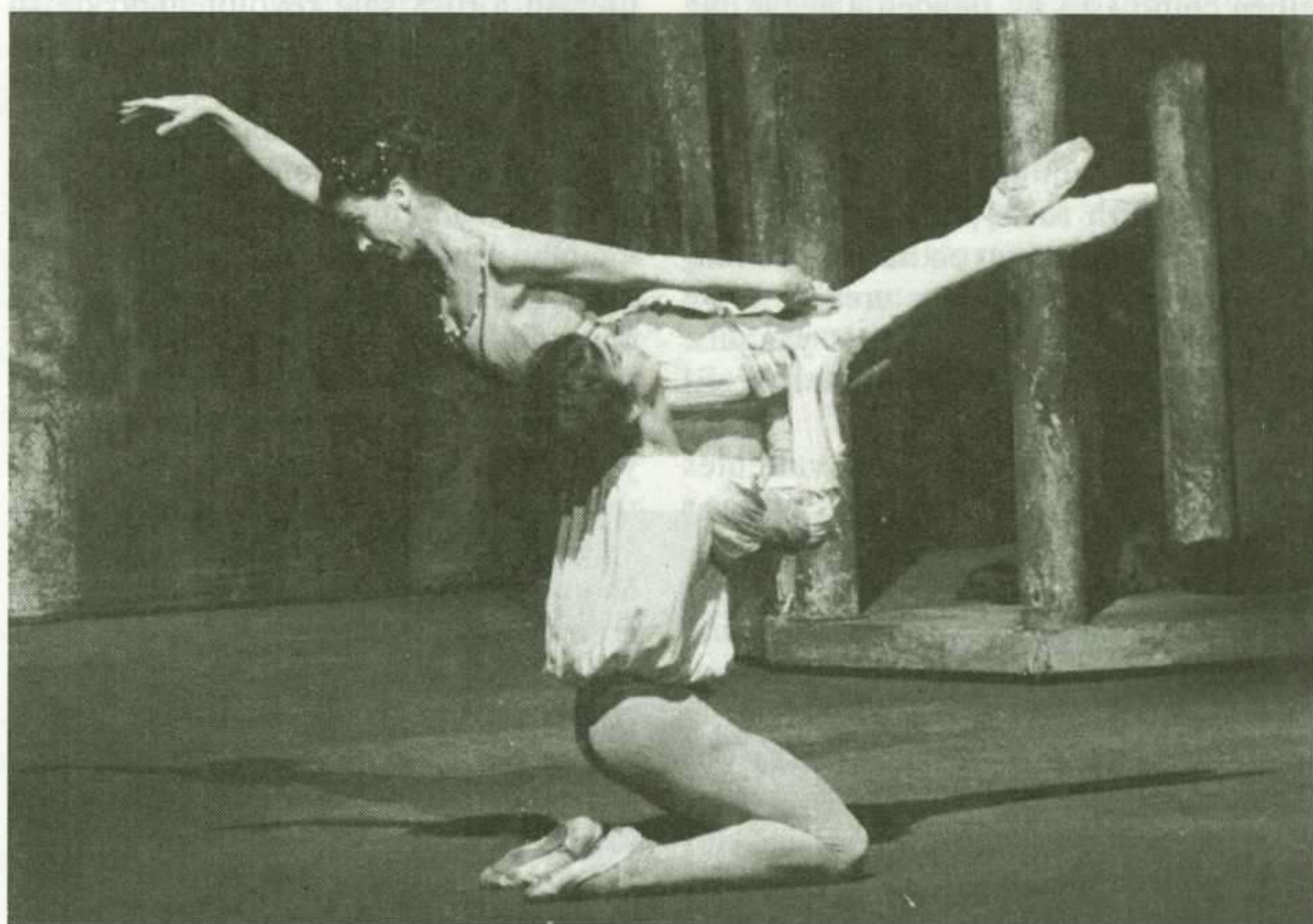


Foto: Zenka Woodward Picture Library.

Odessa, se aproximan cada vez más a los niveles internacionales. La casa discográfica estatal Melodia se ha disuelto y parte de ella ha llegado a un acuerdo con la empresa alemana BMG para lanzar al mercado sus archivos, estableciendo unos honorarios mucho más altos para sus intérpretes. Por otra parte, el acceso al mercado internacional de las orquestas de Rusia y otras repúblicas de la antigua Unión Soviética se está dejando sentir sobre la estructura salarial de los músicos en todo el mundo. Por el momento es imposible decir si los topes subirán o si se permitirá que los hambrientos del Este hagan bajar el precio de la música clásica y moderna, contribuyendo a la creciente popularidad de ambas.

tes». En sólo dos frases, Pelievín condena a toda su generación —tiene poco más de treinta años—; tanto al sistema soviético como a sus críticos más severos. Esta imprudente descalificación, tanto del totalitarismo como de la disidencia, de los «distintos Solzhenitsins» y de un Estado que amenaza en silencio, es la actitud hoy más extendida entre los novelistas y poetas que luchan por sobrevivir en medio de las ruinas de un universo antaño poblado exclusivamente por seres buenos y malos.

Los escritores que hoy se agrupan bajo el nombre de «nuevos» rusos a veces no son tan nuevos y tampoco muy jóvenes; se opusieron al comunismo oficial cuando aún persistía y al anticomunismo oficial cuando aún se casti-

madre. Yeroféiev trabajó como criado doméstico y se entregó al alcohol a finales de los sesenta, mientras escribía *Moscú-Petushkí*, novela que se convertiría en un clásico de la contracultura soviética —una obra compleja y paródica en la que el narrador-héroe, Venichka, viaja desde la capital a la pequeña ciudad de Petushkí, y monologa sobre un mundo en el que las virtudes soviéticas tradicionales han desaparecido. Yeroféiev murió en 1992. El desprecio hacia las presiones de la cultura estatal y hacia la disidencia que destila su novela, su confusa estructura episódica, su individualismo romántico y su desesperación han influido en los «nuevos» escritores. Pero, si bien *Moscú-Petushkí* es en gran parte una alegoría densa y controlada, la mayoría de sus seguidores escriben con extraordinaria violencia sobre el mundo que han perdido, o que les ha sido arrebatado. Vladímir Sorokin, por ejemplo, habla de sexo bestial, excrementos, enfermedades y amputaciones, y luego cambia de golpe, introduciendo pasajes enormemente cursis. Yuz Aleskovski, casi el mayor de sus «nuevos» contemporáneos, pasó cuatro años en un campo de prisioneros y combina la obscenidad con una poderosa evocación de las extravagancias institucionales de la vida soviética. Yuri Miloslavski (exiliado) describe en su lacónica prosa un universo de predación situado al margen de la ley. «La patrulla se llevó a Katia cuando volvía a casa del club artesanal donde enseñaba a hacer rebecas verdes. La tocaron y decidieron que estaba bien, la llevaron a la estación y la apalearon hasta que empezó a echar sangre por la boca. Luego la dejaron tirada, bajo una tormenta de nieve, con su rebeca verde.» Este pasaje resulta bastante fuerte para un lector occidental, pero lo es aún más para el público soviético, cuya literatura siempre ha sido decorosa, por no decir mojigata.

En cierto sentido —según afirma la crítica rusa—, estos escritores son los primeros «realistas sociales»: describen la realidad que el realismo socialista había dejado fuera. La famosa novela de Vladímir Sorokin, *La cola*, publicada en París en 1985, consta únicamente de los diálogos entre un grupo de gente que hace cola para adquirir un artículo desconocido, que estará disponible en un futuro indefinido. En las obras de teatro y las novelas de Ludmila Petrushévskaja, una de las más famosas (y las mejores) de los «nuevos» escrito-

res, los personajes actúan con consciente maldad —especialmente los hombres con las mujeres, como ocurre en *Nets and Traps* y *Una chica así*. El propio concepto de redención queda aniquilado, porque el escritor está sujeto a la arbitrariedad y la crueldad del destino. Se parte del supuesto de que es imposible esperar nada mejor —todo lo contrario del «luminoso futuro» de la literatura oficial soviética—.

Los «nuevos» escritores a menudo odian a la Unión Soviética, desprecian a la generación de los sesenta y muestran un respeto sólo superficial hacia los disidentes. Aunque son claramente incapaces de resistirse a la tentación de excavar en las ruinas y sumergirse en las cloacas de una sociedad que ya no perciben como «suya», tienden a negar que forman parte de una tradición o que se interesan por la política, o incluso que son ciudadanos literarios de un país definido. «Es un error pensar que hay una literatura rusa», afirma Pelievín. «La literatura rusa no podía salir de ninguna parte. Todos hemos crecido entre McDonald's, dólares y coches yanquis. ¿Qué hay de ruso en todo ello? El clima, tal vez».

Uno de los más osados y valientes de los nuevos escritores es Víktor Yeroféiev (que no guarda ningún parentesco con Venedikt). En un famoso ensayo publicado en la *Literary Gazette*, Yeroféiev afirmaba que las tres «corrientes» literarias desarrolladas tras la muerte de Stalin —la «oficial», la «literatura de aldea» y la «liberal»— se encontraban en fase terminal: las dos primeras sucumbieron ante el nacionalismo ruso, que resultó aún más amargo para los escritores oficiales al ir acompañado de una pérdida de prestigio, dinero y ediciones subvencionadas, y acabó con el vigor artístico de los escritores de «aldea» (a excepción de Víktor Astáfiev). En lo que atañe a los liberales y los disidentes, su creación «ha completado la misión social que, lamentablemente, la literatura se vio obligada a desempeñar durante la era soviética. Pero ya es hora de que la Rusia post-utópica vuelva a la literatura como tal». En un ensayo posterior, «Las flores del mal en Rusia», publicado como introducción a una antología de nueva literatura rusa editada por Penguin, Yeroféiev señalaba la década anterior a la Revolución de 1917 como «la edad de plata rusa», una época en la que los escritores se desentendían de las preocupaciones políticas y sociales —una

época en la que «el mal cabalga libremente en el alma humana». Esta actitud fin-de-siècle contrasta con lo que Yeroféiev irónicamente llama «la cálida bondad» que emanaba de la poesía y la prosa de los liberales de los sesenta: Yevtushenko, Okudzhava e incluso el escritor exiliado, algo más duro, Vladímir Voinóvich.

El hundimiento de la Unión Soviética, según reconoce Yeroféiev, supuso una gran pérdida; durante todo el periodo soviético, desde Zamiatin a Bulgákov, pasando por Pasternak y Solzhenitsin, la literatura ha mostrado «una valerosa resistencia a la tiranía». Sin embargo, esta pérdida también ha liberado «la energía indispensable para emprender una travesía plena... la nueva literatura rusa sale revoloteando de su prisión sembrada de minas. Se diría que la intensidad con que experimenta esta libertad apuntala su propia existencia».

La generación de los sesenta sostiene todo lo contrario. Muchos de sus miembros no reconocen como literatura algo que por lo general califican de «mierda». Liev Aniénski, uno de los escritores más sobresalientes de la generación de los sesenta, afirma que «la mayoría de los escritores modernos no reconocen el hecho de que han enterrado a los liberales de los sesenta y ahora están bailando sobre sus tumbas. Extraen su energía de la rabia. Sólo cuando nos aniquilen por completo empezarán a apreciar la cultura del pasado y sentirán nostalgia de ella. Somos cadáveres vivientes, sobrevivimos con respiración artificial.» Ina Soloviova, antigua editora de *Novi Mir*, sostiene: «Lo único que hacen los artistas de hoy es llamar hijo de puta a todo el mundo y decir que todo es una mierda. No entiendo por qué les gusta tanto». Y el crítico Igor Zolotuski afirma: «Dostoievski jamás describió el acto sexual: los nuevos escritores creen que al ofrecernos pornografía nos están mostrando los abismos del mal, en los que ni siquiera Dostoievski fue capaz de zambullirse. Pero lo que nos muestran no son los abismos del mal. Lo que nos muestran son los abismos de la suciedad y del mal gusto». Este fundamento literario divide claramente las opiniones de los jurados del premio más prestigioso del país, el Russian Booker Prize (dotado con 12 millones y medio de pesetas; una cantidad enorme para los escritores rusos). El premio realza el perfil de la ficción rusa, tanto dentro como fuera del país, y ha ayudado a es-

critores como Mark Jaritónov (ganador en 1992), Nikolái Klimontóvich (seleccionado en dos ocasiones) y Alexéi Slapovski (seleccionado en dos ocasiones). Anienski, que presidió el jurado en 1994, otorgó el premio a la novela de Okudzhava *El espectáculo ha concluido*, un relato sobre el destino de la propia familia del autor, que pasó de la *nomenklatura* a los campos de prisioneros durante las purgas de finales de los años treinta. Fue el último premio para su clan, para la generación de los sesenta, antes de que sus miembros fuesen barridos por los posmodernistas y sus sucesores.

Por más que la historia pese sobre la «nueva» literatura rusa, no cabe duda de que la oposición a ella representa un último e infructuoso esfuerzo por apuntalar el viejo orden. Yeroféiev está en lo cierto: el hundimiento del Partido Comunista Soviético acabó con la *raison d'être* de quienes se oponían a él, desde dentro y desde fuera del sistema; y las pasiones surgidas durante la época de Gorbachov, que provocaron la división en el seno de la Unión de Escritores, han quedado reducidas a


meros exabruptos y abucheos. «Cuando pienso en mis colegas de la Unión de Escritores», observa Mijaíl Shátov, un joven valor de los ochenta, «no veo más que... una asquerosa competencia por publicar y ganar dinero».

Alexandr Solzhenitsin ha tenido la desgracia de sobrevivir a la nueva era. Es el único de los grandes disidentes —sólo Sájarov puede compararse— que regresó al país del que había sido expulsado veinte años antes. Cuando en julio de 1995 preguntaron al difunto Joseph Brodski si pensaba volver a su país, su respuesta fue categórica: «No creo que sea posible. El país donde crecí ya no existe. Es imposible bañarse dos veces en el mismo río». Pese a tener los mismos escrúpulos, Solzhenitsin cayó en la tentación de emular al último Tolstói, y en un alarde de sensatez regresó a Moscú en 1994. Tiene un grupo de seguidores y admiradores en los medios de comunicación, y la mayor parte de los líderes políticos consideran oportuno arrodillarse ante su grandeza. Se ha dirigido a la Duma, advirtiendo de la decadencia de las autoridades y la creciente im-

pacencia popular; ha discutido con el Presidente Yeltsin sobre el mismo asunto; ha dirigido un programa de televisión en la principal cadena estatal; y ha publicado un tratado, *El problema ruso*, en el que reduce a escoria a la mayor parte de los dirigentes rusos del pasado —zares y bolcheviques por igual— por traicionar el interés de su país, arremete contra los comunistas y concluye con una advertencia sobre la extinción racial:

«El problema ruso», a finales del siglo XX es inequívoco: ¿será nuestro pueblo o no será? La creciente oleada de vulgaridad e insipidez que intenta establecer diferencias entre las culturas, las tradiciones, las nacionalidades y el carácter de los pueblos, arrasa todo el planeta. ¡Y cuántos son los que se resisten a su embestida, sin titubear y con la cabeza bien alta! Nosotros no... Si seguimos así, puede que dentro de un siglo, tal vez, la palabra «ruso» habrá desaparecido del diccionario. O construimos una Rusia moral, o no habrá Rusia.

Más le habría valido a Solzhenitsin seguir el ejemplo de Brodski. Se ha



EL PAIS AGUILAR

Imágenes reales.

Sin decorados ni maquillajes, sin efectos especiales. Iciar Bollain ha estado con Ken Loach en el rodaje de La canción de Carla y nos cuenta su experiencia.

convertido en blanco de las burlas de los jóvenes, y sigue siendo despreciado por los mayores comprometidos. Hasta sus amigos se sienten incómodos y están hartos de él. En septiembre de 1995, el periodista Konstantin Kedrov escribió en *Izvestia*: «Hemos sido fieles espectadores del teatro político de Solzhenitsin durante muchos años. Ahora está claro que el nuevo espectáculo no ha funcionado. *Un día en la vida de Iván Denisóvich* vale mucho más que todas las apariciones televisivas de Solzhenitsin». Tatiana Tolstaia difundió en *The New York Review of Books* el rumor de que Solzhenitsin había corrido con los gastos de su programa y sembró dudas sobre la veracidad del cáncer que constituía el tema de *El pabellón de cáncer*. Poco después de la aparición de estos dos artículos, el programa desapareció: un breve mensaje de la nueva dirección de la Televisión Rusa justificaba la decisión por la caída de la audiencia. El propio Solzhenitsin no hizo declaraciones al respecto, pero su mujer afirma que sigue habiendo comunistas en puestos influyentes que quieren silenciar a su marido. Es evidente que semejante afirmación carece de fundamento: los nuevos poderes de los medios de comunicación, indiferentes y aburridos, como Tolstaia carecen de ideología. Solzhenitsin se ha hecho un flaco favor a sí mismo. Sus quejas y su actitud moralizante resultan fútiles: las palabras cuestan poco y no se les presta atención.

El saqueo del pasado soviético

Afrodita se inclina ante Stalin, aparentemente dispuesta a susurrarle algo al oído. El está sentado junto a enormes columnas, rodeadas por una cortina; un quinqué romano arde en una repisa de la pared. Su título: *El surgimiento del realismo social*.

El decorado de nubes algodonosas sobre un cielo azul queda casi oculto por un letrero con grandes letras rojas: «ALABANZA DEL PCUS». Una lata vacía, con numerosas firmas garabateadas en su etiqueta blanca, lleva un cartel pegado en el borde que dice: «bote de firmas para el desarme pleno e incondicional de Estados Unidos».

Esto era SotsArt, una escuela que floreció en los circuitos clandestinos entre principios de los setenta y finales de los ochenta, momento en que fue

legitimada e inmediatamente murió. Sus principales figuras —Erik Bulátov, Dmitri Prígov, Grisha Bruskin— eran hombres de los sesenta, o de épocas posteriores. En su obra se yuxtaponía a menudo el consumismo occidental, o los símbolos del *showbusiness*, con iconos soviéticos: el *Stalin* y *Marilyn* de Leonid Sókov, o el *Proyecto publicitario en Times Square* de Alexandr Kosolápo (un gigantesco cartel rojo con el símbolo de la Coca-Cola y la cara de Lenin, acompañado del eslogan «Es lo auténtico: Lenin»).

Hacia finales de los ochenta cualquiera podía ser su propio SotsArtist. De hecho, esta promiscua confusión de imágenes, antaño irreconciliables, funciona mejor en las calles y en la TV que en las galerías de arte. La Plaza Pushkin, y no Times Square, era su epicentro: porque fue en la Plaza Pushkin donde McDonald's abrió su primer establecimiento en Rusia. En 1992, el vicepresidente Alexandr Rutskói proclamó su oposición a la reforma económica y se refirió al desánimo que experimentaba ante la visión de las grandes colas de ciudadanos rusos en busca de hamburguesas (espectáculo que presumiblemente veía desde la ventanilla de su limusina *Zil*). El escritor Anatoli Smelianski presentó un cuadernillo sobre la situación del teatro ruso y calificó la Plaza Pushkin de Cocina del Infierno Posmodernista:

La actividad comercial se realiza sobre tierra y bajo tierra. Periódicos de las repúblicas bálticas, octavillas de fabricación casera; octavillas impresas a mano; publicaciones artesanales de cualquier grupo o tendencia imaginable pasan rápidamente ante nuestros ojos. Los reclamos publicitarios se pegan en los muros del edificio del *Moscow News*. Un folleto anuncia 37 tipos de sexo, prometiendo una felicidad instantánea. El sonido de una vieja melodía rusa llega desde el subsuelo: armónicas, guitarras, ciegos, mendigos, alcohólicos, gitanos. Y una cola rodea la plaza ante McDonald's, dando varias vueltas sobre sí misma.

Los artistas plásticos practican ahora diferentes estilos de pintura, escultura y *happenings*. La generación de los setenta y los ochenta continúa en activo, pero sus principales exponentes están fuera del país. Tan sólo Iliá Kabakov, creador principalmente de «instalaciones» de tema soviético, es conocido en

todo el mundo. En Moscú se inauguran nuevas galerías, se ponen de moda, se anuncian en revistas satinadas como *Domovói*, *Matador* o el *Playboy* ruso. La vanguardia sigue un camino similar al de los nuevos escritores, se aleja del arte «con sentido» —el SotsArt fue su último grito triunfal— y cultiva un misticismo heterogéneo, saqueando el pasado en busca de inspiración y buscando, ante todo, sorprender, divertir o provocar.

Pese a todo, la vida soviética es una fuente de preocupación interminable. Valentín Cherkasin ha mantenido un largo diálogo con el arte y la arquitectura estalinistas; lo ha pintado, lo ha fotografiado, ha recortado las copias y las ha manipulado; ha escenificado *happe-*



Foto: PNS/Zardoya

nings junto a las estatuas del Metro de Moscú. Serguéi Shútov se sirvió del estreno de *Assa* —una película posmodernista sobre la corrupción y la apatía de la era Brézhnev— para montar un concierto de *rock*, un desfile de moda y una instalación con falsas columnas clásicas de estilo estalinista, rematadas con brazos y piernas de muñecas rotas. Actualmente se dedica al vídeo y ha compilado un entrañable y evocador tributo al cine soviético. Un grupo de artistas conocido como Eti («Esos») se desnuda en la Plaza Roja y grita la palabra *jui* (follar). Esperaban ser arrestados, y lo fueron. Alexandr Brémmer, artista de performances, anunció su espectáculo y apareció ante la concurrencia ataviado con medias de mujer y

gritando: «¿Por qué no me habéis incluido en esta exposición?» En el extremo opuesto, Serguéi Barjín, superviviente de finales de los cincuenta, recoge tierra por todo el país o por el extranjero y la pega sobre lienzo, como para dotar de cierta estabilidad a un mundo vertiginoso.

Es evidente que ya no hay un estilo oficial. El arte se divide en vanguardista (con un público poco mayor que el que tenía en los tiempos clandestinos); comercial (la corriente mayoritaria, que trabaja para empresas y coleccionistas); y el nuevo monumentalismo cívico. El Ministerio de Cultura, una institución de talante liberal, reparte sus exiguas subvenciones entre unos pocos artistas de la vanguardia menos extrema, en un

duro golpe: sus hijos e hijas naufragarán o se mantendrán a flote en aguas más traicioneras.

Clásico y comercial

El teatro fue una de las grandes formas artísticas soviéticas, aunque recalciante. Durante las dos primeras décadas de la era soviética, estuvo excesivamente influido por Stanislavski, Meierhold, Maiakovski y Bulgákov, lo que permitió a las autoridades disfrutar de paz mental. Tras la muerte de Stalin, el teatro se adelantó a las demás artes en su reivindicación de mayor espacio, y se escenificaron entonces una serie de obras antiestalinistas de dudoso gusto.

compañías eran y siguen siendo enormes —en la nómina de Moscow Arts figuran 200 actores— y el precio de las entradas irrisorio. El salario de los actores salía del Ministerio de Cultura y para los teatros de prestigio siempre había dinero suficiente.

Pero no era sólo el teatro oficial el que retrataba a los héroes soviéticos estatutarios: incluso en obras más afortunadas, de dramaturgos como Alexandr Guelman y Mijaíl Shatrov, se perseguía (al menos formalmente) el comunismo purificante. *The Minutes of a Meeting*, de Guelman, una obra aparecida a mediados de los setenta, contaba la historia de un capataz industrial que se negaba a aceptar una recompensa porque sabía de la «corrupción» de sus jefes. La obra tropezó con algunos obstáculos, pero finalmente se estrenó y recibió el beneplácito de Alexéi Kosiguin, a la sazón Primer Ministro del país. En términos generales, los directores y actores tenían talento para adular y manipular a los burócratas culturales, convenciéndoles de que en la vida habían ganado dinero: oficialmente, la riqueza era algo innecesario o sórdido, que interfería en la comunicación entre el artista y su público.

En 1989 el teatro dejó de ser un foro de discusión política. Eran tiempos difíciles —especialmente para la *intelligentsia*— y la propia vida se parecía cada vez más a un espectáculo. La televisión cobró mayor interés, en parte porque retransmitía todas las noches las sesiones del Soviet Supremo, elegido ese mismo año, y porque ofrecía nuevos programas sobre temas de actualidad y de debate que proporcionaban a la clase política auténticos dramas. Hacia finales de los ochenta, los sermones y las conferencias hasta entonces confinados en los escenarios de los teatros moscovitas, pasaron a la radio y la TV, y ocuparon los periódicos y las calles.

El teatro se dividió entonces en clásico y comercial. Zajárov, que siempre se distinguió por ser el director más emprendedor, empezó a escenificar en el Teatro Lenkom musicales y obras de lujoso vestuario, dirigidas a los nuevos ricos o al menos a un público acomodado, que seguía disfrutando con las veladas teatrales. Los palacios de la cultura y los teatros de las fábricas, que ofrecían espectáculos para los trabajadores, cerraron sus puertas. Muchos de ellos, propiedad de los sindicatos oficiales, se transformaron en casinos y *night-clubs*.

intento de constituir un marco de profesionales activos.

Al igual que los músicos, los artistas plásticos perciben la sociedad de Moscú y San Petersburgo como un cuerpo mutilado por la emigración — pese a que no tienen razones imperiosas para marcharse—. El sistema educativo sigue siendo ambicioso y estricto; se multiplican las carreras comerciales en el terreno de la publicidad y los medios de comunicación; las obras occidentales se exponen libremente, se imitan o se superan. Para los artistas más viejos, la pérdida de un sistema que, a través del asociacionismo, garantizaba unos ingresos estables de por vida, talleres para trabajar y espacios para exponer, representa un

La chinche de Maiakovski se reestrenó en 1955 para grandes audiencias, y su Pripkín bolchevique-proletario, enjaulado por una sociedad en la que el socialismo había alcanzado una perfección inhumana, volvió a gritar: «¿Por qué estoy solo en la jaula? ¿Por qué estoy sufriendo?»

Los grandes directores de la era post-estalinista, como Yuri Lubímov, Oliég Yefriémov, Mark Zajárov y Gueorgui Tovstonógov, recurrían a la alusión oculta y la sátira velada para eludir la torpe burocracia (objetivo prioritario). Sin embargo, a pesar de contar con algunos de los mejores actores y directores del mundo, el teatro ruso no estaba en condiciones de enfrentarse al mundo post-soviético. Las



La nueva hornada de directores — Liev Dodin (del Teatro Mali de San Petersburgo), Piotr Fomienko, Serguéi Zhenovach, Kama Guinkas y el veterano *enfant terrible* Anatoli Vasíliev— se centraron en los clásicos, especialmente en Dostoievski. Dodin y Zhenovach se proponían llegar a un público amplio, y lo consiguieron (Dodin cuenta también con seguidores fuera del país); Guinkas prefería los escenarios pequeños, incluso las salas de ensayo; y Fomienko logró, en 1995, convertir un melodrama de Ostrovski (*The Guilt of the Guiltiness*) en una experiencia de exorcismo para setenta personas reunidas en un café-teatro. Tras una serie de éxitos durante los años setenta y ochenta, Vasíliev se retiró para dedicarse a los «ensayos» permanentes, proclamando su actividad como «teatro sin público», un trabajo o un rito para los propios intérpretes, más que para los espectadores.

Apenas se escribe nuevo teatro. Eduard Radzinski, que trabaja en el teatro desde los años sesenta, escribió una obra que lleva por título *Nuestro Decamerón* y que, en su día (a finales de los ochenta) resultó ser un escandaloso batiburrillo de viejos absurdos soviéticos y nuevos absurdos capitalistas. Las sórdidas obras de Petrushévskaja no son populares. *Misha's Party*, de Guelman, ambientada en el Hotel Ukraine, frente al Parlamento Ruso, durante el golpe de Estado de 1991, se estrenó fuera del país, pero no funcionó en Moscú. Las traducciones, sobre todo de obras de teatro estadounidenses, suelen tener éxito, y en 1994 el Teatro Rustaveli de Georgia recibió una calurosa ovación —que en parte expresaba la nostalgia por los días en que no eran más que una pequeña *troupe* procedente de otro rincón del mismo país—.

El Teatro de Arte de Moscú se dividió tras la *glasnost*. Una de sus principales figuras, Tatiana Doronina, cada vez más enfrentada con el liberalismo de Yefriémov, se marchó para crear otra compañía cerca de allí, a la que bautizó también como Teatro de Arte de Moscú, pero sustituyó a Chéjov por Gorki. Esta compañía se ha especializado en un tipo de teatro que expresa los ideales del comunismo puro, o del nacionalismo puro, o de ambos. No es de extrañar que el Teatro de Arte de Moscú, el favorito de la clase política y punto de encuentro de diferentes temperamentos, estilos y razas por espacio de

una centuria, se viniese abajo tras la llegada de la libertad.

Declive y deseo de continuidad

El cine de la Unión Soviética se caracterizó en todo momento por su fuerte crítica social. Vladímir Menshov, quien en 1980 dirigió una ambiciosa película titulada *Moscú no cree en las lágrimas*, intentó repetir su éxito con *Shirly Mirly*, una película ampliamente promocionada durante el Festival de Cine de Moscú de 1995. A los extranjeros no les gustó, pero a los rusos sí. El crítico Kiril Razlógov explicó el porqué: «La película cuenta una historia familiar para los iniciados; el círculo de los iniciados es en este caso muy amplio, pues abarca al pueblo soviético unido, no sólo por la historia, sino también por el cine y por su peculiar sentido del humor. Los iniciados comprenderán esta película con una sola palabra, mientras que a los extranjeros habría que explicársela y aun así no la entenderían.» *Moscú no cree en las lágrimas* fue la película más popular en su día (75 millones de entradas vendidas y un premio de la Academia) y recurría al típico final feliz de corte soviético, en el que la heroína acababa convertida en directora de una fábrica y casada con un honrado trabajador. «Hice esta película», explicó entonces Menshov, «pensando en las masas». Es una película cargada de fuerza, llena de alusiones: un fragmento de una canción de Bulat Okudzhava cuando la heroína regresa caminando a su pensión; una fugaz aparición del gran actor de cine Innokienti Smoktunovski, una viñeta del poeta Andréi Vosnesenski recitando sus versos en una plaza de Moscú.

Shirly Mirly es además una película muy divertida y magníficamente interpretada. En las primeras escenas, un falso jefe del Estado mayor roba un gran diamante en un falso aeropuerto. Lo cierto es que la película está llena de cosas falsas: falsos yanquis, falsos negros, falsos judíos... hasta el diamante resulta ser falso. La raza, el país, todo se confunde: una rusa se casa con un estadounidense, los gitanos estudian en el Conservatorio, los timadores rusos operan en Nueva York. Las tomas de Moscú se centran en los carteles —a menudo en inglés— que anuncian casinos y *night-clubs*; la impotencia de los policías resulta cómica; todas las instituciones —el gobierno, el ejército, la

policía— son ridiculizadas. La interpretación, como suele ocurrir en el teatro y el cine ruso, es excelente, pero la película carece de un núcleo. Incluso el final feliz parece cogido con hilvanes y podría ser irónico —cosa que, irónicamente, el final feliz típico de la era Bréznnev de *Moscú no cree en las lágrimas* no es—.

Menshov ya no puede hacer una película de masas porque ya no quedan masas. La audiencia cinematográfica cayó en picado a partir de 1991 —como resultado de la invasión de películas eróticas y violentas destinadas a un público juvenil (que en un primer momento acudió en avalancha y luego se hartó de ellas), del aumento del precio de las entradas, del crecimiento de la delincuencia callejera y de la mayor oferta televisiva—. El cine dejó de ser un rito semanal establecido para convertirse en una aventura ocasional. Esto no era lo que buscaban los directores soviéticos cuando, en 1986, liderados por el director Yelem Klimov, fueron los primeros en reivindicar el control de su obra, controlada hasta entonces por el partido. Exigían el fin de la censura estatal y la financiación independiente de la industria. Sus demandas tuvieron una respuesta perfecta. La primera quedó garantizada: la censura primero se debilitó y más tarde desapareció; la segunda fue ignorada: las subvenciones continuaron e incluso aumentaron hasta 1990. Tal liberalización pareció sin embargo inhibir a muchos directores, entre los que figura el propio Klimov, quien en 1985 ofreció en su *Agony* una sobrecogedora descripción de la brutalidad de la guerra, pero desde entonces no ha sido capaz de realizar otro proyecto.

Muchos de los creadores de mayor talento en la industria cinematográfica buscan ahora inspiración y dinero exclusivamente en Occidente. Se han realizado algunas muestras de cine «negro», inspiradas en *La pequeña Vera*, de Valieri Pichul, una especie de alegato anti socialista-realista interpretado por una actriz llamada Natalia Niegoda, cuya escena de cama, sin precedentes en el cine soviético, garantizó el éxito de la película (y llevó a la chica a la portada de *Playboy*). *Intergirl*, de Valieri Todorovski, y *Taxi Blues*, de Pável Lunguín (una coproducción franco-soviética) responden a este mismo esquema, y la segunda tuvo un éxito similar en Occidente.

Todorovski ha formado equipo desde entonces con Serguéi Livniev —quien en 1992 realizó una película titulada *Kicks*, sobre una estrella del *rock* enganchada a las drogas— para conquistar los estudios Gorki de Moscú, que el Estado casi les ha regalado. El número de películas realizadas a finales de los ochenta y principios de los noventa pasó de 150-200 a 350-400 al año, mientras el dinero procedente de la especulación y el crimen pasaba a sustituir a las ayudas estatales. Los empresarios se sintieron atraídos tanto por el *glamour* de la industria como por la posibilidad de blanquear dinero negro. Desde 1992, el número de películas ha descendido hasta 120 al año (en algunas de las antiguas repúblicas soviéticas no se ha rodado una sola película) y el Estado subvenciona un 30% de los costes de producción, fomentando especialmente las películas artísticas y los proyectos de prestigio, entre los que figura una nueva versión de *Ana Karenina*.

El único director que conserva, o incluso ha aumentado, su prestigio anterior a la *glasnost* es Nikita Mijalkov. Mijalkov pertenecía a la «aristocracia» soviética; es hijo del compositor del himno nacional, hermano de Antón Mijalkov-Konchalovski (un director igualmente famoso que hoy trabaja sobre todo en Estados Unidos) y cuñado (a través de su primera mujer) del escritor Julian Semiérov. Mijalkov empezó siendo actor y en 1980 cosechó un breve éxito con su primera película, una versión de *Oblómov*. Sus obras posteriores, entre las que destacan *Ojos negros* y *Esclavo de amor*, fueron acogidas con entusiasmo tanto dentro como fuera del país. En 1994 estrenó *Quemado por el sol*, una historia ambientada en los años treinta, en la dacha de un general del Ejército Rojo que es detenido por un joven oficial del NKVD, ex amante de su mujer. Mijalkov retrata al general y su familia (él mismo interpreta el personaje del general, mientras que la hija de éste es interpretada por su propia hija) como un grupo de personas cariñosas, honradas y simpáticas, en contraste con el mundo del NKVD y del joven que se sirve de su amistad con la familia para entrar en su círculo social. Mijalkov había evitado hasta entonces hablar de la política en la era soviética y esta película antiestalinista apareció un poco a destiempo, cuando la moda de hacer semejantes declaraciones ya había pa-

sado en Rusia. Sin embargo, estaba tan magníficamente interpretada y dirigida que fue premiada en Cannes y Hollywood y elevó a Mijalkov de la mera fama a un estado casi divino. Incluso su padre, autor de un himno en el que daba las gracias a Stalin por la felicidad del pueblo (alusión posteriormente suprimida) fue glorificado por el mero hecho de ser el padre de Mijalkov.

El éxito obtenido por *Quemado por el sol* radica, en parte, en la fotogenia de la familia. Pero lo que importa es el mensaje reconciliador de la película. No es tan sólo una película antiestalinista, sino que también separa claramente las cosas buenas de Rusia, y del comunismo, del estalinismo. Es signifi-

cativo que la carrera política de Mijalkov haya corrido parejas con su arte cinematográfico. En 1993 se afilió al Partido de la Unidad y la Reconciliación, de Serguéi Shajrái, y más tarde rompió sus relaciones con esta formación política para unirse a Víktor Chernomirdin en Nuestra Casa es Rusia, figurando como número dos en las listas al Parlamento, detrás del propio Chernomirdin —aunque tras las elecciones de diciembre anunció que renunciaba a su escaño—. Su padre fue miembro del Comité Central, de manera que se podría decir que Mijalkov ha seguido en su carrera política la regla básica del cine: la continuidad, —que es lo que más desea el pueblo ruso y lo que hoy no tiene—. □

SOLIDARIDAD **Si** INTERNACIONAL

10
AÑOS
1986-1996
de Solidaridad

10 AÑOS TRABAJANDO POR UN MUNDO MAS JUSTO

- ¿Te preocupa este mundo, dividido en países ricos y pobres? NO **Si**
- ¿Quieres apoyar a refugiados y desplazados, mujeres, indígenas, niños, en los países más desfavorecidos? NO **Si**
- ¿Deseas proporcionar a estas personas los medios para que sean los protagonistas de su desarrollo y vivan dignamente? NO **Si**

HAZTE SOCIO-COLABORADOR DE SOLIDARIDAD INTERNACIONAL.

SOLIDARIDAD INTERNACIONAL. FUNDACIÓN ESPAÑOLA PARA LA COOPERACIÓN
Glorieta de Quevedo, 7. 6ºD - 28015 Madrid - Tel: 593 11 13 - Fax: 448 44 69

SOLIDARIDAD **Si** INTERNACIONAL

DATOS PERSONALES

Nombre y Apellidos - - - - - N.I.F.: - - - - -
Domicilio (calle, nº y piso) - - - - - Población y Provincia - - - - -

Deseo colaborar con **Si** con la cantidad de: - - - - - ptas., que pagaré mediante:

APORTACIÓN PERIODICA POR DOMICILIACIÓN BANCARIA APORTACIÓN ÚNICA

Mensual Trimestral Talón nominativo
Semestral Anual Giro Postal

DOMICILIACIÓN BANCARIA

Titular de la Cuenta/Libreta: - - - - -
Banco o Caja de Ahorros: - - - - - Clave Banco: - - - - -
Sucursal o Agencia nº: - - - - - Cuenta/Libreta nº: - - - - -
Dirección: - - - - - Código Postal y Población: - - - - -

Muy Sres. míos: Les ruego se sirvan cargar en mi cuenta corriente/libreta, y hasta nuevo aviso, los recibos que por el importe de - - - - - pesetas, les presente SOLIDARIDAD INTERNACIONAL.

FUNDACIÓN ESPAÑOLA PARA LA COOPERACIÓN.

Firma (el/la Titular): - - - - - Fecha: - - - - -

El quehacer cultural en Europa

Eduard Delgado

Uno

En noviembre de 1995, el Consejo de Europa presentó a la Comisión Mundial sobre Cultura y Desarrollo su informe sobre aspectos de la situación cultural del viejo continente. Era el fruto de veinte meses de compleja elaboración por parte de media docena de redactores, los cuales hubieron de consultar más de 15.000 páginas de documentación especializada. Al resultado del documento europeo se añadiría el que la Comisión, presidida por Javier Pérez de Cuéllar, obtuvo en las demás regiones del planeta.

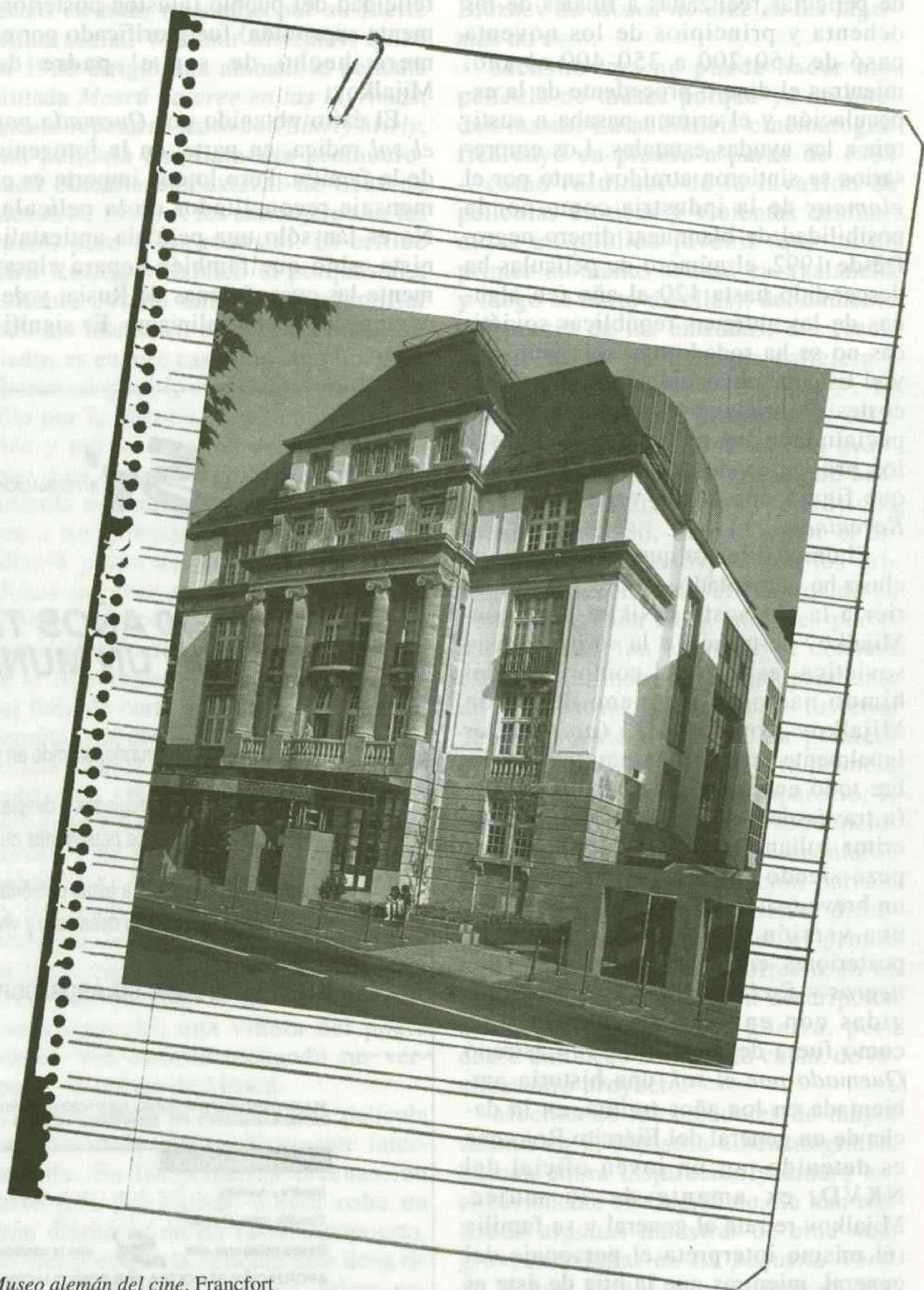
Para organizar dicho trabajo se partió de la definición de unos supuestos de futuro, junto a los cuales se diseñaron las posibles respuestas de las políticas culturales, y se eligieron por último unos bloques de recomendaciones ante los problemas más candentes.

La definición de los supuestos empieza por ocuparse del problema de la identidad cultural europea. Sabemos que Europa es un mosaico dinámico de identidades, con unos denominadores comunes que surgen al yuxtaponerles las de las otras zonas del planeta. Europa piensa hoy en mucha mayor medida en sus fronteras que hace cincuenta años, cuando se pusieron las primeras piedras de lo que sería la más veterana de las instituciones pancontinentales, el Consejo de Europa. Europa piensa en sí misma como conjunto, y no sólo a causa de su integración política y económica sino también porque necesita echar mano de sus afinidades culturales como sustento profundo de su proyecto histórico. La defensa de la excepción cultural en los acuerdos del GATT, victoria pírrica o hasta contraproducente si se quiere, tuvo la virtud de consensuar los valores de una forma de entender la cultura muy distinta de la de los americanos, los japoneses y el bloque del sudeste asiático.

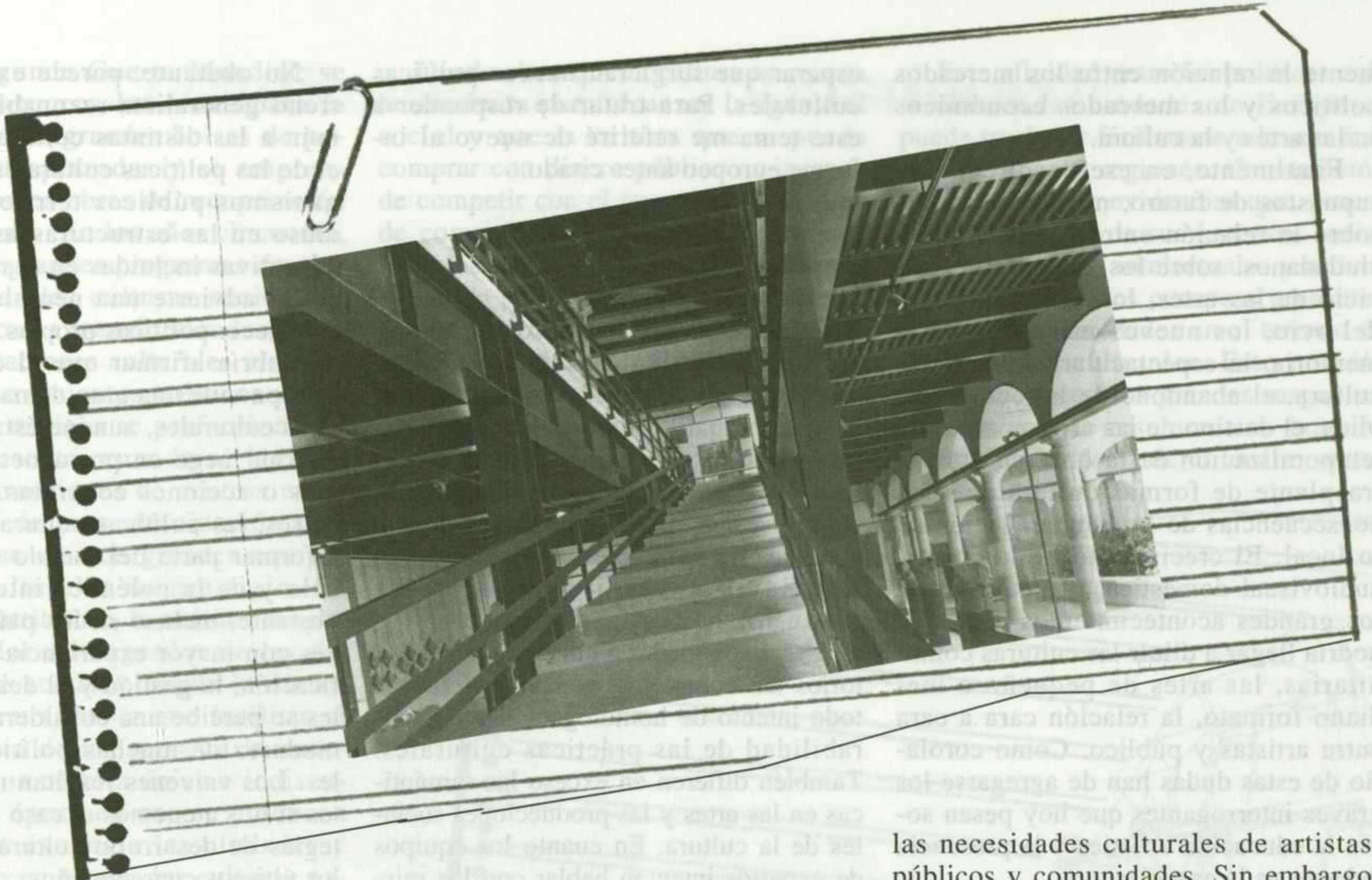
No obstante, y al margen de las implicaciones económicas de los mercados culturales, la reflexión sobre la identidad cultural europea se

produce hoy entre un cúmulo de contradicciones. Se discute la existencia de Europa allende los Urales, y lo hacen sobre todo personas que no conocen la Ciudad de la Ciencia de Novosibirsk o ignoran la calidad de las orquestas siberianas, en posesión de un repertorio que incluye tanto a los clásicos rusos como a los román-

ticos alemanes. Se debate qué sentido tiene negar la dilatada europeidad de culturas como las de América Latina, Australia o los propios Estados Unidos. Para muchos analistas, la tan temida invasión de la cultura estadounidense en nuestras pantallas grandes y pequeñas no es sino el retorno del bumerán de las culturas po-



Museo alemán del cine. Francfort



Museo de
Sant'Agostino.
Génova

pulares europeas interpretadas en Hollywood.

