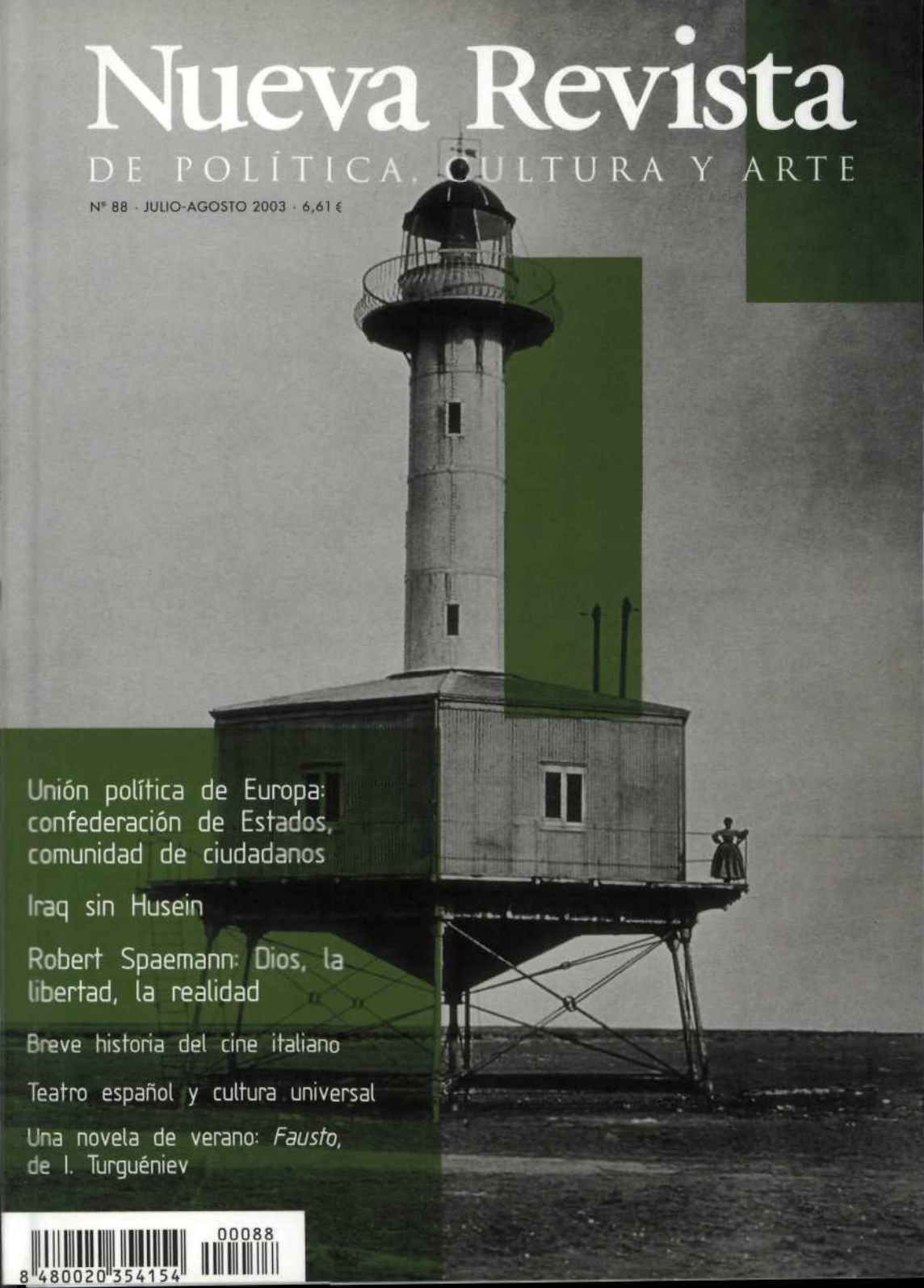
Nueva Revista

DE POLÍTICA, CULTURA Y ARTE

Nº 88 · JULIO-AGOSTO 2003 · 6,61 €



Unión política de Europa: confederación de Estados, comunidad de ciudadanos

Iraq sin Husein

Robert Spaemann: Dios, la libertad, la realidad

Breve historia del cine italiano

Teatro español y cultura universal

Una novela de verano: *Fausto*, de I. Turguéniev

00088

8 480020 354154

Nueva Revista

DE POLÍTICA, CULTURA Y ARTE

PRESIDENTE Y EDITOR Antonio Fontán

DIRECTOR Rafael Llano

CONSEJO EDITORIAL Sucre Alcalá, Carlos Aragonés, José M. de Areilza Carvajal, Manuel Barranco Mateos, José María Beneyto, Juan Bolás, Emilio Bonelli García-Morente, Francisco Cabrillo, Miguel Ángel Cortés Martín, José Manuel Cruz Valdovinos, José de la Cuesta Rute, Miguel Durán Pastor, Luis Miguel Enciso Recio, Emilio Fernández-Galiano, Javier Fernández del Moral, José Mª Fluxá Ceva, Manuel Fontán del Junco, Antonio Fontán Meana, Eugenio Fontán Oñate, Gregorio Fraile Bartolomé, Javier Gomá Lanzón, Rafael Gómez López-Egea, José Luis González Quirós, Guillermo Gortázar, Miguel Ángel Gozalo, Miguel Herrero de Miñón, Jesús Huerta de Soto, José Vicente de Juan, Alfonso López Perona, Isabel Martínez-Cubells, Julio Martínez Mesanza, José Mª Michavila, Alberto Miguel Arruti, Alberto Míguez, José Antonio Millán Alba, Diego Mora-Figueroa, Arturo Moreno Garcerán, Eugenio Nasarre, Luis Núñez Ladevéze, Andrés Ollero Tassara, Julio Pascual, Alfredo Pérez de Armiñán, Rafael Puyol, Isidoro Rasines, Dámaso Rico, Emilio del Río, Jaime Rodríguez-Arana, Rafael Rubio de Urquía, Antxón Sarasqueta, Ángel Sierra de Cózar, Jaime Siles, Marqués de Tamarón, Jesús Trillo-Figueroa, Ignacio Vicens y Hualde, Juan Pablo de Villanueva y Gustavo Villapalos.