Cabe contemplar asimismo los contradictorios perfiles del debate al analizar las actitudes europeas antes las culturas inmigrantes de nuestras ciudades, donde la creatividad y la capacidad de diálogo se ven comprometidas por lo que en muchos casos se ha llegado a describir como la plaga de la exclusión social y cultural.

Si Europa ha de afirmar su identidad, difícilmente podrá conseguirlo esgrimiendo argumentos económicos, territoriales o sociales. Si existe una cultura europea, ésta lo será en cuanto cultura mundial, basada en unos valores y unas prácticas tan afines que desemboquen en la búsqueda de la calidad, el respeto a la creatividad y también un absoluto respeto a los derechos culturales del público, las comunidades, los artistas, las obras de arte y el patrimonio. Creo que este debate seguirá abierto hasta bien entrado el próximo milenio.

Un segundo paquete de supuestos se refiere precisamente a la manera en que Europa aborda sus diversidades internas. ¿Será Europa un mosaico cultural de teselas fortificadas y enfrentadas? ¿Será un mosaico de teselas autosuficientes que se ignoren entre sí? ¿Se encontrará un sistema de comunicación intercultural que permita una

superposición interactiva de culturas? Los límites de las tecnologías de acumulación del saber, de la manipulación de formas y de la comunicación interpersonal no han respondido aún a los límites de esta pregunta. Europa mantiene hoy dentro de sus confines culturales territoriales, culturas comunitarias, culturas de opción estética, de comportamientos sexuales, de estilos de solidaridad... ¿Cómo se propone la Gran Europa salvar las lenguas y culturas amenazadas? ¿Cómo revisar al alza política el concepto de lengua o cultura minoritaria? ¿Disponemos de mecanismos paneuropeos para tratar estas cuestiones que afectan a todos los ciudadanos del continente y a cada uno de ellos?

El problema de la multiculturalidad y los remedios del interculturalismo se están elaborando únicamente bajo la espada de Damocles de los conflictos sociales en los suburbios de las grandes ciudades y frente a la aparición de la intolerancia. No es aventurado afirmar, sin embargo, que la diversidad cultural europea suscita profundos problemas estructurales en las relaciones entre identidades y libertades. La seguridad cultural está a punto de convertirse en uno de los grandes problemas de este final de siglo.

El tercer paquete de supuestos se refiere al papel de la cultura en el espacio público. En el mundo moderno, Europa encabezó la respuesta pública a

las necesidades culturales de artistas, públicos y comunidades. Sin embargo, todos podemos advertir una seria crisis que afecta al consenso social ante la responsabilidad cultural pública. Crisis que se traduce en la pauperización de los recursos públicos destinados a las artes y la cultura. En la Europa opulenta, los presupuestos públicos de gasto cultural llevan congelados en la práctica desde 1989. Hacia esa época se produjo el derrumbamiento del imperio soviético, con sus brutales consecuencias para las artes y el patrimonio. Por otra parte, las restricciones económicas debilitan invariable y crecientemente los proyectos de carácter creativo, en favor del continuismo en las políticas del patrimonio o de los grandes centros culturales. Europa se interroga al unísono sobre los límites y las consecuencias de la actual situación y muchas voces apuntan la necesidad de formular abiertamente el problema, con todas sus consecuencias políticas. El espacio público de la cultura no puede depender solamente de los presupuestos de las administraciones partidistas. Hay que replantearse un espacio cultural público, al igual que se va a llegar a ciertos pactos sociales sobre el medio ambiente. Se trata de algo que a todos nos atañe y que afecta al conjunto de las empresas, los sindicatos y el mundo educativo, así como a todo tipo de organizaciones sociales. El conjunto de Europa ha de encontrar un equilibrio entre la ética pública y la creatividad individual si quiere situar adecuada-

mente la relación entre los mercados políticos y los mercados económicos en las artes y la cultura.

Finalmente, en ese despliegue de supuestos de futuro, nos preguntamos sobre la relación entre las artes y los ciudadanos: sobre los sistemas de servicio de las artes, los nuevos hábitos del ocio, los nuevos mercados de la memoria, la espectacularización de la cultura, el abandono de la lectura pública, el destino de las artes en vivo, la temporalización de la obra de arte, el trasplante de formas culturales y las consecuencias de la mundialización de lo local. El crecimiento de la cultura audiovisual doméstica, compatible con los grandes acontecimientos del *rock*, podría llegar a diluir las culturas comunitarias, las artes de pequeño o mediano formato, la relación cara a cara entre artistas y público. Como corolario de estas dudas han de agregarse los graves interrogantes que hoy pesan sobre la educación artística y la presencia del arte en la escuela.

Todos los supuestos debatidos, contrastados en docenas de países, se viven de forma similar. Ante ellos, cabría

esperar que surgieran nuevas políticas culturales. Para tratar de responder a este tema me referiré de nuevo al informe europeo antes citado.

Dos

El informe europeo tropezó con un cúmulo de dificultades, relacionadas en su mayoría con la falta de información o la incompatibilidad de los datos. La Gran Europa de la que se hace eco el informe comprende efectivamente cuarenta y cinco países, cuenta con 600 millones de habitantes, y abarca desde Reykjavik a Vladivostok y desde Murmansk hasta Algeciras.

Las disparidades culturales entre territorios tan complejos vuelven indefinible todo intento de homologación y comparabilidad de las prácticas culturales. También difieren en exceso las semánticas en las artes y las producciones sociales de la cultura. En cuanto los equipos de expertos intentan hablar con los mismos parámetros de la participación cultural en Huelva, Helsinki o Tirana, crece en ellos la sensación de desasosiego.

No obstante, parece existir un terreno generalista razonablemente común a las distintas culturas europeas: el de las políticas culturales. En los organismos públicos territoriales e incluso en las estructuras asociativas y educativas incluidas en el marco cultural se advierte una necesidad común: establecer políticas propias.

Cabría afirmar que el conjunto de Europa vive una gran demanda de políticas culturales, aunque éstas no se traduzcan luego en presupuestos, programas o acciones concretas. En ciertos países, las políticas culturales entraron a formar parte del mundo del espectáculo y de la polémica intelectual. No obstante, incluso en los países y regiones con mayor experiencia en la planificación, la gestión y el debate culturales se percibe una considerable falta de madurez de muchas políticas culturales. Los vaivenes resultan muy evidentes si nos atenemos al caso de las estrategias de desarrollo cultural urbano de los últimos cuarenta años.

Numerosas ciudades europeas atravesaron un proceso de cicatrización de las heridas de la contienda al fina-



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.

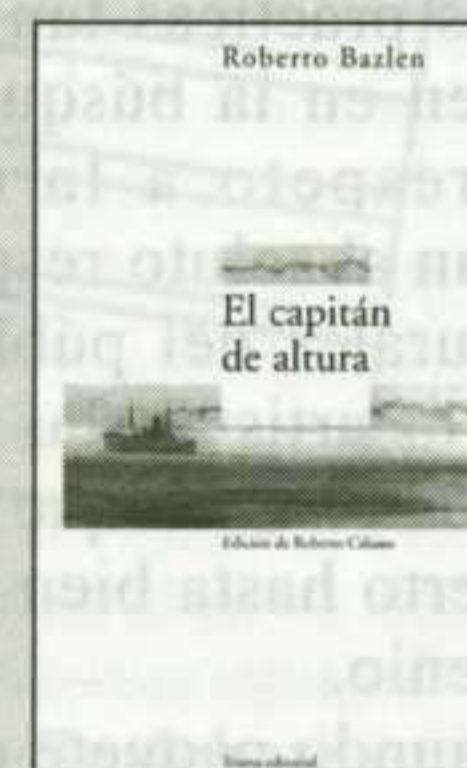
"Quizá debería tener en cuenta que es muy joven... Es todo interés, ansia, vivacidad; para ella el mundo es encanto, milagro, misterio, alegría... Si pudiera tranquilizarse y permanecer callada al menos unos minutos, constituiría un espectáculo apaciguador". (Adán)

"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

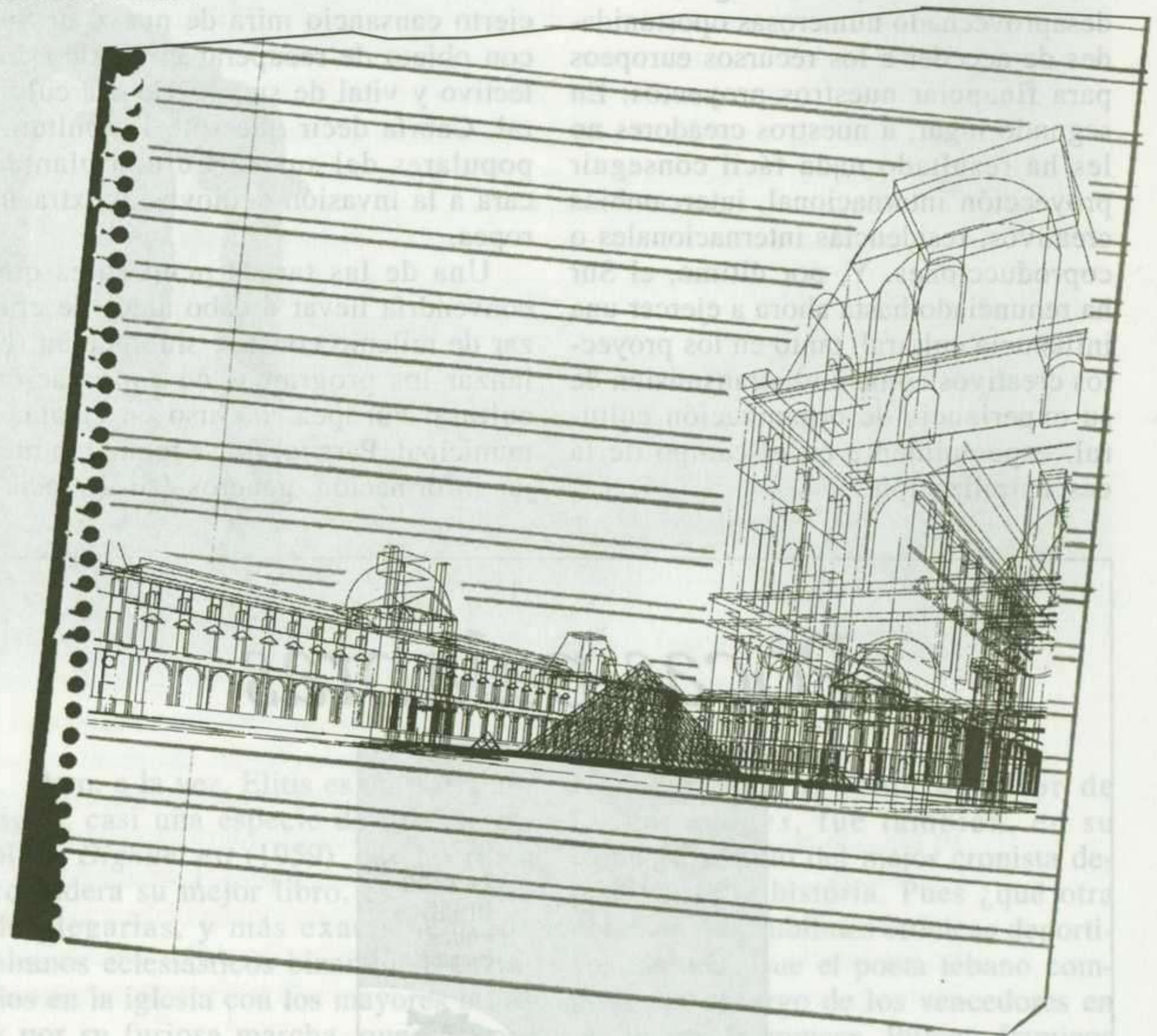
Apdo. de Correos 10.605
Tfno/Fax: (91) 573 87 81
28080 Madrid

lizar la Segunda Guerra Mundial; se sentaron entonces las bases para la convivencia de grandes bolsas de poblaciones desplazadas y se emprendieron urgentes obras de recuperación del patrimonio. En los años cincuenta, asistimos a grandes programas de glorificación de las culturas nacionales que indujeron a transformar las grandes organizaciones culturales vinculadas a los movimientos políticos y sindicales. El modelo se perfeccionó en los años sesenta, cuando al lado de graves destrucciones de centros urbanos en pro de la modernización y el desarrollo se crearon grandes equipamientos culturales de prestigio. Se trataba de atribuir a la cultura un papel igualador e integrador de las diversas capas sociales. Según la filosofía de Malraux, había que facilitar el acercamiento de las masas a la excelencia de una cultura única e indiscutible. Es la época en que se producen los grandes éxodos a las ciudades y en que caen en picado las culturas nacionales y regionales en toda Europa. El discurso de las políticas culturales se centra en la formación permanente y en los movimientos socioeducativos. En cambio, los años setenta están presididos por un discurso sociocultural que atiende a las necesidades de las periferias urbanas. Son años de expansión de los primeros centros cívicos (MJC, «*arts and community centres*»). Las políticas públicas secundan los discursos culturales ruralistas y periféricos y los gobiernos locales prestan más atención a los barrios. Toman tímidamente cuerpo los movimientos regionalistas y se votan leyes descentralizadoras.

Los años ochenta introducen una atención preferente al artista y, subsidiariamente, a la obra de arte. Es la década de las grandes inversiones en museos de arte contemporáneo y de gastos suntuarios en espectáculos y exposiciones de gran calidad. Las ciudades encomian sus centros urbanos y se producen grandes operaciones de mercadotecnia cultural. El discurso dominante es el de la economía de la cultura o el de la dimensión económica del desarrollo cultural. La cultura comienza a provocar cierto cansancio en las políticas culturales. Tras hacer un recorrido por los argumentos socioeducativos, socioculturales, económicos y artísticos, las políticas culturales pierden interés político y el mercado recupera su cuota en el consumo cultural.

Queda claro que la cultura no es una herramienta para alcanzar la igualdad social y que la cultura que se puede comprar con dinero público es incapaz de competir con el *boom* de los medios de comunicación de masas. La televisión, las tiendas de vídeos y los juegos *Nintendo* pasan a ser los auténticos espacios para las prácticas culturales. Las políticas culturales públicas empiezan a competir con las políticas culturales

Gran Louvre. París.



de los grandes emporios audiovisuales privados, con las empresas de *software* y con cuanto se ha dado en llamar la sociedad de la información.

Las ciudades retoman las políticas sociales para la cultura, especialmente ante los graves problemas de la exclusión social, la intolerancia étnica y el paro.

Curiosamente, y con todas las cautelas, es posible contrastar esta burda cronología a ambos lados del telón de acero. Si en el conjunto de Europa esos procesos se desarrollaron en un periodo de cincuenta años, en España se concentraron apenas en tres lustros. Fenómeno que representa una proeza histórica pero que va a dejar importantes secuelas de desarrollo cultural incompleto y desarticulado.

Esta afinidad entre las políticas culturales en las ciudades de Europa se puede trasladar fácilmente a las de muchos estados y regiones. Constatación que nos permite evidenciar que, pese a las disparidades de sus procesos sociales, económicos, intelectuales y artísticos, las sociedades europeas presentan importantes afinidades en el terreno de las políticas culturales. Esto no sólo parece cierto en los grandes rasgos recogidos en este resumen sino también en estrategias de carácter local o secto-

rial. Dichas afinidades representan una reserva de futuro para iniciar una nueva era de cooperación cultural transnacional en Europa, así como para el propio proceso de integración europea.

Tres

El papel de España en el proceso de integración europea se está definiendo muy al margen del sector cultural. Programas emblemáticos como los itinerarios culturales del Camino de Santiago no bastan para abrir las vías de la cooperación. La Europa cultural se construye sobre la base de criterios

y programas elaborados en el Norte, un Norte donde la Europa de tradición eslava se siente mucho más a gusto que en nuestro Sur. La presencia de participación española en organizaciones, redes, sistemas de cooperación y programas de coproducción y redistribución artística es escasa y la mayoría de las veces ineficaz. La exportación individual de arte o los centros de éxito turístico no paliar la pobreza de nuestras relaciones culturales con Europa.

Todo ello entraña problemas de diversa índole: en primer lugar, se han desaprovechado numerosas oportunidades de acceder a los recursos europeos para financiar nuestros proyectos. En segundo lugar, a nuestros creadores no les ha resultado nada fácil conseguir proyección internacional, intercambios creativos, residencias internacionales o coproducciones. Y, por último, el Sur ha renunciado hasta ahora a ejercer una influencia cultural, tanto en los proyectos creativos como en la transmisión de su experiencia de organización cultural, especialmente en el campo de la descentralización.

Europa pone grandes esperanzas en lo que el suroeste del continente pueda aportar a la renovación de su vida cultural. Los Balcanes empiezan a mirar al Mediterráneo occidental como única referencia esperanzadora. La convivencia europea depende en buena medida de lo que ocurra en los próximos años en la región euromediterránea, y por esa razón se ha convocado una excepcional conferencia de jefes de Estado y de gobierno para el próximo noviembre. Una Europa cuyas estructuras culturales básicas comienzan a delatar cierto cansancio mira de nuevo al Sur con objeto de recuperar el sentido colectivo y vital de su experiencia cultural. Cabría decir que sólo las culturas populares del sur de Europa plantan cara a la invasión audiovisual extraeuropea.

Una de las tareas pendientes que convendría llevar a cabo antes de cruzar de milenio consiste sin duda en relanzar los programas de cooperación cultural europea, incluso en el plano municipal. Para tal fin se requieren mejor información, generosidad de recur-

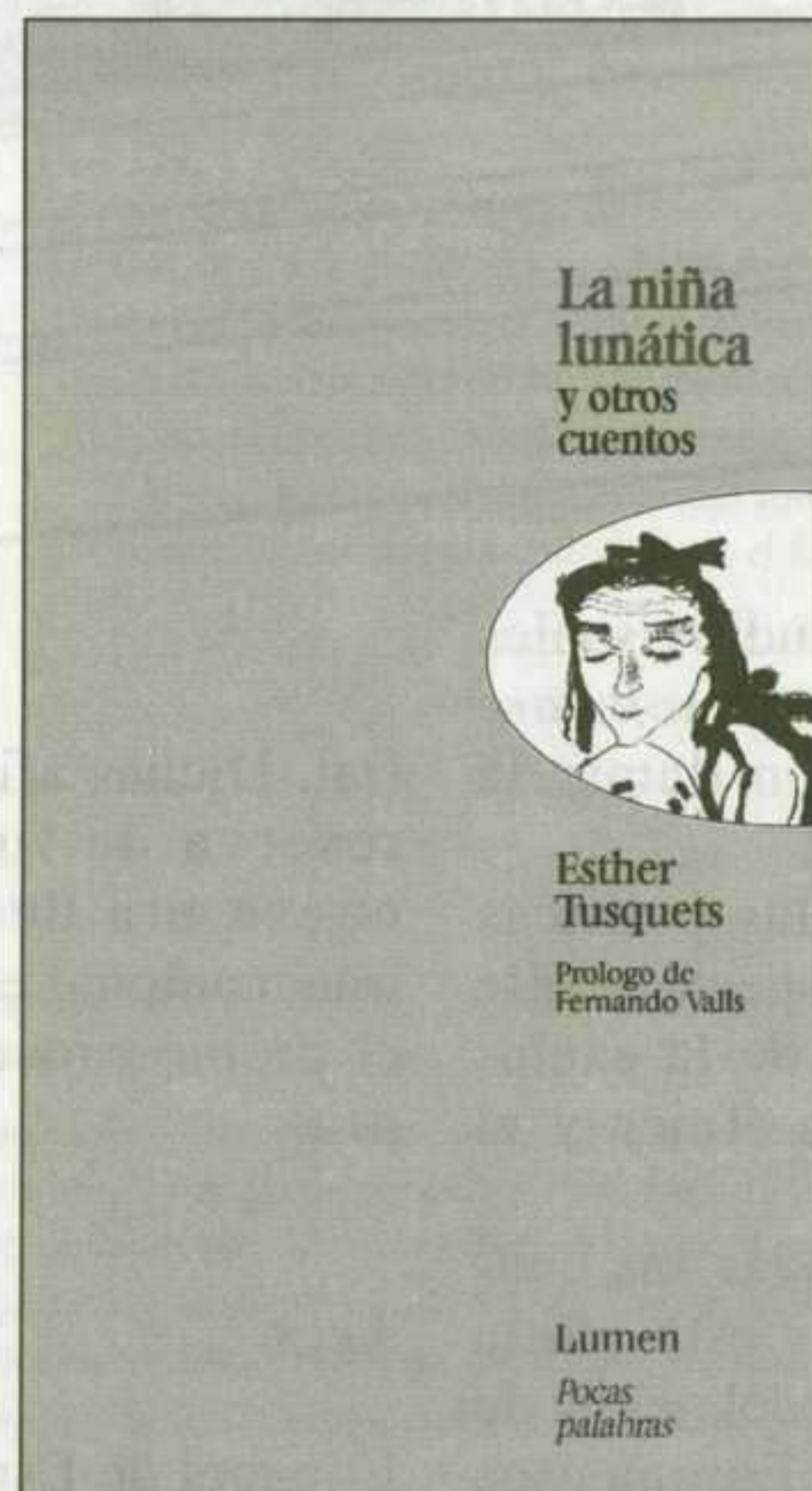
sos y voluntad creativa. Los peligros de quedarse al margen de esos mecanismos de cooperación no pueden ser sino los de una colonización progresiva. En opinión de muchos, el sur de Europa lleva camino de convertirse en un inmenso museo para el resto del mundo. Y si eso llegara a ocurrir, es muy probable que los gestores de ese museo fueran los europeos del Norte.

Creo que la responsabilidad de abordar el entronque de las propias políticas y prácticas culturales con las del resto de Europa atañe, ante todo, a los profesionales de la cultura, artistas, intelectuales y gestores. Asimismo, las organizaciones culturales no profesionales deberían incorporar Europa a su agenda de trabajo. El sector público desempeña un papel fundamental en ese proceso, aunque no necesariamente como protagonista de procesos e iniciativas. Pocos son los procesos de producción y distribución cultural que no puedan ni deban tener una dimensión europea. El caso del patrimonio es universalmente elocuente, pero con él podemos contemplar la música, las artes plásticas y la danza como sectores de intercambio directo, con el cine, el teatro y la literatura como sectores que acaso requieran traducción o subtítulo. Los costos de la cooperación internacional no gravarían en exceso los presupuestos de muchas colectividades locales europeas si éstas se beneficiaran de los recursos de los socios o recibieran ayudas especiales a este efecto.

La cultura se incorpora cada vez más a los procesos de planificación estratégica del desarrollo. Zonas favorecidas por la prioridad en la Unión Europea comienzan a asignar recursos a proyectos culturales. En la actualidad nadie niega que el desarrollo rural, la regeneración urbana y el crecimiento económico no se producen sin una sociedad que sienta la seguridad cultural, que disponga de tiempo e instrumentos para cultivar su memoria, su capacidad intelectual y sus recursos expresivos. La práctica cultural asciende constantemente en los índices generales de vida.

El informe europeo sobre cultura y desarrollo llega a una conclusión sumamente previsible: es necesario un programa urgente de convergencia entre las políticas culturales y las políticas socioeducativas, pero sobre todo es necesario que este nuevo proceso de convergencia se realice a escala europea, con las ideas de todos y los recursos de todos. □

Pocas palabras

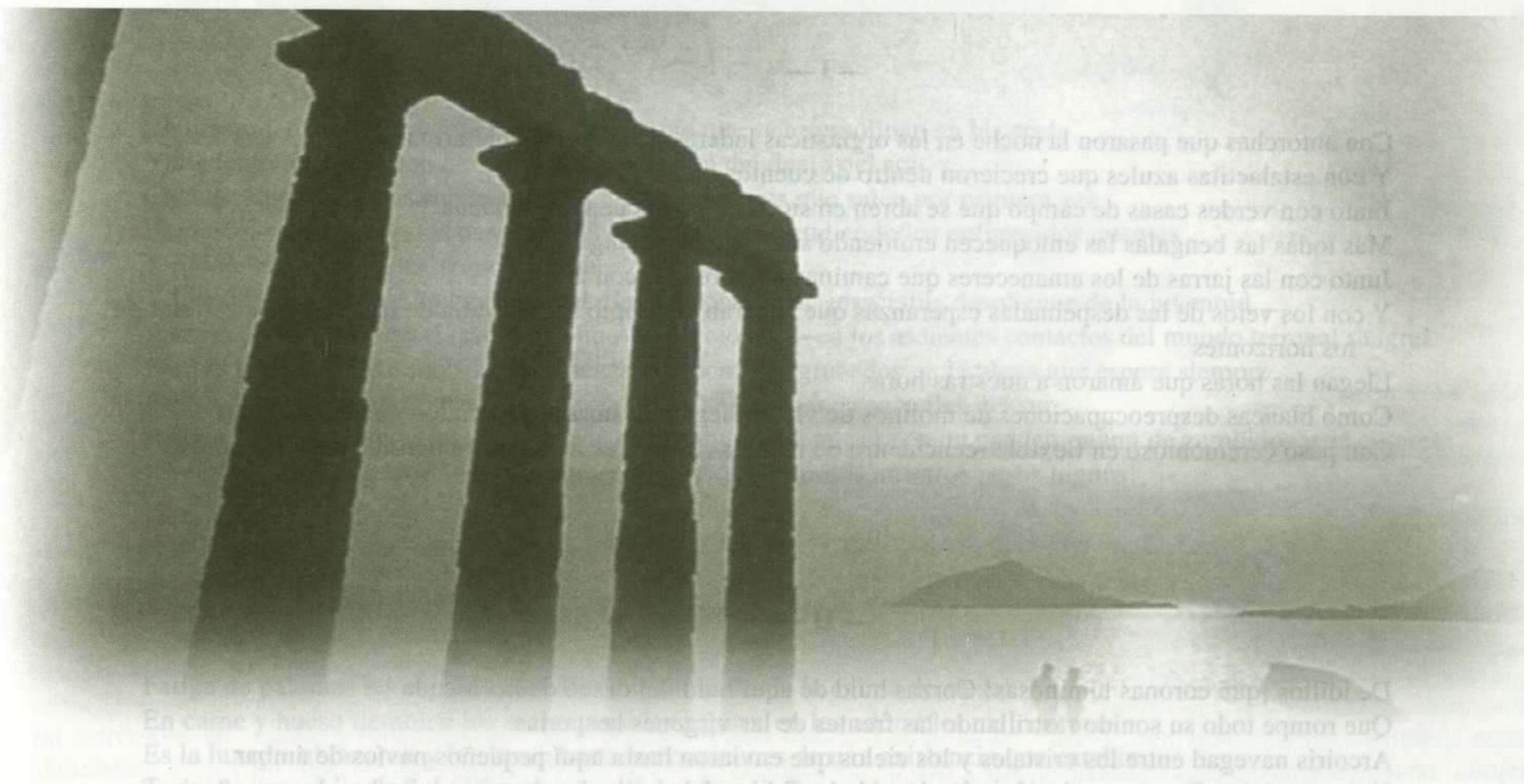


Editorial Lumen



Un eco de cielo ya arruinado

Ramón Irigoyen



En el I Congreso de Neohelenistas de Iberoamérica, celebrado en Granada, quien esto firma presentó una comunicación con el título de «La psicodelia de Odiseas Elitis en *Orientaciones*» (título de su primer libro de poemas, publicado en 1939). Y el título de esta comunicación resume bien la complejidad de tiempos de la poesía de Elitis (1911-1996), fallecido el pasado 18 de marzo. Una complejidad que, a su vez, es también fruto de la peculiaridad de la historia griega de los últimos siglos. Y respecto a la psicodelia —que nace en California a mediados de los años cincuenta— Elitis es, como todos los surrealistas, en alguna medida un precursor porque, por ejemplo, un libro de poemas surrealistas es lo que más se parece a un viaje alucinógeno de LSD o a una película psicodélica proyectada en una discoteca. Y en *Orientaciones*, y sobre todo en un par de secciones del libro (y particularmente en la titulada «Dioniso»), hay surrealismo de la mejor ley: las imágenes fluyen, ininterrumpidamente, desembarazadas de todo nexo lógico.

Pero, a la vez, Elitis es un poeta antiguo, casi una especie de profeta bíblico. *Dignum est* (1959), que la crítica considera su mejor libro, es una serie de plegarias, y más exactamente de himnos eclesiásticos bizantinos, cantados en la iglesia con los mayores bríos, y por su furiosa marcha, que siempre asociamos con la raza negra, exagerando un poco, incluso casi suenan a *gospel* del Pireo. Para entender cómo un surrealista puede ser a la vez profeta bíblico basta con recordar la extrema peculiaridad de la historia de Grecia, un país sometido al imperio turco y aislado de Europa durante casi cuatro siglos, y exactamente hasta 1830, año de su independencia. A los espíritus alérgicos a la mística estos temas de Elitis —las conchas y el sol del Egeo, la creación en el paraíso terrenal, los pájaros que trinan en primavera...— puede que, de entrada, quizá les produzcan un cierto rechazo. Pero quien lea a Elitis en griego— o, en su defecto, en una buena traducción— disfrutará inmensamente porque su inconmensurable perfección formal lo emparenta con Píndaro y con

Horacio, quien, como el autor de *Orientaciones*, fue también, en su Roma, discípulo del mejor cronista deportivo de la historia. Pues ¿qué otra cosa son que sublimes crónicas deportivas las odas que el poeta tebano compuso por encargo de los vencedores en los juegos Olímpicos, Píticos, Istmicos y Nemeos? En Píndaro —cuyo fuerte no es la composición o ajuste lógico de los ingredientes del poema, sino el vuelo delirante de las imágenes—, Horacio y Elitis, la perfección formal y la lima del lenguaje son absolutas. Las poesías de Píndaro es el equivalente antiguo más próximo a la poesía de Elitis.

«Un eco de cielo ya arruinado», citado aquí en el título de presentación de esta traducción, es un verso de «La autopsia», otro gran poema de Elitis, que es imposible no recordar y asociarlo con su vida ahora que él, tras su fallecimiento, sigue viajando por el Egeo, de isla en isla, rumbo a su natal Creta. Que las aguas, los pájaros y las arenas lo mimen, en su viaje, con la delicadeza con la que él les trató a ellos en su exquisita poesía.

Dioniso

— I —

Con antorchas que pasaron la noche en las orgiásticas laderas de las rubias bailarinas
 Y con estalactitas azules que crecieron dentro de cuentos con hienas
 Junto con verdes casas de campo que se abren en su risa y no encuentran mañana
 Mas todas las bengalas las enloquecen emitiendo sus visiones intangibles
 Junto con las jarras de los amaneceres que caminan sombreadas con ámbar
 Y con los velos de las despeinadas esperanzas que encaran su propio ser más allá de las mudables caricias de los horizontes
 Llegan las horas que amaron a nuestras horas
 Como blancas despreocupaciones de molinos de viento llegan las horas que amaron a nuestras horas
 Con paso ceremonioso en flexible reencuentro de marzos ¡llegan las horas que amaron a nuestras horas!

— II —

De idilios ¡qué coronas luminosas! Corzas huid de aquí huid del deseo de la cascada
 Que rompe todo su sonido rastrillando las frentes de las vírgenes hesperias
 Arcoiris navegad entre los cristales y los cielos que enviaron hasta aquí pequeños navíos de ámbar
 Hay un mágico fuego que abre los abanicos de las faldas del monte de nuestros viajes heridos por el rayo
 Hay una melena que es agujoneada por la fortuita bajada de los valles de una juventud
 Bruñiendo nuestras miradas aguzadas cuando se inflaman todas las túnicas del éxtasis
 Cuando las memorias estallan y emergen por su pequeñas ventanas jacintos
 Lapsilázulis y nomeolvides con pequeños musgos plenos de gracia cuando se fijan
 En las fluidas llanuras que hechizan los caramillos de ebrios deseos
 En los grandes arcos de los grandes triunfadores de un bosque adolescente.

— III —

Trineos gemelos izad antorchas entre el anónimo pujo de la atmósfera
 Goletas alertas del deseo historiad el piélagos con murmullo y viento
 Mejillas de las ninfas lavad toda la primavera respirándola
 ¡Hacia allí soplará una eternidad!
 En todos los manantiales en todas las fuentes un clamor hecho añicos se vuelve a unir
 Clamor de vida todo sinuosidades entre los rocíos hasta su eco que suena como trompeta
 Como la proa del sueño entra en la vida que desea otra vida
 Como los senos abren un pulso oculto y de cada latido suyo una muchacha sale cantando mirtos
 Cantando en los tules de los vientos de colores ¡ah! existencias selectas...

— V —

¡Pelirrojo latigazo! Edredones cegadores como que se arremolinan en las eras
 Y el viento los asola con almiarés que se ocultan del duelo del sol
 Cuando empieza en las rubias cabezas de las aventuras que salen por primera vez
 Explosiones —cuando los pasos de los deseos arden sacudiendo los enfurecidos puentes
 Y todo el esfuerzo gotea como diamante
 Y todo el esfuerzo cae de la gloria del día que conoció el insaciable despliegue de la juventud...
 ¡Sangre en la acción esta! ¡sangre en nuestras acciones —en los ardientes contactos del mundo terrenal sangre!
 Porque lanzamos una brazada de cortezas con nombres grabados en la playa que espera siempre
 Porque largamos todas nuestras bridas conquistando los frescos valles del sur
 Porque hicimos temblar los párpados de cada conmoción nuestra en un pandemonium de zumbidos y de colores
 ¡Creímos nuestros pasos —vivimos nuestros pasos— dijimos nuestros pasos dignos!

— VI —

Fatiga de palomas las espaldas del día se inclinan hacia la calma de su sol
 En carne y hueso tiemblan los incomparables pájaros en los adorables melocotones
 Es la luz que abrazaron y la elevan hasta los corazones de una existencia que cambia
 Todos los caminos de los céfiros hacia allí donde se inflaman los sentimientos
 Hacia donde todos los pechos estrechan sus imágenes invencibles recompensas de una vida pura
 ¡Y es la gran espera semilla que hiende toda la tierra para hallar la primavera
 Despliegue de fuerza en la profundidad y hasta las estrellas que miran de frente!
 ¡Ah! ¡los cuerpos desnudos en los frontones del tiempo grabados —los círculos de las horas
 Que hilaron nuestras horas y lucharon cuerpo a cuerpo hasta que el Amor resplandeciera
 El Amor que nos toma y nos vuelve a entregar como niños en la falda de la Tierra!

— VII —

Y el mañana es alborada —pero nosotros hoy galoparemos hacia los escondites del sol
 Con aéreas arboladuras saldremos al peligro más allá del promontorio del buen resplandor
 Hacia las espadadas amistades de las promesas que levantaron pabellones en el centro de la alegría
 Elevando sus llamas como los ligeros cuerpos de la bondad
 Destruiremos las audaces hondas del estro de una marcha por el océano
 Batiendo nuestras palmas hasta que oiga la Tierra y abra todos los pétalos de sus misterios
 Y el mañana es alborada —pero nosotros hoy ofreceremos nuestras horas astilla para encender el fuego en la
 decidida marcha hacia adelante
 ¡Y que vayan las heridas de la pena a otro crepúsculo —en otro espejo lacustre que callen
 Que se oculten los cisnes de las sensibilidades en la flora de un susurrado oasis
 Las labores de la mocedad son para cantos de guerra de un césped inclinado con vientos y razón!

Memorial de Don Segundo Sombra

Marcos-Ricardo Barnatán

Foto: Alonso



Algo incomprendible pesaba sobre mi entendimiento.

RICARDO GÜIRALDES

Había caído la precoz noche invernal sobre la ciudad de Madrid. Y haciendo un intervalo entre la inexcusable visita a una galería de arte de la calle del Doctor Fourquet, donde exponía un pintor de cuyo nombre no quiero acordarme, y otra rápida mirada al *Guernica* que acababa de ser descapsulado, visité a don Fernán Valdés, acreditado librero de viejo del barrio de Atocha. No hacía mucho tiempo había reservado por teléfono dos de las venerables piezas que ofrecía en su catálogo: *Tres relatos porteños* de Arturo Cancela, editado por Manuel Gleizer en 1922, y la primera edición de *Don Segundo Sombra*, de Ricardo Güiraldes.

Pese a que el volumen de Cancela había perdido su vistosa portada y sus páginas estaban tatuadas por inexplicables humedades septentrionales, me llevé a un precio poco abusivo los dos libros. La noche se prolongó aún varias horas. Tras la cita con Picasso hubo una previsible cena argentina en un restaurante del norte de la ciudad, refugio de cómicos y futbolistas, en la que no faltaron la orejanada provoleta, las mollejas de ternera, el bife jugoso y el panqueque de dulce de leche. Mi madre preguntó al *maître* acerca de la procedencia del asado de tira, e incluso hubo algunas consideraciones sabrosas sobre la manera de flambear la tortilla de manzana.

Debían de ser ya las dos de la mañana cuando intentando reencender un

Churchill de Romeo y Julieta, que aún podía dar algún buen humo, comencé a hojear las páginas de la edición de la Librería El Ateneo de 1926. Había cierta emoción en mis manos, estaban tocando un ejemplar del libro que le había dado al pobre Güiraldes su tardía fama, impreso apenas unos meses después de que lo acabara en La Porteña. Y ese libro había hecho su viaje transatlántico, alguna vez, se había cruzado el mar, y quién sabe cómo había llegado a otro puerto español y de ahí a una de las librerías de la Puerta del Sol. Mi memoria me llevó casi sin quererlo a la página en la que la silenciosa silueta de Don Segundo Sombra «quedó enmarcada en la puerta» por primera vez. Y después la provocación, y la inutilidad traidora de un cuchillo, «Yo vi la hoja cortar la noche como un fogonazo».

Me había quedado solo en el salón de mi casa, el puro aún daba algo de sí, y antes de volver a rebuscar algún otro pasaje recordado pensé en el doctor Alejandro Gómez, el amigo de mis padres que cuando era vicepresidente de la República, en el cincuenta y ocho, me había regalado una edición de bolsillo de Losada que aún conservo. Don Alejandro me dijo entonces que tenía que leerlo «para poder comprender el alma gaucha del pueblo argentino».

Ya había decidido irme a la cama, con el último amargor del tabaco picándome en los labios, cuando en las páginas blancas, esas que se llamaban de cortesía, descubrí el secreto de aquel libro. En lugar de un *ex libris*, o del nombre augusto de su dueño, sobre dos de las porosas hojas de papel de hilo Berger había una larga inscripción escrita a lápiz con letra nerviosa.

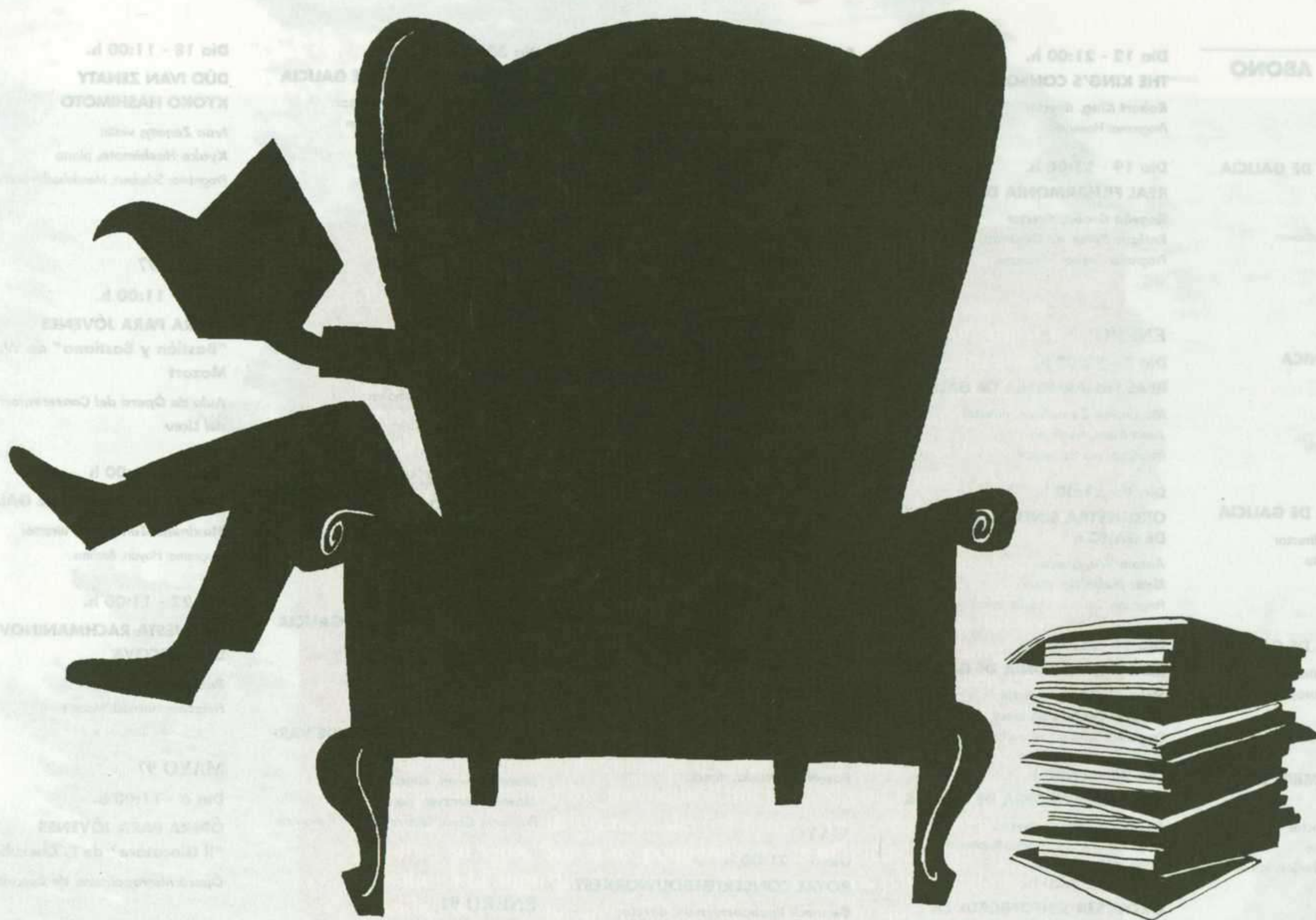
Primero no entendí bien el mensaje, ¿era una prosa en clave, un humilde jeroglífico? El lector de Güiraldes había trazado un dibujo extraño sobre su libro, un mapa desastroso, una lista de hombres heridos. El lector de Güiraldes había usado el ejemplar de *Don Segundo Sombra* como improvisado registro de guerra. Pronto supe, afiebrado por el hallazgo, que había sido un médico del frente de Madrid el que había soñado la estancia de Galván, los campos, las arboledas, las innumerables vacas, los galpones, los caballos, las pulperías, los caminos, los jinetes, una cuchilla de trabajo clavada en un forastero, ese que se alejaba y que era más una idea que un hombre.

Han pasado un par de meses. Le he contado a mi mujer y también a Francisco Ayala mi curioso descubrimiento. Y esta noche lluviosa, de repetido temporal, aprovechando el silencio de la casa me he sentado frente al ordenador con el propósito de transcribir las líneas que faltan en todos los demás ejemplares que a lo largo de los años se han impreso de *Don Segundo Sombra*:

1° Tabor W, Herida en hombro izquierdo
Victorio González, Falange
Gregorio Molinero, enfermo
Ct. Tello, cara anterior de muslo derecho
Emilio Pérez F., Herida cara interior tercio inferior muslo izquierdo
Argentino Heredero, Herida muslo izquierdo
Cecilio Casado, estómago
Graciliano Ballesteros, Heridas en ambos muslos
Juan de Alvaro, Herido orificio de entrada detrás izquierdo
César Hernández, (asalto) Herida sin salida
Alfárez I n.º 28 Antonio Márquez
orificio de entrada sin salida en región retromastoidea
Inf. s.2 Francisco Barrio, reumatismo
Sargento Asalto Donato García
Reumatismo y agotamiento físico.

Mi ejemplar, como los centenares de miles que desde 1926 se han impreso, acaba: «Me fui, como quien se desangra». □

La cultura pasa por aquí



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

SANTIAGO DE COMPOSTELA

PROGRAMA DE ABONO

SEPTIEMBRE

Día 25 - 21:00 h.

REAL FILHARMÓNIA DE GALICIA

Helmuth Rilling, director
Alyssa Park, violín
Programa: Mozart, Berg, Beethoven

OCTUBRE

Día 3 - 21:00 h.

ORQUESTRA SINFÓNICA DE GALICIA

Uwe Mund, director
Josep Colom, piano
Programa: Brahms, Chaikovsky

Día 10 - 21:00 h.

REAL FILHARMÓNIA DE GALICIA

Maximino Zumalave, director
Rudolf Buchbinder, piano
Programa: Beethoven

Día 17 - 21:00 h.

REAL FILHARMÓNIA DE GALICIA

Maximino Zumalave, director
Teresa Berganza, mezzosoprano
Programa: García Abril

Día 25 - 21:00 h.

ORCHESTRE DE CHAMBRE DE LAUSANNE

Jesús López Cobos, director
M^o José Montiel, soprano
Programa: Haydn, Mozart, Berlioz, von Weber

Día 30 - 21:00 h.

IN ITINERE. GRUPO DE CÁMARA DE LA UNIVERSIDAD DE SANTIAGO DE

Carlos Villanueva, director
Programa: Llibre Vermell de Montserrat, Cancionero de Claudio de la Sablonara

NOVIEMBRE

Día 7 - 21:00 h.

REAL FILHARMÓNIA DE GALICIA

Jean-Claude Gérard, director y solista
Programa: Francaix, Milhaud, Bach

Día 14 - 21:00 h.

LE CONCERT DES NATIONS

Jordi Savall, director
Programa: Lully & Dumanoir, Marais, Rameau

Día 21 - 21:00 h.

REAL FILHARMÓNIA DE GALICIA

Helmuth Rilling, director
Wolf Dieter Streicher, violín
Erich Krüger, viola
Programa: Beethoven, Mozart, Schubert

Día 28 - 21:00 h.

REAL FILHARMÓNIA DE GALICIA

Maximino Zumalave, director
Programa: Falla

DICIEMBRE

Día 4 - 21:00 h.

REAL FILHARMÓNIA DE GALICIA

Edmon Colomer, director
Programa: Haydn, Bartók, von Weber

Día 12 - 21:00 h.

THE KING'S CONSORT

Robert King, director
Programa: Haendel

Día 19 - 21:00 h.

REAL FILHARMÓNIA DE GALICIA

Rogelio Groba, director
Enrique Pérez de Guzmán, piano
Programa: Groba, Schumann

ENERO

Día 5 - 22:00 h.

REAL FILHARMÓNIA DE GALICIA

Maximino Zumalave, director
Juan Pons, barítono
Programa: por determinar

Día 9 - 21:00 h.

ORQUESTRA SINFÓNICA DE GALICIA

Antoni Wit, director
Eldar Nebolsin, piano
Programa: Pereiro, Chopin, Lutoslavski

Día 16 - 21:00 h.

REAL FILHARMÓNIA DE GALICIA

Helmuth Rilling, director
Herbert Gruber, clarinete
Programa: Schubert, Mozart, Prokofiev

Día 23 - 21:00 h.

REAL FILHARMÓNIA DE GALICIA

Manuel Ivo Cruz, director
Programa: Sousa Carvalho, Bomtempo, Braga Santos, Schubert

Día 31 - 21:00 h.

ORQUESTRA SINFÓNICA DE LA RADIO-TELEVISIÓN DE MOSCOVA

Fedor Glushchenko, director
Klaus-Peter Hahn, violoncelo
Programa: Verdi, Saint-Saëns, Rachmaninov

FEBRERO

Día 7 - 21:00 h.

MAGGIO MUSICALE FIORENTINO

Zubin Mehta, director
Programa: Schubert, Stravinski

Día 13 - 21:00 h.

REAL FILHARMÓNIA DE GALICIA

Antoni Ros Marbá, director
Programa: Montsalvatge, Haydn, Schubert

Día 20 - 21:00 h.

ORQUESTRA SINFÓNICA DE GALICIA

Yoav Talmi, director
Casey Hill, oboe
Programa: Williams, Straus, Dvorák

Día 27 - 21:00 h.

REAL FILHARMÓNIA DE GALICIA

Sebastian Weigle, director
Programa: por determinar

MARZO

Día 6 - 21:00 h.

REAL FILHARMÓNIA DE GALICIA

Maximino Zumalave, director
Hannes Läubin, trompeta
Programa: Ravel, Haydn, Beethoven

Día 13 - 21:00 h.

RADIO-SINFONIE-ORCHESTER FRANKFURT

Pinchas Zuckerman, director y solista
Programa: Mozart, Dvorák, Beethoven

Día 20 - 21:00 h.

REAL FILHARMÓNIA DE GALICIA

Arturo Tamayo, director
Gabriel Estarellas, guitarra
Programa: de Pablo, Villa-Lobos, Cherubini

ABRIL

Día 3 - 21:00 h.

REAL FILHARMÓNIA DE GALICIA

Maximino Zumalave, director
Rafael Ramos, violoncelo
Programa: Haydn, Schuman, Brahms

Día 10 - 21:00 h.

ORQUESTRA SINFÓNICA DE GALICIA

Victor Pablo, director
Programa: Britten/Berkeley, Hindemith, Sibelius

Día 17 - 21:00 h.

THE SIXTEEN, Choir and Orchestra

Harry Christophers, director
Lynda Russell, soprano
Programa: Haendel, Bach

Día 24 - 21:00 h.

REAL FILHARMÓNIA DE GALICIA

Pawel Przytocki, director

MAYO

Día 1 - 21:00 h.

ROYAL CONCERTGEBOUWORKEST

Gennadi Rozhdestvenski, director
Programa: Rimski-Korsakov, Stravinski, Schnittke

Día 9 - 21:00 h.

ORQUESTRA SINFÓNICA DE GALICIA

Daniel Harding, director
Programa: Brahms, Strauss, Messiaen

Día 15 - 21:00 h.

REAL FILHARMÓNIA DE GALICIA

Gilbert Varga, director

Día 22 - 21:00 h.

REAL FILHARMÓNIA DE GALICIA

Helmuth Rilling, director
Programa: Schubert, Mendelssohn

Día 29 - 21:00 h.

REAL FILHARMÓNIA DE GALICIA

Helmuth Rilling, director
Programa: Beethoven

CONCIERTOS DIDÁCTICOS PARA JÓVENES

Fundación Coca-Cola España

OCTUBRE 96

Día 23 - 11:00 h.

ORQUESTRA FILARMÓNICA DE MORAVIA

Jiri Mikula, director
Programa: Wagner, Dvorák

Día 30 - 11:00 h.

REAL FILHARMÓNIA DE GALICIA

Maximino Zumalave, director
Programa: Schubert, Mendelssohn

NOVIEMBRE 96

Día 5 - 11:00 h.

CUARTETO ARIOSO

Programa: Schubert, Mozart

Día 19 - 11:00 h.

CAPELLA CRACOVENSIS

Stanislaw Galonski, director
Programa: Mozart, Beethoven

DICIEMBRE 96

Día 3 - 11:00 h.

CUARTETO JANÁČEK

Programa: Haydn, Dvorák

Día 11 - 11:00 h.

REAL FILHARMÓNIA DE GALICIA

Maximino Zumalave, director
Programa: Falla

Día 17 - 11:00 h.

ORQUESTA DE CÁMARA DE VARSOVIA

Marek Sewen, director
Marek Marczyk, viola
Programa: Gluck, Telemann, Bach, Karłowicz

ENERO 97

Día 21 - 11:00 h.

ORQUESTA DE CÁMARA "BUDAPEST STRINGS"

Bela Banfalvi, director y solista
Programa: Haendel, Bach

Día 29 - 11:00 h.

REAL FILHARMÓNIA DE GALICIA

Maximino Zumalave, director
Programa: Prokofiev

FEBRERO 97

Día 4 - 11:00 h.

ÓPERA PARA JÓVENES "El gato con botas" de X. Montsalvatge

Aula de Ópera del Conservatori del Liceu

Días 18 e 19 - 11:00 h.

MILLADOIRO

MARZO 97

Día 4 - 11:00 h.

ÓPERA PARA JÓVENES "Il secreto di Susanna" de E. Wolf-Ferrari

Aula de Ópera del Conservatori del Liceu

Día 12 - 11:00 h.

REAL FILHARMÓNIA DE GALICIA

Maximino Zumalave, director
Programa: Beethoven

Día 18 - 11:00 h.

DÚO IVAN ZENATY KYOKO HASHIMOTO

Ivan Zenaty, violín
Kyoko Hashimoto, piano
Programa: Schubert, Mendelssohn-Bartholdy

ABRIL 97

Día 8 - 11:00 h.

ÓPERA PARA JÓVENES "Bastían y Bastiana" de W.A. Mozart

Aula de Ópera del Conservatori del Liceu

Día 16 - 11:00 h.

REAL FILHARMÓNIA DE GALICIA

Maximino Zumalave, director
Programa: Haydn, Brahms

Día 22 - 11:00 h.

ORQUESTA RACHMANINOV DE MOSCOVA

Paul Lando, director
Programa: Haendel, Mozart

MAYO 97

Día 6 - 11:00 h.

ÓPERA PARA JÓVENES

"Il Giocatore" de L. Cherubini
Ópera Metropolitana de Barcelona

EXPOSICIONES

CAMILO OTERO Y LA CREACIÓN DEL MUNDO

Auditorio de Galicia
14 de septiembre al 31 de octubre de 1996
Comisario: Miguel Anxo Seixas

ARTE Y CULTURA EN LA AMÉRICA PREHISPANA

Auditorio de Galicia
Salas Municipales del Museo do Pobo Galego
Iglesia de San Domingo de Bonaval
23 de noviembre de 1996 al 28 de febrero de 1997
Comisarios: Mariano Cuesta - Carlos Xixirei

MOI. ANTONIO SAURA

Auditorio de Galicia
22 de marzo al 31 de mayo de 1997
Comisaria: Elvira Maluquer

DE ASOREY A LOS NOVENTA. LA ESCULTURA MODERNA EN GALICIA

Auditorio de Galicia
14 de junio al 24 de agosto de 1997
Comisaria: M^o Luisa Sobrino Manzanares

Bajo el mecenazgo de:

CONCELLO DE SANTIAGO / CONSELLERÍA DE CULTURA E COMUNICACIÓN SOCIAL
FINSA / DEPUTACIÓN DE A CORUÑA
AQUAGEST / MALVAR / UNIVERSIDADE DE SANTIAGO
AUTOPISTAS DEL ATLÁNTICO / EL CORTE INGLÉS / FUNDACIÓN COCA COLA ESPAÑA / REGASA / TELEVÉS

CONSORCIO DA CIDADE DE SANTIAGO

Teléfonos de información: 981-57 10 26/57 38 55

Cosas Mágicas

Esos pequeños objetos que han adquirido una importancia especial, ganada siempre de las circunstancias y del azar, constituyen el tema de esta encuesta variopinta. Separándose más o menos de la pregunta —ese fetiche, esa cosa cargada de un significado secreto, que acompaña a una vida para protegerla, siquiera sea del modo más oblicuo—, un grupo multinacional de escritores han respondido describiendo sus pequeños objetos sagrados. Un espadachín sin cabeza, una foto de Anita Ekberg en *La dolce vita*, una tortuga casi de marfil, un cuadro regalado en un momento preciso, la entrada a una representación de ópera, el más dramático pase a un juicio por crímenes contra la humanidad... sin una carga puesta por los propios poseedores de estas cosas, no tendrían ese valor que las distingue. A diferencia de los amuletos, cuyo poder se reconoce en el grupo o la comunidad, tienen estos fetiches un valor privado, individual, íntimo. Aunque su ausencia podría significar algo más que desasosiego, en el discurso no se les da carácter de sobrenatural o sagrado... Y sin embargo, todos tienen que ver con los momentos iniciáticos, con la iniciación de lo que uno es a diferencia de los otros, con ese momento que cambió su vida. Son esas pequeñas cosas mágicas, en las que se desahoga la angustia del principio y los oscuros pánicos de la fugacidad del ser, que permitieron el cambio a lo que uno es y velan por la permanencia en ese mismo ser. Son, en el fondo, la defensa oscura y laica ante lo desconocido, ante la muerte.

Ivan Klíma



Durante la década de los ochenta mis libros estuvieron terminantemente prohibidos en mi país, circulando sólo en *Samisdat* y publicándose algunos en el extranjero, como por ejemplo en Alemania o en Suiza. Por aquel entonces mi hija, que estudiaba Arte, me regaló este cuadro. Cuando estaba de mal humor o cuando me deprimía la situación general, este cuadro pintado por mi hija me ayudaba a volver a encontrar el equilibrio perdido. Los libros tienen su propio destino, y yo estoy obligado a aceptarlo.

*Ivan Klíma,
nacido en 1931,
vive en Praga.
Ha publicado en español
Amor y basura*

Soledad Puértolas *Michael*

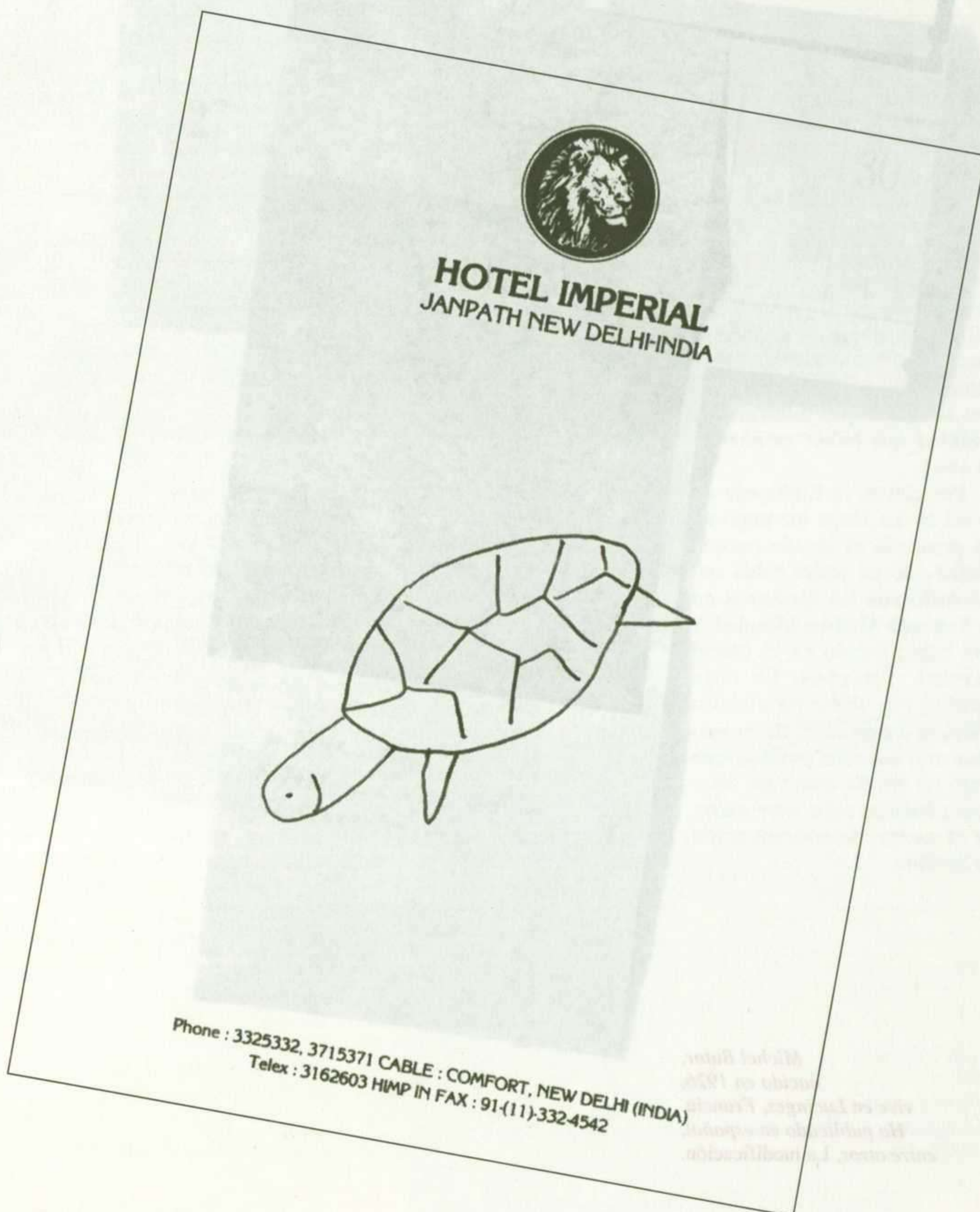
Esta tortuga que mi hijo Diego ha dibujado casi en dos trazos en una pequeña hoja de papel del delgado bloc de notas que nos dejaban en la mesilla del Hotel Imperial de Delhi y que, naturalmente, nos trajimos, se parece mucho, aun en su simplicidad, a la tortuga de pasta —una reproducción del broche de marfil de un kimono— que Marguerite di Nonno compró en la tienda de un museo norteamericano y que me regaló cuando vino a visitarme y que, desde entonces, tengo yo siempre encima de mi mesa, muy a mano —porque me gusta tocarla, encajarla en el hueco de la mano—, ya sea aquí, en Pozuelo, como en mi mesa de la casa de madera de Las Sinas, en Galicia.

Marguerite me dijo que, después de darle muchas vueltas al asunto del regalo, se decidió por esta pequeña tortuga porque las tortugas andan despacio, como si estuvieran siempre muy cansadas —y acaso lo estén, ya que deben arrastrar con ellas el peso de la pesada concha que las protege y las oprime—, y eso le recordaba a un personaje de una novela mía por el que ella sentía una simpatía especial. Pero los cansados son muy importantes en la marcha del mundo; sin ellos, todo se aceleraría de manera descontrolada, se fundiría, creo que me dijo más o menos Marguerite, añadiendo que eso era lo que se decía más o menos en la novela.

Pasé dos tardes con Marguerite, una en mi casa y otra en su ascético cuarto de la Residencia de Estudiantes, donde se alojaba. Creo que ella acababa de cumplir entonces los cincuenta años y era la primera vez que viajaba sola. Como a mí, los viajes la asustaban. Hablamos mucho, no sólo de literatura, que era de lo que ella había venido a hablar, sino de nuestras vidas.

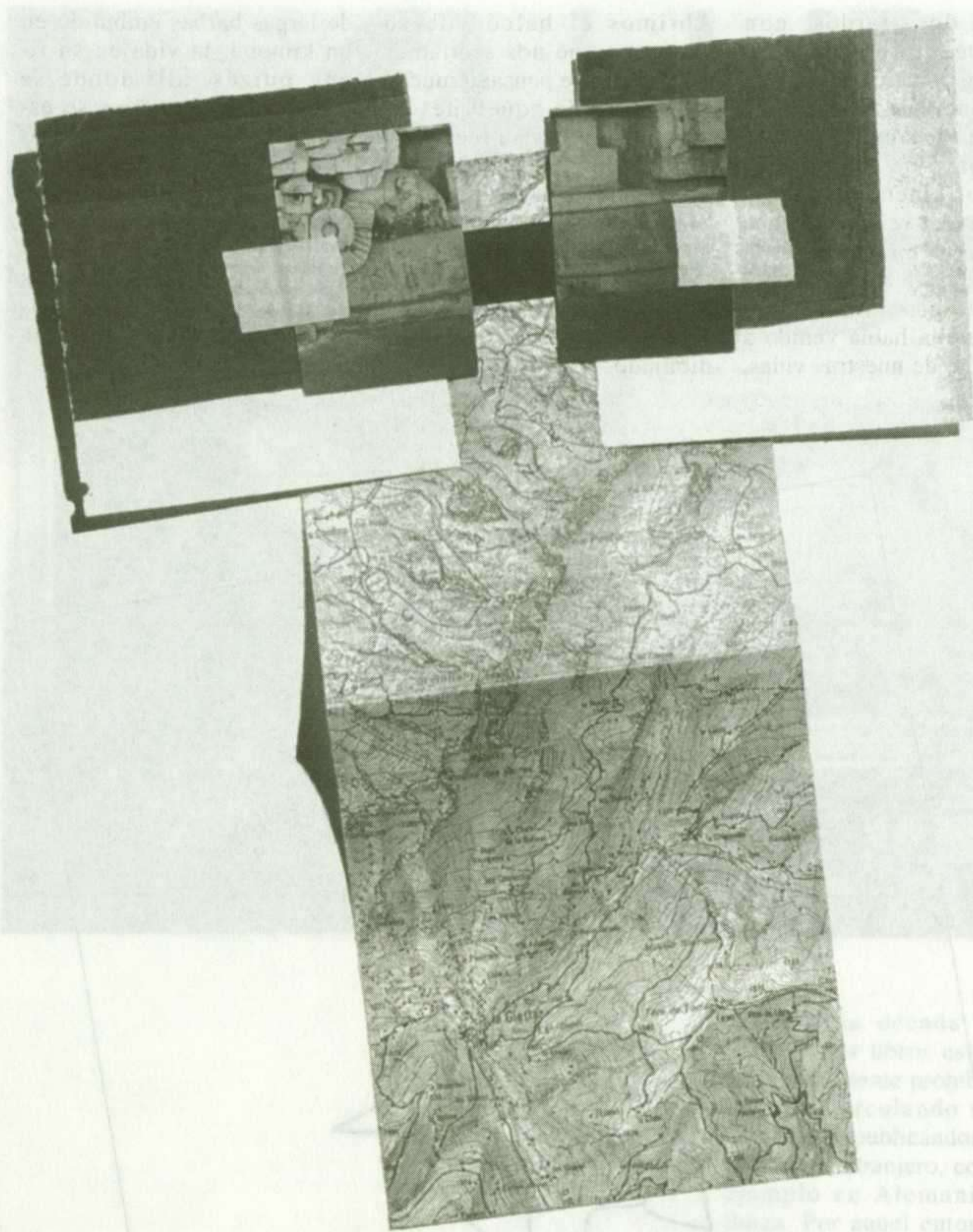
Abrimos el balcón de su cuarto porque nos sentíamos sofocadas. He pensado mucho en ella desde aquel mes de marzo de 1993 y su regalo, su tortuga, nunca ha dejado de acompañarme cuando escribo. Siempre la busco en el momento en que me siento y me inclino sobre la mesa. Si se le da la vuelta a la tortuga —y esto mi hijo Diego no lo ha dibujado— aparece un viejo

de largas barbas embutido en un kimono, la vida en su final, quizás, allí donde se quiere llegar mientras se escribe, indagarlo todo, agotarlo todo, y seguir escribiendo todavía porque, al fin, el viejo tiene los brazos extendidos y abiertos, dispuestos a mostrar algo, a recibir a alguien, mirando, con los ojos semicerrados, hacia un punto incierto.



*Soledad Puértolas,
nacida en Zaragoza en 1947,
vive en Pozuelo de Alarcón,
Madrid.
Ha publicado recientemente
Recuerdos de otra persona*

Michel Butor



*Michel Butor,
nacido en 1926,
vive en Lucinges, Francia.
Ha publicado en español,
entre otros, La modificación.*

Desde hace años escribo mi correspondencia en tarjetas recortadas y pegadas. Al principio eran postales, más tarde fueron añadiéndose los más diversos componentes. Así cada envío constituye una diminuta y ligeramente paródica obra de arte, lo que a menudo disculpa la excesiva brevedad del texto. Hoy mis amigos están tan acostumbrados, que se sentirían decepcionados si les enviase una carta escrita en papel normal. Además muchos de ellos me ayudan en mi trabajo enviándome tarjetas u otros materiales. Aunque me esfuerzo por que cada composición tenga un aspecto diferente, se forman grupos, y es lógico, sobre todo teniendo en cuenta que confecciono de golpe un montón de ejemplares. Con el correr de los años esta producción ha ido aumentando sin cesar, sin que ésa haya sido mi intención, y confío en que las cosas continúen así durante mucho tiempo todavía.

El modelo que aparece adjunto consta de tres partes:

1) Desde hace algún tiempo utilizo trozos de mapas, en general desfasados. La proyección plana de nuestros paisajes no se transforma con la misma rapidez que el propio paisaje por la construcción de autopistas, el crecimiento de las ciudades o los vaivenes de la política internacional. Este hecho permite no sólo pasear por el espacio, sino también, en cierto sentido, por el tiempo. Liberados de su inmediata proximidad, los topónimos revelan una poesía que la costumbre o la prisa ocultan a nuestros ojos. Como vivo en los Alpes franceses es normal que este mapa sea de allí; pero yo he viajado mucho, y la utilización de soportes procedentes de países lejanos es una forma de volver a reflexionar sobre mis viajes y profundizar en ellos.

2) Dos fragmentos de la hoja de un calendario americano, que muestra un *quilt*, una colcha realizada con trozos de telas diferentes cosidos entre sí y que procede de la comunidad Amish de Pennsylvania. Durante los siglos XIX y XX esta artesanía popular ha producido trabajos maravillosos. Se trata de una técnica de *collage*, que tomé como uno de los emblemas de mi libro *Mobile*, un estudio descriptivo de los Estados Unidos publicado en 1962. Como es natural puede servir asimismo para este procedimiento de derribo y reconstrucción de las imágenes que recorren a toda velocidad nuestra vida cotidiana. Estos dos fragmentos que en la imagen original, como puede observarse, permanecen en contacto, ahora quedan ligeramente separados. Nosotros los aproximamos en nuestra parte y esto suscita en nosotros la impresión de que vemos la capa inferior, es decir el mapa en este caso, a través de ellos, y todo se pone en movimiento.

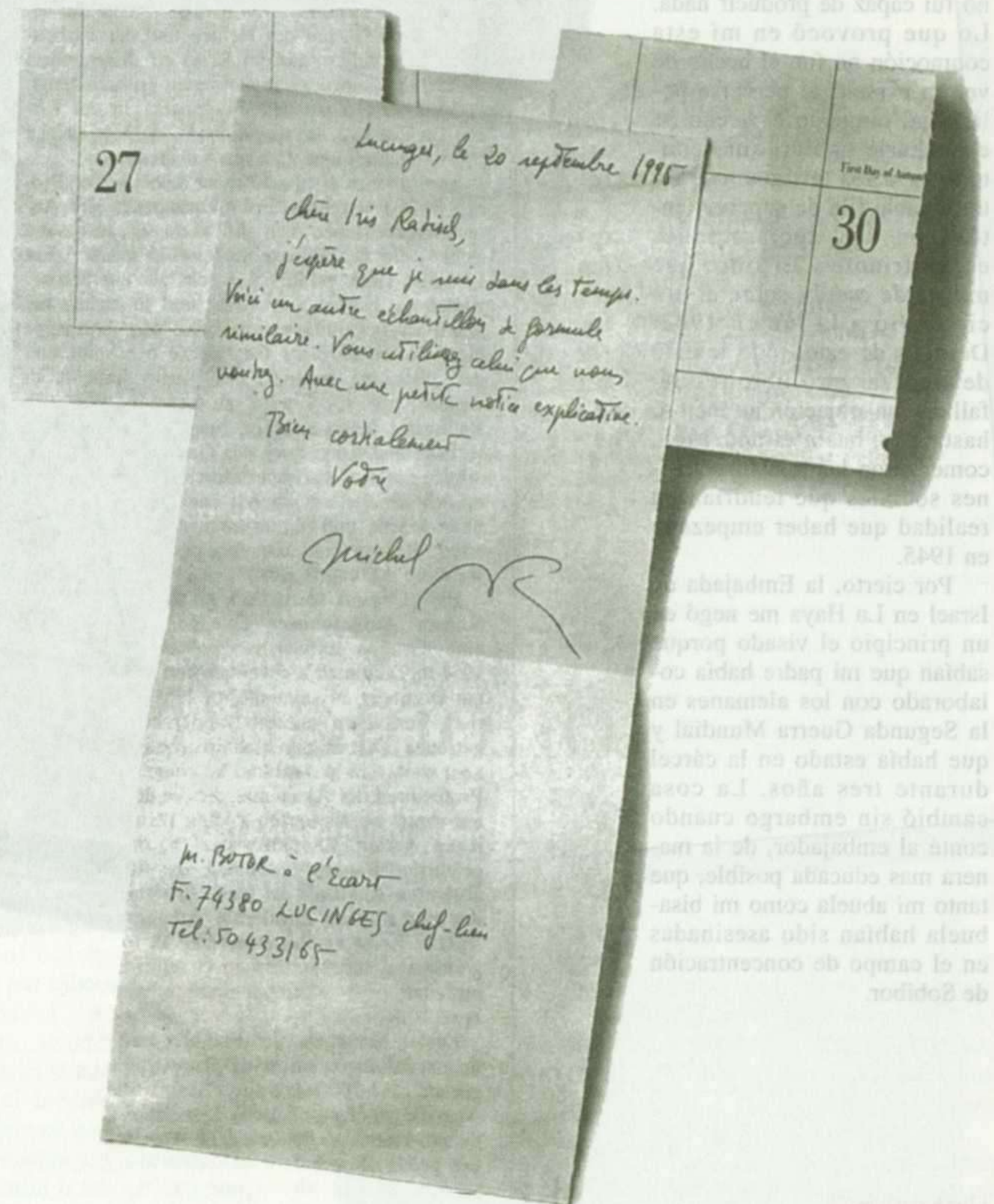
3) Dos fragmentos de una postal realizada y remitida por mi amigo Marco Dejaegher, un fotógrafo belga, que en estos momentos reside en México y con quien he colaborado en dos libros: uno sobre Perú y otro sobre los mayas. Como la luna, nos muestra siempre la misma cara; antes se hablaba de su cara oculta, que nos han permitido descubrir los cohetes soviéticos. La América precolombina es una de las caras ocultas de nuestra historia, y siempre me ha fascinado, tanto por su antiguo esplendor, que sólo podemos reconstruir con dificultad, como por sus restos arqueológicos y etnográficos. La continuación de la estructura respecto al componente

anterior, más pequeño, provoca la impresión de perspectiva.

Las sencillas formas geométricas, rectángulos en este caso, permiten composiciones de gran efecto. En general, aunque no siempre, están unidas por trocitos de cinta adhesiva de colores chillones, lo

que resalta las demás tonalidades, y su movilidad permite que el destinatario pueda manipularlas, levantarlas y volverlas a cerrar para cubrir o descubrir las diferentes partes. El detalle tiene que ser lo bastante claro como para que a uno le apetezca imaginarse la imagen global de la que pro-

cede cada una de las partes, prolongar sus líneas, irse de viaje o incluso venir a verme hasta aquí. Este tipo de correspondencia está especialmente indicada para amigos separados por largas distancias que vivan más o menos retirados. Los demás, hoy, recurren al teléfono.



Harry Mulisch

En un cajón lleno de este tipo de cosas, encontré el billete de entrada del 16 de marzo de 1961 para presenciar el juicio de Eichmann en Jerusalén. Figura en el mismo: «Localidad n° 257, acceso n° 4, señor Harry Mulisch, pasaporte n° 913905-D, fila 14, asiento 25». Elijo este objeto porque este juicio me transformó por completo. Me impresionó hasta tal punto que durante los tres o cuatro años siguientes, no fui capaz de producir nada. Lo que provocó en mí esta conmoción no fue el hecho de ver en persona al perverso policía, ni tampoco el hecho de escucharle hablar, sino contemplar a los testigos: esa interminable fila de supervivientes con sus declaraciones escalofriantes. El libro que más tarde escribí sobre el juicio, salió a la luz en 1962. Después de esto, todo intento de empezar otro libro resultó fallido. La situación no mejoró hasta que, hacia el año 1965, comenzaron las transformaciones sociales que tendrían en realidad que haber empezado en 1945.

Por cierto, la Embajada de Israel en La Haya me negó en un principio el visado porque sabían que mi padre había colaborado con los alemanes en la Segunda Guerra Mundial y que había estado en la cárcel durante tres años. La cosa cambió sin embargo cuando conté al embajador, de la manera mas educada posible, que tanto mi abuela como mi bisabuela habían sido asesinadas en el campo de concentración de Sobibor.



Harry Mulisch,
nacido en 1927,
vive en Amsterdam.
Ha publicado en español,
entre otros, El atentado.

Francisco Ayala

Julian Barnes



REAL ACADEMIA
ESPAÑOLA
—
PARTICULAR

Querida Rosa: Me preguntas, para una encuesta, si yo, como tantas otras personas, no tengo algún fetiche, algún objeto que me acompaña siempre, y del que no quisiera desprenderme por nada del mundo. Me quedo pensándolo, y pronto debo decirte que no.

Tu pregunta, con mi respuesta, ha despertado por un momento mi curiosidad acerca de mí mismo. Reconozco que, así como nunca me he adornado con ninguna clase de emblemas, dijes, medallas o condecoraciones, ni siquiera he llevado jamás en el dedo un simple anillo, los objetos son para mí, eso, objetos, que puedo recrearme en admirar sin que ello implique un deseo de poseerlos. Me basta contemplarlos, o en la habitación de mi casa. ¿Es esto raro? No sé; pero quizá no sea lo más frecuente.

Un afectuoso saludo de

F. Ayala

Francisco Ayala,
nacido en 1906,
vive en Madrid.

Ha publicado recientemente
Muertes de perro.

Jostein Gaarder



Me pide alguna foto antigua, algún apunte o pequeño objeto que haya sido para mí de especial importancia. De pronto aparece él de nuevo: el bufoncillo me mira provocativo.

Nuestro primer encuentro tuvo lugar en Creta. Yo tenía entonces la intención de concentrarme en un libro que más tarde pasó a llamarse *El misterio del solitario*. Pero, de pronto, le ví. Desde la arena, me miraba con su cara burlona.

Yo acababa de empezar con el relato del padre y el hijo que viajan por Europa. El padre es un tipo bastante raro que siempre está descubriendo conexiones, causalidades de las que nadie es consciente...

Me agaché y recogí el comodín de la arena. Me guiñó un ojo y entonces me pareció oír el suave repiqueteo de unas campanillas.

Inmediatamente adjudiqué al padre de mi relato la extraña

afición de coleccionar comodines. Su hijo piensa que su padre se siente realmente como uno de ellos.

Durante su viaje por Europa, el muchacho escucha la historia de un marinero náufrago que había vivido 52 años solo en una isla. Su única compañía había sido la de una baraja que se transforma por arte de magia en 53 enanos vivos y ágiles como ardillas. Ninguno de ellos sabe quién es ni de dónde viene. Con una excepción. La excepción es el comodín de la baraja, el bufoncillo con sus campanillas repiqueteantes, el raro del grupo. Sólo él ha podido penetrar en el mayor juego de naipes del mundo.

El viejo marinero de la isla necesitó para ello una especie de calendario. Yo me rompí realmente la cabeza intentándolo hasta que las campanillas empezaron a repiquetear. Un juego de naipes se compone de

52 cartas y el año de 52 semanas. 52 por 7 días son 364 días, a los que se añade un día de comodín. Cada cuatro años hay dos días de comodín y por eso seguramente debe haber dos comodines por baraja. Qué refinado, pensé yo. Pero las campanillas seguían repiqueteando. ¿No podría componerse también el año de 13 meses, desde los ases hasta los reyes; cada mes de cuatro semanas, una para cada palo? Empecé a ponerme nervioso al hacer la siguiente operación: 13 por 28...¡sí!...364 días, más el comodín. En seguida me hice yo un lujoso calendario mucho mejor que el gregoriano.

Y acto seguido tomé una baraja. El comodín me guiñaba el ojo con insistencia. Corazones, tréboles, rombos y picas. ¿Las cuatro estaciones? Enumeré la cantidad de corazones que aparecen en una baraja. Era absurdo, por supuesto, pero ¡por qué no iba a intentarlo! 1 más 2 más 3 más 4 más 12 más 13. 91 corazones en cada baraja. ¿Y qué? Uno para cada día, decía el comodín. Me en-

tró un mareo cuando realicé la última operación. 91 por 4 son...¡también 364! 364 símbolos en la baraja y el mismo número de días al año. Y a esto se añade el caradura del comodín.

Durante mi trabajo sobre *El misterio del solitario* fuí adelantado varias veces por el comodín. Tuve por supuesto que estructurar la novela en 53 capítulos, uno para cada carta. Pero hasta que no realicé la lectura de corrección, no me di cuenta de que, en realidad, el capítulo «Cuatro de tréboles» trata de flores crucíferas, que «As de corazones» gira en torno a la princesa de la historia y que «El comodín» examina al bufoncillo con sus campanillas repiqueteantes.

Cuando empecé a escribir *El misterio del solitario* tenía la sensación de estar lanzando pelotas al viento. Cuando las volvía a coger, eran muchas más de las que había lanzado. ¿Sería aquello el efecto comodín?

Incluso tras la publicación de la novela el comodín me sigue persiguiendo. Es el privilegio —y el castigo— de un escritor, el hecho de recibir gran cantidad de cartas. De esta manera he conseguido proveerme de una colección de comodines considerable. Y no soy el único, porque coleccionar comodines se ha convertido entretanto en una popular afición.

Inger Christensen

Julian Barnes

He elegido...
 año estas...
 la mía y la...
 con fecha...
 ambas con...
 marido.

El Min...
 Estivamos...
 posición...
 de París...
 ser duran...
 tiempo y...
 que enton...
 viajé con...
 sola trab...

Dura...
 ubi, ente...
 ven de po...

Todo empezó en una playa de Creta. Alguien debió dejar un comodín en la arena porque no lo necesitaba para su juego. O quizás el mismo comodín abandonara la baraja en signo de protesta. ¿O es que no quería seguir siendo el raro, el marginado que llama la atención por figurar en medio de un estricto orden de números y colores en el que no se encuentra a gusto?

Aunque la pregunta es, en realidad, si acaso no nacemos todos como comodines en el juego de la vida. Yo creo haber encontrado al pícaro burlón en los ojos de muchos niños. Cuando crecemos nos convertimos en corazones y tréboles, rombos y picas, lo que no significa necesariamente que el comodín haya desaparecido por completo.

Todos somos del género del comodín. En cada uno de nosotros se esconde un pequeño comodín sorprendido, curioso, vivo y ágil como una ardilla. En cada uno de nosotros habita un comodín.

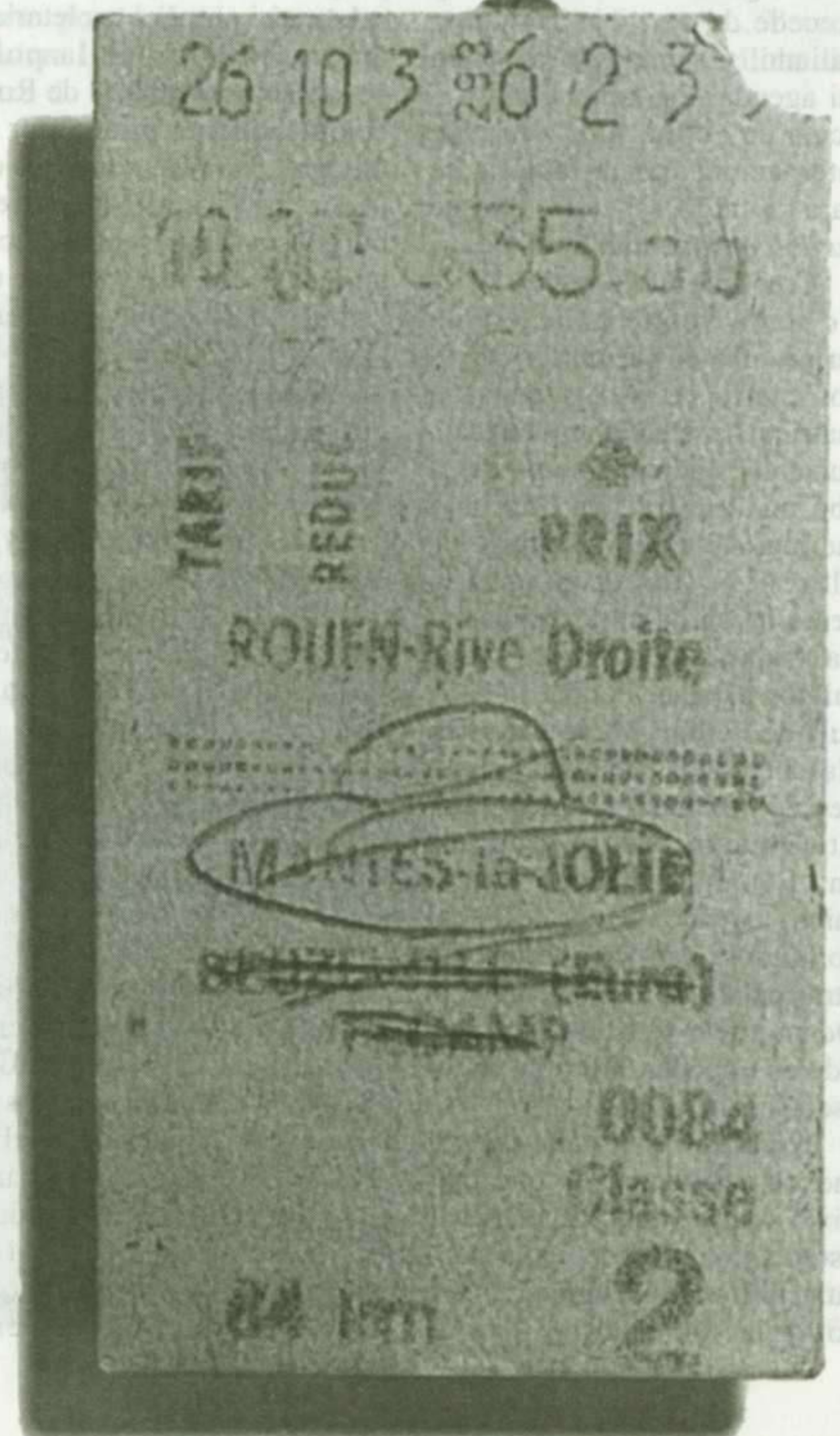
*Jostein Gaarder,
 nacido en 1952,
 vive en Oslo.*

*Ha publicado en español,
 entre otros,
 El mundo de Sofía.*

La línea férrea que une París y Rouen, construida por los ingleses, se inauguró en mayo de 1843. Tres años después Gustave Flaubert conoció a Louise Colet. El vivía en Rouen, ella en París: Mantes-La-Jolie estaba a mitad de camino y ambos podían llegar a ese punto en unas pocas horas. A pesar de que Flaubert odiaba el tren, solía alegrarse cuando la línea Rouen-París le conducía a su cita amorosa. En octubre de 1983, mientras realizaba investigaciones para mi novela *El loro de Flaubert*, recorrí el mismo trayecto. En la actualidad, el viaje dura la mitad de tiempo que an-

taño. Me acuerdo del almacén Grand Marnier, de la Piles Wonder Factory (tengo todavía que consultarlo). En Mantes, a unos centenares de metros de la estación, descubrí un restaurante de hotel en la Avenida Franklin Roosevelt: se llamaba Le Perroquet. Me pareció un buen presagio. Todavía conservo en mi estudio el billete de ese viaje.

*Julian Barnes,
 nacido en 1946, vive en Londres.
 Ha publicado en España,
 entre otros,
 El loro de Flaubert*



Antonio Tabucchi



La fotografía de Anita Ekberg procede de un viejo periódico italiano, y siempre la llevo en mi agenda. Esa toma de la película de Fellini *La dolce vita*, internacionalmente famosa, es para mí algo especial, porque *La dolce vita* cambió mi vida.

Creo que fue allá por 1963. Yo tenía veinte años. Había terminado el preuniversitario con cierto retraso, y pensaba matricularme en la universidad, quizá en Medicina, como deseaba mi familia. Un domingo me marché con unos amigos a Florencia (los domingos la gente joven de la provincia solía viajar a la capital), y nos fuimos al cine. Ponían la película de Fellini. Me transformó. Hasta entonces yo tenía la imagen de una Italia retórica y positiva que me habían inculcado en el colegio: el auge económico, los valores morales encontrados, pan para todos. En otras palabras: la imagen que la Democracia Cristiana, el partido en el poder, difundía en las escuelas del país.

Gracias a esa película comencé a entender en qué país vivía realmente. ¿La recuerda usted? ¿No? Bueno, es la película más terrible que conozco sobre la sociedad italiana de

posguerra. No dejaba títere con cabeza: ni entre el proletariado (representado por la pobre gente de los arrabales de Roma completamente pirada por los milagros baratos, con hijos que ven a la Virgen), ni entre la burguesía, representada como una clase cerrada y vulgar (recuérdese la horrible fiesta en la villa de Ostia), ni entre la nobleza (los aristócratas del palacio parecían perfectos imbéciles); tampoco perdonaba a Steiner, el gran intelectual — amante de la filosofía y de Bach— que se suicida después de matar a su hija, ni a Marcello Rubini (Marcello Mastroianni), el ambicioso intelectual de tres al cuarto que sueña con ser un gran autor, aunque de momento trabaja como periodista de una revista escandalosa. *La dolce vita* me mostró los años sesenta de Italia tal como eran.

Creo que eso responde exactamente a la Italia en la que vivimos hoy. Con todas las carencias propias de los italianos: el vivir al día, el cinismo generalizado, la carencia de interés y la vulgaridad y la ambición desorbitada del periodista Marcello. Su diálogo con Anita Ekberg en la

escena de la fuente es patético y frío como el hielo: «Sí, es cierto. Lo he hecho todo al revés. Tienes razón...». Después se mete en el agua con la exuberante y estúpida rubia que se emborracha con lo singular, con el arte, con la *romanità* de la toba de la Fontana de Trevi.

Aquella noche, mientras regresaba a casa en tren, tomé una determinación. Quería oxigenarme, conocer Europa. Pensé en viajar a París. Hablé del asunto con mi padre y le comuniqué mi decisión de no matricularme en la universidad. Mi padre se mostró comprensivo: «Puedo darte dinero para un mes», me dijo, «si quieres quedarte más tiempo, tendrás que buscarte algún trabajillo.»

Me quedé más tiempo en París. Me enamoré de una chica llamada Christine y encontré el trabajillo con el que ganarme el sustento. En París descubrí la literatura europea contemporánea, y sobre todo el cine; un cine que en aquella época era difícil ver en Italia: el cine de Jean Vigo, de Buñuel, de Cocteau, de las vanguardias, de la *Nouvelle vague*.