SECRETARIA EJECUTIVA Pilar Soldevilla Fragero

DISEÑO / MAQUETACIÓN María José Subiela / Amparo Rodrigo

DISEÑO CUBIERTA ESQUIROZ + PAGOLA

REDACCIÓN, ADMINISTRACIÓN Y PUBLICIDAD

NUEVA REVISTA DE POLÍTICA, CULTURA Y ARTE
Javier Ferrero, 2. 28002 Madrid.
Tel.: 91 519 97 56
Fax: 91 415 12 54
E-mail: nuevarevista@tst.es

www.nuevarevista.com

EDITA Difusiones y Promociones Editoriales, S.L. (DIPROEDISA, S.L.)

DISTRIBUCIÓN Comercial Atheneum, S.A.
Rufino González, 26.
28037 Madrid. Tel.: 91 754 20 62

IMPRIME Raycar, S.A. Matilde Hernández, 27.
28019 Madrid.

Copyright: NUEVA REVISTA

ISSN: 1130-0426 Depósito legal: M-1537-1990

SUSCRIPCIONES

NUEVA REVISTA Tel.: 91 519 97 56
CEMPRO Tel.: 91 447 27 00

España:
Un año, 36,06 euros; dos años 60,10 euros
(4% IVA incl.).
Resto de Europa:
Un año, 48,08 euros; dos años, 84,14 euros
Resto del mundo:
Un año, 72,12 euros; dos años 132,22 euros

Esta revista es miembro
de ARCE (Asociación de Revistas Culturales de España)
y de FIRC (Federación Iberoamericana de Revistas Culturales)

Sumario

Nº 88 JULIO-AGOSTO 2003

GOBIERNO DE LAS IDEAS

EL PROYECTO DE UNA CONSTITUCIÓN PARA EUROPA CONFEDERACIÓN DE ESTADOS, UNIÓN DE CIUDADANOS RAFAEL RUBIO NÚÑEZ **2** **POLÍTICA AGRÍCOLA COMÚN** UNA REFORMA *A MEDIO CAMINO* MARÍA ANDRÉS **13** **IRAQ SIN HUSEIN** EL IMPERIO EN EL AVISPERO MIGUEL PLATÓN **22**

SOCIEDAD

UN *LIBRO DE RESISTENCIA* FRENTE AL NAZISMO LAS CASAS CONTRA HITLER KLAUS GAUGER **26** **ENTREVISTA A ROBERT SPAEMANN** DIOS, LA LIBERTAD, LA REALIDAD, WOLFGANG KÜPPER **39**

FEUILLETON

CINE EUROPEO (IV) BREVE HISTORIA DEL CINE ITALIANO MARIO VERDONE, LUISA COTTA RAMOSINO, ARMANDO FUMAGALLI **55**

LITERATURA

UNAS RELACIONES DIPLOMÁTICAS COMPLEJAS EL TEATRO ESPAÑOL Y LA CULTURA UNIVERSAL IGNACIO ARELLANO **95** LAS EDICIONES DE TEATRO CLÁSICO ESPAÑOL ENRICA CANCELLIERE **96** **EL PERSONAJE EN SU CULTURA** ANDRÉI TARKOVSKI. VIDA Y OBRA RAFAEL LLANO **115** **LECTURAS DE VERANO** FAUSTO, UNA NOVELA EPISTOLAR IVÁN TURGUÉNEV **122**

EL PROYECTO DE UNA CONSTITUCIÓN PARA EUROPA

Confederación de Estados, unión de ciudadanos

Desde los orígenes del Estado liberal, el artículo 16 de la Declaración de los Derechos del Hombre y el Ciudadano, del 26 de agosto de 1789, se ha considerado piedra de toque de la legitimidad democrática de cualquier sociedad: «Una sociedad en la que no esté asegurada la garantía de los derechos ni determinada la separación de poderes, carece de Constitución». Desde entonces, los principios de protección de los derechos fundamentales, la división de poderes y la Constitución escrita son los pilares de cualquier Estado democrático de Derecho. De ahí que los trabajos de elaboración de una Constitución Europea, comenzados ahora hace poco más de un año, pueden interpretarse como un paso más en la integración europea, definitivo para consolidar jurídicamente un proceso con profunda raigambre histórica que comenzó al concluir la II Guerra Mundial. **Rafael Rubio Núñez** analiza los detalles del Proyecto constitucional presentado recientemente por la Convención.

En Europa la aprobación de la Carta Europea de los Derechos Fundamentales en diciembre de 2002 y los innumerables avances en la unión económica hacían necesario dar un paso más en el proceso de integración.

Con este objetivo algunos venían señalando desde hace tiempo la necesidad de redactar una Constitución europea, que se ajustase a los requisitos mínimos de un constitucionalismo posestatista —que se adaptase a un concepto amplio de Constitución—. En este sentido, hasta ahora cabía hablar de la Constitución material de la Comunidad Europea, localizada «en aquellos artículos de los Tratados que por su materia son constitucionales; en ciertos dictámenes y sentencias del TJCE[1]; más en algunos artículos de las Constituciones de los Estados miembros e incluso en algunas de las sentencias de las más altas jurisdicciones de los mismos, así como en los principios y tradiciones constitucionales comunes»[2]. Nos encontrábamos ante una Constitución fragmentaria, asimétrica, cambiante e incompleta, realmente constitucional en ciertos aspectos, pero a todas luces insuficiente para un proyecto como el de Europa, decidido a abandonar el aspecto de gigante económico y enano político con el que desde hace años se ha visto obligado a presentarse.

Así, no pocos autores reivindicaban una fundamentación constitucional para avanzar en el proceso de integración europea: «Pese a su carácter indispensable, esta fundamentación constitucional de la integración [comunitaria] es todavía hoy sumamente deficiente [...], y la creación de la Comunidad Europea como verdadera *Rechtsgemeinschaft* no puede seguir eludiendo el problema constitucional»[3]. En la misma línea se expresaba el presidente de la Convención al iniciar los trabajos en febrero de 2002, cuando señalaba que «si fracasa el proyecto de un tratado constitucional en Europa, se instalará una simple zona de librecambio»[4].