Más tarde trabé un somero conocimiento con un viejo pe-

riodista portugués que vivía exiliado en París. Entonces no podía saberlo, pero ese hombre al que sólo conocí de manera superficial se convertiría muchos años después en el personaje de una de mis novelas, el doctor Pereira.

Al finalizar mi estancia en París, ya de camino hacia la estación de Lyon para tomar el tren que había de llevarme de regreso a Italia, vi en uno de los puestos de libros callejeros un librito traducido al francés titulado *Bureau de Tabac*. El autor era Fernando Pessoa, un nombre desconocido para mí. Lo compré porque era barato (en aquella época casi siempre compraba los libros por este motivo), y lo leí en el tren. Era un largo poema, la primera traducción de Pessoa aparecida en Europa. Ese libro pudo haber cambiado mi vida. Pero eso ya lo había logrado *La dolce vita*.

Antonio Tabucchi,
nacido en 1943,
vive en Milán.

Ha publicado en español,
entre otros, *Sostiene Pereira*.

Inger Christensen

He elegido como recuerdo bonito estas dos *cartes oranges*, la mía y la de mi hijo, ambas con fecha de abril de 1979 y ambas con el apellido de mi marido.

El Ministerio de Asuntos Exteriores danés puso a mi disposición en la calle de La Perle de París una vivienda para trabajar durante los meses de abril, mayo y junio. Pero como Peter, que entonces tenía cinco años, venía conmigo, más que trabajar sola, trabajamos los dos juntos.

Durante estos meses escribí, entre otras cosas, un libro de poemas que se estructuran como la música serial: siete por cinco poemas en los que vivencias cotidianas giran y se mueven de un lado a otro al ritmo de un compás caleidoscópico, hasta encontrar por fin la orientación en un mundo que, aunque al final parezca estrecharse y limitarse, sin embargo durante el viaje se ha ido convirtiendo en un mundo más grande y más confuso.

Podría parecer que fui yo sola la que escribió este libro, pero no es así. Más bien todo lo contrario. Surgió gracias a

la extraordinaria colaboración diaria entre Peter y yo. Y, en este sentido, las *cartes oranges* jugaron un papel decisivo. Sin ellas nunca podríamos haber realizado nuestro objetivo común: orientarnos en el mundo.

Nuestro plan consistía en planificar y escribir por las mañanas para vivir y experimentar por las tardes.

Yo podía así trabajar sin interrupción por las mañanas, mientras Peter se ocupaba, también ininterrumpidamente, de planificar el resto de la jornada, organizando por ejemplo con todo detalle trayectos en autobús por todo París y por los alrededores.

Tumbado en el suelo, con el *Plano de París por distritos* y el plano de las líneas de autobuses y sus mil y una posibilidades de transbordo repartidos por la alfombra, Peter, como un prisionero de esta tela

de araña de mundos posibles parisinos, iba visualizando de manera cada vez más precisa la panorámica que presenta esta cárcel humana. La madre escribía luego fielmente en la colección de poemas: «Pienso, luego soy parte del laberinto».

E igual de fielmente me convertía luego por las tardes (e incluso a veces hasta altas horas de la noche), en una paciente compañera de exploración del mundo enriqueciéndome, gracias a mi paciencia, con sorprendentes experiencias que no hubiera vivido si no llega a ser por él.

Nunca hubiera conocido, por ejemplo, *Les quatre routes*, un apeadero precioso al noroeste de París, donde no hay más que caminos que se cruzan, en medio de un solar cubierto por la lluvia; donde ni siquiera Leo Malet encontraría rastro de vida humana y donde

el último autobús se convierte en una ambulancia que lentamente va dejando atrás este desamparo salvaje e inhumano.

Ni tampoco hubiera ido nunca a Trou Salé, un lugar que, según el tebeo de Blake & Mortimer, *SOS Méteores* — donde Peter encontró la referencia— debía encontrarse cerca del acueducto en Haut Buc. No logramos encontrar el Trou Salé pero, en su lugar, encontramos en una cañada verde un fresal que, para nosotros, se convertirá probablemente para siempre en el auténtico Trou Salé. Fresas salvajes en pleno verano.

Y después, desde una de estas zonas cuarta o quinta, realizar el largo viaje de vuelta a un París que vamos sintiendo conscientemente cada vez más grande y más real. ...Y todo esto, con una tarjeta válida sólo para dos zonas.



Inger Christensen, nacida en 1935, vive en Copenhague.

Aleksandar Tisma

Aleksandar Tisma



Cuando hago lecturas de mi obra en el extranjero y la gente ve lo mayor que soy, me preguntan a veces por qué me han descubierto tan tarde. Respondo que las obras escritas en lenguas que sólo se hablan en un espacio reducido, como la serbia, o si ustedes lo prefieren, la serbocroata, difícilmente llaman la atención de los lectores de las editoriales. Esto es absolutamente cierto. Claro que al decir esto silencio, por una es-

pecie de timidez o por el temor a verme obligado a dar prolijas explicaciones, que yo, sí yo, aparecí pronto, muy pronto, cuando apenas contaba treinta años, ante el público alemán.

¿Cómo sucedió? A finales de los años cincuenta leí en un periódico algo sobre un proceso político. En Praga un ministro y viejo comunista había sido llevado a juicio por traición y espionaje, y el servicio secreto convenció a su hijo, un

estudiante, para que declarara contra su padre. Como consecuencia de esa falsa declaración, el padre fue condenado a muerte, después de lo cual su hijo, el estudiante, también se quitó la vida. Yo escribí una obra de teatro sobre este suceso y la titulé *El precio de la mentira*. Se representó en 1953 en Nis, Yugoslavia, y fue mi primer libro publicado.

Por aquellas fechas uno de mis colegas, Bosko Petrovic, viajó a Alemania Occidental formando parte de una delegación y allí se enteró de que en Iserlohn, en el valle del Ruhr, necesitaban una obra teatral adecuada para presentarla en el marco de un festival. Mi amigo, acordándose de mi obra, habló de ella, y le pidieron que se la proporcionase. Me escribió, y envié una copia a Alemania, que fue aceptada, traducida y representada. Yo, como autor, recibí una invitación de la ciudad de Iserlohn para asistir al estreno.

Desde el acceso al poder de los comunistas en Yugoslavia yo no disponía de pasaporte, a pesar de que lo solicitaba casi todos los meses. Pero me lo negaban una y otra vez. Ahora tenía una invitación oficial del extranjero y esto me animó a llevar a cabo una nueva tentativa. Hablé con mi jefe y conseguí que me recibiera el jefe del servicio secreto en Voivodina.

El jefe del servicio secreto, un mutilado de guerra al que le faltaba una pierna, se levantó para saludarme y a continuación se sentó ante un legajo depositado sobre

una mesa de salón indicándome con una seña que tomase asiento. Tras hojear el legajo me dijo que según los informes que tenía sobre mí, yo era adicto a la política soviética contra Yugoslavia, lo que en aquella época constituía una grave imputación. Lo negué y fui sincero al hacerlo. El, sin embargo, me replicó que si yo lo hubiera admitido, habría estado dispuesto a concederme el pasaporte, pero como lo había negado, rechazaba mi petición. Me levanté. Cuando estaba en la puerta, me gritó mientras me alejaba: «Usted no saldrá de Yugoslavia en toda su vida, Tisma. Jamás.»

Total, que no fui a ver la representación de mi obra en Iserlohn. (En cambio el secretario de embajada yugoslavo asistió a la representación sentado en primera fila.) Yo le escribí una carta a la dirección del festival agradeciendo la invitación y, con la timidez o pereza que ya he mencionado como uno de mis rasgos personales, expresé mi pesar por no poder aceptar la invitación debido a motivos familiares. Esa fue *mi* mentira. Y el precio de esa mentira, o mejor dicho de mi discreción, que me impidió llamar la atención como víctima de la tiranía, fueron los largos decenios que hubieron de transcurrir antes de que me «redescubrieran», ahora en novelas y relatos.

Esta vez también en persona, físicamente, como amigo. Porque con el correr del tiempo se demostró que el «jamás» del jefe del servicio secreto fue, por suerte, una exageración.

Aleksandar Tisma,
 nacido en 1924,
 vive en Novi Sad.

László Krasznahorkai

Esto es una entrada para el teatro Ji-Xiang. Este teatro y lo que en él pude presenciar transformó por completo mi vida. Antes pensaba que los dioses, *por supuesto*, no existían. Pero desde aquella tarde no pienso lo mismo. Con la entrada se supone que podía ver una ópera, pero la realidad fue bien distinta: lo que pude ver fue el mundo de los dioses. Porque aquella tarde no hubo actores en el teatro Ji-Xiang, sino una visita de los dioses a Pekín. En serio.

Permítanme describirles detalladamente a uno de ellos: «El escenario estaba vacío, comenzó a escucharse el delicado tañido de las cuerdas de un huqín. Después, a lo lejos, una voz de soprano alegre y cristalina se percibía cada vez con mayor intensidad, como si se acercara gente cantando por la vereda de una montaña. Por fin, una joven apareció en escena. Era de una hermosura como nadie había visto ni verá jamás». Su belleza sencillamente me cegaba y todavía hoy me cuesta encontrar palabras para describir la suavidad de sus pasos, la infinita delicadeza de los movi-

mientos de sus manos y la sonrisa de un rostro perfecto que, de manera desconcertante, irradiaba luz. La joven aparentaba una fragilidad insuperable, como si estuviera hecha de la materia contenida en el puro aliento. Sin embargo, no cabía duda de que esta fragilidad no la debilitaba sino, más bien, la dotaba de una fuerza mayor que la de cualquier ser viviente. Poseía la facultad de extinguir todo aquello que apareciese en su campo de visión, siendo ella indestructible. Su mirada era dulce pero chispeante, su voz delicada pero penetrante. De repente, cuando la melodía se apagaba, su presencia se convertía en mal augurio, como si fuera a proclamar una sentencia inapelable. El rostro maquillado como la blanca porcelana, la frente, la nariz delicadamente respingona, el carmín fresco de sus labios y los ojos negros candentes... era perfecta y fatal. Se adelantó sobre el escenario, se quedó parada y, mientras se escuchaban los motivos conductores del er-hu, comenzó a cantar una nueva pieza, un aria especialmente bella que, tras la suave melodía de su primera

canción, dejaba entrever lo palpitante de su naturaleza.

La podría tocar con la mano, pensaba. Fila 3, butaca 7, es decir, que me encontraba cerquísima de ella, que la podría haber tocado como a un... ídolo. No lo hice pero sí que pude ver, seguir con todo detalle los movimientos de su rostro. Por esta razón no malgasté ni una centésima de segundo cuando, durante la segunda parte del aria, dirigió repentinamente sus ojos hacia mí. Nuestras miradas se encontraron inmediatamente. Me miró durante un buen rato mientras cantaba, fijando yo también mis ojos en los suyos y sintiendo que, en cualquier momento, sucumbiría bajo su mirada. Tendría que haber desviado la mía, tendría que haberme repuesto de alguna manera, preparándome para volver a sumergirme en la suya. Pero no era capaz de mirar a otro lado. Entonces abandonó el escenario. Desde aquel momento, lo único que esperaba yo era que volviera. Cuando volvió a aparecer, busqué su mirada febrilmente. Pero ella no volvió a mirarme.

No soy un bibliómano, sino más bien lo contrario. La vida de gran cantidad de libros, ya sea en una librería o en una biblioteca pública, provoca en mí una desagradable sensación interior. En la feria de Frankfurt, por ejemplo, esa sensación se intensifica incluso hasta la náusea. Eso no quiere decir que esté en contra de los libros, en absoluto. Soy un amigo y amante. Pero cuando los veo alineados en las estanterías, en todos sus esplendores, con recomendaciones en pie de imprenta, por kilómetros, se me pasan las ganas de escribir otro y aumentar todavía más esos kilómetros. Por esta razón en mi casa se da más bien un tipo de crecimiento involuntario de los libros (con discusiones de amigos o sensaciones de amor, por ejemplo, que se dan en un momento determinado). Pero no era capaz de mirar a otro lado. Entonces abandonó el escenario. Desde aquel momento, lo único que esperaba yo era que volviera. Cuando volvió a aparecer, busqué su mirada febrilmente. Pero ella no volvió a mirarme.

László Krasznahorkai,
nacido en 1954,
vive en Pilisszentlászló, Hungría.
Ha publicado en español
«De camino hacia China», (*Letra
Internacional* 29).

吉祥戏院 (王府井)
金鱼胡同

楼下

3排

7号

90.10.13
晚 7 点 00分

叁元

三市尺以上儿童凭票入场，三市尺以下儿童谢绝入场。

No soy un bibliómano, sino más bien lo contrario. La visión de gran cantidad de libros, ya sea en una librería o en una biblioteca pública, provoca en mí una desagradable desazón interna. En la Feria de Francfort, por ejemplo, esa desazón se intensifica incluso hasta la náusea. Eso no quiere decir que esté en contra de los libros, en absoluto. Soy su amigo y aliado. Pero cuando los veo alineados en las estanterías, en todo su esplendor, con encuadernaciones en piel, brillantes, cursis, logradas y malogradas, por kilómetros, se me pasan las ganas de escribir otro y aumentar todavía más esos kilómetros. Por esta razón en mi casa se da más bien un tipo de *crecimiento incontrolado* de los libros (con dedicatorias de amigos o simplemente de mis autores preferidos, adquiridos más bien de una forma casual), antes que una colección sistemática y pensada. La biblioteca es el espejo de toda vivienda, excepto de la del escritor. Por algún motivo una buena biblioteca doméstica en casa de un escritor me hace dudar de la calidad de éste.

Sea como fuere, entre mis libros particulares hay uno con un destino singular, que tiene un gran valor para mí por su especial «guiño». El libro constituye de por sí un objeto curioso. Se trata de una colección de folletos aislados, encuadernados con cuidado por la propia mano de un conocido literato muerto en 1941, nada más empezar la guerra entre Alemania y la Unión Soviética. Su autor, Wassili Wassiliewitsch Rosanov, fue un gran filósofo ruso que creó su propio género: el diario literario-filosófico-religioso-político-intimista, una narrativa fragmentaria, que captó mediante geniales montajes la imagen de su tiempo y de su cultura. Los contemporáneos de Rosanov lo consideraban

un «puerco» peligroso: era un intelectual provocador, que escribía con el mismo tono desafiante sobre sexo que sobre León Tolstoi. Hoy en Occidente sigue siendo casi un desconocido, pero eso no es culpa suya. Su último libro, *Apocalipsis de nuestro tiempo*, consiste también en una serie de apuntes fragmentarios, escritos después de la Revolución rusa.

Mi ejemplar contiene numerosas y magníficas anotaciones manuscritas del propio Rosanov; éste había enviado los folletos a un amigo, el crítico Alexander Alexeiewitsch Ismailov, comentándole detalles «simpáticos» de la vida cotidiana posrevolucionaria.

En aquella época vivía, en condiciones de lo más penosas, en Sergijev Possad, no lejos de Moscú, junto al famoso monasterio donde murió poco después. En uno de los folletos hallamos escrita de puño y letra del propio autor la siguiente anotación: «Ejemplar único, *unicum*». Este folleto nº 6-7 fue confiscado por la censura revolucionaria, y su editor fusilado: en él Rosanov condenaba el asesinato de Nicolás II.

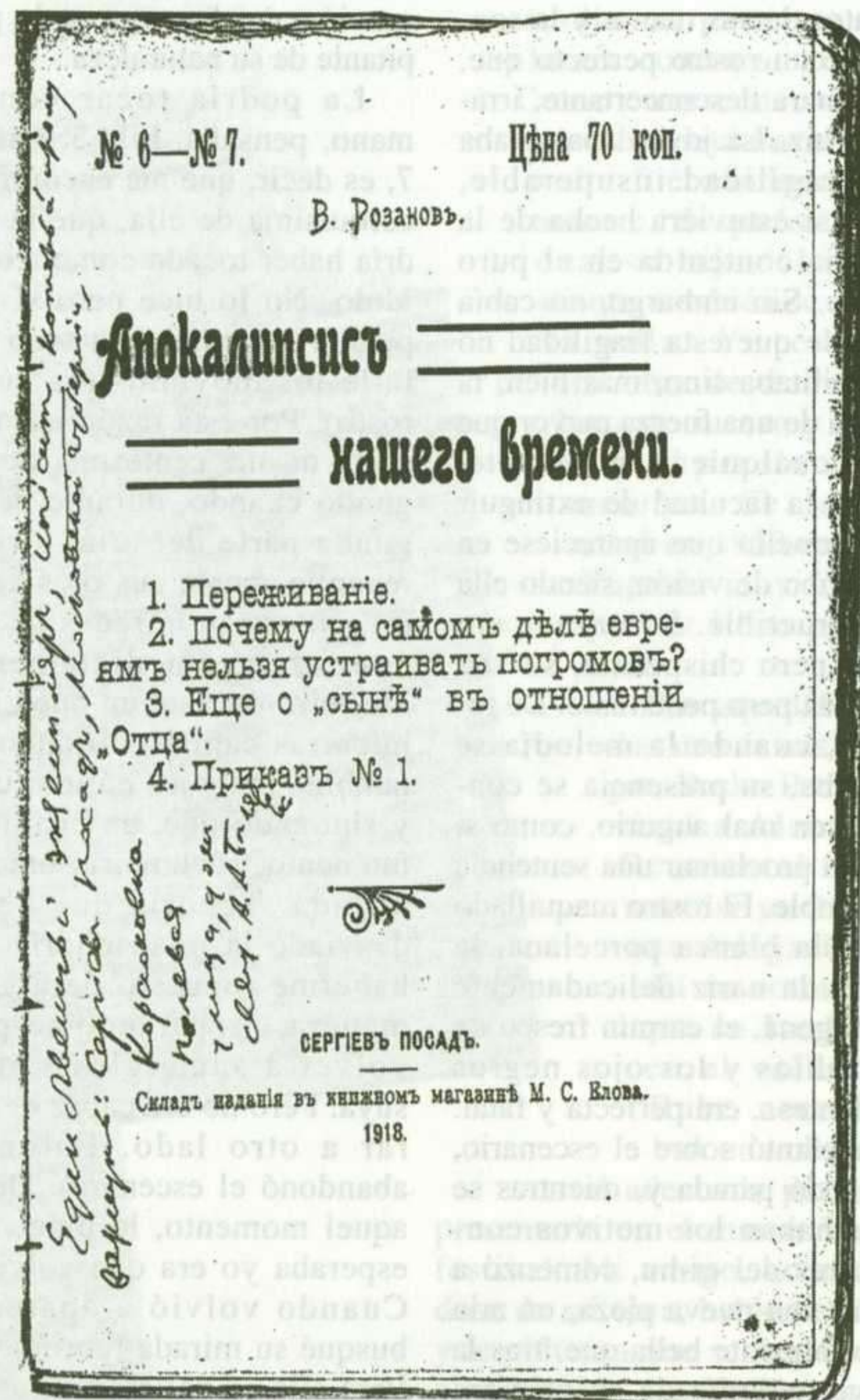
¿Que cómo cayó en mis manos este libro único? En cierto momento, también de manera completamente fortuita, fue a parar a mis manos una primera edición de *Boris Godunov*, el drama histórico

de Pushkin que había sido publicado en 1831, todavía en vida de su autor. Ni que decir tiene que todos los Museos Pushkin de Rusia van a la caza de esa edición. Sin embargo el *Boris Godunov* de anticuario reposaba en mi biblioteca, inerte e inútil. Casi me daba miedo hojear sus páginas amarillentas, temeroso de que se convirtieran en polvo entre mis dedos. Un día, y de esto hace casi veinte años, vi en casa de unos amigos el *Apocalipsis de nuestro tiempo*, y me enamoré en el acto de ese libro de aspecto insignificante con las perlas viriles de sus anotaciones manuscritas. Estaba vivo. En él latía el alma del autor como la sangre en las venas. Perdí la cabeza y cambié el *Boris Godunov* de valor incalculable por el libro de Rosanov.

Pasó el tiempo, y estando enfrascado en un trabajo sobre Rosanov para descubrirlo de nuevo a los lectores rusos (como es natural, los bolcheviques lo habían prohibido; el propio Lenin lo había criticado con dureza), me topé en *Hojas caídas*, uno de sus libros más conocidos antes de la Revolución, con una mención a *Boris Godunov*. Rosanov escribió que de todos los libros que poblaban la biblioteca de su casa sólo se sentía orgulloso de uno: de la primera edición de *Boris Godunov*.

Se había cerrado el círculo. Me pareció como si Rosanov me hiciera un guiño alegre e inquietante desde el más allá, introduciéndome de la mano en la cultura rusa. De repente me sentí como el heredero de un secreto transmitido de generación en generación. No me quedaba otro remedio que resignarme a mi destino.

Victor Jerofeiev,
nacido en 1947,
vive en Moscú.



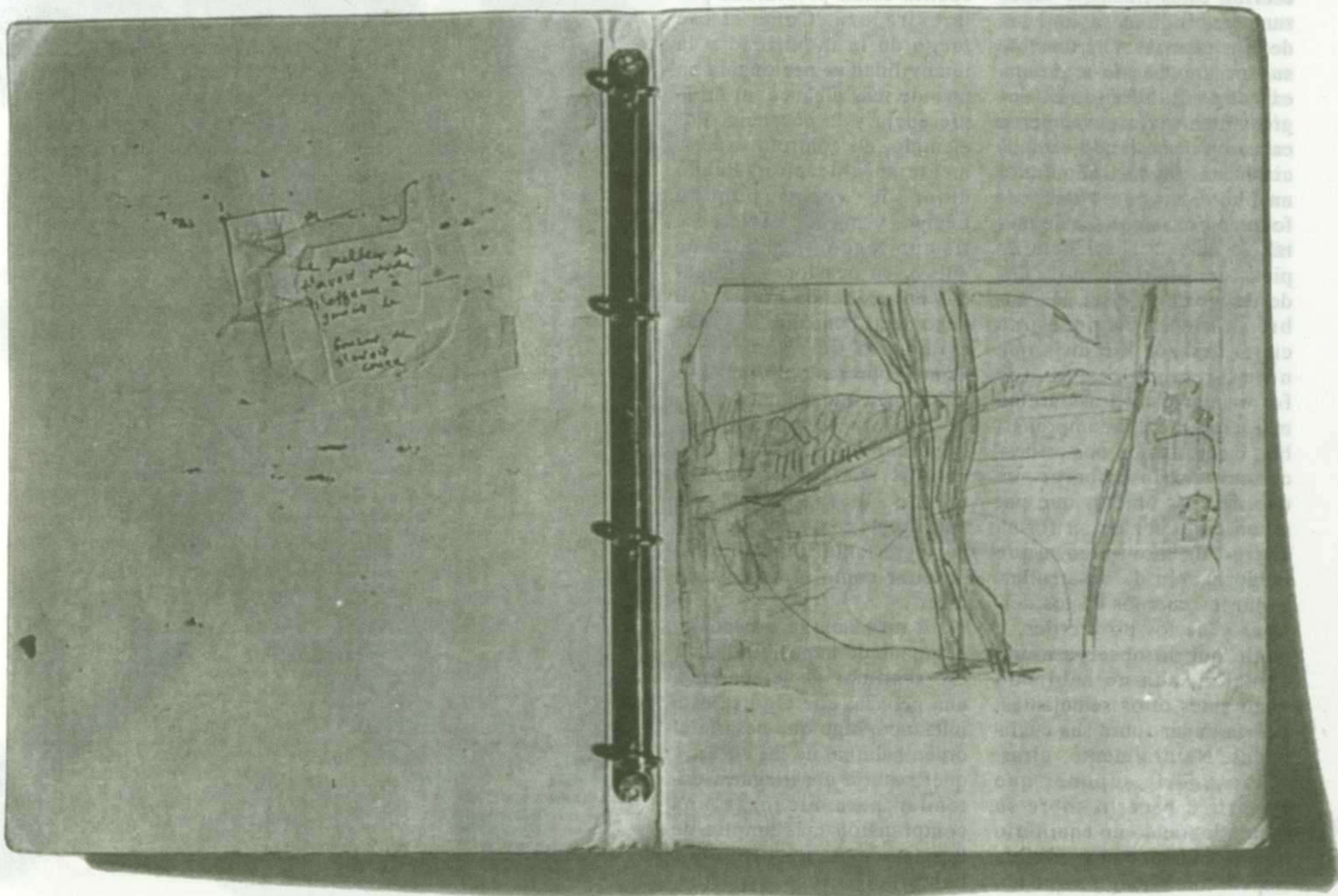
John Berger

Durante los quince años que trabajé en la Trilogía Campesina, utilicé libretas pequeñas, como las que se llevan al mercado para llevar la contabilidad de las compras realizadas. «Hombre y mujer bajo un ciruelo» la escribí en unos cuadernos preciosos, muchas veces en los trayectos de un tren rápido. Pues sí, sigo escribiendo además siempre con pluma y tinta sobre papel. Los tinteros son cada vez más difíciles de encontrar en las tiendas. Durante los dos años en los que escribí mi último li-

bro, una novela titulada *Hacia la boda*, utilicé estos cuadernos escolares. En la portada pegué una foto que había recortado de una revista española. Ya no sé cómo se llamaba la revista, ni quién es la persona de la foto. La protagonista del libro no se parece en absoluto a ella. Para nada. Sin embargo, la mujer de la foto se convirtió en la musa de mi libro. Lo escribí en mesas de muchas casas diferentes. Pero estuviera donde estuviese, siempre que veía el cuaderno que llevaba conmigo con su

foto pegada, me parecía que escuchaba una llamada de teléfono y no tenía más que levantar el auricular y escuchar. En la parte interna de la portada, escribí unas palabras que había encontrado en una lápida francesa y un dibujo del río Po, que recorre toda la novela. Pequeñas pistas que originaron grandes cosas. Ahora, mi libro está listo y el cuaderno vacío. Cuando cae en mis manos, me acuerdo de nuevo del hombre que escribió el libro y que nunca volveré a encontrar.

John Berger, nacido en 1926, vive en Taninges, Francia. Ha publicado en español Puerca tierra.



Gustavo Martín Garzo

En este cuarto que escribo, junto a los libros, suelen abundar las peonzas. Peonzas comunes, con apenas variaciones entre sí, que he ido adquiriendo a lo largo del tiempo, normalmente en mi propia ciudad, sin apenas premeditación. Me basta, de hecho, con acercarme a un quiosco a comprar el periódico, y ver las colecciones de peonzas nuevas aguardando en sus grandes tarros de cristal, para que sienta a menudo el impulso de comprar una de ellas, con la que luego en realidad no sabré que hacer, pues una incapacidad eterna siempre me impidió hacerlas bailar, o hacerlo al menos de una forma presentable y gratificante.

Ahora mismo, mientras escribo estas líneas, y reposando sobre la mesa, hay una de esas peonzas. Ciertamente su forma es hermosa, de una extraña rotundidad. El engrosamiento y espesor de su cabeza va perdiendo sustancia hasta quedar reducida a un punto, un punto que, reforzado por una pieza de metal, le da una apariencia de pieza de astrónomo o de útil de delineante. Vista así, sobre la mesa, produce una cierta desazón. Se diría que no está completa, o que forma parte de un sistema más amplio, e incomprensible, cuya función nos es desconocida. Sin embargo, es uno de esos objetos que parecen contener en su forma el tipo de movimiento que luego habrán de desarrollar, como los cuerpos de los delfines y de los proyectiles, y nadie que lo observara con atención, aun no habiendo visto antes otros semejantes, podría dudar sobre sus cualidades. Naturalmente, girar. ¿Pero podría suponer que llegaría a hacerlo sobre su punta, logrando un equilibrio que momentos antes parecía impensable? Imagino que no,

y que las peonzas pertenecen a ese tipo de objetos, como las bicicletas y los abanicos, cuya manipulación da lugar a logros que antes no parecían posibles, como si contuvieran el germen de la vida, y con él la posibilidad de iniciar algo imprevisible, de dar paso a la excepción. Eso dice su movimiento —estate atento— y, de hecho, mientras contemplamos a una peonza girando no podemos dejar de sentir que en cualquier momento asistiremos a un fenómeno impensado, que la simple relación causa-efecto no puede anticipar. Por ejemplo, que escapará de nuestra vista. Supongo que es una idea semejante la que condiciona mis relaciones con ellas, que ahora me doy cuenta están presididas por la extrañeza. Como si ese juego de la movilidad y la inmovilidad se prolongara en otro de más alcance, el de la presencia y la ausencia. Por ejemplo, no controlo exactamente su ubicación. Puedo dejar de verlas por un tiempo, y puedo, pasado ese tiempo, encontrármelas de nuevo, en ocasiones agrupadas en pequeños grupos, ¿o debo decir bandadas?, en una estantería de un mueble. Como si un resto de esa actividad loca que las hace girar, las hiciera desplazarse en imperceptibles órbitas pensativas. Como si su ser mismo, la razón que las constituye como lo que son, no fuera tanto la posibilidad de girar como la de desaparecer.

El niño ama la excepción, el mundo de la posibilidad. Y eso sentimos al ver bailar a una peonza, que algo se está iniciando, algo que desafía el orden habitual de las cosas, y que bastaría con llegar a entender para alcanzar una comprensión más amplia de lo que somos. Recuerdo que había auténticos expertos.

Niños que no se conformaban con hacerlas girar, sino que eran capaces de situarlas en los lugares más inverosímiles, los bancos de los paseos, los peldaños de las escaleras, o de recogerlas del suelo y haciéndolas girar sobre la yema de un dedo extendido llevarlas triunfalmente de un

lado para otro. Pero también recuerdo aquella atmósfera de relativo fracaso en que se desarrollaban tales juegos, como si ni aun el niño más dotado dejara de darse cuenta de que las peonzas se limitaban a hacer sólo aquello en que consistía su ser, y que nunca les pertenecían por en-



Guillermo O'Donnell

tero, como si más allá de la exhibición de sus habilidades lo que destacara una y otra vez ante los ojos de todos fuera el enigma de su giro y de su ensimismamiento. Tal vez por eso las modas que cíclicamente las traían de nuevo a los juegos de los niños, solían ser fugaces. Pues,

en el fondo, con las peonzas no se sabía qué hacer, y sólo los niños contemplativos, o melancólicos, podían jugar con ellas sin cansarse.

Este cuarto en el que escribo es, habitualmente, un lugar triste. El tiempo que dedico a esta tarea me desespera y agota, y sólo raras ve-

ces alcanzo a experimentar en él ese estado de vibrante laboriosidad que es la condición del dichoso. Cuando sucede así, al leer algún libro, o en alguno de los momentos afortunados en que me parece resolver algún pasaje difícil, me quedo mirando a una de las peonzas. Deberías

estar girando, la digo. Y sueño con esas peonzas que no hiciera falta lanzar, cuyos movimientos se acompasaran con el de nuestros pensamientos más impecables, receptores de esa actividad tan decisiva como escondida. Esas peonzas que girarían al paso de los enamorados, los niños, los poetas, de todos los que portaran sin saberlo el germen loco de la vida. Aun diré más, si sueño con ese movimiento es porque lo he llegado a sentir. Son ocasiones inesperadas, en que al filo de una frase, de la percepción de un gesto, me ha parecido sentir algo semejante a ese movimiento brusco de la mano, y a la peonza volando hacia el suelo donde al instante se pone a girar. El personaje de una novela de Henry James, un escritor en las sombras de su madurez, afirma: «Vivimos en la oscuridad, hacemos lo que podemos; el resto es la demencia del arte». Creo que sólo se escribe para renovar el milagro de este baile alegre, incomprensible, demente. El frágil equilibrio de una peonza girando.

La editorial para la que trabajo en Actes Sud, pone a disposición de sus autores estos cuadros estrechos y en blanco, los *notes de route* o cuadros de viaje, y desde hace mucho tiempo vengo tomando algunos de mis viajes que han pasado a ser

... *notes de route*. Espera algo porque es lo que he encontrado. Estos cuadernos sirven para mí un día y pienso que los demás deberían tenerlos. La mayoría de los cuadernos siguen todavía en el papel.

*Gustavo Martín Garzo,
nacido en Valladolid,
vive en Valladolid.
Ha publicado recientemente
La vida nueva*

Guillermo Cabrera Infante

Tenía, *tengo*, sobre mi escritorio una estatuilla de calamina a la que falta la cabeza. Es un esgrimista y su presencia frente a mí es como una especie de recordatorio: no pierdas, hombre, la cabeza. Este esgrimista lleva finos borceguíes y pantalón ajustado y liso que le cae en pliegues de franela sobre las piernas. Su camisola, porque no lleva camisa, se ve abierta, con botones de fantasía y cuello alto. (Aquí termina su elegancia porque el pequeño héroe está decapitado.) Pero si elegante es la figura más lo es su apostura: tiene un pie tendido adelante y el otro listo a la maniobra. Una de sus manos empuña correcta la espada, mientras la otra mano sostiene casi la punta del acero y el dedo meñique se yergue por sobre la filosa hoja. Esta figura de esgrimista es el símbolo de lo mejor de su tiempo, de su deporte. Pero el otro esgrimista, su contrincante, ha tronchado de un golpe la cabeza feliz de nuestro campeón de calamina —antes de empezar el duelo.

Comprada en La Habana a un anticuario por un precio irrisorio (cinco centavos de dólar: el vendedor protestaba de que la figura estaba incompleta sin atender a mis razones de que por eso la quería) cargué con ella dejando detrás cuadros queridos y libros valiosos. Me acompañó a Bruselas y a Madrid y todavía esta aquí conmigo en Londres: treinta y cinco años después como un *memento vivere*.

*Guillermo Cabrera Infante,
nacido en 1929 en Cuba,
vive en Londres.
Ha publicado recientemente
Ella cantaba boleros*



modelo J.A. González Sainz



*J.A. González Sainz, nacido en 1956.
Vive en Venecia.
Ha publicado recientemente
Un mundo exasperado.*

A mí si me han gustado siempre las cajas vacías ha sido por las posibilidades que encerraban. No por lo que luego encerrasen en concreto, se entiende, sino por la misma posibilidad que guardaban de encerrar algo, de dotar de límites, de dar cobijo o componer un orden —¿de seleccionar un ámbito? Fueran pequeñas o grandes, oblongas o cuadradas y de hojalata o cartón o madera —aunque las que más me gustaban eran las de madera—, yo me extasiaba contemplándolas y considerando las infinitas posibilidades de sus volúmenes vacíos con todo el celo y la parsimonia a mi alcance —¿con todo el detenimiento del mundo? ¡Ah, la exactitud de los ángulos y la precisión de los cierres, el acople de la hojalata y el entalle de la madera! Esos interiores vacíos, esos huecos monacales, esos espacios intactos como pisos recién hechos donde todo estaba por disponer y situar, por pensar incluso, me fascinaban de tal modo que yo perdía literalmente la cabeza en ellos, la poblada de sus mil y una posibilidades al mismo tiempo que

desposeía a las cajas de toda asignación definitiva. Probaba introduciendo ahora unas cosas, luego otras —láminas o recuerdos o hallazgos, ¿cachivaches?—, y primero en un orden y luego en otro hasta que lo retiraba todo para quedarme fundamentalmente con su vacío. Porque lo que a mí me gustaba en realidad era que lo posible bullera en mi cerebro y zumbase en sus entresijos el abejoneo de sus combinaciones, era llenar mi cabeza, claro, más que las cajas, de acotar un mundo —de dar un amparo—, de recortar un orden en el caos del mundo de afuera.

Una caja vacía es como la idea de una novela; ambas son los límites, el contorno y el volumen de una separación, un mundo de posibilidades frente a la posibilidad del mundo. Pero hace falta un hilo conductor, una idea rectora, unas reglas combinatorias que establezcan lo de dentro y lo de afuera y los sutiles signos o discriminaciones que unen o separan ambos ámbitos. De modo que, más que ordenar o recoger nada en las innumerables cajas vacías que yo he ido

acumulando a lo largo de mi vida, lo que he hecho siempre —como en el caso de las novelas— es recogerlas a ellas para que cada una pudiera contener un universo de posibilidades y el universo de mi vida con ellas fuera así más dilatado, más ilimitado e incontenible porque justamente se agrandaba y multiplicaba —¿se disparataba?— en cada uno de esos pequeños límites y contenciones. ¡Ah, cómo lo pequeño es muchas veces lo más grande!, ¡cómo lo limitado es lo más amplio y lo posible lo más real! Aunque no sean del mismo parecer muchas personas, por ejemplo mis padres, sobre todo cuando yo les vaciaba de pequeño sus cajas de fotografías de uno y otro, para quedarme con las cajas vacías si me gustaban y con las redobladas posibilidades, vamos a decir futuras, que albergaban, había que añadirles en esos casos las posibilidades de la memoria. ¡Ah, esos interiores que habían contenido mantecados durante una temporada y luego los hilos de mi madre y luego, luego ya la pura posibilidad de contener cualquier cosa!; o esas cajas de madera en que

habían viajado higos secos desde Turquía, y después habían sido el reducto de las herramientas de mi padre y luego, ¡luego ya ni se sabía de las muchas cosas que podían albergar! Esas eran para mí las más preciadas, las que estaban dotadas de memoria, aquellas que ostentaban en su exterior de una forma antigua y escueta los dibujos y las marcas de los deliciosos productos que habían contenido, de las geografías del paladar de donde procedían, ¡cajas de madera de mi infancia con la marca de los turrónes de Jijona o las tartas Sacher de Viena, con la de los rollos de mantequilla de Soria!, ¡cajas de hojalata con la marca roja de los amaretti de Saronno o la verde clara de los mantecados Salinas de Tudela! ¡Espacios interiores que en algún rincón de su memoria todavía guardaban recuerdo de esos olores y sabores, lo mismo que en algún atisbo de su futuro adelantaban ya su próxima eventualidad! Por eso yo tenía cada vez más cajas vacías en mi infancia y mis padres más objetos desperdigados y amontonados por doquier, yo cada vez más cajas vacías dentro de otras cajas vacías y ellos cada vez más cosas revueltas entre otras cosas revueltas; es más, cuantas más cajas vacías tenía, más infancia poseía, más juego de posibilidades conservaba y mayor sueño combinatorio. Y mis padres, en consecuencia, menos vejez. Porque algunas personas —me daba por pensar alguna vez o a lo mejor pienso ahora— envejecen antes o se dejan desposeer precozmente de su infancia al llenar prematura y permanentemente sus espacios vacíos —al no tolerar los huecos, las pausas, lo desprovisto—, al adjudicarles irreversiblemente una función y un objetivo definitivo y acotar para siempre en ellos sus respectivos órdenes y cobijos.

Harold Brodkey

He aquí una foto de Harold y de su nietecita Michal Joy White, tomada en octubre de 1994 en Cape Elizabeth, Maine. Harold dice que la foto lo muestra como un «abuelo que *no* cuenta un cuento, sino simplemente se limita a mirar a su nieta viendo la televisión».

Ellen Brodkey



Harold Brodkey, nació en 1930 y murió en Nueva York en 1996. Ha publicado en español, entre otros, El alma fugitiva.

Péter Nádas

Eugénie y Moritz se miran a los ojos y queda claro que no han debido desviar sus miradas durante mucho tiempo. Así los captó Strelisky, fotógrafo de la corte imperial, tras su compromiso matrimonial. La foto data del año 1863 y en aquella época debió resultar muy infrecuente: no sólo por la postura íntima y la mirada de ambos, que produce una impresión más bien de desconfianza, sino sobre todo porque no vestían a la moda, con ropa de gala, ni exhibían peinados rebuscados.

«Ellos siguieron la inclinación más íntima de su corazón», decía un diario al informar sobre el compromiso. Moritz era desde hacía años un hombre conocido en su ciudad, que entonces todavía se llamaba Pest. Porque Buda y Pest no contraerían matrimonio hasta diez años más tarde. En cualquier caso él no era originario de allí, sino que procedía de un apartado rincón de provincias. Los escolapios habían reparado en sus dotes intelectuales y le habían ayudado con todas sus fuerzas. Tras realizar su examen de madurez él no sólo quería ver mundo y estudiar Derecho, sino que se le había metido entre ceja y ceja «húngarizar» su respetable apellido alemán, lo que por fuerza debió horrorizar a una familia seria de comerciantes judíos. En efecto, está escrito que nunca jamás se debe hacer nada semejante.

Tras concluir sus estudios se hizo cargo de un semanario, editado ya con su nuevo nombre, con el que pretendía luchar por la emancipación de los judíos. Sin embargo, poco después de haber conocido a Eugénie fue acusado de alta traición como consecuencia de algunas publicaciones. Según informes de la prensa el gobernador había vociferado: «¡Ese volverá a poner levantiscos a los judíos, igual

que en la época de la revolución! ¡Esos andrajosos!» Y en la foto los dos aparecen de hecho con la indumentaria de los patriotas húngaros, una ropa que había caído en desuso hacía ya mucho tiempo.

Años más tarde, tras haberse convertido en diputado del partido independentista, haber contribuido a redactar y aprobar en el Parlamento la primera ley de emancipación de Europa, cuando llevaba largo tiempo dirigiendo un gran bufete jurídico, era miembro de la junta directiva del banco de Comercio, presidente del Colegio de

Abogados y de la Asociación de Israelitas, es decir, un hombre muy respetado, se le dio a entender que iba a ser elevado a la nobleza, pero, al parecer, rechazó el ofrecimiento con las siguientes palabras: «Si hasta ahora he podido discutir en pie de igualdad con mis queridos amigos de la nobleza en mi club, no quisiera ser considerado en el futuro como un molesto advenedizo».

Eugénie trajo al mundo un niño y dos niñas. Todavía no había cumplido veinticinco años cuando murió de sobrepeso tras el nacimiento del

tercer hijo. Moritz vivió mucho tiempo todavía, murió casi a los noventa años, pero nunca volvió a casarse. Las dos personas de la foto son mis bisabuelos. De pequeño decían que me parecía a Eugénie. Eso me hacía feliz y me llenaba de orgullo, a pesar de que siempre he querido parecerme a mi bisabuelo Moritz.

Péter Nádas, nacido en 1942, vive en Gombosszeg. Ha publicado en español «Volver a casa» (Letra Internacional 27).



Julien Green



El león de la familia gobierna mi mesa. Se supone que antes tenía entre sus patas una ramita de olivo. El rey Jorge I, aquel rey inglés que sólo hablaba alemán, se lo había regalado a uno de mis antepasados por parte de mi padre con la rigurosa consigna de «*Semper virens*». Nunca he dado importancia a títulos o menciones honoríficas, sin embargo me resulta divertido constatar qué tipo de mezcla química se ha producido en la sangre que corre por nuestras venas.

Este antepasado fue un corsario. Los niños de mi generación le llamaban «el abuelo pirata» y todos nos lo imaginá-

bamos con su pendiente de oro en la oreja y su parche en el ojo, unas veces en el derecho y otras en el izquierdo, según capricho de nuestros sueños. Y por supuesto, con el pabellón pirata de fondo, ondeando al viento... Sin embargo, su retrato nos muestra a un distinguido caballero ataviado (casi digo como Usted y como yo) según la moda de principios del siglo XVIII, pelirrojo y con aspecto de persona culta. Con todo, este hombre distinguido hundía barcos franceses y españoles y, sin miramientos, arrojaba a sus prisioneros directamente al mar. ¿Será porque se preocupaba de dar de cenar a los tiburones?

¿Por qué entonces este león guerrero sobre la mesa de uno de los hombres más pacíficos del mundo? ¿Se ha infiltrado el atavismo en el subconsciente? Incluso si no soy de los que untan la tostada del desayuno con melenas de animales salvajes para mantener mi nivel de adrenalina mientras leo el periódico, también es verdad que cuando me siento en mi despacho, no soy el mismo que todos conocen. Soy diferente, soy otro. Mi león se esconde en lo más profundo de mi interior, rugiendo en mis novelas. No como el personaje de Shakespeare disfrazado de león que «ruge suavemente, para no asustar a las damas».

No, yo no me ando con delicadezas. Mi león actúa con absoluta espontaneidad, mis libros son sus desiertos y los lugares por los que va de cacería. Tiene un apetito sano. Cuando despierto del ensueño que es para mi la escritura, me sorprendo viéndole ante mí, tan formal y con su pose heráldica, sentado entre mi tintero y mis plumas.

*Julien Green,
nacido en 1900,
vive en París.*

*Ha publicado en español,
entre otros,*

Varuna, lugar de perdición.

entra en el círculo

PUERTAS ABIERTAS A LA CULTURA VIVA



CIRCULO DE BELLAS ARTES

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

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

MINISTERIO DE CULTURA Comunidad de Madrid



DESEÑO GRÁFICO: KATA ESTEBE

El arte de la cursilería

Justo Navarro

Nació en Saint Paul en 1896, descendiente de irlandeses pobres que llegaron a ricos y se arruinaron: Francis Scott Fitzgerald, burgués católico de Saint Paul, Minnesota, como lo describe en un libro una nota a pie de página. Fue escritor y bebedor hijo de un bebedor. Estudió en la Universidad de Princeton, donde quiso ser futbolista. Quiso ir a la Primera Guerra Mundial, ser un héroe. No fue futbolista, no fue a la guerra. Triunfó como novelista en una época de dioses muertos, una época sin héroes porque todas las guerras habían terminado, o así lo escribió Scott Fitzgerald una vez. Los héroes de la época eran los futbolistas, las estrellas de cine, los ricos, siempre los ricos. Los años veinte fueron una época de desilusión y esplendor: prosperidad para olvidar la desilusión.