La doctrina afronta ahora la tarea de determinar si la naturaleza del texto constitucional recientemente presentado es verdaderamente constitucional o si, por el contrario, no deja de ser un elemento convencional, llamado a compilar y estructurar, según el esquema de la división de poderes, el conjunto abundantísimo de normas ya existentes. En esa línea se debatían las disputas terminológicas iniciales de la Convención, en las que frente al término «Constitución», muchos otros —entre ellos, su presidente— preferían utilizar un término más ambiguo, como es el

de «Tratado Constitucional». La opción entre un modelo u otro tiene importantes consecuencias para la efectividad de los derechos fundamentales en el marco de la Unión Europea[5].

La elaboración de la *norma normarum* europea debe ajustarse a la lógica del proceso constituyente, cuyos esquemas teóricos fueron trazados en fecha tan temprana como 1717 por el reverendo John Wyse[6]. De acuerdo con esta doctrina, han de registrarse tres momentos claramente diferenciados y sucesivos en ese proceso: la declaración de derechos, el pacto social y el acto constitucional. En este esquema, la aprobación de la Constitución se produce sólo en un momento posterior y además como mecanismo de garantía de los momentos anteriores, cristalizando una organización política del Estado sobre la base de la división de poderes. Pero si nos asomamos al proceso constituyente europeo no podemos evitar la sensación de hallarnos ante un *iter* de sentido inverso al descrito, en el que a través de una serie de normas y tratados internacionales entre Estados se ha ido provocando el pacto social. Y hasta ahora la defensa de los derechos fundamentales ha sido resultado de una construcción básicamente jurisprudencial. Será a finales de 2002 cuando, como fruto de los trabajos de una Convención creada a tal efecto, se apruebe la Carta Europea de los Derechos Fundamentales, que luego quedó relegada a un segundo plano a expensas de su integración en la estructura jurídica de la Unión.

EL PODER CONSTITUYENTE DE LOS CIUDADANOS

En la segunda fase del proceso constituyente —el pacto social— encontramos un nuevo obstáculo, que queda planteado en la pregunta: ¿dónde radica el poder constituyente?

El principio de la legitimidad democrática, fundamental y omnicomprensivo de todos los demás, es esencial en este proceso constituyente europeo, que estamos analizando. Cuando Maquiavelo certificó la desacralización del Estado, surgió la «creencia de que, al ser el Estado una obra humana, es al pueblo a quien corresponde el establecimiento de sus modos y formas de organización»[7]. Hasta ahora este principio no se había tenido suficientemente en cuenta en la construcción europea. Tanto en el Proyecto Spinelli (1984)[8] como el Proyecto Oreja-Hermann (1994)[9],

observamos cómo el proceso constituyente dejaba a un lado la voluntad del pueblo soberano, en el entendimiento de que primero las instituciones realizarían su trabajo, para someter así al poder constituyente europeo, que debería presentarse como un poder total, absoluto, soberano e ilimitado, y no como un poder «circunscrito por las decisiones de unos órganos previos a él y en base a un ordenamiento jurídico anterior a su propio nacimiento»[10]. Se olvidaba entonces que el pueblo es esencial a la Constitución y la Constitución al pueblo, como ha recordado mi maestro Pedro de Vega: «La necesidad de hacer valer, conforme al principio democrático, la suprema autoridad del pueblo frente a la autoridad del gobernante, no ofrece otra posibilidad ni otra alternativa que la de establecer, por el propio pueblo, una ley superior (la Constitución), que obligue por igual a gobernantes y gobernados»[11].

Si nos preguntamos por la naturaleza original del poder constituyente en un proyecto tan singular como la elaboración de una Constitución europea, Francesc de Carreras responde brillantemente cuando asegura que «queda claro que el sujeto constituyente es doble: los Estados por un lado y los ciudadanos por otro, y del pacto entre ambos emana la constitución»[12]. Así lo ha recogido el borrador constitucional, cuando dice que «la Unión nace de la voluntad de los ciudadanos y de los Estados».

En este intento de conjugar el principio de soberanía popular con el de la soberanía de los Estados miembros, el proceso constituyente, tal y como se ha desarrollado hasta el momento, adolece de un déficit democrático, aunque desde el principio la Convención ha subrayado la trascendencia de la legitimidad democrática, al menos desde el punto de vista formal. Su composición cuatripartita (Consejo, Comisión, Parlamento Europeo y Parlamentos nacionales, además de la participación de los Estados candidatos) así lo indica.

Además, la Convención ha tratado de abrirse a la sociedad. Lo exigía el anexo 1 de las conclusiones del Consejo de Laeken, según las cuales «para ampliar el debate y asociar al mismo a todos los ciudadanos, se constituirá un foro abierto a las organizaciones que representan a la sociedad civil (interlocutores sociales, medios económicos, organizaciones no gubernamentales, círculos académicos, etc)».

Aun así, la participación de ciudadanos, grupos y asociaciones ha sido reducidísima; iniciativas como los foros de la Convención en Internet han tenido una participación prácticamente nula, como lo demuestran los datos del último Eurobarometro, según el cual apenas el 39% de los europeos conoce los trabajos de la Convención y el proyecto de una Constitución Europea.

¿EUROPA DE LOS PUEBLOS O DE LAS NACIONES? Muchos se han preguntado si esta falta de legitimación democrática directa de la Constitución no es sino reflejo de la inexistencia de un pueblo europeo, que justificaría la opción por el método intergubernamental[13]. Como ya hemos señalado, el pueblo debe ser la base del proceso constituyente y el fundamento de su estatus jurídico-político, pero la complejidad de la estructura de la Unión Europea nos obliga a profundizar en este análisis.

Nos hemos referido ya al concepto de doble legitimidad de la Unión —la de los Estados y la de los ciudadanos— como sustrato de poder constituyente, y ésta debería ser la base sobre la que tendríamos que partir a la hora de establecer el nuevo modelo territorial depositario de la Constitución. Este doble pacto (necesario, dada la estructura actual) no ayuda a la hora de definir el modelo futuro que resultará de la Constitución. Una vez más vemos surgir el enfrentamiento entre los dos modelos —el de la Europa de los pueblos y el de la Europa de los ciudadanos—.

La aprobación de una Constitución podría hacer pensar en una opción firme en el camino de la unidad, pero esto no supone de ningún modo una superación de la configuración estatal a favor del pueblo de Europa. En este punto, la doctrina trata de trasladar los esquemas clásicos de distinción entre federación y confederación, o entre *Bundesstaat* y *Staatenbund*, formas políticas que se diferencian por el modo en que puede llevarse a cabo la modificación formal de su norma fundamental. «Mientras en la Confederación la reforma de su órgano de gobierno requiere, con carácter general, la unanimidad de sus miembros, en el Estado Federal basta con que el proyecto de revisión sea aceptado por una mayoría cualificada»[14]. Además, la eficacia para los ciudadanos de las normas jurídicas

emanadas de los órganos centrales de la Unión estatal será diferente: las del *Bundesstaat* serán directamente aplicables a los ciudadanos, mientras que en la confederación las mismas deberán ser transformadas en derecho interno para ser aplicables a los ciudadanos.

El texto recoge esta postura al aclarar que la Unión «gestiona sus competencias de modo comunitario y no federal». El estatus de la Unión sería, como señala el profesor La Pergola, el de una forma moderna de la Confederación, en la que sus componentes conservan su naturaleza de Estados constitucionales, independientes los unos de los otros y cada uno de ellos con su propio pueblo soberano. Por eso la Unión respetará «las funciones esenciales del Estado, en particular las que tienen por objeto garantizar la integridad territorial del mismo, mantener el orden público y salvaguardar la seguridad interior».

Hoy no existen otras categorías más claras para definir Europa. Hesse habla de «un innegable y profundo cambio: la evolución desde Estado desde su concepción tradicional como soberano, nacional, relativamente hermético, hacia el Estado actual, internacionalmente imbricado y supranacionalmente vinculado»; y en la misma línea se expresa Jiménez de Parga, cuando asegura: «La Europa que estamos construyendo no puede limitarse en las categorías que conocemos. La Europa de los próximos años no podemos entenderla ni definirla como un Estado, como una Federación o como una Confederación. Debemos aplicarle, como siempre, una categoría original. Y en tanto llega el feliz hallazgo no podemos cerrar los ojos ante lo que ya es una realidad consolidada y tangible. Quizá si reparamos en ella vayamos en la dirección propicia para encontrar lo que buscamos. Algún día alcanzaremos un modelo original. Empeñarse en crear un Estado europeo a imagen de los viejos Estados nacionales sería la evidencia de un fracaso y la garantía del fin de Europa». Quizás por eso el profesor La Pergola se ha referido con frecuencia al proyecto europeo como a una «Confederación moderna», concepto que podría conjugar el principio de las soberanía popular con la de los Estados miembros[15].

Esta confederación moderna, de la que la Unión Europea sería el máximo exponente, presentaría un estadio de centralización mucho más avanzado de lo que estuvieron nunca las confederaciones históricas, pues no en

vano hoy los destinatarios de las normas dictadas por el poder central no serían únicamente las autoridades de las colectividades confederadas, sino también los ciudadanos. Esta figura se caracteriza además porque, «siendo en verdad una Unión de Estados edificada, como aquélla, en base a una ciudadanía común y sobre los principios del constitucionalismo moderno, está destinada a no convertirse en ningún caso en un ente estatal».

LA CONSTRUCCIÓN DE EUROPA

Como consecuencia directa del modelo que propone la Convención se introducirían algunas modificaciones importantes, fundamentalmente en la protección de los derechos fundamentales, tanto con la incorporación de la Carta al texto constitucional como con la modificación de la estructura institucional.

Entre estos cambios destaca la creación de la figura de un presidente estable para el Consejo de Europa, cuyo mandato tendría una duración de dos años y medio; más la figura del ministro europeo de política exterior; la reducción a quince del número de miembros de la Comisión Europea, que irán rotando por nacionalidades con un máximo de un miembro por país; el fortalecimiento del Parlamento Europeo y de los Parlamentos nacionales, así como la creación de un Consejo legislativo, a modo de segunda Cámara; la nueva distribución de mayorías en la toma de decisiones, que establece la necesidad de alcanzar una mayoría cualificada que se alcanzará reuniendo a más de la mitad de los Estados miembros y sumando al mismo tiempo la representación de, al menos, el 60% de la población de la Unión Europea y la reducción del derecho de veto, que se mantiene sólo en materias como fiscalidad y política exterior y de defensa.

LA POLÉMICA DEL *PREÁMBULO*

La elaboración del *Preámbulo* tampoco ha estado exenta de polémica. En un principio, la declaración inicial hacía mención de varios elementos importantes que han contribuido a plasmar el patrimonio europeo, pero omitiendo una mención explícita del cristianismo. El texto originario rezaba: «las herencias culturales, religiosas y humanistas de Europa» que

fueron «alimentadas inicialmente por las civilizaciones griega y romana», «y más tarde por las corrientes filosóficas de la Ilustración», son las raíces en las que se funda la «visión del valor primordial de la persona y de sus derechos inviolables e inalienables, así como del respeto del derecho». Unas palabras que recuerdan a estas otras de Paul Valéry: «Yo consideraría como europeos a todos los pueblos que, en el transcurso de la Historia, han experimentado tres influencias: Roma, el Cristianismo y antes Grecia», pero en las que faltaba uno de los miembros.