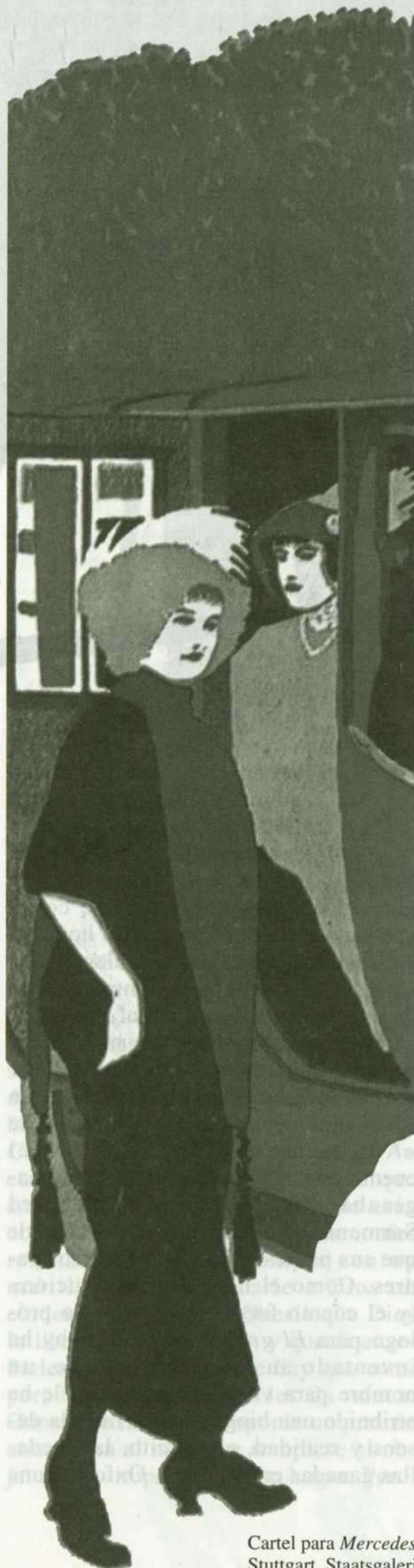
Scott Fitzgerald tuvo veinte años en los años veinte. Dicen que se divirtió y sufrió en los mejores hoteles y las mejores fiestas y vio la luz del dinero en América y Europa. En septiembre de 1929 le escribió una carta a Ernest Hemingway, defendiéndose de quienes lo acusaban de que era incapaz de trabajar: desde 1919 a 1924 había escrito, decía en las cartas, tres novelas, cincuenta cuentos, una obra de teatro, guiones de cine, infinidad de artículos, y a la vez había vivido ávidamente en el más alegre de los mundos. *A este lado del paraíso*, su primera novela, era la novela más solicitada en las bibliotecas públicas en octubre de 1920.

La historia de Fitzgerald sigue exactamente la historia de Estados Unidos entre 1920 y 1930: la euforia opulenta de posguerra desembocó en la confusión y la bancarrota. La quiebra de Wall Street, la ruina de los bancos, las fábricas cerradas y las colas para coger un plato de sopa coinciden con el hundimiento económico y físico del matrimonio formado por Scott Fitzgerald y Zelda Sayre. Zelda podía haber pronunciado las palabras de Gloria, protagonista de la segunda novela de Fitzgerald, *Hermosos y malditos* (1922): no quiero vivir sin mi be-

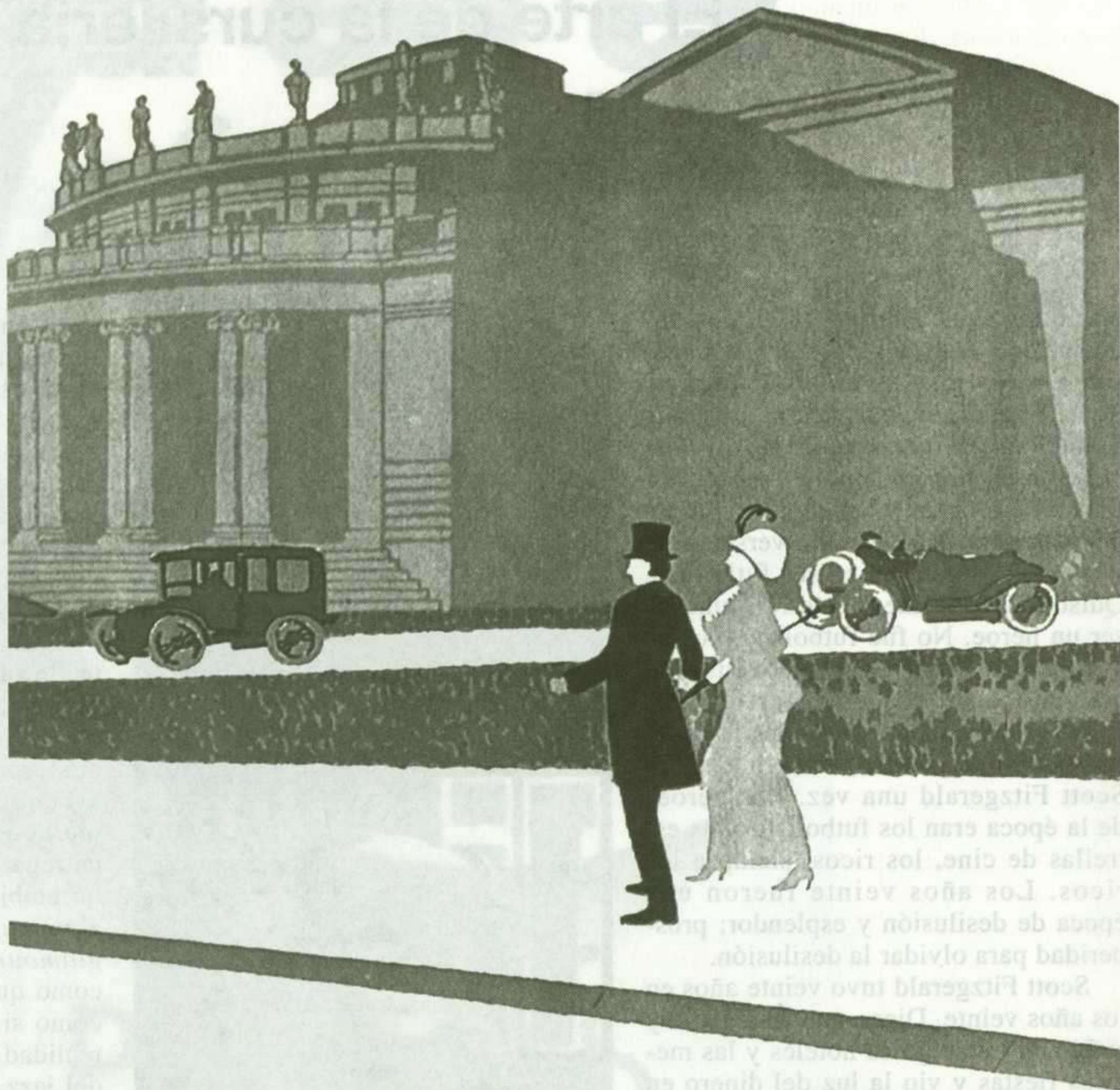
lleza. Entre 1928 y 1930 se empeñó en ser bailarina profesional, como si los ensayos y los ayunos le permitieran salvar la belleza que empezaba a ablandarse y desmoronarse: en París iba al estudio de danza de Lubow Egorova, princesa de Trubetskoi. Y pronto empezó a oír voces aterradoras que la llevaron al manicomio. Fitzgerald fue fiel al alcohol.

Fitzgerald parece que estaba contando su vida cuando resumió así el argumento de *Suave es la noche* (1934): es la historia de un hombre que es idealista por naturaleza y, en su carrera ascendente en la vida de sociedad, pierde el idealismo y el talento, y se entrega a la bebida y la disipación en un ambiente en el que la clase ociosa alcanza el colmo del esplendor y el *glamour*. Fitzgerald escribió fábulas como quien escribe una autobiografía: como si confundiera vida y fábula, la realidad y los deseos. Inventó la Edad del jazz, los años veinte, la imagen de una época en la que parecía existir la posibilidad fantástica de ser lo que uno soñaba ser. Escribió cuentos sobre jóvenes que, sin dinero ni imaginación para casarse con la mujer que quieren, un buen día culminan una hazaña que les permite conquistarla. Fitzgerald consiguió la hazaña de ser el escritor más vendido, el que ganaba más dinero de su tiempo. Dicen que fue la voz de una generación: cuando Fitzgerald contaba sus sueños estaba contando los sueños de sus lectores.

Las revistas querían publicar los cuentos de Fitzgerald porque en aquellas aventuras de chicos insatisfechos y chicas preciosas y adineradas los lectores encontraban un espejo, el espejo de sus sueños: un sueño en el que identificaban palabras y gestos de la realidad. Fitzgerald escribió las fábulas morales de un tiempo nuevo: una época de jóvenes con dinero en el bolsillo, independientes, jóvenes que habían querido ser futbolistas, héroes en la guerra, ricos, para casarse con la más guapa, que siempre es la más rica, jóvenes que se avergonzaban de sus



Cartel para Mercedes. Detalle.
Stuttgart, Staatsgalerie.



Cartel para Mercedes. Detalle.
Stuttgart, Staatsgalerie.

padres, como Fitzgerald se avergonzaba de su padre, y de sí mismo, y querían ser otros. Malcolm Cowley ha dicho que Scott Fitzgerald ganó mucho dinero por decirle a los lectores que sentía lo mismo que ellos. Edmund Wilson lo vio como el escritor que hizo a la joven generación norteamericana consciente de sí misma. Fue el escritor de la nueva moral y las nuevas modas: un escritor de moda, pero dolorosamente consciente de que las modas son pasajeras.

Borges dijo que Kafka ha sido el gran inventor de mitos del siglo XX. También dijo que su tema fue la insupportable y trágica soledad de quien carece de un lugar en el orden del universo. Creo que Fitzgerald también ha inventado un mito: *El gran Gatsby* (1925), la historia del hombre que se crea una cara nueva, o cambia de cara o de máscara, para hallar un lugar en el orden del universo. Gatsby es un gángster suave que ni siquiera se llama Gatsby y oculta el pasado y el presente bajo los oropeles del dinero, en la gran

ciudad, donde nadie se conoce y donde se puede ser un fingidor que incluso finge su pasado. Nadie sabe quién es Jay Gatsby, aunque hay quien lo supone sobrino del *Kaiser* Guillermo, y alguien cuenta que alguien le contó que Gatsby había matado a un hombre, y otros dicen que fue espía alemán durante la guerra y hoy es contrabandista de licores: es fabuloso y real a la vez.

Fitzgerald descubrió un mundo engañoso: un mundo que nos hace creer que es posible ser quien quieres ser en los sueños, igual que el adolescente de «Absolución» (junio de 1924), el cuento que prefiero de Fitzgerald, imaginaba ser el héroe Blatchford Sarmenington y se negaba a admitir que sus padres eran sus verdaderos padres. Como el niño de «Absolución» (y el cuento fue concebido como prólogo para *El gran Gatsby*), Gatsby ha inventado su nombre de héroe, un nombre para vivir sus sueños, y le ha atribuido una biografía que mezcla deseos y realidad, el ejército, las medallas ganadas en la guerra, Oxford y una

fortuna heredada de una familia honorable. Pero Nick Carraway, el narrador de *El gran Gatsby*, sabe que, como tantos habitantes de la gran ciudad, Gatsby no tiene raíces: ha surgido de la nada, quizá, monstruosamente, de los pantanos de Louisiana, o de los barrios más bajos de Nueva York, para comprarse un palacio en Long Island.

Y Carraway nos cuenta la historia que Gatsby cuenta de sí mismo: que en Europa, héroe condecorado por todos los gobiernos aliados, incluso por Montenegro, Gatsby vivió como un príncipe, cazador, coleccionista de rubíes, rico heredero, estudiante en la Universidad de Oxford por tradición familiar. Y Nick Carraway dice que movía a risa la historia de Gatsby, hecha de frases hechas y gastadas: una historia copiada de los cuentos que publican las revistas más leídas, las revistas donde Scott Fitzgerald publicaba sus cuentos. Las frases increíbles de Gatsby quizá sean frases de los cuentos de Fitzgerald. John Peale Bishop dijo que Fitzgerald tenía la rara

capacidad de experimentar emociones y, media hora después, considerarlas con imparcialidad satírica.

Gatsby es un mito, o, como decía Nick Carraway, Gatsby nació de una idea de sí mismo; era hijo de Dios, frase que, si algo significa, es exactamente eso: el que nace de una idea de sí mismo. Pobre hijo de campesinos pobres, encontró en las fantasías que de noche lo obsesionaban en la cama la señal de la irrealidad de la realidad: creyó que podía ser otro y aplacar el dolor del tiempo que pasa irremediablemente. Y se transformó en Jay Gatsby para recobrar un amor perdido, el amor de Daisy, una mujer rica, un amor de hace cinco años. Daisy era la hija del rey, la muchacha de oro: la juventud y el misterio que la riqueza atesora y protege. Y Gatsby compra un palacete al otro lado de la bahía, frente a la casa donde vive Daisy Buchanan con su marido y su hija. Y todas las noches, temblando, mira la luz verde que se enciende al final del malecón, donde está la casa de Daisy, y organiza grandes fiestas a la espera de encontrarse con Daisy.

Cuando la realidad demuestre que es insobornablemente real, Gatsby descubrirá un cielo desconocido, lo amenazadoras que pueden parecer las hojas de los árboles, lo grotesca que es una rosa, la aspereza de la luz del sol sobre el césped. Descubrirá lo que ya sabíamos: que Gatsby no es Gatsby. Recuperará la sensación de que todo decae, de que el esplendor de los mejores días puede apagarse en cualquier momento como un anuncio luminoso. Fitzgerald conservó siempre la obsesión por el fulgor, por las luces. El padre Schwartz lo decía en «Absolución»: busca las luces, pero no te acerques demasiado, porque si te acercas demasiado, sólo sentirás el calor, el sudor y la vida. Fitzgerald escribe de muchas maneras la luz, el resplandor de los hoteles, los garajes, las gasolineras, los cines, los cócteles de colores y la luna y el sol sobre piscinas y mares y copas de champán, la luz de las cabelleras, la luz de las pistas de baile, el fulgor, el brillo, el resplandor, los destellos, una luz casi sonora, una luz que tintinea en el oro y en las pulseras de las mujeres, luces que copiaba de anuncios de lámparas eléctricas. Juan Ramón Jiménez, cuando vio la luna de Nueva York en viaje de novios, escribió en su diario: «¿Es la luna o es un anuncio de la luna?».

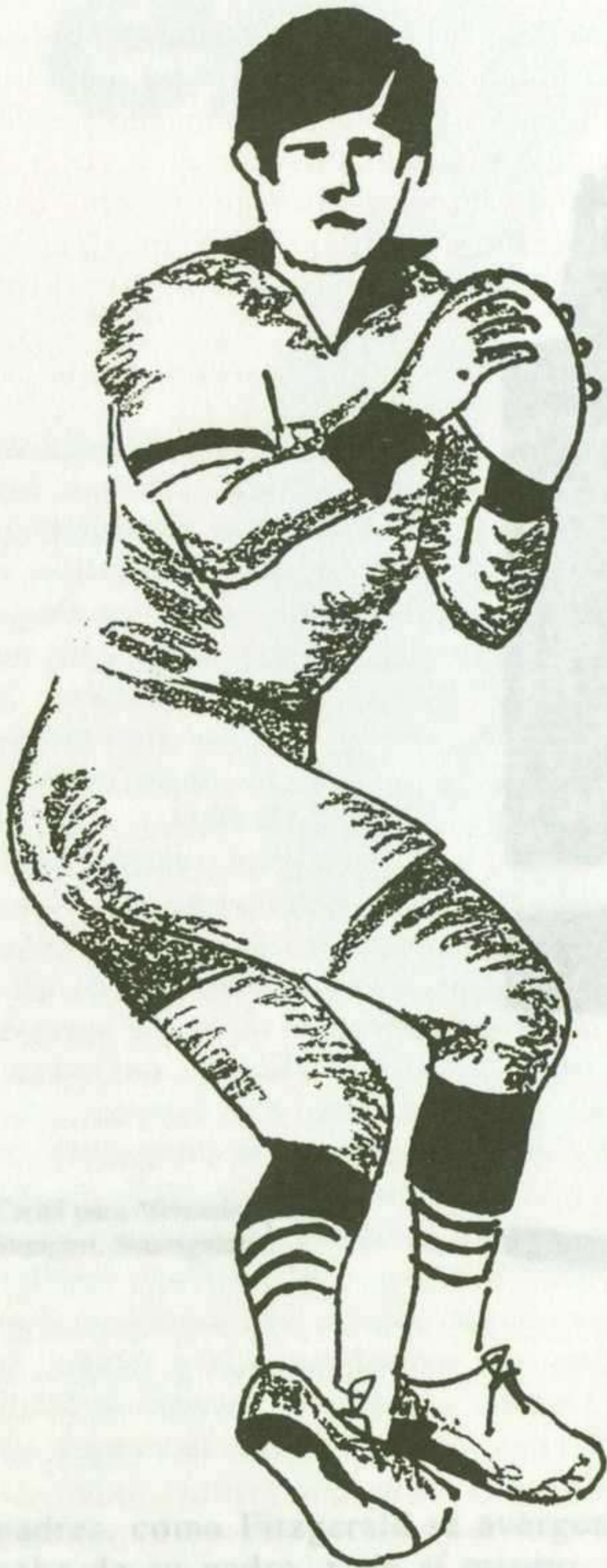


Cartel de Ludwig Holthein para Kehl. Detalle. Darmstadt, Hessisches Landesmuseum.

En 1934, mientras Fitzgerald publicaba *Suave es la noche* e intentaba escribir una serie de relatos históricos ambientados en la Francia medieval y seguía vendiendo cuentos a las revistas de mayor difusión, Ramón Gómez de la Serna entregó a la selecta revista *Cruz y Raya* su «Ensayo sobre lo cursi». Decía Gómez de la Serna que existe una mala cursilería: la de esos objetos lamentables que en sus conferencias en América rompía con un martillo para sacrificarle a Dios un cordero de cursilería. Quería que Dios lo librara del mal gusto, y quería enseñarles a los niños lo que hay que romper, lección que nadie les da nunca. Gómez de la Serna proponía un premio anual para el niño que rompiera el objeto más vituperable de su hogar. Pero,

contra la cursilería maligna, propugnaba algo así como una cursilería provechosa: lo cursi que nace de la conformidad de vivir y morir en una setentena de años y por eso se agarra al alma humana y acierta con la intimidad que hay que dar a cada cosa. Y concluía Gómez de la Serna: sólo lo cursi de cada momento histórico se salvará.

Quizá la rara capacidad de Fitzgerald consistió en esto: mostraba lo cursi, la intimidad de su época, y, a la vez blandía el martillo que rompe la cursilería deleznable. Y así Nick Carraway, oyendo las novelitas de Gatsby, creía que Gatsby le contaba uno de los cuentos que Francis Scott Fitzgerald publicaba en las revistas de moda. □



He visto numerosas fotografías y he leído muchos artículos sobre las casas de Joan Crawford, Virginia Bruce y Claudette Colbert, por lo general con la anfitriona enfundada en un mandil y explicando cómo hacer un suflé Hollywood o abrir una lata de sopa sin extirparse el apéndice con el mismo movimiento. Pero hace mucho tiempo que no veo un retrato de la casa de un autor y se me ocurre suplir esta deficiencia.

Debo empezar, por supuesto, con una disculpa por el hecho de escribir sobre autores. En los días del viejo *Smart Set*, Mencken y Nathan tenían un modelo de carta para rechazar materiales en el que se notificaba al aspirante que no tomarían en cuenta relatos sobre pintores, músicos y autores —quizás porque se supone que este tipo de gente se expresa en profundidad en su propia obra y por eso no son tema para el retrato. Hago esta temerosa reverencia y procedo al retrato.

La casa del autor

F. Scott Fitzgerald

En vez de dejar un efecto sombrío para el final, empezamos por la parte inferior, en un sótano húmedo, oscuro y anticuado. Mientras la luz pálida de la linterna del anfitrión ronda por entre las telarañas, pasando por encima de cajas viejas, barriles y botellas vacías y partes de viejas máquinas, uno se siente un poco incómodo.

—No es un mal sótano; digo, para ser un sótano— dice el autor. —Usted no puede verlo muy bien y yo tampoco puedo: pertenece casi por completo al olvido.

—¿A qué se refiere?

—Es todo lo que he olvidado: toda la mezcla compleja y oscura de mi juventud y mi infancia, que hicieron de mí un escritor de ficción en vez de un bombero o un soldado. Como usted sabe, la ficción es un truco de la mente y del corazón compuesta de tantas emociones distintas como las que usa un mago al ejecutar una suerte o una mano. Una vez aprendido, uno lo olvida y lo deja aquí abajo.

—¿Cuándo lo aprendió usted?

—Ah, cada vez que empiezo, de alguna manera tengo que aprenderlo todo de nuevo. Pero los intangibles están aquí abajo. Por qué escogí este bendito oficio horroroso de días sedentarios, noches sin sueño e insatisfacción interminable. Por qué vuelvo a escogerlo de nuevo. Todo está aquí abajo y me alegra no poder mirarlo muy de cerca. ¿Ve usted aquella esquina oscura?

—Sí.

—Pues bueno, tres meses antes de que yo naciera, mi madre perdió a sus otros dos hijos y creo que ahí empezó todo, aunque no sé cómo funcionó exactamente. Creo que en ese momento empecé a ser escritor.

Los ojos se posan sobre otro rincón y uno se estremece alarmado.

—¿Qué es eso?— exige saber.

—¿Eso?— el autor trata de cambiar de tema, dando vueltas alrededor hasta ocultarnos de la vista ese muy reciente montículo de polvo que a uno le ha hecho pensar en los informes policíacos.

Pero uno insiste.

—Ahí es donde está enterrado — dice él.

—¿Qué está enterrado?

—Ahí es donde enterré mi amor después de...— Dudo.

—¿Después de que la matara?

—Después de que maté *aquello*.

—No entiendo a qué se refiere.

El autor no mira a la pila de tierra.

—Ahí es donde enterré mi primer amor infantil por mí mismo, mi creencia de que yo no moriría nunca, como le ocurre a otra gente, y de que yo no era hijo de mis padres sino de un rey, un rey que gobernaba el mundo entero.

El autor se interrumpe.

—Pero vámonos de aquí. Vamos a la parte de arriba.

En el salón, el ojo del autor queda atrapado de inmediato por una escena al otro lado de la ventana. El visitante mira: unos niños juegan al fútbol americano sobre un prado en la puerta de al lado.

—Hay otro motivo por el que me hice autor.

—¿Cuál es?

—Bueno, yo jugaba al fútbol en una escuela y ahí había un entrenador al que yo no le gustaba nada. Pues bueno, nuestra escuela iba a jugar un partido en el Hudson, y yo había estado supliendo a nuestro mejor corredor, quien se había lesionado la semana previa. No lo hice mal como suplente y entonces, ahora que él ya estaba bien y había ocupado su antiguo puesto, a mí me cambiaron a lo que podría llamarse la posición de defensa bloqueador. No me adapté, quizá porque en esa posición había menos gloria y estímulo. Era una posición algo fría, también, y lo frío no es para mí, así que en vez de hacer mi trabajo pasé el partido pensando en lo grises que estaban las nubes. Cuando el entrenador me sacó del juego me dijo brevemente: «No podemos contar más contigo». Sólo pude responder: «Sí, señor».

»Es todo lo que pude hacer para explicarle literalmente lo que había pasado, y me ha llevado años explicármelo a mí mismo. Le estábamos dando una paliza al otro equipo con dos *touch-*

downs de ventaja, y de repente se me ocurrió que yo podría dejar que su receptor —que hasta entonces no había hecho nada— atrapara un pase adelantado, pero en el último momento desperté y me di cuenta de que no podía dejarlo agarrar el pase pero que, al menos, yo no lo interceptaría, de modo que sólo tiré el balón al suelo.

»En ese momento me sacaron del juego. Recuerdo el regreso desolado en el autobús rumbo al tren, y el regreso desolado hacia la escuela, con todos pensando que yo había sido un cobarde, cuando en realidad sólo estaba distraído y sentía pena por aquel receptor. Esa es la verdad. He tenido miedo muchas veces, pero no aquella vez. El hecho es que eso me inspiró a escribir un poema para el periódico escolar, cosa que a los ojos de mi padre significó tanto como si me hubiera convertido en un héroe del fútbol. Así que cuando regresé a mi casa para las vacaciones de Navidad se me había metido en la cabeza que si no era capaz de funcionar en la acción, podría al menos ser capaz de contarlo, porque la intensidad que sentía era la misma —era una salida para enfrentarse a la realidad.

Ahora entran en un comedor. El autor lo atraviesa deprisa y con cierta aversión.

—¿No le gusta la comida?— pregunta el visitante.

—La comida, claro que sí. Pero no la mezcla miserable de jugos de fruta, leche y pan de trigo de la que vivo ahora.

—¿Es usted dispéptico?

—¡Dispéptico! Simplemente estoy en ruinas.

—¿Cómo es eso?

—Bueno, en el medio oeste, en aquel entonces, los niños empezaban la vida con comida frita y *waffles*, y eso conducía a infinidad de leches malteadas y bocadillos de tocino en la escuela, y luego, poco después, pasé a comidas en el Foyot's y en el Castelli dei Caesari y en el Escargot, y a todos los mercados de especias de Francia y de Italia. Y en cuanto a lo que se llama alcohol: claretos, borgoñas, champañas, Pilsener y tintos españoles, *whisky* de prohibición y destilados de Alabama. Fue muy bueno mientras duró pero no vi la papilla que me esperaba al final.— El autor se estremece. —Olvidémoslo: no es la hora de la cena. Y ahora— dice, abriendo una puerta —aquí está mi estudio.

Allí, o más bien en una pequeña pieza adjunta una secretaria escribe a máquina. Mientras van entrando ella le tiende unas cartas al autor. El autor mira el sobre de la primera, su cara adquiere una sonrisa de expectación y dice al visitante:

—Esta es la continuación de algo muy divertido. Déjeme contarle la primera parte antes de abrir esto. Bueno, hace como dos semanas recibí una carta en un sobre de *The Saturday Evening Post*, dirigida no a mí sino a

Thomas Kracklin,
Saturday Evening Post
Philadelphia
Pennsylvania Pa.

En el sobre había varias anotaciones hechas evidentemente por el departamento de correo del *Post*.

Persona desconocida aquí
Buscar en una serie de relatos
en archivos de 1930
Creo que es el personaje de un relato de X
en archivos de 1927

»Esta última persona había acertado porque Thomas Kracklin era en efecto un personaje en algunos relatos míos. Esto es lo que decía la carta:

“Sr. Kracklin me pregunto si usted

tiene algún parentesco conmigo porque mi nombre era Kracklin y yo tenía un hermano y ya no nos veía mucho y estábamos preocupados por él y yo creí cuando leí su escrito que tú eras ese Kracklin y pensé que si te escribía lo averiguaría muy tuya Sra. Kracklin Lee.”

»La dirección esa de un pequeño pueblo de Michigan. La carta me divirtió y era tan distinta de cualquier otra que hube recibido en mucho tiempo que preparé una respuesta. Era algo así:

“Mi querida Señora Kracklin Lee:

Sí soy su hermano perdido hace mucho. Ahora estoy en la Penitenciaría de Baltimore esperando mi ejecución en la horca. Si salgo, me dará mucho gusto ir a visitarte. Creo que no te pareceré mal pero que nadie me irrite porque yo a veces mato a la gente si el café está frío. Pero creo que no causaré muchos problemas salvo ese pero voy a estar muy pobre cuando salga de la penitenciaría y me daría gusto que pudieran mantenerme —a menos de que me cuelguen el próximo jueves. Escríbanme a la atención de mi abogado”.

»Puse mi nombre y luego firmé la carta “Sinceramente, Thomas Kracklin”. Sin duda ésta es la respuesta».

El autor abrió el sobre; dentro había dos cartas. La primera estaba dirigida a él con su nombre real.

“Querido Señor espero que no hayan colgado a mi hermano y le agradezco por enviarme su carta. Soy una mujer pobre y este día no tengo papas y sólo puedo comparar la estampilla pero espero que no hayan colgado a mi hermano y si no me gustaría verlo y le puede usted dar esta carta sinceramente suya Sra. Kracklin Lee.”

Esta era la segunda carta:

“Querido Hermano no tengo mucho pero si sales puedes regresar aquí y no podría prometerte darte mucho pero a lo mejor podemos estar juntos de veras no puedo prometer nada pero espero que salgas y te deseo siempre lo mejor tu hermana Sra. Kracklin Lee.”

Cuando acabó de leer, el autor dijo:

—Dígame si no es divertido ser tan listo. Señorita Palmer, por favor escriba una carta diciendo que su hermano ha sido condonado y que se fue a China y ponga cinco dólares dentro del sobre.

—Pero es demasiado tarde— continuó el autor mientras él y su visitante iban a la parte de arriba. —Se puede dar un poco de dinero, pero ¿qué se puede hacer después de meterse con un cora-



zón humano? El temperamento de un escritor continuamente lo lleva a hacer cosas que nunca puede reparar.

»Esta es mi recámara. Escribo bastante acostado y cuando hay muchos niños alrededor, pero en el verano hace calor aquí arriba durante el día y mi mano se pega al papel.

El visitante apartó un montón de ropa para sentarse en el borde de una silla, pero el autor le advirtió rápidamente:

—¡No toque eso! Esta justamente como alguien lo dejó.

—Perdóneme.

—No, está bien; hace ya mucho tiempo de eso. Siéntese ahí un momento y descanse, luego iremos arriba.

—¿Arriba?

—Hasta el ático. Esta es una casa grande, como puede ver; al estilo antiguo.

El ático era un ático de ficción victoriana. Era agradable, con tiras de luz de atardecer cayendo al sesgo sobre pilas y pilas de revistas y panfletos y libros escolares para niños y anuarios de universidad y folletines de París y programas de ballet y el viejo *Dial* y *Mercury* y *L'Illustration* sin encuadernar y el *St. Nicholas* y el boletín de la Sociedad

Histórica de Maryland, y pilas de mapas y guías desde el Golden Gate hasta Bou Saada. Había hileras repletas de cartas, una de ellas rotulada con «cartas de mi abuelo a mi abuela», y varias docenas de libretas de recortes y libretas de pegotes y libros de fotos y álbums y «libros de bebé» y grandes sobres llenos de asuntos sin clasificar...

—Este es el botín— dijo el autor con aspereza. —Esto es lo que se tiene en lugar de un balance bancario.

—¿Está usted satisfecho?

—No. Pero a veces es agradable estar aquí cuando cae la tarde. A su manera, esta es una especie de biblioteca, ve usted: la biblioteca de una vida. Y nada es tan deprimente como una biblioteca si uno se queda mucho tiempo en ella. A menos de que por supuesto uno se quede ahí todo el tiempo, porque entonces se adapta a ella y se vuelve un poco loco. Parte de uno muere. Vamos más arriba.

—¿Adónde?

—Hasta la cúpula: el torreón, la atalaya, como quiera llamarle. Yo le guío.

Arriba, el espacio es pequeño y está colmado de un silencio caluroso y seco hasta que el autor abre dos de las venta-

nas laterales que rodean a la torre y el viento del atardecer irrumpe. Hasta donde alcanza la vista hay un río que serpentea entre prados verdes, árboles y edificios púrpura y arrabales rojos mezclados por un ocaso clemente. Mientras están ahí, el viento aumenta hasta hacerse un ventarrón que silba alrededor de la torre, y por encima de ellos cruzan pájaros.

—Una vez viví aquí arriba— dijo el autor después de un momento.

—¿Aquí? ¿Por mucho tiempo?

—No. Sólo por poco tiempo, cuando era joven.

—Debió sentirse muy constreñido.

—No me di cuenta de eso.

—¿Le gustaría hacerlo de nuevo?

—No. Y no podría aunque quisiera.

El autor se estremeció ligeramente y cerró las ventanas. Mientras bajaban, el visitante dijo, medio disculpándose:

—En realidad es como todas las casas, ¿no?

El autor asintió.

—No lo creí así al construirla, pero supongo que, después de todo, es como otras casas. □

El Urogallo

REVISTA LITERARIA Y CULTURAL

Nº 126 NOVIEMBRE 1996

Entrevistas con: Richard Ford, Driss Chraïbi, Héctor Bianciotti.

André Malraux y el Museo Imaginario.

Marguerite Duras por Juana Salabert, Enrique Vila-Matas, Hélène Bamberger.

Nº 127 DICIEMBRE 1996

Un manuscrito inédito de Antonio Machado. Jean-Joseph Rabearivelo,

un bardo malgache. Entrevistas con: Andrés Ibáñez, Didier van Cauwelaert,

Jorge Edwards, Rafael Chirbes.

REDACCION Y SUSCRIPCIONES

Carretas, 12-5º-5 28012 Madrid Tel. 532 62 82 Fax 5310103

Derrotas aceptadas

Mariano Antolín Rato

El 24 de septiembre de 1996 Francis Scott Fitzgerald habría cumplido 100 años. El que escribió que no existían segundos actos en las vidas de los norteamericanos no pudo celebrar esa fecha, claro, porque ya llevaba muerto desde 1940. Sin embargo en París, una de las ciudades donde vivió y bebió con más intensidad, y cuyo voluptuoso lujo y decadentes expatriados de los años veinte y treinta reflejó en obras memorables como *Babilonia revisitada* o *Suave es la noche*, hubo fiestas en su memoria. En Maxim's, en el Ritz, mujeres guapas y famosas, como Sharon Stone o Naomi Campbell, se disfrazaron de *flappers*, bailaron e hicieron que lo pasaban muy bien al conmemorar aquellos tiempos que el propio Fitzgerald llamó la «Edad del Jazz».

Entre los asistentes a esos actos y quienes los comentaron en los medios de comunicación, algunos dijeron que Scott Fitzgerald habría disfrutado mucho con ellos. Aunque es preciso añadir que, por borracho que hubiera terminado, e incluso en plena resaca, quizás volvería a escribir que aquellas mujeres llevaban unos vestidos «ajustados en las caderas, oscilantes, resplandecientes, recogidos unos pocos centímetros por encima de la pista de baile», como las describió en «Berenice se corta el pelo», un relato incluido en su maravillosa colección de 1920, *Flappers y filósofos*.

Allá por los primeros años setenta cuando se estrenó la tibia versión cinematográfica de su obra maestra, *El gran Gatsby*, dirigida por Jack Clayton, existió una efímera «moda Gatsby». Entonces, también otros —o los mismos que hace unos meses, y sin duda con el mismo espíritu— opinaron que Scott Fitzgerald estaría encantado. Y, una vez más, el que se considera cronista metafísico de la «generación perdida» sería víctima de su leyenda. Una leyenda de perdedor, fracasado, débil, nostálgico y alcohólico que, sin duda, él mismo alentó; para lamentarlo durante lo que le quedó de vida. Y así, pocos años antes de morir miserablemente



Foto: Archivo Salmer

en Hollywood, todavía se quejaba amargamente de su «Éxito prematuro», título de uno de los escritos incluidos póstumamente en *El crack-up*, ese ajuste de cuentas desesperado. Porque el reconocimiento que había conseguido en los comienzos de su carrera — y no sólo literario— marcaría de modo definitivo todo lo que escribió, disfrutó y, sobre todo, padeció posteriormente. Y por eso, ya en 1921, sintiéndose un héroe de cuento de hadas que no podía durar, escribió: «Tenía todo lo que quería y sabía que nunca volvería a ser tan feliz».

Era un fracasado cuando conoció a la que consideró la mujer de su vida y, poco más de un año después, en 1920, había publicado, y con gran éxito, su primera novela, *A este lado del paraíso*, vendido varios relatos a revistas, ga-

nado mucho dinero —que ganó de inmediato—, y estaba casado con Zelda, «la chica más guapa de Alabama y Georgia».

La mayoría de los estudios y biografías sobre Scott Fitzgerald —y en 1994, la bibliografía incluida en el libro de Jeffrey Meyers recoge más de sesenta títulos— insisten en esos aspectos. Suelen citar que él mismo dijo que no estaba seguro de si era una persona real o un personaje de sus novelas. Tampoco dejan de señalar que encarnó las dos décadas entre las guerras mundiales —en Estados Unidos, al menos—. Que vivió con la historia de su tiempo, intentando capturarla —como indican las listas de sucesos, modas, modos de hablar, pasos de baile, canciones, jugadores de fútbol favoritos y emociones de la gente, recogidas en sus cuadernos de notas—. Y que, en definitiva, su vida no sólo fue típica, sino representativa de una generación, la de quienes «se encontraron con todos los dioses muertos, todas las guerras luchadas, toda la fe en el hombre sacudida» —en sus propias palabras, aplicables, desde luego, a muchas otras generaciones—. Con sólo mirar a su interior —se llega a afirmar en ese tipo de escritos—, Fitzgerald podía saber lo que pensaban los de su edad y condición.

De hecho, ése es el Scott Fitzgerald que ha pasado a formar parte de cierta mitología popular y que aparece en bastantes de los trabajos publicados con motivo del centenario de su nacimiento. Cabe, pues, quejarse, como ya hacía John Dos Passos en un artículo poco después de su muerte: «Han escrito de Fitzgerald como si escribieran sobre la moda de sombreros de señoras del año pasado, olvidando que es el autor de *El gran Gatsby*».

Otra amiga suya, la aguda y trágica escritora Dorothy Parker, dijo que Fitzgerald podía escribir un mal rato — y algunos lo son—, pero nunca podía escribir mal. Y merece que se le considere como ese escritor que, según Gertrude Stein, sería leído «cuando muchos de sus contemporáneos hubieran



sido olvidados.» No como un personaje que, gracias al cine, a las revistas ilustradas, a los artículos de prensa apresurados «se vio obligado a complacer a otras personas, sobre todo a las ricas y notables... se despreciaba a sí mismo por su persistente y degradante tendencia a atraer la admiración de los demás... nunca supo distanciarse de lo que narraba». Y las frases pertenecen a una extensa y pretendidamente docta biografía de carácter psicoanalítico que en España se tradujo con el título de *Ansia de amor*.

El gran crítico literario norteamericano de este siglo, Edmund Wilson, consideró que *A este lado del paraíso*, publicada en 1920, era un acto de rebeldía indefinida de unos jóvenes libertinos ingenuos. Sin embargo, lo que hoy queda de esa novela que encantó a toda una generación, lo mismo que una canción popular, pero perfecta, es la capacidad de Amory Blaine, su héroe, para distinguir una emoción sincera de otra que no lo fuera. Algo, debe apuntarse ya, que constituyó la preocupación fundamental de Scott Fitzgerald, un hombre que podía mentir —afirmó—, pero nunca a sí mismo.

La novela, por muy farragosa que sea, está llena de vida y, junto a los relatos de la misma época —y no sólo los mejores, como los recogidos en *Flappers y filósofos*—, situó a Fitzgerald a la cabeza de los escritores populares, aunque valorados por la crítica seria de su tiempo. Y sus lectores le consideraban un escritor radical que anunciaba la existencia de nuevos valores sociales y nuevos usos sexuales por medio de unos personajes —los de su segunda novela, por ejemplo, *Hermosos malditos*, de 1925— cuya conducta expresaba que, en una civilización como la suya, lo más sano y honrado era escapar de la sociedad organizada y vivir la agitación del momento. «Va a ser difícil pensar en una pareja más irresponsable que la que nosotros vamos a formar», había escrito Fitzgerald a una amiga la semana antes de su boda.

Unos personajes, por otra parte, atractivos, llenos de encanto que, incluso en esos primeros y descuidados libros, y aun en sus cuentos comerciales por los que pagó un alto precio —dice él mismo—, aparecen presentados con una entonación y una intensidad en las frases que sugieren un calor y ternura bastante infrecuentes. Y demuestran que su autor era capaz de experimentar emociones ingenuas y románticas, y

media hora después considerarlas con un distanciamiento satírico.

Y junto a eso, un tono moralista que Fitzgerald asumió conscientemente. «En el fondo soy demasiado moralista, y de hecho quiero predicar a la gente de algún modo aceptable, más que divertirla» —escribió, después de mencionar inmediatamente antes que, debido a ello, no se dedicó a la comedia musical. Pero, aun siendo moralista hasta la médula, Fitzgerald sentía pocos deseos de condenar a los demás; sólo se condenaba a sí mismo. El mundo estaba equivocado, dijo, pero él era un imprudente, una víctima de la idealización sentimental; y también un hombre a propósito del cual escribió Lionel Trilling: «La raíz del heroísmo de Fitzgerald ha de hallarse, como a veces en los héroes trágicos, en su capacidad de amar».

Y un amor destructor impulsa su obra maestra, *El gran Gatsby*, de 1925; y *Suave es la noche*, de 1934, donde deja en claro que lo importante de ese amor no es tanto amar como ser amado, con la condición de sentirse digno de ese amor.

Daisy Buchanan no parece que merezca el amor de Jay Gatsby en la novela que algunos consideran melodramática y ridícula, pero que de hecho es crítica. La monstruosa indiferencia moral de Daisy, su vacío, patentes a lo largo de *El gran Gatsby*, hacen de ella algo más —y peor— que una tonta, vacua y rica, tal y como se la ha querido ver. Con su «voz llena de dinero» —según dice, admirado de ella, Gatsby—, ofrece una imagen de la tendencia corrompida de la cultura norteamericana que ha producido un idealismo tan impalpable que perdió contacto con la realidad; y al tiempo, un materialismo tan grosero y duro que resulta inhumano. Tom Buchanan, el rico marido de Daisy, representa, para quienes analizan los aspectos mitológicos de la novela, este segundo aspecto. El primero lo encarna Jay Gatsby que, en frase del narrador de la historia, Nick Carraway, en definitiva vale más que todos los demás hombres y mujeres podridos de dinero.

Desde su publicación se ha señalado el gran acierto de Scott Fitzgerald al situar en el centro del relato —y Henry James nunca deja de demostrarlo en sus prólogos— a un observador que está «dentro y fuera, simultáneamente atraído y repelido por la inagotable variedad de la vida», se dice en el libro. No al Gatsby para quien Daisy carece de

auténtica existencia, ya que representa su pasado y sólo brilla en lo que representa la luz del embarcadero del otro lado de la bahía. «Un nuevo mundo, material sin ser real»; así lo percibe Gatsby en sus últimos momentos cuando se aprecia la economía, suspense e intensidad que el libro posee hasta un extraño grado.

«La prueba de una inteligencia de primera clase es la capacidad para mantener dos ideas opuestas en la mente y, al tiempo, conservar la capacidad de funcionar», escribió Fitzgerald. Lo que es una definición de la ironía, del sentido. Una ironía que en él es más bien nostálgica. Un lamento enraizado en la forma de sus frases y en la elección de las palabras, en lo adecuado de su expresión, que constituye la clave del tono específico, tan atractivo, de sus escritos.

Gatsby, con su intento de recuperar un pasado que sabe definitivamente perdido, resulta ajeno a la ironía. Se alza como un personaje que, además de contar con sus propios conflictos y confusiones, simboliza un periodo y un país. Al final, en la apabullante evocación de los holandeses que descubrieron Long Island, se termina por sugerir que ese esquivo concepto llamado «el sueño americano», había sido corrompido, pero necesariamente tenía que corromperse porque pedía demasiado. Y así, la búsqueda de una maravilla romántica y el inevitable fracaso en esa búsqueda alcanzan en *El gran Gatsby* uno de los puntos más duros de una larga serie que incluye a casi toda la mejor literatura norteamericana.

Aparece, pues, un fatalismo que acompaña siempre al moralismo de Fitzgerald. Los ricos, representantes de un sentido de la riqueza, el brillo y la arrogancia de la posición social, para él casi son los únicos símbolos de la beatitud terrestre. Pero también sabía que los ricos, que constituyen el centro de sus intereses y a los que convierte en unos mitos parecidos a los aristócratas europeos —lo opuesto a una clase media sin estilo—, tampoco eran agradables ni felices. Y eso, ni siquiera cuando gastan su dinero como una forma de arte.

En la novela inconclusa *El último magnate*, publicada fragmentaria y póstumamente en 1941, presenta a un personaje central, también rico, pero que se dedica a ganar dinero, no sólo a gastarlo. Y sin embargo, Stahr, el productor de cine protagonista, es un hombre

moribundo desde le principio. El amor que le sale al paso, en definitiva, sólo sirve para iluminar los últimos momentos de un héroe con «un impulso decidido hacia el agotamiento total».

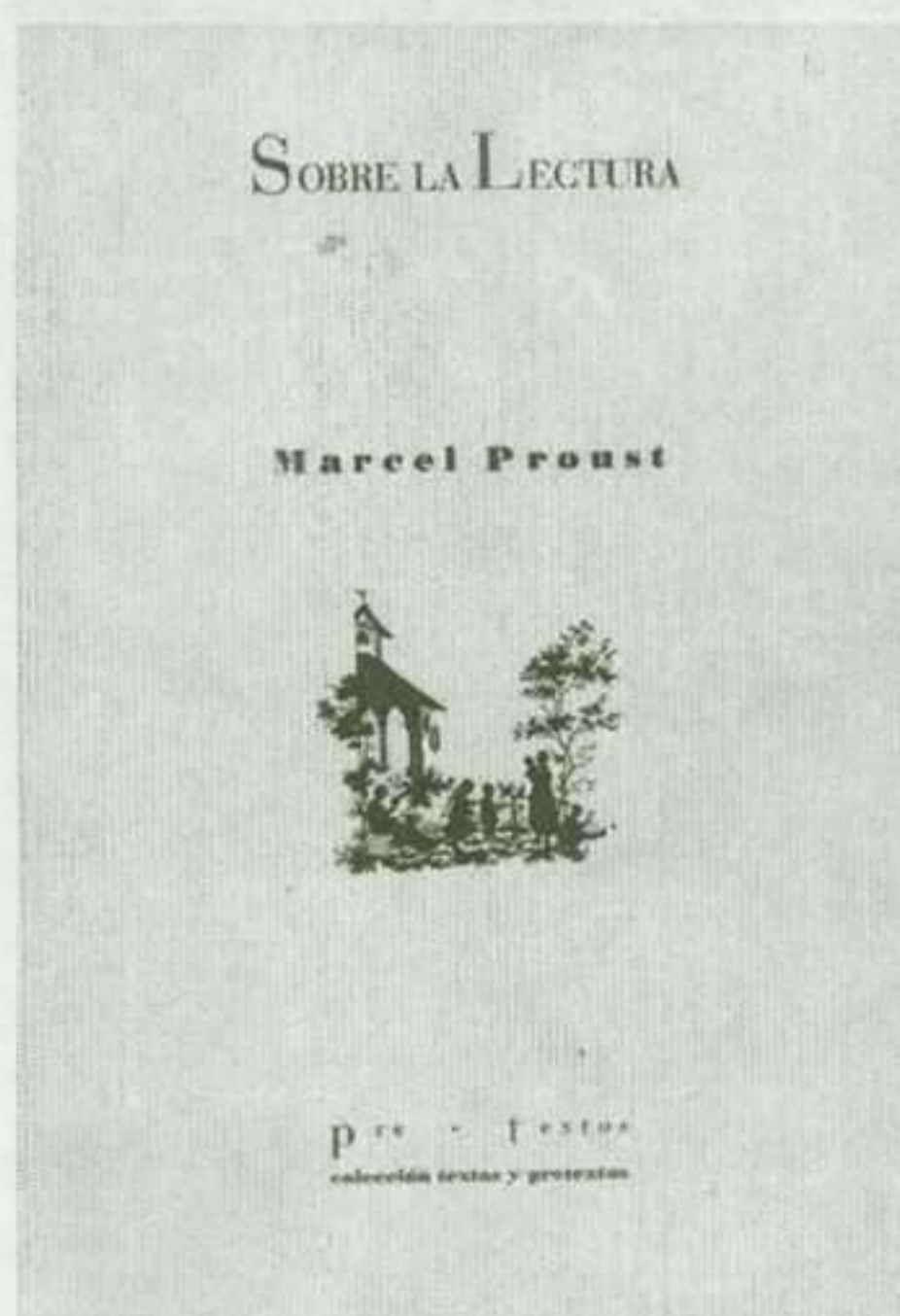
Un agotamiento que, se ha apuntado, refleja el del propio Scott Fitzgerald. Punto de vista no especialmente acertado si se tiene en cuenta que en sus últimos años seguía tratando de recuperar un puesto dentro de la literatura. Además de escribir esa novela —para muchos, aun en su estado imperfecto, la más madura de Fitzgerald y la mejor sobre Hollywood— trabajó en varios guiones de cine, y publicó los relatos de la serie de Pat Hobby, muchos de los cuales no son buenos comparados con los mejores suyos, pero demostraban de nuevo una ironía hacia sí mismo y su debilidad; la doble visión realista y romántica que hizo suya. Demostraban que aún era capaz de distanciarse de aquel hundimiento, aquella grieta que presentaba en sus escritos reunidos también póstumamente en *El crack-up*.