La polémica omisión del cristianismo, y la mención única de la Ilustración, era a todas luces sorprendente. Con un criterio salomónico, los miembros de la Convención decidieron suprimir cualquier referencia —Roma, Grecia y la Ilustración por igual—, antes que incluir al cristianismo como inspirador de la civilización europea. El debate seguirá abierto; somos muchos los que, como advertía Juan Pablo II ante el Parlamento Europeo, pensamos que: «La marginación de las religiones que han contribuido y todavía contribuyen a la cultura y al humanismo de los que Europa está legítimamente orgullosa, me parece que son al mismo tiempo una injusticia y un error de perspectiva. ¡Reconocer un hecho histórico innegable no significa en absoluto ignorar toda la exigencia moderna de un justa laicidad de los Estados y, por tanto, de Europa!».

Ignorar, como hace el texto, la realidad de la identidad europea, que tiene como uno de sus componentes básicos él cristianismo, constituye una imposición ideológica y expresa la voluntad política de que el laicismo excluyente constituya la única categoría cultural y referencial posible, marginando así el hecho religioso y, en palabras de Rafael Navarro Valls, olvidando «que la común herencia judeo-cristiana es uno de los más claros elementos comunes —y quizá el más fuerte— entre las mitades occidental y oriental de Europa, cuya integración es uno de los aspectos que más atención reclama en el futuro próximo de la UE».

LA POSICIÓN DE ESPAÑA

La postura de España ha sido desde el principio la de impulsar los trabajos de la Convención a través de una participación activa. Su criterio se ha orientado siempre a reforzar la permanencia y el fortalecimiento de los

actuales Estados dentro de la Unión, pues frente a toda idea de una Europa federal o de los pueblos, el Gobierno español ha defendido «una unión de Estados nacionales, que tienen personalidades distintas y que, conservando su identidad y soberanía, han encontrado una fórmula original, basada en el sometimiento a un Derecho común, con efectos directos sobre sus nacionales y primacía sobre los ordenamientos internos, en la creación de unas instituciones comunes; y, en fin, en el desarrollo de políticas comunes que les permiten conseguir mayor seguridad y mayor bienestar para sus ciudadanos».

Entre las aportaciones logradas por España se cuentan la incorporación de la Carta Europea de Derechos Fundamentales, la figura de la presidencia de la Unión, el reforzamiento de la política exterior de la Unión a través de la figura del *Ministro* de Exteriores; el principio de solidaridad entre los Estados miembros para combatir el terrorismo, la política común de inmigración, etc.

A pesar de estos logros, tras la presentación del borrador constitucional, España ha reaccionado con cierto desencanto, llegando a amenazar con su derecho a veto en la Conferencia Intergubernamental (CIG). El borrador incluye, contra la voluntad de España, una parte institucional, lo que supone una modificación sustancial del reparto de poder suscrito en Niza y, sobre todo, un giro en la concepción de la estructura de Europa. Esta reforma institucional consta de tres puntos fundamentales, pero en la base de todos ellos se encuentra el mismo argumento: el que prima la población sobre cualquier otro aspecto, y por ello sitúa necesariamente a España dentro de un segundo grupo, en lo que a poder de decisión se refiere.

De ahí la oposición del Gobierno español al sistema de toma de decisiones. Lo ha expresado su presidente, José María Aznar, en la presentación del borrador de la Constitución Europea ante el Consejo Europeo: «No sólo España sino muchos Estados miembros rechazan la propuesta de la Convención de corregir el sistema de votación fijado en la Cumbre de Niza, y cambiarlo por un método de doble mayoría —mitad más uno de los países y 60% de población—». Ese es el modo más seguro de que, entre otras muchas cosas, no vengan impuestos desde Bruselas

modelos que son, en definitiva, contrarios al patrimonio cristiano (católico, concretamente) que es propio de la sociedad española.

Además el Gobierno español es partidario de incluir en el preámbulo constitucional una alusión explicita al bagaje cristiano de la Unión. En este tema, uno de los que más polémica ha despertado en los debates de la Convención, España contaría con el apoyo de Polonia, Portugal, Irlanda, Italia y Austria.

Otra de las propuestas interesantes del Gobierno español, que podría ser acogida en la Conferencia Intergubernamental, sería la de someter a referéndum el texto constitucional, algo que supondría un verdadero impulso de legitimación de la integración europea, y ayudaría a dar a conocer el texto entre la ciudadanía.

UNA EUROPA DE Y PARA TODOS

El proceso continuará, pero ya está fuera de duda que la Unión Europea debe hacerse más visible ante el mundo, más comprensible para sus ciudadanos y más democrática y eficaz para todos. Todos coinciden en señalar la Constitución como una pieza clave para el logro de esos objetivos. El desarrollo de una política exterior y de defensa y la organización de un espacio de libertades y seguridad comunes en Europa reclama la Constitución Europea. Su aprobación en la Conferencia Intergubernamental de 2004, su ratificación por parte de todos los países miembros y sobre todo su difusión entre los ciudadanos —para lo que simplificar las más de doscientas páginas presentadas por la Convención y la celebración del referéndum de aprobación podría ser un buen instrumento—, serán imprescindible para conseguir una identidad europea definida —la auténtica Europa de los ciudadanos— y una organización supranacional verdaderamente democrática. Robert Schuman ya anunció que la unidad europea sería el fruto de un largo proceso; cincuenta años después seguimos pensando que el proceso no resultará nada fácil; pero si miramos hacia atrás, el contemplar todo lo que hemos avanzado alimenta nuestra esperanza y la confianza en este prometedor tratado constitucional.

RAFAEL RUBIO NÚÑEZ

NOTAS

1 El Dictamen 1/91 del TJCE sobre el proyecto de Acuerdo sobre el Espacio Económico Europeo, configuró definitivamente a los Tratados Constitutivos como la carta constitucional de la Comunidad Europea y como la norma suprema y generatriz del ordenamiento jurídico comunitario: «El Tratado CEE, aunque concluido bajo la forma de un acuerdo internacional, no deja de constituir por ello la carta constitucional de una comunidad de derecho. Los Estados han limitado en materias cada vez más extensas sus derechos soberanos y en él, los sujetos son no sólo los Estados sino también sus nacionales».

2 A. Pereira Menaut, «Invitación al estudio de la Constitución Europea», *Revista de Derecho Político* nº 53, 2002, pág. 205.

3 F. Rubio Llorente, «El constitucionalismo de los Estados integrados de Europa», en *Constituciones de los Estados de la Unión Europea*, Ariel, Barcelona, 1997, págs. 18-19.

4 V. Giscard d'Estaing, «Discurso de inauguración solemne de la Convención», 28-02-2002.

5 Javier Ruipérez, *La Constitución Europea y la teoría del poder constituyente*, Biblioteca Nueva, Madrid, 2000, pág. 23.

6 J. Wyse, *A vindication for the Government of the New England Churches. A draw from Antiquity; the light of Nature; Holy Scripture; its Noble Natura; and from the Dignity divine Providence has put upon it*, Boston, 1772.

7 P. de Vega, «Constitución y democracia», en *La Constitución de la monarquía parlamentaria*, FCE, 1983, pág. 67.

8 JOCEC 77, de 19.03.1984.

9 DOCE 61, de 28.02.1994.

10 Javier Ruipérez, *La Constitución Europea y la teoría del poder constituyente*, Biblioteca Nueva, Madrid, 2000.

11 P. de Vega, *La reforma constitucional y la problemática del poder constituyente*, Tecnos, Madrid, 1985, pág. 25.

12 F. de Carreras Serra, «Por una Constitución europea», *Revista de Estudios Políticos* nº 90 (1995), pág. 205.

13 G. C. Rodríguez Iglesias, «La Constitución de la Comunidad Europea», en *El derecho comunitario europeo y su aplicación judicial*, Civitas, Madrid, 1993, p. 99.

14 Javier Ruipérez, *La Constitución Europea y la teoría del poder constituyente*, Biblioteca Nueva, Madrid, 2000.

15 A. La Pergola, «La Confederación. 2. La forma moderna: el federalismo y sus contorno», en *Los nuevos senderos del federalismo*, Madrid, 1994.

Una reforma *a medio camino*

Duras, polémicas y maratonianas. Así se podría calificar la serie de reuniones —en grupo, tripartitas o bilaterales, pero siempre a puerta cerrada— que los ministros de Agricultura de los Quince llevaban celebrando durante meses hasta lograr lo que empezaba a parecer una misión imposible: alcanzar un acuerdo para reformar la Política Agrícola Común (PAC) antes de que finalizara la presidencia griega. Ocurría el 26 de junio a las 6 de la madrugada. La ampliación en mayo a diez nuevos países y las próximas negociaciones con la Organización Mundial del Comercio en Cancún el septiembre próximo impusieron un ritmo frenético a las negociaciones. ¿El resultado? España, pese a las críticas de la oposición y de parte de su sector agrícola, no ha jugado mal sus bazas, teniendo en cuenta que, como principal país beneficiario de ayudas del campo, será inevitablemente de los más perjudicados ante cualquier recorte de fondos comunitarios... **María Andrés** comenta los detalles de la exitosa negociación.

La Política Agrícola Común (PAC) ha sido desde sus inicios un continuo dolor de cabeza para los Estados miembros, que han visto cómo el campo se convertía en el bolsillo roto de las arcas comunitarias: hasta el 80% del presupuesto de la UE se destinaba a la agricultura en los años setenta, y a pesar de haberse reducido, continúa acaparando hoy el 45% del presupuesto comunitario. Los contribuyentes europeos están en contra de costear una sobreproducción que sólo beneficia al agricultor y a veces al «cazaprimas» y que perjudica a los países pobres de alta producción agrícola, al distorsionar las reglas del mercado. Sin embargo,

para países con un importante sector agrario, como España, los subsidios a la producción han sido durante años la llave para el desarrollo de las zonas más desfavorecidas y la supervivencia de un importante sector de la población.

Como en el triste final de una película, en los últimos años el sistema de la PAC acabó por naufragar, ahogado en su propio éxito: la batería de medidas intervencionistas que lo protegían de la competencia exterior y fomentaban la producción interior alteraron las leyes del mercado de tal modo que el campo europeo acabó por tener enormes problemas de excedentes y unos precios altísimos para sus productos, comparados con el mercado exterior. La reforma de la PAC en 1992 fue la primera reacción importante de la UE para corregir esta tendencia, pero el exceso de intervencionismo y el problema de los excedentes continúa afectando hoy a nuestra agricultura. En 1999 los Quince firmaron con la Agenda 2000 el presupuesto de la UE para el periodo 2000-2006.

En la actualidad, la Unión asigna 43.000 millones de euros anuales a la agricultura, de los que 30.000 millones se distribuyen en ayudas directas al campo, a través de unas treinta primas diferentes a la producción en los distintos sectores. Del presupuesto agrícola total, la Agenda 2000 asignó una cantidad muy limitada (unos 4.339 millones anuales) a fomentar el desarrollo rural. Conscientes de la dificultad de reformar la PAC, el Consejo encargó ya en 1999 a la Comisión una revisión del presupuesto agrícola para 2000-2006 una vez cumplido la mitad del plazo, en 2003. Dicha revisión, bautizada como *Mid-Term Review* y traducida —quizás irónicamente— al español como «reforma a medio camino», se ha acabado por realizar a trompicones, con la urgencia añadida de tener diez nuevos Estados —eminentemente agrícolas y necesitados de serias reformas— llamando a nuestra puerta, además de una cita pendiente con la OCM (Cancún, septiembre 2003), con la que se negociarán nuevas medidas de liberalización mundial para el mercado agrícola. En la cumbre de Doha (finales de 2002) los 145 miembros de la OCM lanzaron la octava ronda de negociaciones para desmantelar todos los sistemas de ayudas y barreras del sector agrícola antes de enero de 2005. Ahora la OCM tiene hasta la cumbre de Cancún para alcanzar sus objetivos.