«Pocos textos tienen ese carácter irremediable de obra maestra, de imponer silencio, de forzar un asentimiento aterrador, como el corto relato de Fitzgerald», escribió el filósofo francés Gilles Deleuze de *El crack-up*. Coincide en ello más o menos, ese practicante del «pensamiento fragmentario» —como él mismo se define—, magistral y ácido, que era Cioran. Los dos dejan patente que Francis Scott Fitzgerald continúa impulsando vida en muchos de sus escritos, siempre apoyados en propias experiencias y emociones que, a veces, el trabajo de escribir impedía llevar a sus últimas consecuencias, pero que arrastran al lector sin necesidad de plantearse por qué continúa con ellos. El estilo de los detalles, el resplandor y movimiento del final de *El gran Gatsby*, o del comienzo de *Suave es la noche*. Las maravillosas aproximaciones y justos fundidos. La ingenuidad honesta del recuerdo, la embarazosa corrección de sus jóvenes. La valentía con que expuso su propio hundimiento que no era tal, en definitiva. Todo eso se impone a los reproches de que nunca maduró y no supo envejecer, —lo que tampoco le hizo falta porque murió a los 44 años—, pues ofrece una visión de su época y de su mundo a la que quizá convengan aquellos versos de Wordsworth, cuando se refería a 1789: «Una bendición fue estar aquel amanecer vivo, pero ser joven era el mismo cielo». □



No leerás en vano

Salvador Clotas



SOBRE LA LECTURA
Marcel Proust
 Traducción de Manuel Arranz
 Pre-Textos
 2ª edición
 Valencia, 1996

Si es irremediamente cierto que cada día se lee menos, no es menos cierto que cada día se habla más de la lectura. En cierto modo podría afirmarse que la lectura y la literatura están de moda como tema cuando disminuyen para algunos alarmantemente —yo no lo acabo de creer— como práctica. La lectura es objeto de análisis, teorías y brillantes ensayos entre la crítica y la autobiografía. Savater, Cottoneo, Steiner, Puértolas y muchos más que no he leído nos dan cuenta de sus lecturas en un género que no debe confundirse con la crítica literaria; aparecen cánones y listas de libros imprescindibles, de Harold Bloom a David Denby y dos reflexiones muy sugerentes: la de Pennac y la de Said. Aparte de los estudios sociológicos sobre los hábitos de lectura, que machaconamente nos recuerdan que los españoles andamos todavía en la cola en cuestión de usar libros, aunque no tanto, al parecer, de comprarlos.

Entre esa proliferación de libros sobre libros y lectura, dos obras tan notables como distintas, ya que no tienen en común más que el propósito de enseñarnos a leer. Ninguna de las dos constituye una novedad aunque quizá lo sean en el panorama bibliográfico español.

Una es el ya clásico manual de Mortimer y Adler, *How to read a book*, que no sé si por primera vez se traduce al español (*Cómo leer un libro*, publicado por Debate), y que incluye una lista de libros imprescindibles no sólo literarios. No deja de ser un prodigio de manual, que pretende englobar cualquier tipo de lectura y nos aconseja el mejor modo de hacerlo. Un gran libro seguramente totalmente inútil.

El otro es una pequeña obra maestra y no sólo para los que, como García Posada y yo pensamos que cada día aparece con mayor claridad que Proust es el gran clásico del siglo XX. *Sobre la lectura*, un casi desconocido ensayo que el autor de *En busca* escribió en 1905 como prólogo a su traducción de *Sésame et le Lys* de John Ruskin y que, posteriormente y retocado, se incluyó y en cierto modo desapareció en la obra *Pastiches et mélanges* (1919). En honor a la verdad histórica hay que añadir que Actes Sud lo rescató en 1988 como libro obsequio para celebrar su décimo aniversario. Tuve la fortuna de que unos de estos obsequios me llegara a mí.

El libro es mucho más que un ensayo sobre la lectura; contiene una verdadera anticipación, como si de un germen se tratara, de *En busca del tiempo perdido*. Ocupa la mitad del libro una elegía a las lecturas infantiles o juveniles, la única edad en la que, según Proust, puede permitirse una lectura acrítica, fantástica y realmente vivida que acaba en frustración. Son «las fascinantes lecturas de la in-

fancia cuyo recuerdo debe ser para cada uno de nosotros una bendición» pero «que lo que dejan sobre todo en nosotros, es la imagen de los lugares y los días en que las hicimos» (p. 28). En esa parte del libro aparece el mundo de *En busca*, el verano, los paseos hacia Méséglise, la figura de la abuela, que aquí es su tía abuela, el mundo cerrado de su habitación de niño, las vidrieras de la iglesia, su pasión por el gótico. Serían innumerables los elementos de su obra maestra presentes ya en este breve ensayo. En realidad, nos habla el mismo personaje, el niño que padecía temores nocturnos y que aquí es un empedernido lector que nos da cuenta de su apasionada lectura de *El capital Fracaso* de T. Gautier.

Pero a pesar de esta elegía inicial a la lectura, más importante en algún momento que la propia vida, Proust no comparte la idea de la santificación de la lectura por la lectura. Exceptuando esa edad primeriza, la acción de leer no tiene ese papel preponderante que se le suele atribuir en la vida espiritual o intelectual de las personas. «Los límites de su papel derivan de la naturaleza de sus virtudes». En los libros no está todo lo que buscamos, como no lo encontraba tampoco el niño Proust en su ávida lectura de Gautier. Precisamente es del recuerdo y el análisis, *a posteriori*, de esa lectura del que él extrae sus conclusiones. En cierto modo, la auténtica lectura empieza en las conclusiones de un libro, cuando gracias a la «belleza literaria de una obra el espíritu inicia la búsqueda de lo que el libro no puede dar». En realidad, lo que Proust pretende decirnos es que el acto de leer por sí mismo aporta poco y en muchas personas puede llegar a ser una experiencia inútil. La lectura debe ir más allá del acto de leer. «Somos conscientes de que nuestra sabiduría empieza donde la del autor termina, y quisiéramos que nos diera respuestas cuando todo lo que puede hacer por nosotros es excitar nuestros deseos». Más adelante insiste en la misma idea con mayor claridad: «La lectura se encuentra en el umbral de la vida espiritual; puede introducirnos en ella, pero no la constituye» (p. 39). La lectura sólo nos abre un camino. En ocasiones puede compararse a la función del psicoterapeuta.

Aparte de la lectura infantil o juvenil, donde mejor se encuentran las virtudes y los límites de la lectura, existen dos clases de lector que Proust considera más bien negativamente. La lectura académica, la del erudito o la del historiador que buscan una verdad «entre las páginas de un infolio celosamente conservado en un convento de Holanda» y que al final resulta no ser más que un indicio o una prueba, y la lectura del ilustrado (en la desafortunada traducción del *lettré* original) que «lee por leer, por recordar lo que ha leído». Esta última es, obviamente, la

más deleznable aunque quizá no la menos frecuente. Sin duda, los autores del citado manual no estarían de acuerdo y quizá no les faltara algo de razón.

Estas formas de leer, aunque reconoce que son practicadas también por personas inteligentes, merecen poca consideración por parte de Proust; incluso considera peligrosa esa lectura que tiende a suplantar la vida intelectual en lugar de iniciarla.

Una auténtica lectura constituye una etapa de nuestra vida intelectual, supone un «esfuerzo de voluntad» y «el progreso íntimo de nuestro pensamiento». Lo contrario de pensar que la verdad que uno puede hallar en los libros fuera «algo material, abandonado entre las hojas de los libros como un fruto madurado por otros y que no tenemos más que molestarnos en tomarlo a continuación *pasivamente*, pero en perfecta armonía de cierto y mente» (p. 43).

Es esa lectura *pasiva* (el subrayado es mío), cómoda, que no implica un verdadero compromiso espiritual, intelectual por nuestra parte, la que Proust considera un peligro porque viene a sustituir a la auténtica vida espiritual.

Su reflexión concluye, muy proustianamente, en un acto de confianza en la inteligencia y en la lectura inteligente: «Si la afición por los libros crece con la inteligencia, sus peligros, ya lo hemos visto, disminuyen con ella» (p. 58).

Dedica sus últimas páginas a un elogio a la lectura de los clásicos —los «libros antiguos»— que nos aportan «la misma emoción que antes esas formas desaparecidas, también ellas, de la arquitectura, que no podemos admirar ya más que en los raros y magníficos ejemplares que nos ha legado el pasado que las modeló: como las viejas murallas de algunas ciudades, los torreones y las almenas, los baptisterios de las iglesias; como junto al claustro, o bajo el osario del atrio, el pequeño cementerio olvidado al sol, entre sus mariposas y sus colores, la fuente funeraria y el faro de los muertos» (p. 66).

Seguramente traducir a Proust es empresa difícil. Esta traducción, nunca descuidada, es en ocasiones insatisfactoria. Ya he señalado la poco afortunada traducción de *lettré* por ilustrado. En algunos momentos el texto español resulta poco comprensible, como cuando traduce «*ce qu'il fallait démontrer, comme disent les géomètres*» por «como queríamos demostrar, que dicen los matemáticos» en lugar de la traducción natural: «lo que había que demostrar, como dicen los geómetras» (p. 42) o la extraña sintaxis de ciertas frases: «La amistad, la amistad que con respecto a los individuos, es algo frívolo, y la lectura es una amistad» (p. 53). □

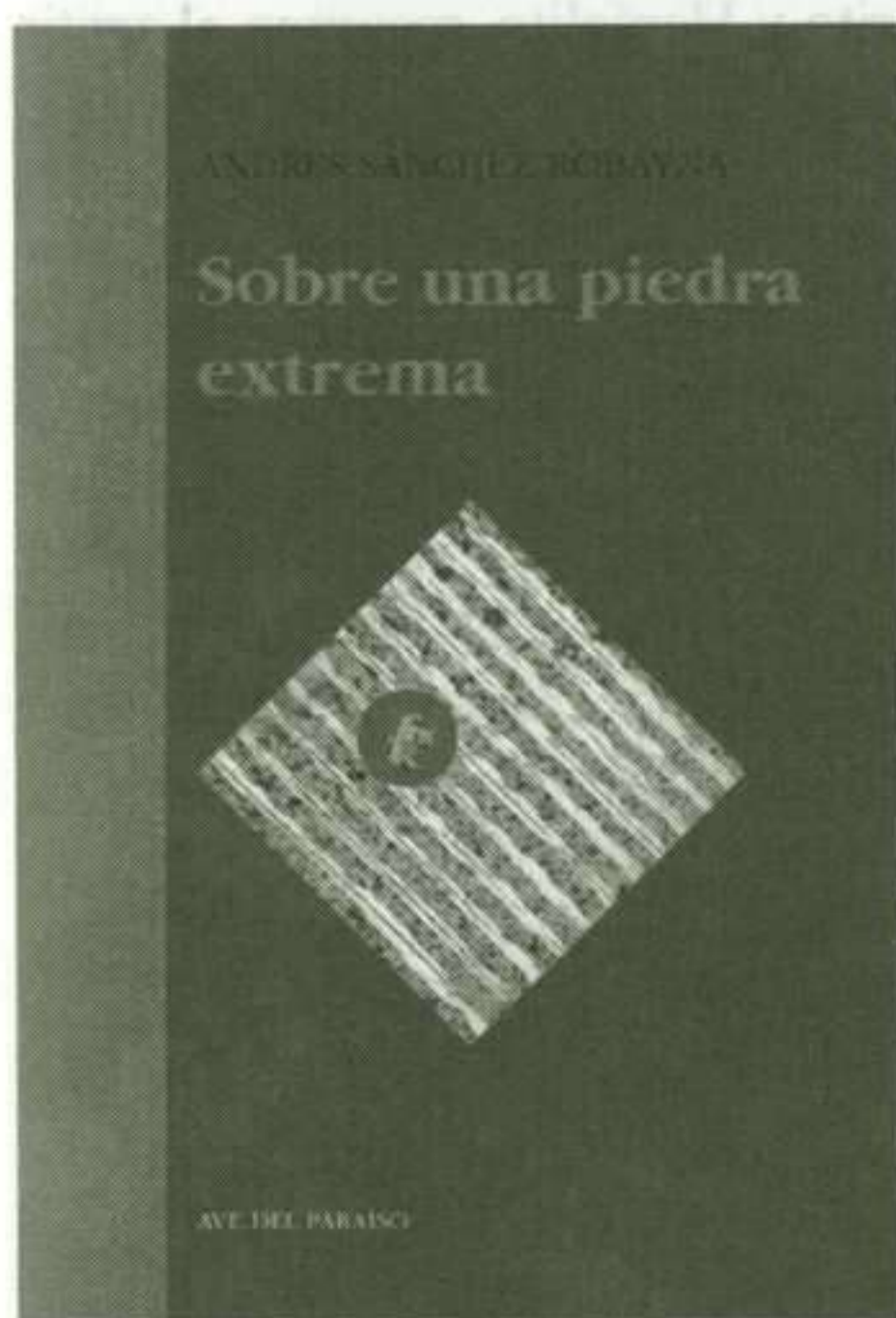
Territorios por inventar

Gustavo Guerrero

Los que seguimos la trayectoria de Andrés Sánchez Robayna desde hace ya varios años quizás hayamos compartido alguna vez el temor de que su aventura poética pudiera acabar en un exhausto silencio. Hagamos memoria. Corría entonces la década de los ochenta y el canario, fiel a ciertas ideas de la modernidad, parecía ir ejecutando el proyecto de una reducción objetual que llevase la palabra hasta los límites materiales del signo, es decir, hasta las fronteras mismas de lo legible. Los estrictos poemas de *La roca* (1984), saludados por el Premio de la Crítica en España, y más aún los de *Tríptico* (1985), descomponían cada verso en solitarios vocablos —a veces, en sílabas— que se alineaban formando delgadas columnas o finas estelas de efectos rítmicos, sonoros y visuales. A estas diminutas formas —estructuras que evocaban, por momentos, las de un cummings— se sumaba una rigurosísima y admirable dicción de velados acentos gongorinos y mallarmeños. Por si fuera poco, tales miniaturas —estalactitas o diamantes verbales— abrigaban, además, la ambición de erigirse en

la representación impersonal y cósmica de un discurso escrito «en el papel diáfano del cielo», como ya lo anunciaba, mallarmeánamente, un epígrafe de Góngora en las primeras páginas de un libro anterior, *Tinta* (1981). Sin embargo, detrás de tan exigente poética o, mejor, dentro de su propio programa, no era difícil adivinar la presencia amenazante de un silencio que, a la manera del bailarín inmóvil en la danza o del lienzo blanco en la pintura, bien hubiera podido poner fin al radical empeño de Sánchez Robayna. Y es que ya nos lo ha enseñado la experiencia de la modernidad: en muchos casos, el intento de purificar las palabras de la tribu puede conducir —y, de hecho, ha conducido— al más estéril desierto.

Pero también sabemos que la condición del verdadero artista —cuando se trata de un *strong poet*, en el sentido bloomiano del término— supone un esfuerzo continuo por liberarse de los aspectos más coercitivos de un proyecto legitimador. Si Dalí muere de una crisis aguda de surrealismo, como reza la célebre *boutade*, no es menos cierto que



SOBRE UNA PIEDRA EXTREMA
Andrés Sánchez Robayna
Ave del Paraíso Ediciones
Madrid, 1995

Kandinsky sobrevive a la reivindicación espiritualista o que Michaux va más allá de todos sus «ismos». Lo esencial es la toma de conciencia del carácter irreductible del hecho estético a cualquier procedimiento de legitimación teórica. No es otro, a mi ver, el contenido del acto de Sánchez Robayna cuando, en 1987, reúne su producción anterior en la antología *Poemas (1970-1985)* y, consciente de haber llegado a un límite, da por cerrado un ciclo dentro de su obra. Una nueva fase se abre entonces y, en ella, se inscribe el libro que me propongo comentar. No quiero dejar de calificarlo, de entrada, como un libro luminoso, fascinante, quizá el más rico poemario escrito por el autor hasta la fecha.

Ciertamente, *Sobre una piedra extrema* nos ofrece el fruto mayor de diez años de trabajo que, con muy sabia alquimia, han transmutado la fijeza de la estalactita o del diamante en claro movimiento de las aguas. El proceso que se inicia con *Palmas sobre la losa fría* (1989) y que prosigue con *Fuego blanco* (1992) alcanza así un imponente cenit en este libro singular —soberanamente raro— cuyo *maitre-mot* es un verbo: fluir. Es verdad que el título parece denotar una idea totalmente opuesta e incluso una suerte de inflexible solidez; pero basta hojear algunas páginas para comprobar que el conjunto no ha sido concebido bajo la forma de una pétreo arquitectura o de un rígido cristal sino más bien como las dúctiles variaciones de una música continua —espiral que se eleva desde una sola fuente hacia los múltiples rostros del transcurrir y el devenir. Así, los árboles, las nubes, la luz y las rocas, todos esos elementos que han hecho de la poesía de Sánchez Robayna una meditación sobre el paisaje insular, están presentes en el nuevo libro, pero advienen con muy otra presencia. El poeta no renuncia a la economía de medios que ellos representan y que es ya característica de su obra —como buen orfebre, sigue haciendo mucho con poco. Sin embargo, en tanto principio de economía, los precisos motivos del paisaje de las islas no suscitan ahora un afán descriptivo o definitorio que los depure en su más íntima substancia, sino que constituye sólo una red de «temas», en un sentido amplio y musical. Digamos que son la móvil referencia de un discurso que los convoca y los revoca —los enluce—, modulándolos diversamente. En tal forma, de un poema a otro, de una página a otra, los vemos alzarse recobrados, los vemos aparecer y desaparecer, semejantes y siempre distintos, sujetos a los ritmos más libres de un canto sostenido y abierto. No en vano es la música —forma y significado— uno de los tópicos principales de *Sobre una piedra extrema*, tal y como se desprende de la importante sección dedicada «A Thomas Tallis» (pp. 59-62) y, sobre todo, de ese espléndido poema final que nos invita a releer el libro a modo de homenaje «A una música» (p. 80).

Pero hay más: en el poemario, esta musicalidad de la composición encuentra uno de sus correlatos y fundamentos en el juego especular de una conciencia entre percepción y recuerdo. Pues también fluyen la mirada y la memoria a través del libro. Entre el volcán mexicano contemplado una tarde junto a Ramón Xirau y la majestuosa estampa del Teide, el poeta se pregunta: «¿Un sólo

el volcán? Eran dos tiempos/unidos, reunidos en los pasos,/en la luz de la tierra, inteligible» («Obediencia-El volcán», p. 41). Asimismo, en otro poema, Sánchez Robayna evoca la voz del viento entre las hojas como una reminiscencia de su infancia y la asocia al presente de un niño que, soltando la mano del adulto, corre a perderse entre frondas y ramajes. ¿Quién dice entonces la experiencia del hombre? ¿Quién la del padre? ¿Quién la del hijo? («Más allá de los árboles», pp. 17-25). En fin, sería injusto no mencionar aquí la sobria y conmovedora elegía a la muerte de Severo Sarduy, texto *in memoriam* que une a los dos escritores —a los dos poetas— bajo el mismo designio insular: «Y te recuerdo y te recordaré./ voz (y mano y mirada) que decías/ que la isla es el doble/ especular del ser en el enigma/ y su exasperación un archipiélago...» («Elegía», pp. 28-29).

Este diálogo de tiempos en el discurrir de una conciencia continúa en otros poemas y plantea y replantea, a lo largo del libro, la pregunta que, a menudo, el pasado le hace al presente: la pregunta por la frágil unidad de la experiencia. En efecto, Sánchez Robayna vuelve a recorrer el espacio de las islas, con ojos muy atentos, como si quisiera acusar la distancia entre identidad y diferencia, entre aquello que una vez contempló y lo que ahora contempla. Wittgenstein decía que percibir es casi como escuchar «el eco del pensamiento en la mirada». Creo que no es otro el más hondo espectáculo que muchos textos nos proponen en *Sobre una piedra extrema*. Sólo que, en ellos, la materia primordial del pensamiento es la memoria y ésta constituye, en última instancia, una plástica representación del tiempo. De ahí quizá que, en su conjunto, estos poemas —esta armada de palabras en perpetuo movimiento— se alcen ante nosotros, con su fluir, como una extendida metáfora de la temporalidad: son la imagen del tiempo encarnado de una existencia terrena o, mejor, de nuestra «terredad», como diría el venezolano Eugenio Montejo. El propio Sánchez Robayna parece darlo a entender en unos versos que, con una alusión al tradicional debate entre Demócrito y Heráclito, resumen el sentir del poemario: «Así, sin fin, bajo la rueda,/ la rueda del fuego y la rueda de las aguas,/ la rueda del llanto por el tiempo que gira/ y la rueda de la alegría que renace,/ y el girar del girar, la rueda de la rueda» («Obediencia-El volcán», p. 39).

Cabría citar otros textos que, de diversas maneras, declinan el mismo tema. Más importante, empero, es destacar que, como poeta de la temporalidad, Sánchez Robayna se aparta de las tendencias más abstractas de su primera poesía en *Sobre una piedra extrema*, pues ahora recontextualiza cada poema dentro de un marco claramente referencial y en el *continuum* de nuestra experiencia ordinaria. Aún más, podría afirmarse que el largo poema que da título al libro contiene el símbolo más alto de esta identificación de lo poético no ya con la búsqueda de un ideal trascendente sino más bien con la aceptación de nuestra humana contingencia. Me refiero a ese pasaje de «Sobre una piedra extrema» (pp. 65-79) donde se evoca el recuerdo de un niño que una vez grabó breves signos sobre una roca negra, pues su gesto pareciera oponerse, en el

tiempo, a aquella otra vieja ambición del poeta: la de escribir «en el diáfano papel del cielo». Obviamente, la evolución de la poesía de Sánchez Robayna es mucho más compleja de lo que esta oposición deja suponer y sería absurdo extremar las cosas para señalar que el canario se acerca hoy a una especie de «cotidianismo». Nada más alejado de la verdad. Sin embargo, no creo que sea menos torpe restarle importancia al nuevo arraigo que su obra busca —y encuentra— desde hace ya una década, tanto más cuanto que dicho arraigo apunta hacia otro modo de concebir el quehacer poético, hacia otra «caza espiritual», más allá del silencio en que algunos quieren ver el fin de la poesía en nuestra tardía modernidad. «Sobre una piedra extrema» ofrece un atisbo de ello cuando el poeta parafrasea varias máximas de la carta de Poussin a Monsieur de Chambray: «No se produce/ lo visible sin luz...» (p. 67), «No se produce/ lo visible sin término» (p. 70), «No se produce/ lo visible sin medio transparente...» (p. 72), repite una y otra vez Sánchez Robayna, citando al pintor. *Ut pictura poesis*, esta inquietud por la condición de lo visible traduce, evidentemente, una interrogación por la posibilidad del sentido que se sitúa en el corazón mismo del poemario. Desde allí nos habla del comercio entre la poesía y el

mundo con un lenguaje que no es el de un «descubrimiento» sino el de un verdadero «acto de creación». Y es que —ya es tiempo de decirlo—, a través de los versos del canario, lo vivido y lo imaginado, lo percibido y lo recordado, se revelan —se construyen—, en forma incesante, como un mudable territorio siempre renovado y siempre por inventar. Merlau-Ponty afirmaba, precisamente en *Le visible et le invisible*, que lo real es «aquello que nos exige creación constante a fin de que podamos experimentarlo». No veo mejor definición de la actual aventura poética de Sánchez Robayna. *Sobre una piedra extrema* es un formidable recuento de esta *quête* que mal podríamos vincular con la de una «suprema ficción», ya que se trata de una búsqueda enraizada en nuestra común capacidad para articular nuestras experiencias y para fabricar sentido. ¿Cuáles son las condiciones de esta facultad cognoscitiva? ¿Cómo se produce no ya «lo visible» sino «lo decible»? Tales son las meditaciones que, casi como un desafío, Sánchez Robayna vuelve a formular en su libro. No es improbable que, en ellas, al margen de la frivolidad posmoderna y de los prematuros anuncios de la muerte de la poesía, se cifren algunos de los eventuales caminos de la palabra poética castellana en los años por venir. □

Jinete de la noche

Latidos del pensamiento

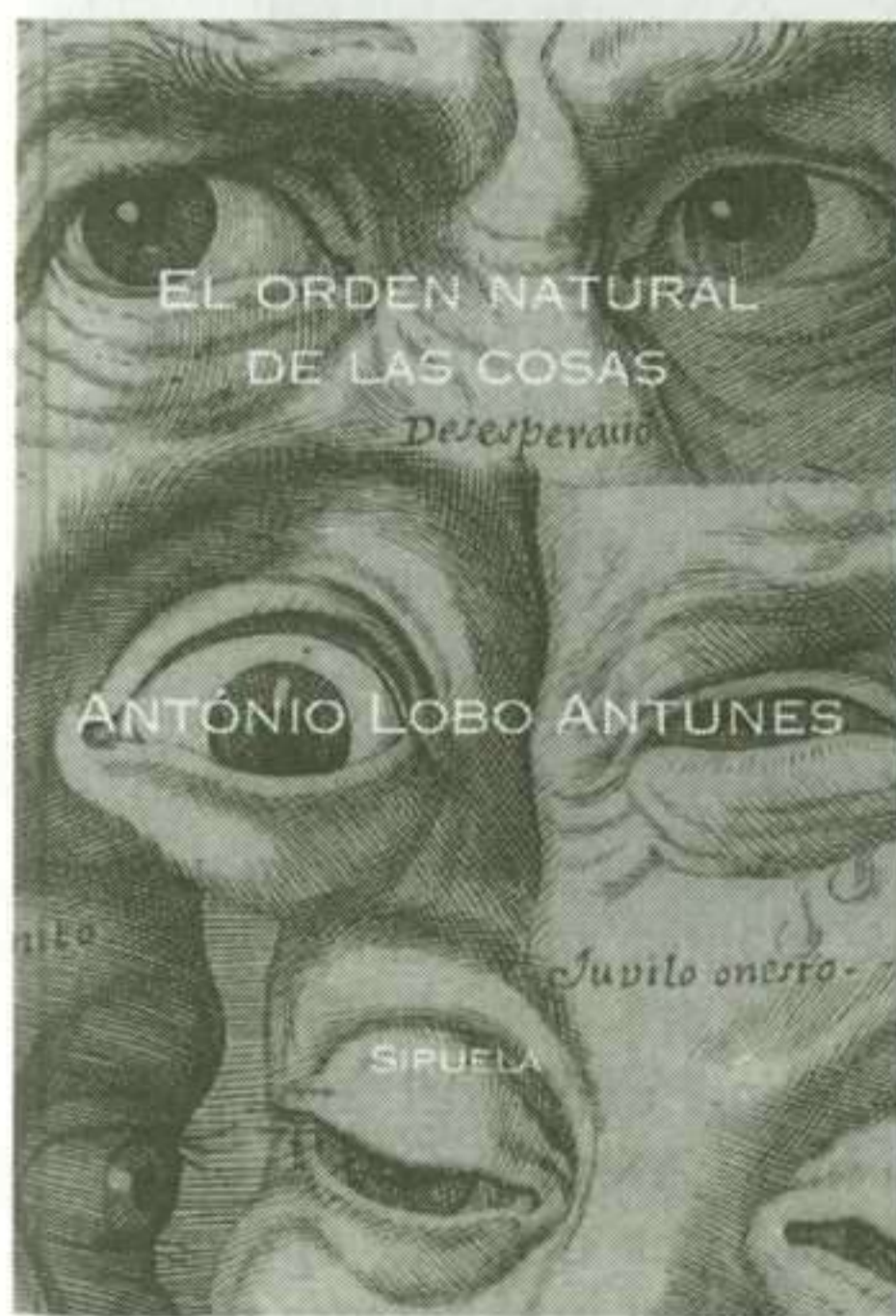
Menchu Gutiérrez

Cerca de la conclusión de la novela, una de las múltiples voces que pueblan *El orden natural de las cosas* dice: «Creo que hasta el sonido de mis pasos y las arias del gramófono son una forma de silencio, y que el ruido se inicia en el instante en el que las personas se callan y oímos los pensamientos moverse dentro de ellas como las piezas, que intentan ajustarse, de un motor averiado».

Antonio Lobo Antunes (Portugal, 1942) posee sin duda un poderoso estetoscopio para auscultar el alma humana y traducir esos «ruidos» o latidos del pensamiento con la seguridad de quien inventa una verdad. Si la cabeza es «un motor averiado», él nos muestra la maquinaria, señala las fallas, la soldadura rota que sólo el ejercicio de la imaginación redime. Si es cierto que todos los personajes de ambas novelas llevan su fisura auestas, son aquellos que han perdido pie definitivamente los que con mayor parsimonia y aplomo nos expone al crudo desdoblamiento que se produce ante el dolor o antesala sensible de la muerte.

Un hombre cree volar o vuela, bajo tierra, en las minas de Johannesburgo. Una mujer prohibida (una niña a la que sus padres encerraron en el desván y obligaron a ser invisible, por ser fruto culpable de la infidelidad conyugal) se introduce, para vivir, en el océano de los ahogados. Un violinista obsesivo busca las notas de una sola melodía irreconstruible, la de la muerte. El de Johannesburgo y un falso policía, profesor de hipnotismo por correspondencia, intentan ganar tierra avanzando por la fantasía del alcohol y de la sala de una casa repentinamente poblada de cómodas de corales y arrecifes de sillas: «El paraguero, amigo Oliveira, si alcanzamos el paraguero nos salvamos».

El humor es un aceite esencial en esta estructura férrea que produce vértigo y asombro. Un lenguaje plagado de metáforas, de ecos, de resonancias, de rica y compleja musicalidad —más próxima a la literatura brasileña que a la portuguesa—; verbos que se reinventan, calificativos, puntuación vibrante. Un lenguaje



EL ORDEN NATURAL DE LAS COSAS
Antonio Lobo Antunes
Traducción de Mario Merlino
Ediciones Siruela
Madrid, 1996

al servicio de casas lentamente abandonadas, vencidas por el tiempo, de las que lenta y progresivamente toman posesión los fantasmas. Historias que retratan con inteligencia y universalidad la realidad política de Portugal y la de sus protagonistas, nuestra propia historia. Seres que lucen medallas ganadas en la competición de la estupidez y el aburrimiento. La esclavitud de la pobreza y la esclavitud de la riqueza, enfrentadas. Las ramificaciones de la locura. La lucidez y el sueño.

Lobo Antunes domina de forma absoluta la novela coral, sabe dosificar los ingredientes del misterio —nos da y nos quita para que ganemos en perspectiva, proyecta sombras,

pone espejos ante el silencio, reclama atención para el mundo de los objetos—, no escatima a la hora de nombrar todas y cada una de las refracciones del pensamiento (no en vano ejerció la psiquiatría durante años), conoce el tiempo de incubación de un espectro y nos muestra un reloj con nervioso segundo.

De espectros está llena esta espléndida literatura, cuya mayor virtud es hallar sombras en el mediodía de la evocación. Es obligado señalar que la novela (que forma parte de una trilogía en torno al tema de la muerte) ha sido magníficamente traducida al español por Mario Merlino. □

Un pensador exquisito

Oscar Scopa



TÁCTICAS DE LOS SIGNOS
Paolo Fabbri
Traducción de Alfredo Baez
Gedisa Editorial
Barcelona, 1996

Tanto la semiótica, de la cual se ocupa este libro, como la filosofía, como el psicoanálisis y la antropología encuentran cada día menos lectores. O lo que es lo mismo, encuentran cada día mayor desinterés. Otro modo de decirlo es que el desinterés es una razón económica, y por lo tanto política.

La revalorización de la lectura como hecho económico (de economía vital) no está a las puertas de los tiempos que se suceden y pareciera que tampoco se preanuncia, generando cada vez más un muro de olvido sobre las épocas, no tan lejanas, donde la lectura formaba parte de la circulación del valor.

Paolo Fabbri es un pensador exquisito. Digo esto en los términos en los que a fines del siglo XIX los críticos se referían a quienes se embarcaban en la aventura de pensar y en la escritura como un hecho muy distante de la redacción. *Tácticas de los signos*, es el primer libro «que parece posible atribuir» a Paolo Fabbri, comenta Eliseo Verón quien, parafraseando a Jorge Luis Borges, presenta la selección de textos que componen el volumen.

Sería prácticamente imposible, en estas líneas, realizar una crítica detenida de estas obras reunidas. No porque el imposible no tenga un lugar para la conjetura, sino porque la densidad teórica de cada uno de sus artículos obligaría a discutir —discutir para aprender—, tramo a tramo, cada una de las vías de sus planteamientos teóricos.

«Nosotros, semióticos del lenguaje, nos oponemos radicalmente al modelo económico

de la teoría de la comunicación; nos oponemos en términos de “producción” de sentido, por ejemplo, porque el *sentido* no funciona según el modelo de la economía. En el *sentido* encontramos esto: provocación, desafío, sublimación, falsificación, parodia, fascinación, etcétera; ninguna de estas categorías es económica». Este párrafo, extraído del prólogo del libro, fue publicado a mediados de los años ochenta por Fabbri en el diario *Le Monde* y nos da una línea de la dirección de su pensamiento, así como del lugar crítico que la semiología tiene con respecto a quienes, desde la literatura, el pensamiento o las artes en general, quieren desposeer de sinsentido a la obra para que ésta, supuestamente, tenga un mayor «acercamiento» al público, ese universal utilizado para despilfarrar hedores desodorizados.

El sentido, en estos términos, está hoy en relación al desinterés. Esto es llevado de la mano por la prontitud, que pide que lo verosímil sea realizable en la página, en los diálogos de un filme, para que nadie se incomode, para que nadie se plantee la afección que provocan los modos.

Fabbri presta una especial atención al tema de la velocidad. Atención que comparte con algunos pensadores de esta época. «La lucha por la prioridad es una carrera de velocidad en la que el secreto se encuentra en el tiempo». Esa prioridad, vinculada a «suministrar apariencias de información para desorientar a los demás», ese «arsenal de máscaras

ras numéricas», que según Fabbri arrastra al discurso político y social «a un vértice de aceleración al infinito», es lo que hoy constituye el «todo vale» justificado desde instituciones técnicas y universitarias prestigiadas y que no son más que los verdaderos esclavos de quienes necesitan la regulación de la prioridad para consumir el negocio definitivo, sin imposible, sin misterio ni enigma. Una verdadera locura. Fabbri se encarga de analizar los discursos y las tácticas de algunas de estas instituciones de un modo violento, que aquí significa lo mismo que desaconsejable para quien quiera permanecer tranquilo en el nirvana de las comunicaciones interestelares.

La relación entre secreto y burocracia es también un punto que Fabbri analiza. Lo que sorprende es la corroboración de que si los escribientes y descifradores eran considerados en términos de Fabbri «chapuceros» (en la traducción), hoy son justamente ellos quie-

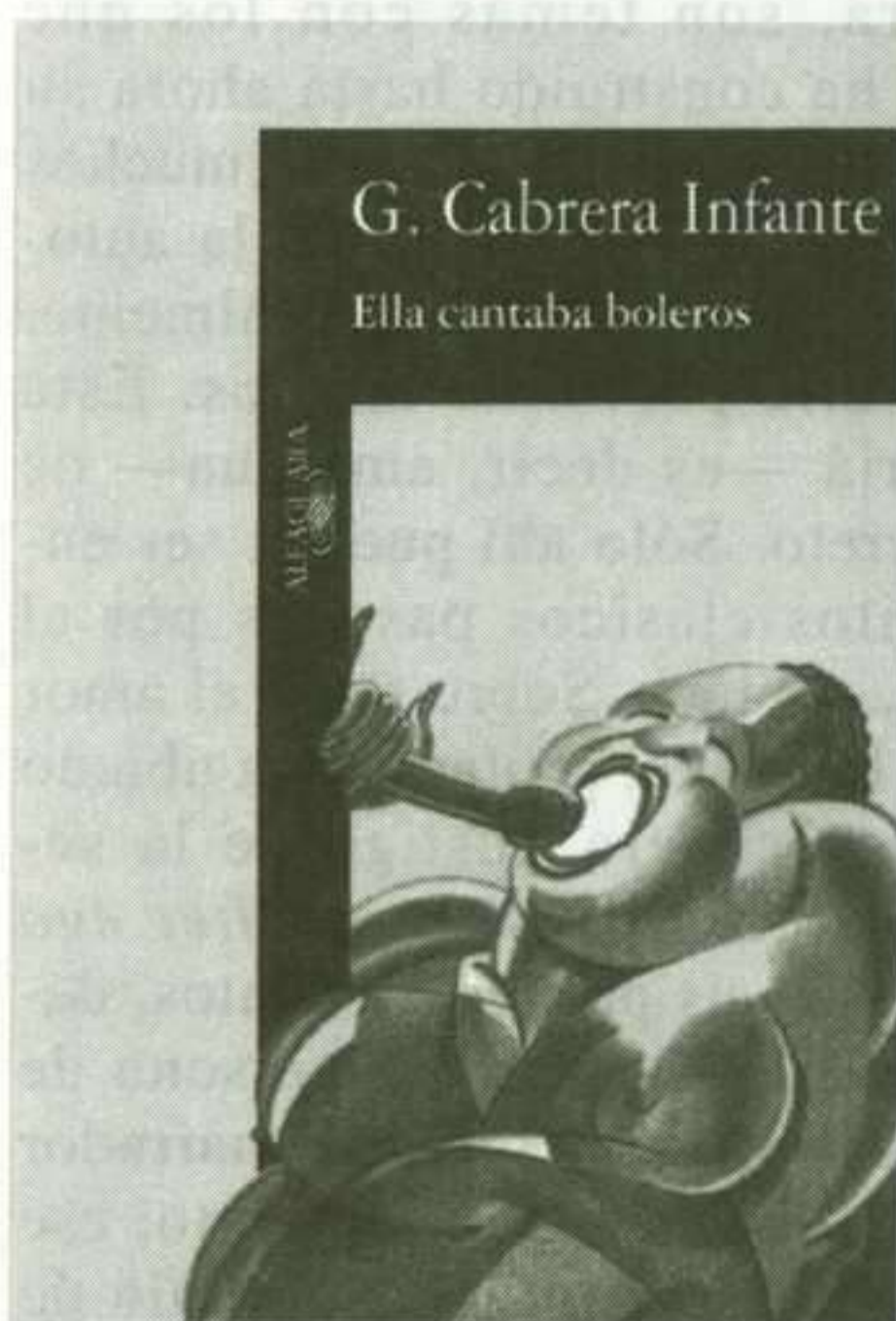
nes dirigen las pautas del bienaventurado «mercado», lo cual nos permite comenzar a sospechar que algunas cosas no están funcionando.

Mas si la velocidad y su relación con la burocracia y el secreto son el artífice de la constitución de los discursos del poder, ¿qué espacio le queda a la verdad? Si es que ésta le importa ya a alguien. «Si hemos perdido —creo que definitivamente— la idea de la verdad como *adaequatio rei ad intellectum* y pensamos que es un suceso, un darse, entonces tengo la impresión de que la aparición de una cosa en forma de enigma puede ser una de las formas de darse de la verdad», concluye el semiólogo italiano.

Quizá, la relación entre verdad y enigma, sumada al análisis semiológico de los discursos de las instituciones de poder contemporáneas, sea un hilo conductor del trabajo de Fabbri. Un desacuerdo puede ser una forma de la lectura de su libro. Es de esperar que sea leído. □

Jinete de la noche

Rosa Pereda



Ella cantaba boleros reúne dos fragmentos —aunque llamarle fragmentos sea una reducción imperdonable— de dos novelas de Guillermo Cabrera Infante, *Tres Tristes Tigres* y *La Habana para un infante difunto*. Son dos historias de amor y son dos momentos de escritura, y son dos mitos de nuestro tiempo: dos mitos clásicos pasados por la mirada cubana en el exilio de Cabrera Infante, por sus obsesiones y por sus nostalgias. El que da título al libro cuenta la historia de La Estrella, la cantante negra-negra cuya presencia en *Tres Tristes Tigres* se convierte en una peculiar metáfora de la isla, finalmente a la deriva, aunque también de otras muchas cosas: en la biografía irónica de Fredy, la cantante de boleros que, gracias a la belleza de su voz indescriptible, pastosa y hermosísima, distinta de cualquier voz que se haya podido oír, y a la puesta de esta voz en contraste con su cuerpo de Moby Dick, la ballena esta vez negra del Caribe, de la tortuga enorme llamada la caguama, de toda la zoología anfibia desmesurada del trópico, se vuelve en realidad sirena que atrae, que ata, que engulle, y con la que cualquier amor —como cuenta Homero— es señal inequívoca de locura y de

muerte. Y «La amazona», que abre el volumen, es el relato que cierra *La Habana para un infante difunto*, un relato cerrado a su vez, en el que se cuenta la historia de otro mito, mujer mutilada que usa otros arcos, y otras flechas, y cabalga otras monturas que las amazonas, y tiene otros gustos, pero que es precisamente gracias a un contraste (paralelo al que se da entre el cuerpo y la voz de La Estrella) que se convierte en pasión, en amor, en historia amorosa y magnífica prosa: esos amores incómodos, atípicos, y esa metáfora de la caza y la persecución y la conquista, hermanan en este texto dos que lo son de muy distinto modo en sus lugares y sus escrituras de origen: una sirena deforme de voz enloquecedora, y una amazona mutilada y un poco triste, comparten este libro de Guillermo Cabrera Infante que lleva como título *Ella cantaba boleros*, y en el que las referencias a Melville son expresas.

La historia de La Estrella aparecía en *Tres Tristes Tigres* encabezada por su verdadero nombre («Ella cantaba boleros») articulando la noche habanera, dándole un sentido complejo: era, es, junto con Bustrofedon, el personaje que mitifica el lenguaje, el mito de la

ELLA CANTABA BOLEROS
Guillermo Cabrera Infante
Ediciones Alfaguara
Madrid, 1996

geografía y de La Voz, mitos ambos que justifican la novela, que la levantan sobre sus pies, y, aunque goza de una autonomía suprema, no sólo reenvía sus significados a La Habana nocturna o al escritor —¿diurno?— o a la voz del narrador y a su deambular, sino también a todos los demás «tigres» que pueblan ese paseo de la noche, en un coche ubicuo, en los cabarets, en los moteles de amanecer, en los ligues del Malecón. Es la versión mítica de un personaje real casi inimaginable: Fredy, en realidad Fresdesvinda García, una mujer grande, gorda, de más de 150 kilos, con una admirable voz de contralto —sólo comparable, según las autoridades del tema, con la de la más posterior Florinda— y estilo único, que de cocinera de una casa de El Vedado pasó a ser la estrella del Capri, cabaret real que aparece con su nombre en la novela. Fredy cantaba boleros *a capella*, como se cantan algunos palos del flamenco, y se negaba rotundamente a ser acompañada, y menos por una orquesta. Pero quería triunfar. Gorís, el creador del sello Puchito, que había grabado a Olga Guillot cuando en discos —no en *shows*— funcionaban mejor para el bolero las voces masculinas, y había hecho de la magnífica cantante un éxito total de ventas, grabó el primer y único disco de Fredy, con orquesta. Un disco que era una catástrofe, pero que ahora, milagros de la tecnología, ha sido reeditado en Miami sin ruidos —aunque con la orquesta, eso sí— en un *compact* que revive esa voz. Entonces, escuchando esa pasta inexplicable, esa voz absolutamente inaudita —en todos los sentidos— se comprenden muchas cosas. Tanto en la realidad como en la ficción, Fredy-La Estrella es un ser extraordinario. En ella está la madera del mito.

No es la primera vez que Guillermo Cabrera Infante reorganiza sus textos. Lo hizo en *Delito por bailar el chachachá*, lo hizo recuperando *Vista del amanecer en el trópico*, primer título de *Tres Tristes Tigres*, donde convertía lo que eran contrapuntos históricos en visión de la historia de la violencia, casi como condena eterna de la isla, su isla. Lo ha hecho en ese libro magnífico que es *Mea Cuba*, donde el ensayo, siempre más que ensayo en Cabrera Infante, se convierte en sincera, dolorosa, autobiográfica confesión. Con esta sutil edición, Cabrera Infante nos hace conscientes de que las referencias de *Ella cantaba boleros* están todas y sobre todo en *Tres Tristes Tigres*, y de que esa novela se afirma como universo autónomo y propio. La relación analógica de aquella novela con ésta es, a su vez, análoga de la literatura con la realidad. Y como de escritura se trata, *Tres Tristes Tigres*, visto desde *Ella cantaba...* es, ya, una literatura.