LA REFORMA DE FISCHLER Poco amigo de sentimentalismos y sin atender las quejas de *lobbies* y agricultores, el comisario europeo de Agricultura, Franz Fischler, aprovechó en enero la oportunidad que le brindaba esta «revisión a medio plazo» para plantear a los Quince la reforma más drástica de la PAC desde sus inicios. Estas fueron sus propuestas principales, orientadas a reducir el gasto, recortar los precios de intervención de los productos y hacerlos más competitivos de cara a la PAC:

1. Desvinculación global: Para reducir los excedentes de producción y abaratar precios, la Comisión proponía una desvinculación global de las ayudas (*total decoupling*), a partir de enero de 2004, en la mayoría de los sectores agrícolas. Es decir, pretendía transformar las ayudas, antes distribuidas según la producción, en ayudas directas al agricultor —sin tener en cuenta cuánto producen sus tierras— condicionadas en parte al desarrollo rural y al respeto al medio ambiente. Además, las ayudas se calcularían según la productividad histórica por hectárea o por número de cabezas de ganado —como periodo histórico de referencia se propuso 2000-2002—.

2. Regresividad: Propuesta de reducir todos los pagos a los agricultores de forma gradual, empezando con un recorte anual del 1% en 2006, que se incrementaría progresivamente (*regressivity*) para que en el año 2012 las ayudas supongan un 19% menos que las del periodo de referencia. Esta medida afectaría muy negativamente a los agricultores.

3. Modulación: Por otro lado, una parte de los recursos ahorrados por esta reducción servirían para financiar actividades de apoyo al medio ambiente y al desarrollo rural (*modulation*) a través los fondos del Feoga Garantía. Su distribución se haría según criterios de superficie agraria, empleo y PIB, lo que en principio beneficiaría a los países del sur (y por supuesto España) que recibirían más fondos que el resto.

4. Otras medidas: Destacan también la propuesta de crear un «sistema de asesoramiento agrícola» obligatorio (una especie de auditoría de los fondos comunitarios a todos los beneficiarios de ayudas) y otras propuestas de apoyo específico a los jóvenes agricultores. Por último, se especifican toda una serie de medidas para reducir o eliminar

el intervencionismo en los sectores del arroz, la leche, los cereales y los forrajes, entre otros. Estas medidas sectoriales levantaron inmediatamente muchas ampollas entre *lobbies* y agricultores.

Los principales beneficiarios de la PAC actual —españoles en cabeza— recelaron de inmediato del cambio de sistema, aun a sabiendas de que la PAC resulta insostenible con la llegada de diez nuevos socios con rentas muy inferiores y un importante sector agrario. Incluso si al pactar su adhesión ya se les impuso un periodo transitorio de diez años para poder beneficiarse de las ayudas directas.

El ministro español Arias Cañete protagonizó entre febrero y junio una dura campaña en contra de estas medidas, de acuerdo con los gobiernos francés, portugués, irlandés e italiano, especialmente. España concretó sus quejas en un «no a la desvinculación *total* de las ayudas —especialmente en el sector vacuno, ovino y caprino—, no a la degresividad o recorte agresivo de fondos, no a la reducción del precio de algunos sectores como los cereales y la leche». El ministro español temía, con razón, que desvincular las ayudas de la producción invitaría a muchos pequeños agricultores a conservar sus tierras pero sin producir, por el mero hecho de recibir la subvención. Este fenómeno, además, ocurriría principalmente en las zonas más pobres, donde el trabajo de la tierra es más costoso y a menudo deficitario.

A favor de la reforma Fischler se posicionaron en principio los países esencialmente contribuyentes a las arcas presupuestarias, como Alemania, Gran Bretaña, Suecia, Holanda y Dinamarca. Por su parte, el Parlamento Europeo se pronunció en mayo a favor de los países más agrícolas, con una serie de informes de opinión —el pleno carece de poder de codecisión en el sector de Agricultura— que principalmente pretendían instaurar en la reforma un nuevo espíritu «multifuncional»: mayor prioridad al desarrollo rural, a los aspectos sociales y medioambientales de la agricultura, a la calidad de los alimentos y el bienestar animal. La principal propuesta de la Cámara —conocida como el *informe Cunha*— solicitaba que se mantengan las ayudas a la producción para la mayoría de los sectores y que la desvinculación sea parcial y se limite a los herbáceos y a los bovinos. Exigía, asimismo, una menor

más de 10 millones
de buenas referencias.

Endesa, la compañía líder en luz ahora también te ofrece gas natural.

Más de 10 millones de hogares nos dan su confianza cada día. Por calidad, tranquilidad y garantía, encuentran en Endesa la respuesta a sus necesidades. Disfrutando de más ventajas y mejores servicios.
Más de 10 millones de hogares son nuestra mejor referencia. Para ofrecerte, ahora también, gas natural. Con todas las facilidades que sólo Endesa puede darte.

luz y gas

Infórmate en el 900 84 83 84

endesa

FUNDACION

Programa de Conservación del

Patrimonio Histórico Español

La FUNDACIÓN CAJA MADRID, desde su creación en 1991, orientó una parte principal de su actividad y recursos a la conservación del patrimonio histórico. Desde entonces, y hasta el año 2002, se han destinado a este Programa más de 84 millones de euros.

El Programa de Conservación del Patrimonio Histórico Español, creado como tal en 1996, se divide entre las OBRAS PATROCINADAS mediante la aportación de recursos económicos y las OBRAS PROPIAS, en las que la Fundación no se limita a financiar total o parcialmente las restauraciones, sino que además actúa promoviéndolas y gestionándolas en colaboración con otras instituciones. Estas obras tienen como denominador común el rigor metodológico de la actuación y un especial respeto, dentro del panorama de la restauración en España, por los valores históricos y documentales del patrimonio cultural

Plaza San Martín, 1 • 28013 MADRID • ppatrimonio@cajamadrid.es • www.fundacioncajamadrid.es

IMPLANTACIÓN TERRITORIAL (fuera de Madrid) del
Programa de Conservación del Patrimonio Histórico Español de la **Fundación Caja Madrid** 1996-2002

reducción de las ayudas, que se tenga en cuenta la situación de las regiones desfavorecidas y que un mayor número de pequeñas explotaciones no se vea afectada por la reducción de las ayudas. Los fondos ahorrados gracias a dichos recortes deberían, por último, reinvertirse «íntegramente» en medidas de desarrollo rural.