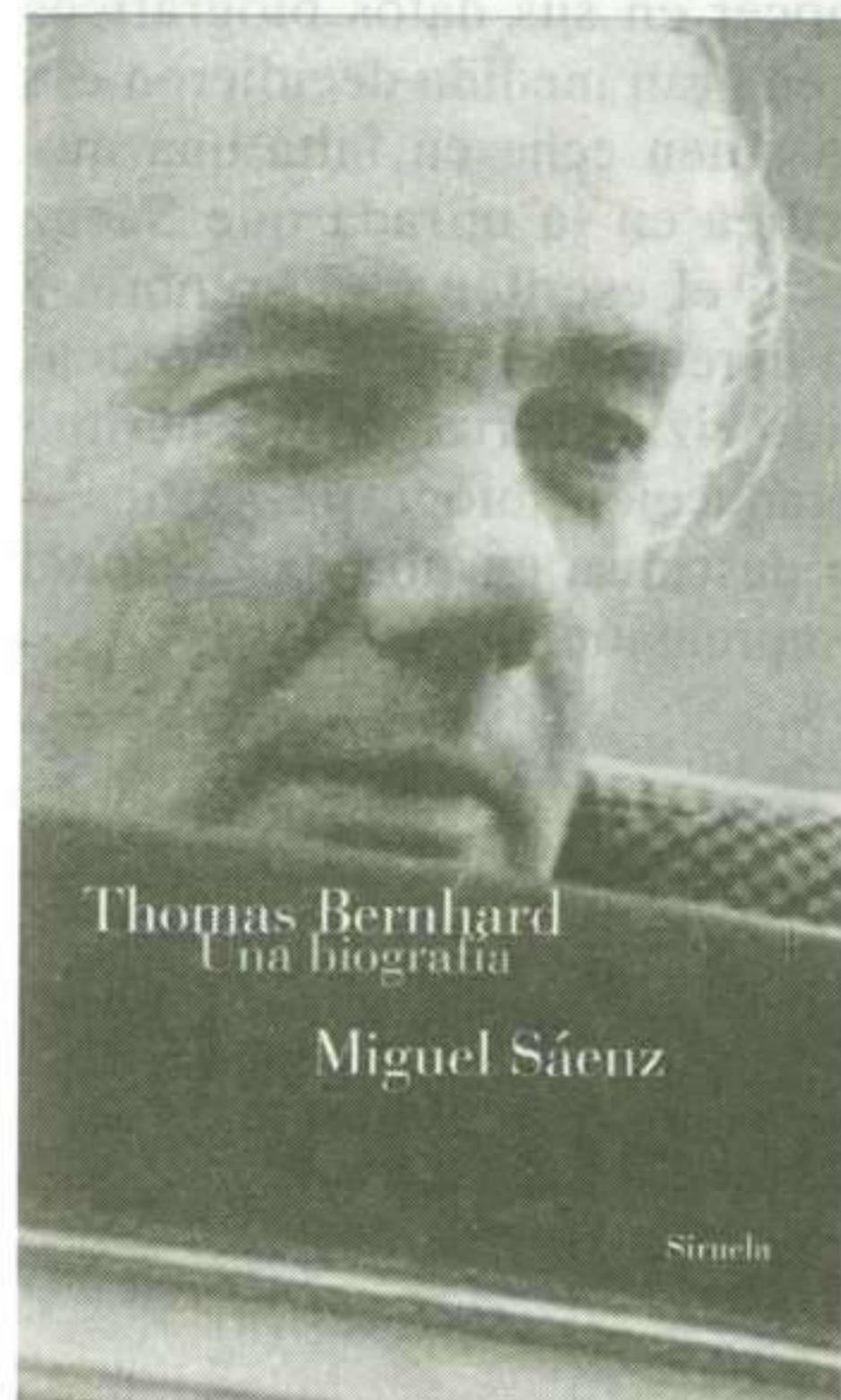
«La Amazona», en cambio, funciona de otro modo con respecto a *La Habana para un*

infante difunto. Es la historia del punto final la que parece resumirla y, más aún, la que parece recoger el verdadero espíritu de este libro que sucede antes pero ha sido escrito después. Es un mapa dentro de ese mapa de la memoria, el sexo y la ciudad que es *La Habana...* Un mapa perseguido, repetido, concretado: un mapa más diurno y adúltero, frente al noctambulismo estructural de *Ella cantaba...* No en vano es la historia que cierra la novela, a diferencia de *Ella cantaba...*, que serpentea por los *Tigres* impregnándolos e impregnándose. Como todos en la vida real. ¿No se nos podría leer, a nosotros, como metáfora? Ese funcionamiento distinto se debe, a mi modo de ver, a la estructura formal de los libros a que «pertenecen». La linealidad engañosa de *La Habana*, engañosa porque está continuamente rota por las autorreferencias constantes, esas autorreferencias que convierten la supuesta línea continua de la narración en una línea, sí, pero espiral, abierta, creciente y basculante como la espiral en dos puntos fijos, el amor esquivo y la noche que es el sexo, o tal vez en tres, o en cuatro —¡quién supiera geometría!— porque hay que añadir la necesidad de la memoria de reconstruir el mapa, el plano, cada esquina y cada cartel y cada negocio de cada calle de La Habana, la ciudad a la que ha de volver, aunque no en el primer avión. Y, también, la música, pasada por el cine.

La sabiduría de este libro está en la manera como se conjugan las dos, y además, en la manera en que ofrecen lecturas nuevas: la sucesión de las historias y de las escrituras, la continuidad de la ciudad, la relación entre la noche y el día y la fulgurante victoria de la noche habanera, son temas con los que Cabrera Infante ha construido hasta ahora su literatura. Una literatura que viene de muchos sitios, o en realidad sólo de dos: de la autobiografía y de la literatura, vista, finalmente, como autobiografía por otros medios. Esta presencia literaria —es decir, ambigua— de la vida es el secreto. Sólo ahí pueden ser entendidos los mitos clásicos pasados por el Caribe. El amor, el amor. Sobre todo, el amor de ese jinete de la noche, protagonista ubicuo y narrador de la primera, testigo de la segunda, que puede ser Silvestre, el *alter ego* de Guillermo desde sus primeros cuentos, desaparecido apenas en la primera persona de algunos narradores no señalados, del narrador ambiguo de *La Habana*. El último texto, ese «Metafinal» que Cabrera Infante suprimió de *Tres Tristes Tigres* y que sería suficiente —si no se justificara sola— para justificar esta especial edición, pone una nota terrible, como de mirada final a la isla de Cuba: cierra en la muerte el anillo de los amores y de los mitos, de La Voz que también quiere cazar al vuelo, como en el principio, y que termina, tal vez metáfora de la isla misma, vagando a la deriva por la mar oceánica. □

Tras los pasos de quien borró sus huellas

Miguel Martínez-Lage



THOMAS BERNHARD
UNA BIOGRAFIA
Miguel Sáenz
Ediciones Siruela
Madrid, 1996

Las más de las veces una biografía es una historia de amor no correspondido, ya sea porque el biografiado esquivaba en mayor o menor grado, con más o menos ahínco y consciencia, los esfuerzos que el biógrafo llevará a cabo para cercarlo, o bien porque las circunstancias se alían en contra de ambos. En buena parte, esto es lo que le sucedió a Miguel Sáenz un día de invierno de 1988: tuvo noticia de que Thomas Bernhard se encontraba alojado en un hotel de Torremolinos y, animado porque el escritor austriaco estaba al parecer dispuesto a concederle una entrevista que se prometía enjundiosa, el traductor del propio Bernhard se lió la manta a la cabeza, cogió una grabadora y se dijo: «O nos peleamos o hago la entrevista del siglo». No fue posible: Bernhard sufrió una indisposición más en el largo rosario de periódicos deterioros de salud que lo aquejaban desde niño y tuvo que regresar a Austria. El 12 de febrero de 1989 moría Thomas Bernhard en Gmünden; su muerte estuvo envuelta en la misma neblina de supuestos contradictorios que abrigó gran parte de su vida.

No creo que esté de más pensar que el germen de la empresa que ha culminado Sáenz en *Thomas Bernhard: una biografía*, una disección de la obra del escritor austriaco en la que su excepcional traductor al castellano ha querido al mismo tiempo devanar la madeja de su vida, de manera que eficazmente se esclarezcan la una y la otra por un atinado sistema de cotejos y contraposiciones, radica precisamente en la frustración de aquella entrevista truncada. Es también sabido que las buenas biografías, y esta lo es sin duda, al fin y al cabo vienen siendo como una novela que termina mal: nada más en consonancia con la ironía a veces biliosa, la lucidez amarga, el talante corrosivo a carta cabal que demostró en todo momento este grandísimo y controvertido escritor.

Sáenz no sólo ha traducido la práctica totalidad del corpus bernhardiano a nuestra lengua, sino que se ha ocupado de diversos aspectos de esa obra monumental en múltiples ocasiones. (Por cierto que una de sus más estimables aproximaciones a la figura del novelista y dramaturgo ¿realmente austriaco? es «Thomas Bernhard / Peter Handke: semejanzas y diferencias», publicada en *Vasos comunicantes* a finales de 1993.) Vaya por delante que cuando comentamos una biografía, muchas veces se alza con el santo y la limosna un vicio crítico que no por comprensible e in-

cluso disculpable deja de ser tendencioso e injusto: es costumbre sancionada centrarse en la figura del biografiado y engrandecerla, olvidándonos de la tarea del biógrafo que en este caso reúne además la cualidad de ser traductor del autor cuya vida y obra esclarece de forma muchas veces modélica. Por eso entiendo que conviene tener presente que la traducción es, en rigor, la lectura ideal de un texto; por eso me congratulo también al comprobar que el traductor empieza últimamente a ejercer un derecho elemental que le había sido negado de forma a veces cicatera, esto es, el derecho a exponer los resultados de esa lectura ideal que realiza desde una posición casi de privilegio, ya sea en una lectura crítica o en una biografía... o en la resultante de compaginar ambas opciones. Así, al esfuerzo de Sáenz se sumará pronto el retrato de Bohumil Hrabal que pinta una de sus traductoras al castellano, Mónica Zgústova, y que está próximo a publicar Destino.

«Dicen que no hay hombre grande para su ayuda de cámara —escribía el propio Sáenz en *Diario 16* a raíz de la muerte de Bernhard—. Se podría parafrasear diciendo que no hay escritor grande para su traductor: a fuerza de desmenuzarlo, de seguirlo, de observar cada desfallecimiento y sorprenderlo en todas sus inconsecuencias, se le acaba por perder el respeto. Y, sin embargo, Thomas Bernhard me pareció siempre grande...» Es desde este presupuesto de humildad crítica y de íntimo conocimiento de su obra de donde arranca el libro de Sáenz, y así ha sabido compartir y comprender el tabú y los mitos familiares de Bernhard, su infancia y adolescencia como territorio vedado, y esclarecer la mezcla deliberada de ficción y realidad que se produce no ya en sus obras, sino en múltiples manifestaciones a propósito de su vida.

Sáenz no ha montado la clásica biografía lineal, sino que en un constante movimiento de lanzadera desarma los aspectos cruciales del inicio (la infancia, los ancestros), el nudo (la edad madura, la enfermedad) y el desenlace de la vida de Bernhard. Desde la perspectiva de quien conoce al dedillo la obra, teje la vida del autor de esa obra, que no en vano hizo de su literatura —en un cuadro casi patológico— una forma de vampirizar la vida. Tras empaparse a fondo de la selvática bibliografía bernhardiana —teniendo en cuenta la velocidad a que se producen nuevas aportaciones en los más variados países de Europa,

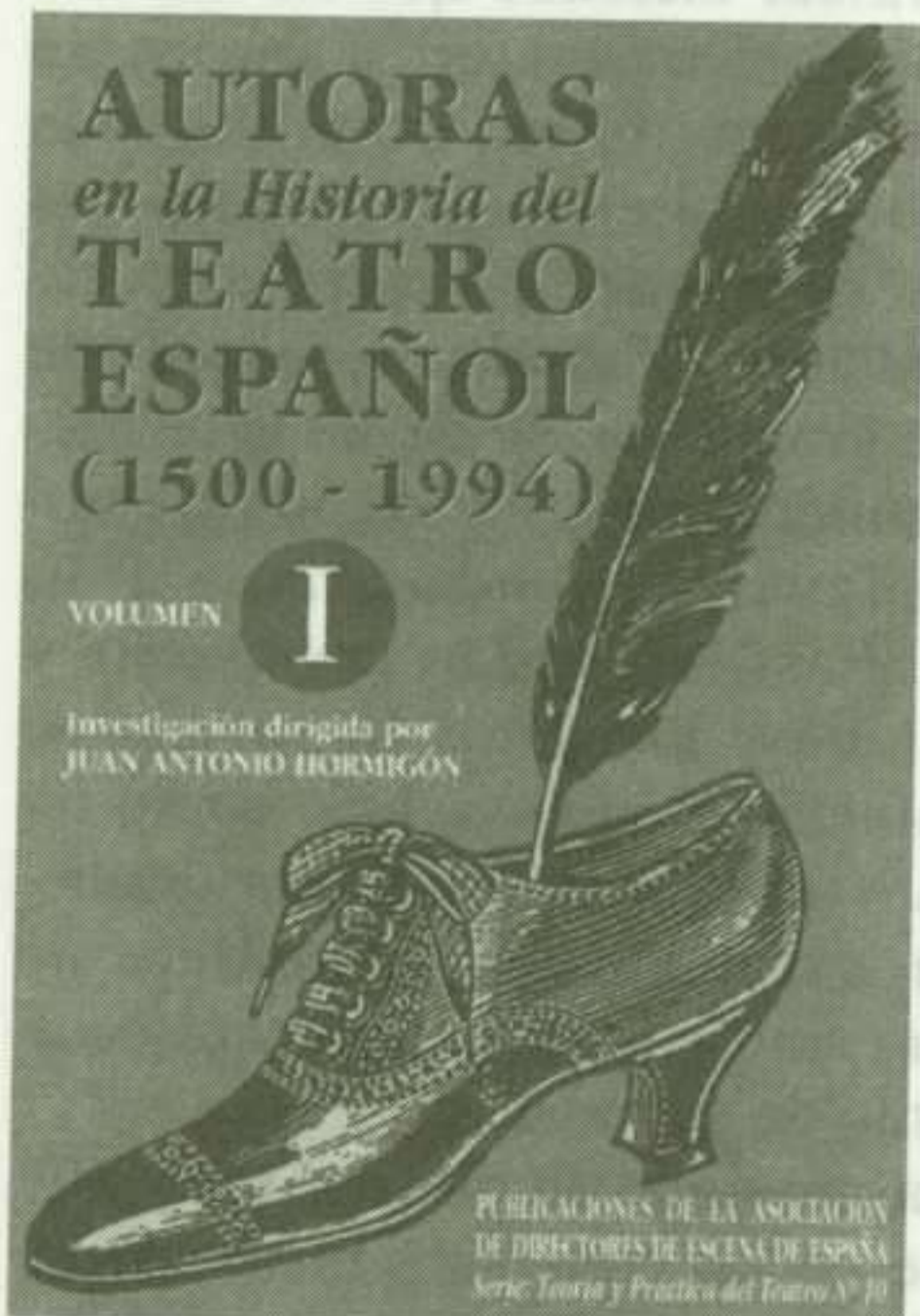
lleva camino de ser una de las más copiosas de la literatura contemporánea—, Sáenz realiza una labor de síntesis encomiable que seguramente no preveía al comenzar su estudio, destinado a ser «una biografía española», un estudio sobre la recepción de Bernhard en España y sobre sus estrechas relaciones con este país (capítulos que, por cierto, constituyen bellísimas aportaciones de Sáenz a la solución del «rompecabezas Bernhard»).

Traducir más de una veintena de libros de un mismo autor, como ha hecho Sáenz con Bernhard a lo largo de más de veinticinco años, es de por sí una hazaña elocuente, máxime si se tiene en cuenta la contrastada calidad de esas traducciones. Para quienes desconocemos la lengua alemana por completo, suponer a Bernhard, imaginando y escribiendo, y a Sáenz leyendo y traduciendo se ha convertido en el modelo de una amistad difí-

cil, una simbiosis entrañable. Por eso no es de extrañar que Sáenz se haya convertido en autor. Tal como señalaba Hugo Chaparro en *Quimera*, «¿no es también [el traductor] coautor cuando ofrece en su lenguaje una versión, una reescritura del original»... que de otro modo sería inasequible, añadido, para quienes no tenemos acceso a la lengua original? Quizás era necesario, para Sáenz, cerrar el círculo y, tras comprender a fondo la obra de Bernhard, reconocer en sus datos biográficos los factores que en gran medida decidieron esa literatura. Habrá quien eche en falta una mayor «dureza» crítica en la mirada que Sáenz dedica a Bernhard, el escritor y el hombre; a mí, esa presunta carencia se me antoja redundante. Habría sido rizar el rizo exigir acritud en una obra —traducción, biografía, crítica— cuyo entramado descansa en una excepcional capacidad de comprensión. □

Como un rico galeón rescatado

Carme Riera



AUTORAS EN LA HISTORIA DEL TEATRO ESPAÑOL (1500-1994) VOL. I
Varios autores
Asociación de Directores de Escena
Madrid, 1996

Siento la tentación de empezar esta crítica sobre *Autoras en la historia del teatro español (1500-1994)* asegurando, como la primera traductora conocida de una obra teatral, la judeo conversa portuguesa Isabel Correa o Isabel Rebeca Correa, que he tomado la pluma para escribir estas líneas «en el ocio que me dispensa la tarea de la aguja, no parezca vanidad lo que es ocupación honesta», o, como asegura santa Teresa, «estorbándome a hilar por estar en casa pobre». Pero en mi caso no sería verdad pues creo que tengo más facilidad para escribir que para coser... Sin embargo, en honor a esas dos mujeres debo anotar que respeto el tópico usual en nuestras antepasadas, que no tenían más remedio que hacerse perdonar sus capacidades de creadoras y lo usaban por estricta necesidad de supervivencia, obligadas por un guión trazado de antemano y no precisamente por ellas, como ocurre con muchas de las dramaturgas incluidas en el volumen I de *Autoras en la historia del teatro español (1500-1994)*.

En la historia de la reivindicación de la identidad femenina, a menudo encontramos en vez de espada o de pluma una aguja afilada o enmohecida, pero siempre insidiosa, que continúa clavada en algún lugar de nuestra piel, como un dolor antiguo, y que desata en noso-

tras parecida cólera a la que Virginia Woolf evidenció en sus antepasadas escritoras. Pero mis palabras de ahora no quieren aludir a la cólera ni al dolor femeninos, pregonados en exceso, y sí, en cambio, a la alegría y a la satisfacción por la magna obra llevada a cabo por un equipo de investigadores bajo los auspicios del Instituto de la Mujer y la Asociación de Directores de Escena, en cuyas publicaciones ha visto la luz.

Mi alegría y satisfacción son comparables a las que podríamos sentir si hubiésemos localizado en el fondo del mar un galeón hundido de nuestra propiedad, lleno de riquezas, rebosante de oro. Además, en este caso el rescate se ha hecho de una manera técnicamente perfecta y el resultado es totalmente satisfactorio. Juan Antonio Hormigón ha dirigido con esfuerzo y tino un magnífico equipo, integrado por Inmaculada Alvear, Fernando Doménech, José María Echazarreta, Felicidad González, Carlos Rodríguez y César de Vicente, que ha buceado en los fondos más recónditos.

Como apunta la profesora Marina Subirats, directora del Instituto de la Mujer en la anterior legislatura, en las páginas introductorias del volumen, las mujeres de su generación aseguran que fueron las primeras en luchar

por la igualdad de los derechos de las mujeres, pero de pronto descubrieron que había muchísimos antecedentes en esa lucha. No obstante, muchas habían sido misteriosamente apartadas, o silenciadas —yo diría que hundidas, y por eso he empleado la metáfora del galeón—, de ahí la necesidad de contribuir a rescatarlas para hacerlas nuestras.

Este libro-galeón, que ya vuelve a navegar en aguas apropiadas, da fe de vida de más de seiscientas mujeres, desde el siglo XVI hasta 1994, descubre autoras desconocidas y obras ignoradas de autoras conocidas y, seguramente, a pesar del esfuerzo magnífico del equipo investigador, todavía hay aspectos que pueden ser completados. Como homenaje al profesor y director de teatro Juan Antonio Hormigón, me permito aportar un par de datos sobre algunas autoras mallorquinas de la época romántica, como Manuela de los Herreros (1845-1911), ausente del libro, y que escribió al menos un

par de piezas teatrales. (Me consta, por ejemplo, que *Les matances* fue estrenada en el teatro Principal de Palma el 25 de marzo de 1866); o completar con la fecha del estreno (13 de febrero de 1968), también en el teatro Principal de Palma de Mallorca, la obra *Misterios del corazón* de Angelina Martínez de la Fuente.

Me parece de un gran interés que en el galeón rescatado no se haya dejado a ningún tripulante marginal y, al contrario, el libro ofrezca un panorama global de las aportaciones teatrales femeninas en las diversas lenguas del Estado. El inventario es exhaustivo. Mejor pecar por exceso que por defecto, y el criterio editorial ha optado por introducir también a las traductoras y las escritoras que sólo tienen una única contribución teatral. *Autoras en la historia del teatro español (1500-1994)* resulta una herramienta fundamental, a todas luces imprescindible, para la futura investigación en el campo escénico. □

El desconcierto de la pasión

Blanca Alvarez

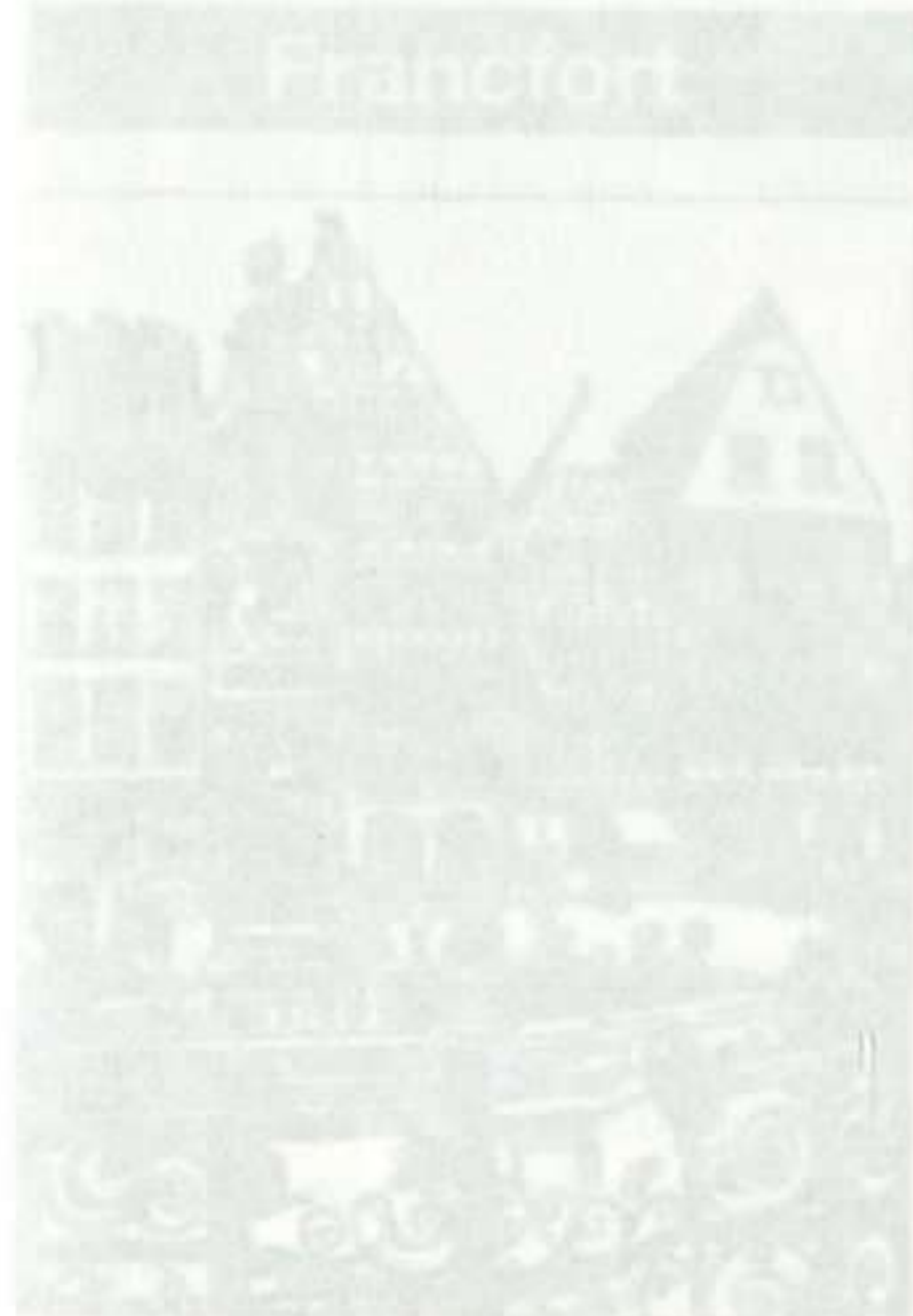
Hay mujeres como lunas, mujeres como terremotos, como bálsamos, como venenos o como dulces de azúcar. Mujeres que no han tenido nombre, mujeres que existieron a través de los hombres amados, mujeres que se negaron para que otros fueran. Mujeres que, ahora, retoman su tiempo y la memoria de sus antepasadas para recontar, de nuevo, aquello que ya fue y sigue siendo.

Todas transitan la historia, pero pocas lo gran escribirla. Angeles Mastretta hace que sus mujeres escriban la historia sobre la conciencia y el cuerpo de los hombres que aman, no se sabe si gracias a ellos o a pesar de ellos, pero siempre desde el punto de mira de sus pasiones. Esta es una novela de pasiones, de pasiones reivindicadas y expuestas sin vergüenza, sin que tengan por qué teñir la novela de un sentimiento ridículo de culpa. Ese es el primer acierto de Mastretta, recuperar la línea de las hermanas Brönte sin sonrojo. Ella misma confiesa que forman parte de su personal memoria literaria. Recuperar el discurso de nuevas Antígonas que se enfrenten, a voces o en silencio, a las leyes de la razón para oponer las leyes del sentimiento. El nuevo feminismo no busca la confrontación, ni siquiera la equiparación en aquellos valores que han demostrado no servir para la felicidad,

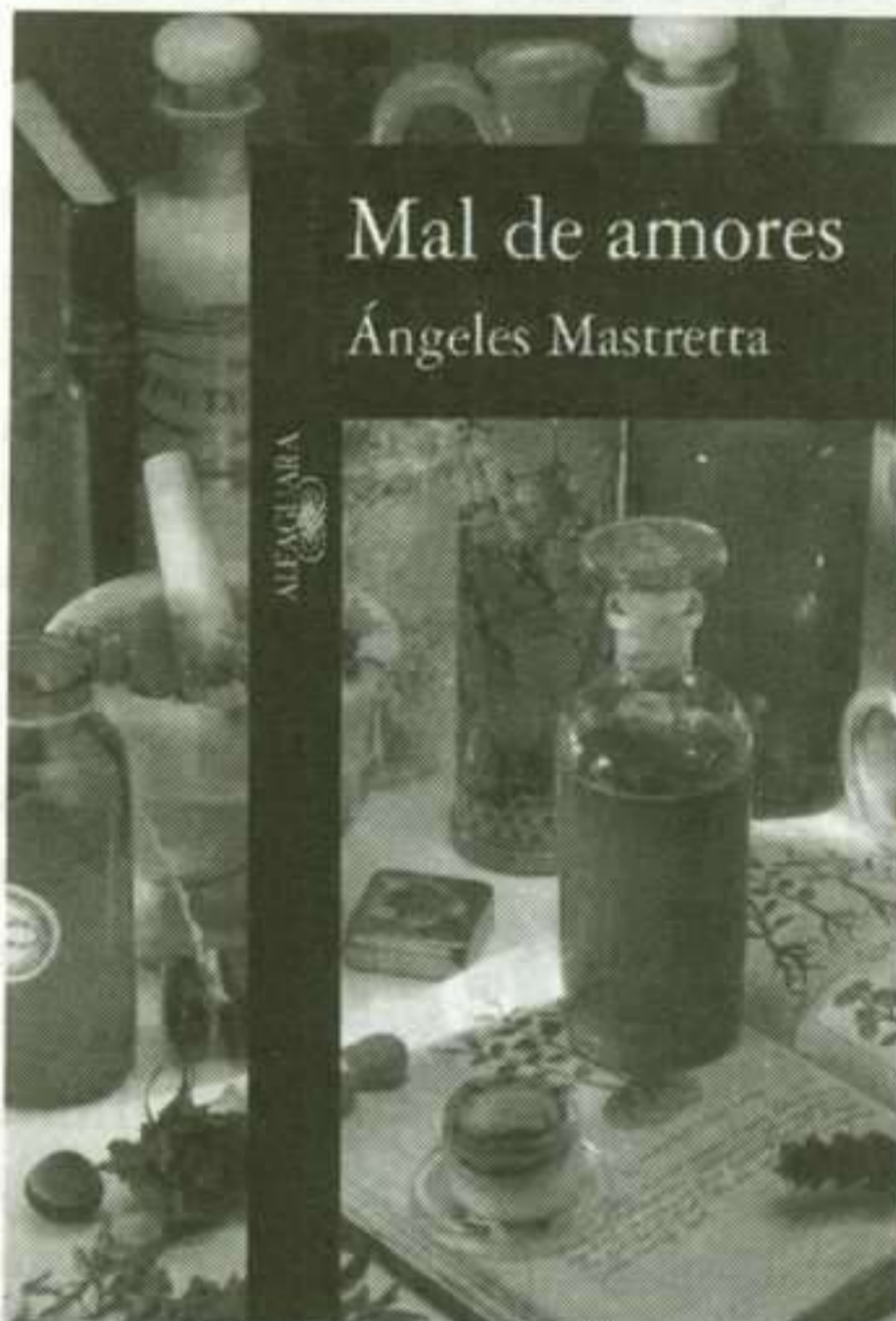
sino que se conforma con afianzarse en sus raíces, crecer y dar buena sombra.

Mastretta forma parte de ese grupo de escritoras hispanoamericanas que reivindican una nueva mirada de la mujer sobre la literatura, la mirada que se lanza desde el oscuro rincón de los sentimientos rescatados de la gazmoñería. Sus mujeres encuentran la libertad llevando a flor de piel sus pasiones mientras, entre ellas, se aman y se respetan en la diferencia. Viene a defender que la pasión, los sentimientos, pueden ser tan fuertes que no necesitan restar para manifestarse, sino que, sumando, se agrandan y afianzan.

De alguna manera, toda la filosofía de la novela está descrita en ese conjuro que lanza Milagros sobre la cabeza de Emilia Sauri y que sirve como cartografía de navegante para la senda de amores y vida que habrá de seguir: «Niña, yo te deseo la locura, el valor, los anhelos, la impaciencia. Te deseo la fortuna de los amores y el delirio de la soledad. Te deseo el gusto por los cometas, por el agua y los hombres. Te deseo la inteligencia y el ingenio. Te deseo una mirada curiosa, una nariz con memoria, una boca que sonría y maldiga con precisión divina, unas piernas que no envejecan, un llanto que te devuelva la entereza. Te deseo el



Mario Muchnik



MAL DE AMORES
Angeles Mastretta
Ediciones Alfaguara
Madrid, 1996

sentido del tiempo que tienen las estrellas, el temple de las hormigas, la duda de los templos. Te deseo la fe en los augurios, en la voz de los muertos, en la boca de los aventureros, en la paz de los hombres que olvidan su destino, en la fuerza de tus recuerdos y en el futuro como la promesa donde cabe todo lo que aún no te sucede».

Existe una abundancia tropical en la novela. Abundancia de matices, de palabras, de dioses, de deseos, de excesos, de dolor y felicidad. Mastretta crea un universo en el cual parece encontrarse como en la propia salsa de una cocina y gira en torno a él con un regodeo semejante al de Carpentier en sus novelas. El lector nota ese encontrarse a gusto y entra en el mismo juego con igual deleite. Es como si las historias no encontrasen el modo de acabarse y crecieran desde algún remoto rincón de todas las memorias. Tal vez las trescientas noventa y cinco páginas de la historia pudieran concentrarse en doscientas, pero eso rompería ese estilo y gusto por el barroco propio de la autora. El autor es su estilo y renunciar a él sería perderse, renunciar al sonido de la voz.

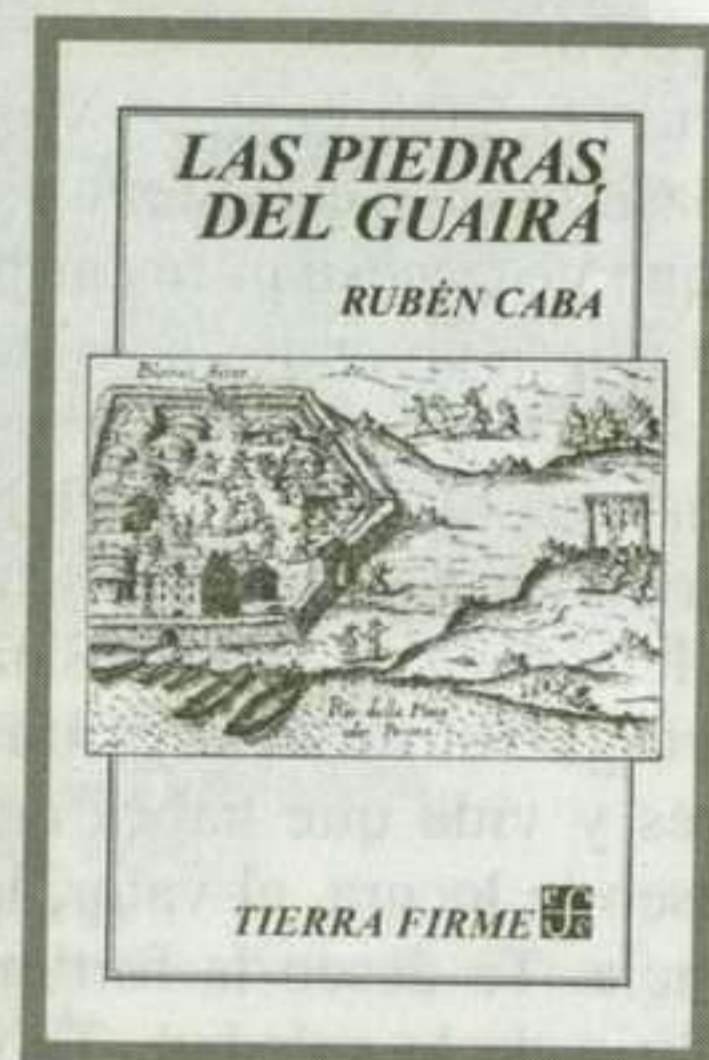
La dura y larga trayectoria de un pueblo, el mexicano, por encontrarse en medio de un magma de violencias, es el escenario necesario para entender esa mirada de las mujeres que se niegan a permanecer pasivas y contribuyen desde la heterodoxia en esa espiral de la historia que se les escapa de las manos. Tal vez por eso hizo de Emilia Sauri una médica capaz de integrar todas las sabidurías de la medicina, sin renegar de los conocimientos de hierbas aportados por indios y españoles, de los augurios, de la moderna concepción aséptica o del simple y complejo don de la palabra.

En el fondo, la palabra es la gran protagonista de esta novela. Palabras de un castellano transmutado allende los océanos, palabras que crecen como árboles tropicales y lo envuelven todo en una atmósfera de ensueño y violencia, de premoniciones y esperanzas, de miedos y futuros. El mal de amor de la escritora está, realmente, en el veneno esperanzado de su palabra. □

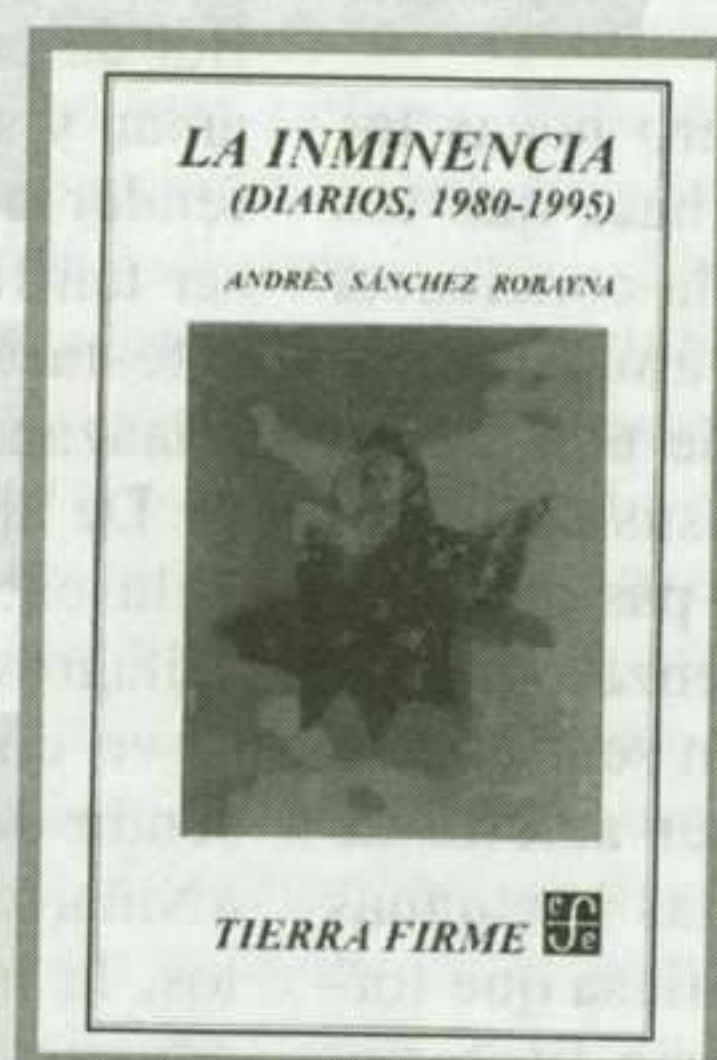


FONDO DE CULTURA ECONÓMICA

Vía de los Poblados s/n - Edificio Indubuilding-Goico, 4^º - 15. - 28033 Madrid - Téls: 763 28 00 / 763 50 44 / 763 27 66. Fax: 763 51 33



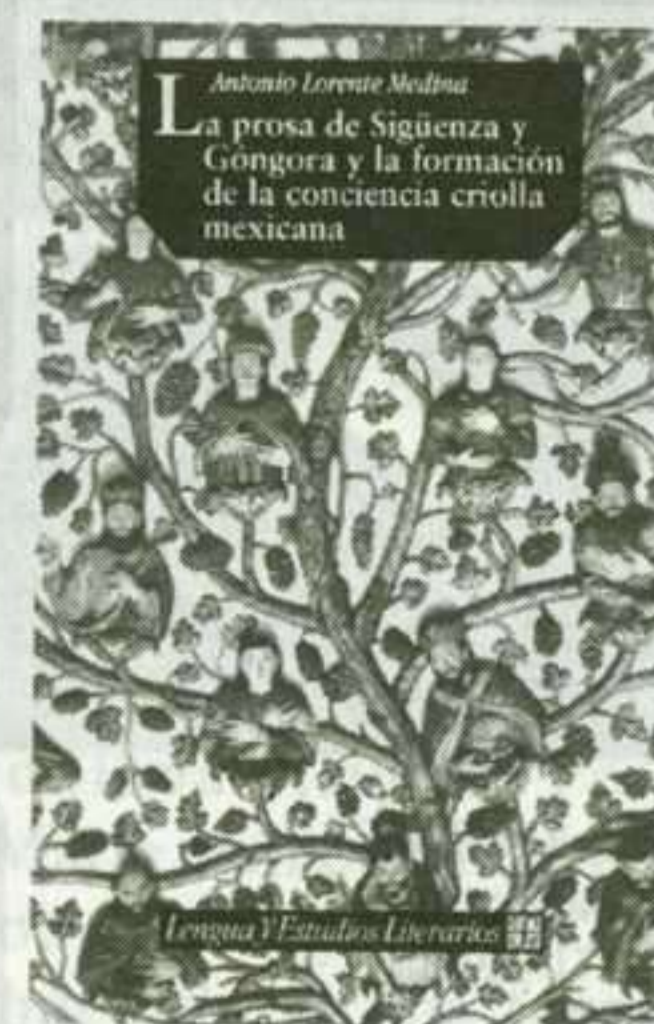
RUBÉN CABA
Las piedras del Guairá



ANDRÉS SÁNCHEZ ROBAYNA
La inminencia. Diarios, 1980-1995

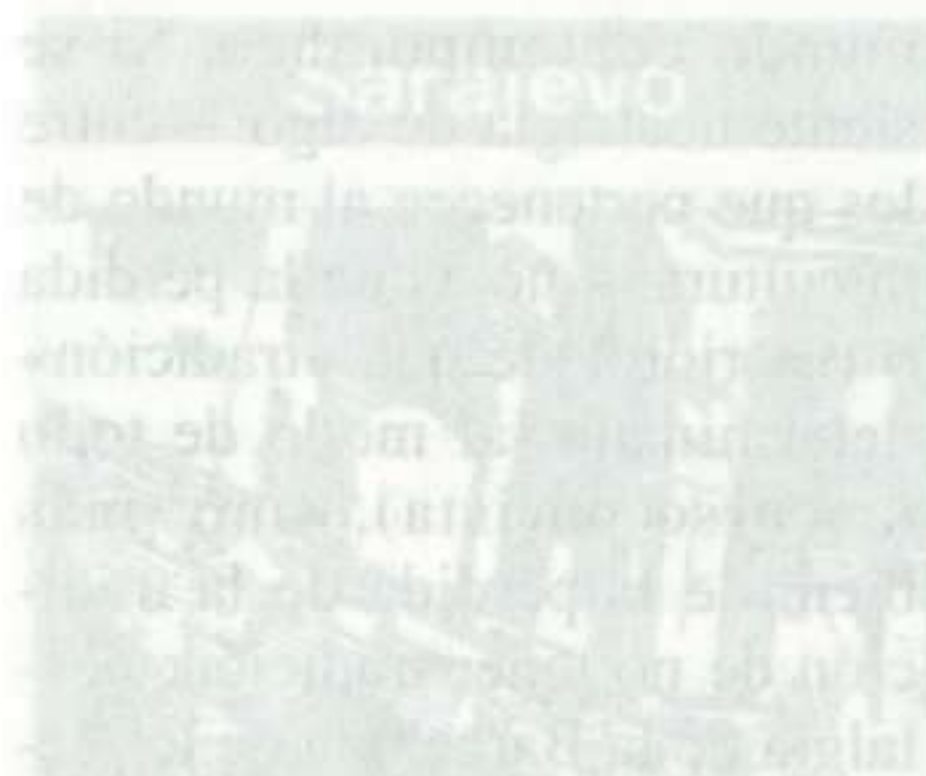


J. ORTEGA Y GASSET
Meditación de nuestro tiempo



ANTONIO LORENTE
Sigüenza y Góngora y la formación de la conciencia criolla

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



Francfort



Mario Muchnik

—El papel ha ganado la batalla— nos dijo con un guiño irónico Michael Krüger en su acostumbrado discurso de bienvenida a la cena del jueves. Me refiero a la cena que la editorial Carl Hanser ofrece todos los años a algunos buenos amigos editores el jueves de la Feria del Libro, la *Buchmesse*, de Francfort. Es verdad que no lo ignorábamos, puesto que quienes no habíamos leído *El País* habíamos leído *Herald Tribune*, en donde a mero título de ejemplo se decía con todas las letras que las 700 tiendas de NeoStar, en Estados Unidos, acababan de cerrar definitivamente por quiebra. Y se decía también que los adeptos al CD-rom atribuían el descalabro al exceso de títulos mundialmente disponibles, «más de 10.000», de los cuales sólo unos pocos se vendían. En particular, *El rey león*...

Es claro que diez mil títulos no pueden impresionar a ningún editor de libros del mundo: sólo en España editamos cada año más de cuarenta mil. Lo que a mí me impre-

Correspondencia

siona es lo de *El rey león*. ¿Tan pobre es el nivel cultural del universo CD-rom?

Hace unos años publiqué un artículo titulado *¿Quién teme a la electrónica feroz?* en el que señalaba la falta de autores —y por consiguiente de editores— en el nuevo medio electrónico. Pero confiaba en que, con el tiempo, aparecían buenos autores de CD-rom y, con los años, se crearía un serio sector editorial electrónico.

La realidad parece ser otra. Yendo del hotel al recinto ferial en un taxi compartido con una simpática desconocida, me enteré de que la empresa en la que ésta trabajaba, una editorial científica de Munich que también edita CD-rom, estaba abandonando rápidamente esa línea de producto. Sólo conservarían los catálogos para bibliotecas que, sin duda, no pueden tener mejor forma que la del CD-rom. Al parecer se verificaban los pronósticos de los pesimistas de hace algunos años: un *software* barato que requiere un *hardware* caro no puede competir con el libro.

¿Y los libros? Cada vez mejor, desde luego. Los agentes literarios se paseaban como con un cartelito: «Agotado». Y los anticipos, al parecer, más altos que nunca. Algo querrá decir esto: los anticipos siendo el resultado de la oferta y la demanda, y la oferta siendo cada vez mayor (¿hay alguien que no escriba?), el público ha de estar comprando muchos libros, los suficientes como para justificar inversiones tan fastuosas por parte de los editores.

¿Qué libros? Probablemente de esto habría que hablar con cuidado. En esa misma cena del jueves de Carl Hanser me tocó sentarme junto a Giulio Einaudi, que sigue siendo, a sus ochenta y pico, el

editor más apuesto de la Feria. Estaba flanqueado por tres colaboradores de la editorial y fui testigo de su modo de trabajar: mientras cenábamos dijo *No* a todo. «Giulio, vi una enciclopedia literaria en dos tomos...» y Giulio hacía una mueca de fastidio y apartaba de sí ese cáliz. «Giulio, Fulanito tiene una nueva novela...» y Giulio otra vez hacía la mueca y agitaba la mano como para apartar una mosca. Un gran, un enorme, un gigantesco prejuicio en contra de todo.

Se me ocurre que también en eso está el secreto de la calidad de un editor. Y recuerdo que Valentino Bompiani, otro gran editor italiano que, por desgracia, falleció hace ya unos años, tenía un único cuadro colgado en su despacho de Milán, un cuadro grande detrás de su sillón en el que sólo figuraba, en caracteres grandes, enormes, gigantescos, la palabra *NO*.

También recuerdo —y Francfort se presta a recordar estas cosas, mientras uno vaga desapercibido por entre los millones de libros publicados en todo el mundo *sólo ese año*—, que Jean-François Revel solía predecir, hace treinta años en París, que pronto estaríamos editando las memorias de una ballena. No estamos lejos de ello, y el público lo adora. ¿Entonces? ¿Qué hacemos con el CD-rom? □

Barcelona



J.A. Rodríguez Tous

El otoño, estación del año melancólica y caducifolia, ha comenzado en Barcelona con una polémica que afecta a todos los ámbitos de la cultura. Su inicio fue la publicación de un artículo de Xavier Bru de Sala en el *Quadern* semanal de *El País/Cataluña*. El texto se titulaba «El fracàs cultural de Pujol» y constituía un análisis demolidor de los dieciséis años de política cultural del Gobierno de la Generalitat. «La adopción de políticas culturales erróneas, erráticas o de corto vuelo —escribía el autor—, cuando no simplemente inexistentes, ha producido como resultado la marginalización de la cultura, que ha pasado del centro a la periferia del proceso de normalización (lingüística)». Es significativo señalar que la crítica de Bru de Sala se hacía desde los presupuestos mismos del nacionalismo «convergente», es decir, desde la convicción de que la cultura tiene que ser una pieza fundamental para construir una identidad nacional: «si la lengua es el nervio de la nación, la calidad y el

prestigio de los productos culturales que la lengua vehicular son el nervio del nervio». Pujol habría, pues, olvidado que el catalanismo histórico se había apoyado siempre en una «sólida cúpula cultural», y habría favorecido el desarrollo de un modelo basado en el aprendizaje de la lengua catalana en la escuela y en su omnipresencia en los medios de comunicación públicos.

Que la televisión y el mero aprendizaje «técnico» de una lengua no favorecen por sí mismos la creatividad cultural es, sin duda, un hecho incontestable en nuestras sociedades posmodernas. Hace tiempo que la cultura como Cultura lucha contra la cultura de masas. El problema es que, por razones históricas, la cultura catalana no ha llegado a construir una tradición propia suficientemente sólida desde la que combatir el auge de la pseudocultura. Esto es especialmente relevante en lo que toca a la lengua literaria, que sería —parafraseando a Bru de Sala— el nervio del nervio del nervio. Alguien como Quim Monzó —150.000 ejemplares vendidos de *El perquè de tot plegat*— resume esta situación en una frase lapidaria: «*Per no quedar convergent s'ha d'escriure malament*» (*El País*, 17.10.96). No es una *boutade*: desde que la lengua fue normalizada, existe una lucha casi cuerpo a cuerpo entre los partidarios del catalán *ligh* (urbano, cosmopolita, barcelonés) y el *hard* (que bebe de las fuentes de la *Renaixença* y del *Noucentisme*). El segundo se halla muy alejado de los usos lingüísticos contemporáneos y no ha llegado a encontrar «reactualizadores» de fuste.

En el ámbito hispánico, por ejemplo, podemos seguir leyendo a Quevedo *a través* de la prosa de Umbral. En el ámbito cultural catalán esta forma «natural» de pervivencia de la tradición literaria no se produce. Las referencias son pocas y se hallan sometidas, además, a un proceso de apropiación ideológica que mediatiza su posible reactualización.

El escritor de lengua catalana se ve, de hecho, aprisio-

nado entre dos poderosas fuerzas contrapuestas que limitan su horizonte creativo, y las dos dependen de la misma voluntad política. De un lado, el efecto demoledor que, sobre el uso de la lengua, tiene la televisión; de otro, los rigores «internos» del proceso de normalización. Por lo que toca a esto último, el escritor debe luchar contra el «corrector lingüístico», transmutado éste en el *vade retro* permanente de aquél. Así se entienden reacciones como la de Monzó: «Ahora, cuando escribo, tengo problemas con algunas frases porque el analfabetismo (en este caso, por lo que toca a la lengua catalana) crece a tal velocidad que si escribo *revolt*, sé que mucha gente no sabrá de qué hablo, de modo que pongo *corba* o, mejor aún, *curva* (...) Lo que ha producido toda esta normalización convergente es la conversión del castellano en *standard* del catalán». Se da también el caso de que escritores como Sergi Pàmies se declaren últimamente «enamorados del castellano» e inicien un proceso que los situará en esa tierra de nadie (aunque no por ello menos fecunda) de la literatura catalana *en castellano* (Marsé, los Goytisolo, Mendoza, etcétera.)

Entre las reacciones al artículo de Bru de Sala conviene destacar la de Jordi Llovet, presidente de la Societat d'Estudis Literaris y acérrimo partidario de una distinción clara entre los diversos contenidos del término «cultura». Su artículo se titulaba significativamente «L'èxit cultural de Pujol». Bru de Sala habría cometido un error de perspectiva: la cultura que puede ser favorecida desde los presupuestos del nacionalismo convergente es la que, efectivamente, éste ha favorecido: «Antaño hubo una gran cultura catalana —literaria, pictórica, arquitectónica, universitaria, etcétera— y ahora parece que vivimos bajo el paraguas taumáturgico de una cultura hecha de cantos a la *senyera*, concursos de *boletaires* (buscadores de setas), rondas (sardaneras) bien sincronizadas y altivas creaciones de *castellers*». La cultura, para Llovet, es siempre «alta»

cultura, con independencia del nivel de recepción que ésta tenga en una sociedad. Es más: la existencia de una «política cultural» dirigida desde el poder político, sea éste del signo que sea, perjudica la vitalidad de la cultura así entendida. Es inútil buscar en ella, desde el poder, algo así como «signos de identidad» propios. Sólo el paso del tiempo determina qué artistas o qué obras han de convertirse en elementos relevantes de una tradición concreta. Y cuando esto ocurre, se suele olvidar que esos artistas o esas obras, en su tiempo, surgieron más allá y en contra de los límites de la sociedad que los vio nacer. «Podemos sugerir al Gobierno de Pujol —concluye Llovet— que se despreocupe completamente de la cuestión cultural... A los males diagnosticados por Bru no les veo, por tanto, sino una solución remota: que nos gobierne otro que tenga otra idea de la política, la patria y la cultura».

La polémica habrá de continuar inevitablemente. Quizá se trate sólo de un aspecto de un problema más general, aunque no por ello menos profundo, y que afecta al ser mismo de la sociedad catalana. Esta puede definirse según aquella idea que Eugenio Trías introdujera en *El pensamiento cívico de Joan Maragall*, la idea de *Cataluña/ciudad*. Cataluña no habría establecido sus señas de identidad del modo como la ideología nacionalista desea (afirmación de un *Volksgeist* compuesto por tradiciones populares y peculiaridades jurídicas consuetudinarias), sino, más bien, a partir de la emergencia de una conciencia urbana, *cívica*, que, por definición, se sitúa más allá de las tradiciones propias y de cualquier concepción endogámica de la tradición. Barcelona, en ese sentido, encarna perfectamente esta idea. No se adapta, pues, al papel que le asigna el nacionalismo, ser el *cap i casal* de Cataluña.

Más que «alfa y omega» de la Marca Hispánica, Barcelona es la continua refutación de ello; su ser es no-ser nada definitivo. Puro devenir acompañado con el devenir general del

mundo contemporáneo. Si se siente nostalgia de algo —entre los que pertenecen al mundo de la cultura— no es de la pérdida o deterioro de una «tradición» determinada (al modo de todo discurso purista), sino, más bien, de la pérdida de la tradición de no tener tradición; nostalgia de la Barcelona de los setenta, mestiza, cosmopolita, babélica, metamórfica y combativa. Podría decirse, incluso, que la Barcelona post-olímpica, si bien prolongación de aquella en algún sentido, ha sido también su tumba, en tanto ha «fijado» la idea de que de sí misma tiene la ciudad en unas cuantas referencias más imaginables que conceptuales: lo mediterráneo, el *disseny* urbanístico y la «creatividad» (que poco tiene que ver con la «creación»). Barcelona es ahora, sin duda, una excelente «plataforma» (como se dice en el argot político al uso) de lanzamiento para todo (conoce un auge sin precedentes, por ejemplo, como sede para la celebración de variados congresos y ferias), pero cada vez es menos una «caja de resonancia» de algo propio. A esto puede llamarse «pérdida de protagonismo» (Bru de Sala escribía que Madrid se había consolidado como «única capital hispánica de la comunicación»), pero se trata, más bien, de una adquisición del mismo en un ámbito ajeno al cultural, más ligado a eso que Pujol llama la «economía productiva». Y la cultura podrá ser muchas cosas, pero no, desde luego, económica y productiva.

Barcelona vive un proceso que afecta a todas las ciudades que antaño fueron lugares privilegiados para la creación cultural: la mundialización de la cultura. Esta mundialización ha convertido a todo el planeta en provincia de un centro difuso. La tarea del creador está cada vez más supeditada a las exigencias «circulatorias» de dicha mundialización. Todo ocurre en todas partes a la vez. Pero el análisis de esta situación, en fin, nos llevaría mucho más allá de estas pocas líneas □

Sarajevo



Yvette Biro

Somos trece personas en la pequeña biblioteca casi vacía de la Academia de Cine. Futuros directores y escenógrafos. Yo he venido para colaborar con ellos en sus proyectos cinematográficos, para ayudarles a reanudar sus actividades. Nos disponemos pues a escribir para el cine —relatos o escenas, incluso pequeños guiones—, intentando reavivar la imaginación desde primera hora de la mañana hasta última hora de la tarde. Un curso intensivo de concentración para readaptarse a la vida normal. Ahora, tras cuarenta y cinco meses de asedio, necesitan abrirse. Replantarse todo. Elaborar todo lo que habían vivido, experimentado, y reconsiderar también todo lo que habían imaginado y anhelado. ¿Qué queda del pasado? ¿Cómo transformar la historia en el argumento de una película, cómo dar forma de relato a esta realidad horrible en la que se han visto obligados a vivir inapelablemente? ¿Cómo expresar sin banalidades algo tan cotidiano e infinitamente monstruoso? ¿Quién sabría trazar *a priori*, sin equivocarse, la línea que separa el *déjà vu* de la confesión sincera, y definir la frontera entre el lugar común y la experiencia auténtica? Hay que abordar el asunto desde la distancia o bien, por el contrario, desde muy cerca, de manera extre-

madamente personal. Que no se hable de la guerra, de la situación actual, si no es desde el yo más singular. De hecho, yo les pregunto: ¿quiénes sois vosotros? No deseo conocer su biografía, sino sus deseos, sus sentimientos, su universo íntimo. Yo los animo a que se expresen con total libertad, a que se lancen al espacio de la imaginación y a que elijan las imágenes y los símbolos que podrían reemplazarlos. Los invito a que participen en un baile de disfraces para que puedan manifestarse sin trabas. Y la estrategia funciona. Provistos de trozos de papel y lápices usados, salen a la calle y se instalan en los ladrillos amontonados del patio en ruinas.

Sí, el edificio de la escuela, como la ciudad entera, está en ruinas. En las escaleras y los pasillos se amontonan los escombros, los cristales rotos y los cascotes de las obras de restauración apenas comenzadas. La destrucción y la reconstrucción vacilante luchan entre sí. La reedificación no tiene nada que ver en realidad con el entusiasmo descrito por el realismo socialista. No irradia felicidad. La vitalidad es titubeante, está impregnada de una inquietud ambigua. Resulta evidente la falta de fe —cargada de sospechas— o, más bien, la intensidad de la fatiga, el desencanto de los perdedores. Tarde o temprano se volverán a colocar las ventanas y habrá de nuevo agua corriente —su falta sigue siendo angustiada—, pero ¿cuál será entonces el orden de cosas después de tantas heridas mortales, tras la victoria universal y única de la indiferencia que han padecido? Tras las ventanas de plástico proporcionadas por ACNUR, los clientes de las cafeterías consumen una taza de café a cambio de su único marco alemán. ¿Qué tipo de vida, de trabajo, qué posibilidades de felicidad les esperan? Y ya que estamos entre cineastas: ¿qué tipo de películas podrán realizar en el futuro, qué previsiones tendrán, qué financiación apoyará sus futuras producciones?

Nadie podrá invocar aquí los oráculos, «nadie testimonia a favor del testigo», nos recuerda dolorosamente Celan; a ellos corresponde manifestarse, dando rienda suelta a todo lo que han acumulado, reprimido incluso en su interior, durante los años oscuros. Yo les doy la palabra: que la imaginación y la fantasía hablen directamente.

El grupo es muy variado, casi diría emblemático en su pluralidad bosnia: mezcla de orígenes, musulmanes, serbios, croatas; un enjuto muchacho judío, un padre de familia salido de un campo de prisioneros, una jovencita lozana y espigada, un dramaturgo religioso, un poeta musulmán de aspecto eslavo y un actor cómico. Ninguna fisura «étnica» en el interior, son compañeros, unidos por una amistad cálida, que participan de la misma exasperación ante los acontecimientos. No es pues sorprendente que aparezca tan pronto un elemento común: todos han escrito sobre el deseo de irse, de huir, todos han hablado de la esperanza de liberarse.

«La cometa que flota en el aire es muy libre y de vistosos colores». Así comienza uno de los relatos. «Sabe cómo volar y danzar en el cielo, entre las nubes y el sol. Está aprendiendo a rehuir la tristeza cuando llegue la hora de la muerte». Y el final del relato no nos ofrece más alegría. El hombre al que conoce sólo busca su propio interés, no entiende el lenguaje de la cometa, que, a su vez, no puede liberarse de «su amo» y debe aceptar la sumisión.

Otra joven cuenta la historia de una tortuga que vive felizmente en una isla hasta que empiezan a atacarla y a darle patadas. Entonces tiene que arrojarla a la mar para salvarse. Mas en vano, pues la vida en las profundidades no es en absoluto apacible y la tortuga ya no vuelve a ver el sol. Finalmente comprende que su vida será siempre una lucha permanente, inevitable, con la vaga esperanza de que, tal vez, en otro lugar, exista un mundo mejor.

Y ¿qué decir de la historia en la que, por una idea sublime, la «heroína» se convierte en un bloque de hielo, encerrado en un congelador? En su gélida prisión, el bloque aguarda desesperadamente la apertura caprichosa de la puerta para comenzar, sólo entonces, a derretirse...

El poeta herido describe a un monje castrado que lo único que quiere es, también, huir, y su vida termina asimismo con la muerte, con el suicidio. En la siguiente historia la protagonista se suicida porque, habiéndose enamorado de un periodista extranjero, se da cuenta de que nunca podrá creer en las promesas de su amante.

Pero el autorretrato más revelador es tal vez el siguiente: un anciano que ha perdido a toda su familia en la guerra siente el impulso irracional de pintar flores rojas en los muros en ruinas. Cuando la guerra llega a su fin, comprende que sus flores serán borradas durante las obras de reconstrucción. Ese será el momento de su muerte... En esta ocasión la causa del dolor no es ya la experiencia de la destrucción, sino el sufrimiento provocado por la destrucción del recuerdo de la destrucción. El dolor lo produce el olvido, la trivial desaparición de las huellas del pasado.

Evidentemente, la melancolía, la sombría tristeza de las historias, la frecuencia de las soluciones de muerte proceden de la perplejidad inherente a esta situación de posguerra, de la inquietud respecto de ese futuro sin salida al que deben hacer frente. Finalizada la época heroica, el escándalo de la vida, su drama pavoroso no queda anulado sino que sólo se modifica. Los estudiantes no saben qué hacer con la carga que llevan a cuestas desde hace tantos años. En estos textos dan voz a las tensiones primarias de sus sentimientos de desolación. Como vemos, sus metáforas no son tan misteriosas. Hablan con transparencia sobre la decisiva experiencia del espanto —más en tono de queja que de acusación—,

usando en ocasiones la técnica sencilla de los cuentos de hadas, sin querer condenar el Mal y glorificar el Bien. Sorprende comprobar hasta qué punto estos relatos están cargados de lirismo. Conmovedoras confesiones de estos hijos del siglo, los relatos revelan una intimidad profunda que les hace ganar en autenticidad. Se comprende entonces que todo lo que digan se convierta por sí solo en poesía. En vez de adoptar una actitud combativa, politizada, presentan informes desgarradores de la situación, de las heridas del tiempo.

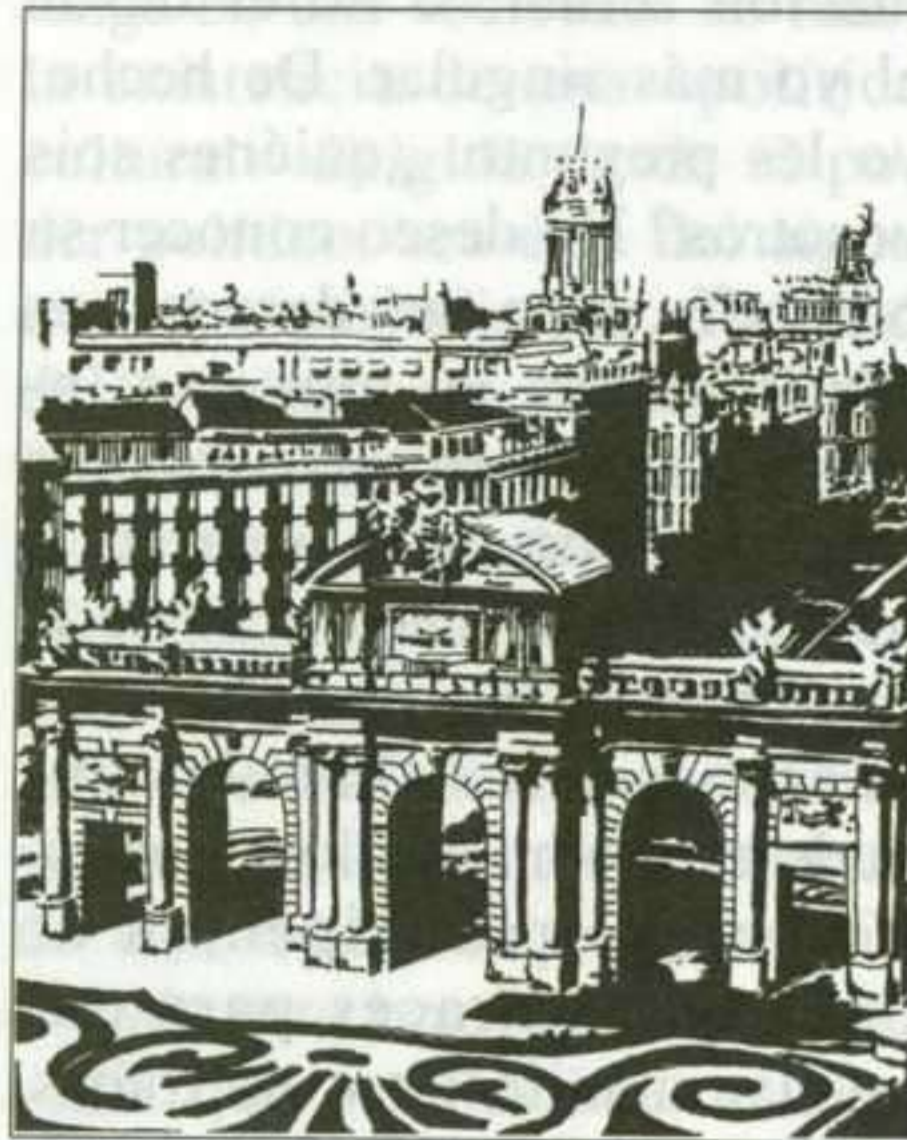
He aquí algunos testimonios, aportados por los testigos, aunque reelaborados mediante este pequeño ardid de la transfiguración creadora. No he querido convertirme en su confesor. No ocultaban que estaban hartos de aquellos «turistas» que no sentían el menor escrúpulo en venir a hostigarles con preguntas para luego vender su pasión en el mercado de los medios de comunicación. Mi función era similar a la de un terapeuta del movimiento, encargado de la rehabilitación. Enseñar los ejercicios, los movimientos específicos para reanimar los miembros paralizados, para que el convaleciente aprenda a habitar de nuevo su mundo en ruinas. Era, a mi entender, lo más prosaico tal vez, pero también lo más eficaz. ¿El deber más apremiante no es acaso el de suscitar y exigir una actitud honesta de reflexión, para que tomen conciencia de ellos mismos, para que reconquisten su autonomía moral y espiritual recuperando la posesión de sus facultades? Prestar atención al tejido emocional de su escritura, escuchar con interés su voz personal, suponía comprender hasta qué punto las cuestiones estaban abiertas. ¿De qué es capaz uno tras semejante traumatismo? ¿Ha llegado ya la hora del adiós a los muertos? En caso afirmativo, ¿dónde está el equilibrio entre el dolor y la aceptación, entre el deseo de venganza y la tolerancia? Dicho de otro modo, ¿hay una relación posible entre

la memoria y el olvido, una sobria cohabitación entre la aflicción y los proyectos futuros? Las observaciones de Gombrowicz me parecen de una precisión inquietante: «El rasgo más trágico de las grandes tragedias es, en nuestro caso, el hastío, la monotonía: algo así como la explotación superficial y monocorde de las profundidades».

No ser ni confesor ni consejero omnisciente. La técnica es particular: cómo practicar el pensamiento creador, imaginativo, por medio de un cuestionamiento incesante.

Tiempo de transición, ritmo rapsódico de frenazos y arranques bruscos, este primer verano de posguerra ha dado lugar a numerosas incertidumbres y a dolorosas tensiones. La implicación emocional ha tenido tanta importancia como la reflexión, y la vida —¿la villa?— no ha tardado en proporcionar a esta influencia beneficiosa, inapreciable, numerosas ocasiones para manifestarse. La última tarde, en el teatro de la ciudad, todavía dañado por fuera, pero restaurado por dentro, dio un concierto el famoso expatriado Igor Pogorelich. La sala estaba abarrotada, contraviniendo todas las normas de seguridad. Allí estaba todo el mundo: viejos y jóvenes, bien vestidos o con vaqueros gastados. Sentadas en el suelo o en las butacas, cientos y cientos de personas se entregaban a la música. Había acudido hasta el presidente de la República. El excelente pianista interpretó a Mozart a la manera de Beethoven, y a Mussorgsky como si se tratara de Stravinsky: su pasión exuberante se alimentaba del espíritu ambiental. Era una fiesta sencilla que rompía la monotonía cotidiana. Más allá del dolor y la melancolía —gracias a la naturaleza del placer, y no por medio de la injuria—, la fiesta permitió dar un paso adelante en esta vida tan difícil de reconstruir. □

Madrid



Rosa Pereda

El Parlamento, durante la anterior legislatura, concedió por unanimidad la nacionalidad española a los sobrevivientes de las Brigadas Internacionales, que habían combatido, defendiendo la República, en la Guerra Civil española. Lo hizo a petición de los grupos parlamentarios de Izquierda Unida y PSOE, pero la decisión fue unánime. Es decir, que el actual partido en el gobierno también votó la decisión. Los brigadistas vinieron a finales de octubre a Madrid, y al resto de España, y fueron recibidos por algunos alcaldes, por algunos presidentes autonómicos, por algunos partidos. Pero ni el Gobierno de la Nación ni los presidentes de las Cámaras se dignaron recibirlos. Y la Corona se perdió una magnífica oportunidad de demostrar que la institución responde a todos los españoles, incluso a los republicanos, y que esas heridas de familia, que tanto esfuerzo ha costado cerrar, están, realmente, cicatrizadas.

Los brigadistas no lo han llevado bien: de hecho, justo antes del concierto de homenaje que recibieron en el Palacio de los Deportes de Madrid los brigadistas hicieron un desfile, al que convocaron a los madrileños. No fue masivo, pero hubo mucha emoción.

Es obvio que la concesión de la nacionalidad española a los brigadistas era una operación simbólica, un homenaje a la cooperación internacional con el régimen constitucional de 1936, pero tenía y tiene un valor de agitación de las conciencias, de refrescar la memoria y llamar la atención sobre la implicación, que ahora parece estar más perdida, de los hombres de unos países en las causas de otros.

Esteban Vicente, el pintor español de la generación del 27, ocupó en Estados Unidos un puesto consular bastante *sui generis*, según su relato a la que esto escribe. Su papel durante la guerra civil y a petición de sus superiores en el bando republicano, consistía en proporcionar documentación española —identificaciones obviamente falsas— a jóvenes norteamericanos que, con sus propios papeles, no podían venir a la guerra de España. De alguna manera, esta anécdota da idea de lo fuerte que debía ser entre la izquierda americana la solidaridad con la causa española, porque un porcentaje importante de esos luchadores vinieron contracorriente: con pasaportes clandestinos, sin permiso de sus propios estados, con nombres supuestos en otra lengua, en fin: en condiciones románticamente suicidas. Los papeles españoles les convertían, a efectos de su estancia aquí, en objetos de cualquier cosa, imagínense. No hay razón para pensar que los que venían de otros lugares lo hicieran, salvados los primeros cupos de voluntarios, de otras maneras. Y si menciono a los americanos es por su lejanía geográfica, más que por su posición neutralista, compartida por las democracias europeas en términos generales.

Así que aquellos hombres protestaban contra la neutralidad, contra la no intervención, contra el silencio cómplice de sus propios estados, saltándose incluso la legalidad. Es que sabían, como han contado después y como muchos contaron entonces, que el capítulo

de la guerra civil española era sólo el primero de la guerra mundial. Que aquí había que parar al fascismo, que éste era un capítulo importante. Y que la inacción de las democracias no sólo resultaría criminal para las víctimas españolas sino que, a la postre, se volvería contra ellas. Y que era una inmoralidad.

Si ésta era una guerra civil, todas las guerras son civiles.

Para los que han venido, los supervivientes, la nacionalidad española es como devolverles la legitimidad heroica de su lucha de entonces, y el reconocimiento de su razón, aunque perdieran. Para la mayoría de ellos, la guerra de España ha sido el hecho crucial de sus vidas: reconocerles esa legitimidad es devolverles la veracidad de su memoria. Reconocerles su papel en la historia.

Han pasado sesenta años. La mayor parte de ellos no podrá usarla, en el sentido práctico que puede tener un pasaporte y sus derechos, sus pensiones de jubilados, simplemente sus vidas, que, en los casos que he conocido, han girado en torno a aquellos hechos. Ahora emociona oírles cantar las viejas canciones, esas que han estado cantando en sus clubes y en las fechas señaladas, también durante el franquismo. Han pasado ya veinte años de democracia. Los españoles intentan olvidar la guerra y han sellado las bases de la paz y la reconciliación.

Pero hay una clase particular que estamos recibiendo estos días: la de la solidaridad. La de estos personajes, y tantos más que se han quedado, entonces y después, en el camino, y que no dudaron en hacer algo cuando sus estados, con todas las razones que pudieran esgrimir, miraban para otro lado.

Estos días de finales de octubre, de primeros de noviembre, Madrid ha mirado emocionada a esos viejos ex combatientes de las Brigadas Internacionales. Sería maravilloso pensar que nunca más ocurrieran hechos que necesi-

ten esa fraternidad heroica, pero, ya, ahora, una mirada al mapamundi nos desengañará enseguida. Aquí y ahora, hay muerte, hay hambre, hay guerra, hay peste. Los cuatro jinetes siguen sueltos. Y los estados no poseen toda la responsabilidad, aunque tengan la mayor. ¿Qué rayos se puede hacer? Cuando esto cierra, llegan las imágenes terribles de Zaire, de ese millón de personas perdido, esas masacres y esas hambrunas. Y la noticia de los misioneros maristas españoles asesinados allí. ¿Qué rayos puedo hacer? Tengo la asquerosa impresión de que la literatura puede resultar incluso criminal. □

Buenos Aires



Mario Merlino

Fue a finales de junio, el martes 25. Mi compañero de asiento era un joven holandés de origen árabe, apetecible y hermoso, esos atributos que a uno le hacen perder la facultad del habla. Así que durante las primeras horas del viaje no dije ni *mu*, aparentemente ajeno a su presencia. Comencé a hojear un periódico de Buenos Aires y me detuve en el anuncio de una entrevista televisiva con Antonio Escotado en el programa *Memoria*, que dirige Samuel Gelblung. La media página de la noticia incluía la cita de una frase de Escotado en la que afirmaba consumir habitualmente varias drogas. Lamentablemente la entrevista se estaba televisando durante la misma noche del vuelo. Sentí de reojo que la mirada del joven se detenía en el anuncio. Y comenzó a hablarme. En un inglés correcto pero aceleradísimo para mis neuronas, me pedía que le tradujese la frase de Escotado, y ése fue el pretexto para navegar por lo tópicos (necesarios, positivos) acerca de la legalización o no del consumo de drogas, de la ordenada libertad de Amsterdam, mientras yo contenía el deseo de decirle que sus ojos y su cuerpo entero drogaban más que cualquier alucinógeno (¿me habría he-

cho falta alguna dosis «decisiva»?).

En la mañana del miércoles, ya en Buenos Aires, supe que había estallado el escándalo. La policía fue a buscar a Escotado al canal de televisión y no estaba allí: el programa era en realidad una grabación y sólo quedaban de él su imagen y sus palabras. Hubo entonces orden de captura por Interpol; Menem y algunos periodistas de pro se mesaron cabellos, pelucas y hasta las calvas; Maradona, que encabezara a finales del 95 una campaña bajo el lema «sí al sol, no a la droga», y actor de la tragedia —conmiseración y terror— de quien navega entre dos aguas y no soporta el vaivén, dijo con vehemencia de raciocinio prefilosófico que Escotado era un «pelotudo» (gilipollas, vaya). Así las cosas, tuve la sensación de que, demasiado pocos se hicieron eco crítico de este despropósito, de este pronto de intolerancia cerril. Además del periódico *Página 12*, que recogió opiniones de intelectuales argentinos como, entre otros, David Viñas, *La Maga*, en su número 233, es decir, de una semana después, publicó una entrevista con Escotado anterior al escándalo, una telefónica con el prófugo, junto con respuestas y comentarios de la socióloga y periodista Sylvina Walger (Argentina no puede crecer, «porque crecer es aprender a tolerar el código de los demás y no querer imponer el propio»), de Gabriel García Márquez (la droga como instrumento de intervención de Estados Unidos en América Latina), un ex juez y un penalista, y reprodujo las tesis de Fernando Savater sobre el consumo de drogas y los gustos dietéticos.

Pasados unos meses, Escotado regresó a Buenos Aires, respondiendo a la cita del juez, se declaró su absolución y volvió a participar en el mismo programa que fuera piedra de escándalo. No hubo muchos defensores, sí una sucesión de discursos pa-

Archipiélago

CUADERNOS DE CRÍTICA DE LA CULTURA

¡De próxima
publicación!

26-27

FORMAS DEL EXILIO

MASSIMO CACCIARI. La paradoja del extranjero/ FÉLIX DE AZÚA. Siempre en Babel/ JEAN-LUC NANCY. La existencia exiliada/ GIORGIO AGAMBEN. Política del exilio/ EUGENIO BORGNA. La patria perdida en la *Lebenswelt* psicótica/ UMBERTO GALIMBERTI. El alma extranjera/ MIGUEL MOREY. Apología del desertor (conjeturas sobre la evasión)/ JUAN ARANZADI. El mito del «exilio» etnográfico en la obra de Lévi-Strauss/ CARLOS GARCÍA GUAL. Los privilegios del desterrado según fray Antonio de Guevara/ JEAN-PIERRE ÉTIENVRE. Los pasos perdidos del peregrino en las *Soledades* de Góngora/ MANUEL ALEGRE. Errancia y enraizamiento/ JOSÉ LUIS ABELLÁN. La revista *España peregrina* como paradigma del exilio español de 1939/ ENRIQUE RIVAS. Tiempo y espacio del exilio.

JOSÉ JIMÉNEZ LOZANO, EL SOLITARIO DE ALCAZARÉN

Entrevista con JOSÉ JIMÉNEZ LOZANO. Conversación de un cuarto de hora/ J.Á. GONZÁLEZ SAINZ. Para que todo esto no sea todo/ ALFONS GARRIGÓS. Sobre la lectura. Carta abierta a don José Jiménez Lozano/ ANTONIO PIEDRA. La travesía de la infamia/ ROSA ROSSI. La presencia de las mujeres en la narrativa de José Jiménez Lozano/ JOSÉ JIMÉNEZ LOZANO. Sobre este gran oficio de escribir.

12

DENOMINACIÓN DE ORIGEN: EXTRANJERO

JUAN ARANZADI. Europa como refugio/ SERGE MOSCOVICI. El exilio/ CLAUDE GRIGNON. Racismo y etnocentrismo de clase/ VALERIA BERGALLI. Barcelona, ramblas abajo/ EMMA-NUEL LÉVINAS. El otro, utopía y justicia/ JAVIER SÁEZ. Por un análisis de la genealogía del racismo/ GÉRARD IMBERT. El sujeto europeo y el otro/ COLETTE GUILLAUMIN. «Ya lo sé, pero...» o los avatares de la noción de raza/ HANNAH ARENDT. Charles Chaplin: el sospechoso/ ENRIQUE SANTAMARÍA. (Re)presentación de una presencia.

DOSSIER SOBRE FÉLIX DE AZÚA

J.Á. GONZÁLEZ SAINZ. Origen de la perfección y destino de la moral/ ELIDE PITTARELLO. La pasión del error/ FÉLIX DE AZÚA. Algunas notas (particulares) sobre la novela.

“Conjunto de islas unidas por aquello que las separa”

PUBLICIDAD, PEDIDOS E INFORMACIÓN: EDITORIAL ARCHIPIÉLAGO
C/ CARDONER, N.º 23, BAJOS-IZDA. 08024 BARCELONA. TFNO. Y FAX: 93/ 210 85 03

ralelos, irreconciliables, aun desde las posturas en apariencia más próximas. ¿Habrá que entender por convivencia democrática, entonces, una superposición de monólogos por la que todos hablan pero nadie escucha a nadie? ¿O tal vez el *quid* está, más que en madurar la democracia, en desarrollar la inteligencia? ¿Cómo se puede convivir en una sociedad en la que el pensamiento aún obedece al dictado, en la que cualquier per/versión de las ideas se demoniza y se convierte en pretexto de la caza de brujas? Claro que el deterioro de la inteligencia no es patrimonio argentino, lo que, de todos modos, no disculpa la violencia ni el mensaje histérico (Escohotado instiga al consumo de drogas, sus palabras pervierten, sus hábitos disuelven): en Italia se sacuden los cimientos de la nacionalidad porque resulta elegida Miss una extranjera (?) de color tirando a oscuro; en España, las buenas conciencias gobernantes justifican el haber dopado a unos negros para que no chirrié su expulsión del país (eso no es droga), tal vez imitando con mano blanda a los militares argentinos que arrojaban dormidos al mar (eso no es droga) a los canallas de la subversión; las leyes puritanas estadounidenses descubren acoso sexual en niños de seis años y... ¿están tan lejos de aquel edil del PP que declara a la homosexualidad un «mal en extensión»? La moral del narcótico acaba aprobando las mismas drogas que hipócritamente ataca: si la conciencia se desvía del camino recto, habrá que buscar algún fármaco que la enderece. ¿No estaba claro ya en el *Schmurtz*, aquel personaje de *Los forjadores de imperio*, de Boris Vian, a quien todos patean y pretenden ocultar para que no se haga patente la basura de su figura repugnante?

Así que el culebrón policial con Escohotado no es una anécdota aislada. Y va mucho más allá de la cues-

tión de la droga, cuya prohibición responde a intereses muy concretos de «los guardianes de Occidente, llámense Chirac, Clinton, el director de la DEA o del FBI». Va mucho más allá porque pone en entredicho otras «dependencias» más inquietantes: la de la «enfermiza sobriedad» de los popes del narcotráfico, de los criminales de guerra y de otras mafias; la del lema «haz lo que yo digo pero no lo que yo hago» común a los susodichos y a las iglesias que en este mundo son y han sido y en las que cometen incesto derechas e izquierdas recalitrantes; la de la pusilanimidad convertida en norma de la vida cotidiana, pusilanimidad que dicta la costumbre de no mirar hacia los lados para no distraerse ni desviarse; la del culto a un modo de vivir la relación de pareja como yugo básico, ajena a los ruidos del mundo de fuera, encerrada en el círculo vicioso de la guerra subjetiva, temerosa de la libertad individual, a la que muchas veces se renuncia por otra dependencia también temible: la alarma de la soledad.

Fue este viaje una conjunción de azares en la que se mestizaron Madrid, Buenos Aires y Amsterdam, hechos carne en un joven holandés de origen árabe. Y fue la hermosura, la física unida a la utópica de un mundo donde todos conversan con todos, el tránsito hacia la feroz evidencia de las inquisiciones aún en sus trece. Y, vestidos como nos deja esa hermosura, habremos de seguir citando y excitando el placer de pensar libremente y de abrir la conciencia a otros mundos, que están en este, ya se sabe, sin droga o con ella. Que a veces nos acelere y otras, por qué no, sea ameno y sedante. Que ninguna búsqueda se excluya. Sin droga o con ella. Pero legal. Y, cuanto más pura, mejor. □

En el correo

Comparto con Valle Inclán que las cosas son como se recuerdan; así comienzo. Fue hacia 1959. Tenía apenas dieciséis años y estudiaba el Preu de entonces. Formaba parte de un grupo teatral integrado por antiguos alumnos de los escolapios de Zaragoza y devoraba casi todo lo que de teatro me salía al paso. En el Principal de la ciudad, anunciaron las actuaciones de la Compañía Lope de Vega, la más prestigiosa del país por aquel entonces, con obras de Pirandello, Anhouil, Patrik y Antonio Buero Vallejo, un autor contemporáneo, según me dijeron, cuyo Un soñador para un pueblo abría la temporada.

La noche en que fui al teatro me atizaba una cierta emoción. Era la primera vez que mis padres me dejaban salir solo a aquellas horas, aunque en compañía de un grupo de amigos mayores que yo —¡qué tiempos!—, y también la primera en que asistía a un espectáculo teatral para «mayores», bien provisto de mi recién estrenado carnet de identidad que el portero podía reclamarme exhibiera en cualquier momento, habida cuenta de que aparentaba tener dos o tres años menos. Las circunstancias eran sin lugar a dudas muy especiales para mí y quizás por eso, la memoria no me es infiel al recordar lo sucedido.

Desde las localidades de gallinero a las que nuestros magros recursos nos permitían acceder, seguí ansioso y absorto la representación. Todo me pareció nuevo, sorprendente, magnífico desde el fragmento musical del comienzo, correspondiente al primer movimiento de La primavera de Vivaldi, pasando por una escenografía sorprendente, las interpretaciones de Asunción Sancho, José Bruguera, Carlos Lemos, Fernando Guillén y todo el elenco, la iluminación, hasta la puesta en escena de Tamayo que encontré extraordinaria. Pero por encima de todo me deslumbró la obra de Buero, su manera de contar la historia, de mostrar a los grandes hombres que aparecían en los libros de texto que yo estudiaba desprovistos de solemnidad, humanizados e inmersos en conflictos a ras de tierra, su forma de hablar del sentido en España.

A mí me habían transmitido la historia mostrada de que las turbas que protagonizaron el vandálico motín de Esquilache representaban a los buenos españoles, y el ministro de Carlos III era un extranjero malhadado que intentaban imponer «modernidades» a la castiza y jaranera población de la capital. Con asombro descubría todo lo contrario y comenzaba a intuir que las cosas que nos enseñaban no eran tan intangibles como parecían. Sé que en aquel entonces la sorpresa, el asombro y la falta de muchos referentes me impidieron acceder al trasfondo más contemporáneo de la parábola, pero la impresión que recibí fue tan intensa que marcó buena parte de mis inicios posteriores

en el teatro universitario y quizás en mi propia dedicación profesional que llegó más tarde.

Quien no haya conocido aquellos años de la vida española y la realidad gris y levítica de nuestras ciudades, quien no se haya preocupado de remover cascotes del pasado para comprender el rigor incierto y la masiva estupidez que rodeó la adolescencia de nuestra generación, quizás no llegue nunca a comprender el sentido de mis palabras. Hace una par de años, con ocasión del estreno absoluto de su última obra en Segovia, la directora del teatro Juan Bravo me pidió que dijera unas palabras de homenaje a Antonio, a los postres de una comida que le brindábamos. Comencé por contarle esta pequeña anécdota que me barrunto que le gustó. Anécdota que si he traído hasta aquí se debe a que estoy convencido de que otros muchos han podido tener sensaciones parecidas en similares circunstancias al asistir a la representación de sus obras.

La razón de que así sea hay que buscarla en un hecho constatable: la literatura dramática escrita por Buero forma parte intrínseca del espinazo de la vida española de los últimos cuarenta y cinco años. Desde el amargo desvelamiento en Historia de una escalera (1949) de la vida cotidiana de nuestra mísera posguerra civil, pasando por la metafórica ceguera de los habitantes de En la ardiente oscuridad, la analógica disección en El concierto de San Ovidio de los mecanismos de explotación de la fuerza de trabajo, de desprecio a la dignidad humana por quienes sólo buscan la apropiación del beneficio, o la postura rebelde o crítica de los intelectuales o artistas frente al poder, tal y como la muestra en Las Meninas, El sueño de la razón o La detonación, sus obras han configurado buena parte de la percepción de nuestra existencia contemporánea, nos han abierto interrogantes, nos han propiciado confrontaciones y debates que han contribuido a comprendernos como seres humanos y ciudadanos de este país nuestro.

Desde la atalaya de sus jóvenes ochenta años, con la mala salud de hierro de que siempre ha hecho gala, la grandeza de Antonio Buero estriba en que su teatro ha servido para configurar la conciencia de varios grupos generacionales de españoles y por ser testimonio de un comportamiento cívico honesto e inasequible a la descerebrada vorágine de frivolidad que pugna por inundarnos. Preservar su dimensión de escritor y ciudadano contribuye a ahondar nuestra memoria del presente y a no caer en grotescas repeticiones de la historia. Para otro día quedan perfiles literarios o aspectos dramáticos, hoy quería esto. Querido Antonio: ¡Salud por siempre!

JUAN ANTONIO HORMIGÓN

Archipiélago

COLABORADORES

MARIANO ANTOLIN RATO

Escritor español

MARCOS-RICARDO BARNATAN

Poeta y narrador hispanoargentino

YVETTE BIRO

Crítica de cine y ensayista húngara.
Profesora en la New York University.

EDUARD DELGADO

Antropólogo. Consultor de la UE
para asuntos culturales

ODISEAS ELITIS (1911-1996)

Poeta, ensayista y pintor griego. Premio Nobel
de Literatura en 1979.

SEAMUS HEANEY

Poeta irlandés. Premio Nobel de Literatura en 1995

RAMON IRIGOYEN

Escritor y traductor especialista en poesía griega
clásica y moderna

PICO IYER

Escritor y periodista inglés. Colaborador de
la revista *Time*. Vive en EE.UU. y Japón.

JOHN LLOYD

Periodista inglés

JUSTO NAVARRO

Escritor español

FRANCIS SCOTT FITZGERALD (1896-1940)

Escritor norteamericano

TRADUCTORES

LUIS MIGUEL AGUILAR

F. Scott Fitzgerald

ESTHER BENITEZ

Eduard Delgado

ROSA PILAR BLANCO

J. Barnes, H. Brodkey, M. Butor, V. Yeroféiev,
P. Nádas, A. Tabucchi, A. Tisma

FERNANDO BORRAJO

Yvette Biro

MARIA CORNIERO

Seamus Heaney

RAMON IRIGOYEN

Odiseas Elitis

MIGUEL MARTINEZ-LAGE

Pico Iyer

CATALINA MARTINEZ MUÑOZ

John Lloyd

PALOMA ORTIZ DE URBINA

J. Berger, I. Christensen, J. Gaarder, J. Green,
I. Klíma, L. Krasznahorkai, H. Mulisch,
C. Nooteboom

Portada sobre una foto de Antonio G. Vázquez; fotografías *Etiopía. Un lugar aparte*, Nicolas Righetti; idea original y material ilustraciones autores no españoles del cuaderno central *Cosas Mágicas*, semanario alemán *Die Zeit*, a quien agradecemos su colaboración desinteresada, en especial a Ruth Viebrock; © John Lloyd, *London Review of Books*; Seamus Heaney, por cortesía del Börsenverein des Deutschen Buchhandels, Francfort; E. Delgado por cortesía de *Grial*; F. Scott Fitzgerald por cortesía de *Nexos*; © de las ilustraciones autorizadas VEGAP, Madrid 1996. LETRA INTERNACIONAL 46: «Juegos prohibidos», primer capítulo de la novela de Gregor von Rezzori *Mein Bruder Abel*, inédita en español.

DISTRIBUCION

ESPAÑA	Librerías: Siglo XXI de España; Quioscos: 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 I/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: Fondazione Lelio Basso. Via della
Dogana Vecchia 5, 66086 Roma.

SAN PETERSBURGO:

LETTRE INTERNATIONALE

Dirección: Alexandre Ninov, Antonin J. Liehm

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

SKOPJE:

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.

ARCO

FERIA INTERNACIONAL DE ARTE CONTEMPORÁNEO

FEBRERO 13-18 PARQUE FERIAL JUAN CARLOS I, MADRID,

97

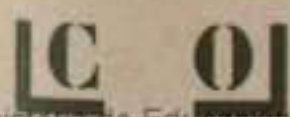
GALERÍAS DE ARTE MODERNO Y CONTEMPORÁNEO FOTOGRAFÍA
PROGRAMAS CUTTING EDGE EDICIÓN Y MÚLTIPLES ARTE ELECTRÓNICO
LATINOAMÉRICA EN ARCO MAJOR COLLECTORS AT ARCO
IX ENCUENTROS INTERNACIONALES EN EL ARTE CONTEMPORÁNEO I BIENAL CIBERNÉTICA



MARINA NÚÑEZ



Feria de Madrid



No
todas
las
fotocopias
tienen
luz
verde

ON
26bot
261
26iqocoto1
n9n9it
sul
9b19v



Algo tan normal como hacer fotocopias puede ser un delito (art. 270 del Código Penal). Por ejemplo, cuando se trata de libros o artículos de revistas sin autorización previa. Esta clase de fotocopias tiene luz roja. Y es fácil de comprender: están privando al autor de sus derechos. Si no puedes comprar un libro, pídelo en la biblioteca o a un amigo. Pero no hagas fotocopias. Es lo más sabio.

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



Centro Español de Derechos Reprográficos