REFORMA FINAL: ¿CAFÉ PARA TODOS? La polémica estaba servida y, de nuevo, fue el eje franco-alemán el que supo dar el pistoletazo de salida a las alianzas bilaterales, en un tira y afloja necesario para alcanzar esa misión imposible. Su acuerdo sirvió para que la Comisión rebajara por fin las pretensiones iniciales, reforzado por una lista final de nueve países —España y Francia en cabeza— en contra de la reforma. Cualquier avance en la dulcificación de la propuesta de Fischler era fundamental para la economía española.

El resultado —a pesar del ruido de organizaciones agrarias y socialistas en contra del ministro español— ha sido un acuerdo de principios, razonable dada la diferencia de intereses y que no provocará las terribles distorsiones del mercado que muchos temían. A grandes rasgos, se acepta una desvinculación general de las ayudas a partir de 2006 para evitar excedentes, pero que podrá voluntariamente ser «parcial» en algunos sectores, a decisión de cada Estado, y ligar así en parte ayudas y producción, para evitar el abandono de la actividad agraria en las zonas más pobres. Teniendo en cuenta la propuesta inicial, es un éxito para España haber logrado la desvinculación parcial voluntaria en los sectores del cultivo herbáceo (25% de las ayudas se podrán mantener ligadas a la producción), trigo duro (40%) y ovino (50%). Para el vacuno —una de las mayores preocupaciones españolas—, se crean tres modalidades de desvinculación parcial en diversas primas. Además, la desvinculación se podrá retrasar hasta el 2007 en los países que así lo soliciten, aunque con limitaciones en el presupuesto.

La propuesta de regresividad que daba porcentajes fijos en la reducción de las ayudas, tan dañina para los países agrarios, desaparece y se sustituye por otro concepto —*disciplina financiera*— que consiste

básicamente en crear un mecanismo (impreciso en el acuerdo) para garantizar que las ayudas se rebajarán en el momento en que las estimaciones presupuestarias indiquen que vaya a rebasarse el límite del gasto presupuestario fijado para 2007-2013. Llegado el caso, la Comisión hará su propuesta de recorte anual y el Consejo tendrá la última palabra. Dichas reducciones no afectarán a los pequeños agricultores que reciban de la UE menos de 5.000 euros anuales.

En cuanto al sistema de modulación, se establece que habrá un recorte específico de todas las ayudas agrícolas (primer pilar de la PAC) que se reinvertirá íntegramente en el campo, pero en actividades de desarrollo rural (segundo pilar): 3% en 2005, 4% en 2006 y 5% a partir de 2007. Esta medida, que en principio iba a beneficiar a los países del sur por ser los más necesitados en desarrollo rural, al final no será tan ventajosa para España puesto que sólo el 20% de dichos fondos se redistribuirá con criterios objetivos en las zonas de Europa más necesitadas. El 80% restante permanecerá en el Estado de donde se había recortado la ayuda, para que éste lo redistribuya entre su población. El éxito de este requisito es, sin duda, obra de Alemania y otros países contribuyentes al presupuesto comunitario que no querían desviar más ayudas fuera de sus fronteras.

Por último, por lo que se refiere a los sectores, la reforma de Fischler se dulcifica con el mantenimiento de algunas medidas proteccionistas que benefician sobre todo a los cereales, seguido del arroz, productos lácteos, vacuno y frutos secos. Francia ganaba así por goleada, logrando conservar la mayoría de las ayudas para sus cerealistas, el sector agrario más importante del país. España también resulta beneficiada con las reformas del vacuno y de los frutos secos, principalmente. Pero el mayor éxito del Ejecutivo español ha sido, sin duda, la cláusula de protección de zonas ultraperiféricas, por la que las islas Canarias quedarán exentas de las medidas de desvinculación y modulación.

En definitiva, se trata de una reforma de principios, siguiendo la fórmula «café para todos», que logra contentar a los Estados con diversas excepciones sectoriales y una mayor precaución a la hora de liberalizar el mercado. A corto plazo, los resultados objetivos de la reforma

no resultan tan perjudiciales para el campo español (los agricultores seguirán recibiendo en su mayor parte los mismos subsidios, aunque atribuidos con criterios diferentes según el número de hectáreas y no de producción, o por mantener niveles de calidad y medio ambiente, por ejemplo).

El problema, sin embargo, podría presentarse a largo plazo. La reforma de la PAC deja la puerta abierta al sistema de la desvinculación de ayudas, y es una tendencia lógica que en futuras reformas se opte por un mayor grado de desvinculación, hasta hacerla total. Por otro lado, las reformas sectoriales fijadas estos días otorgan alrededor de un 60% del presupuesto comunitario a los cereales. Teniendo en cuenta que el presupuesto tiene un techo establecido que en ningún caso podrá sobrepasarse, será difícil aumentar las ayudas en los sectores que aún están pendientes de reforma —se hará a partir de septiembre—, y que son precisamente productos típicamente mediterráneos: el aceite de oliva, el tabaco o el algodón.

Los Quince —con un grupo exhausto de ministros y rayando la luz del alba— han conseguido por fin lograr una reforma de la política que consume la mayor parte del presupuesto, la agricultura. Posponer su modificación y tener que volver a intentarlo con una Europa a veinticinco hubiera sido impensable. España deberá hacer sacrificios (necesarios e inevitables) pero también ha logrado unas ventajas razonables para sus agricultores. Resta, sin embargo, la batalla final: lograr que la modificación de sectores como el aceite, el tabaco o el algodón no se aleje de nuestros intereses, y velar por que futuras reformas de la PAC no cedan a la radicalización de países que, por motivos de bolsillo, se muestran contrarios al mantenimiento comunitario de una agricultura competitiva, pero también social, sostenible y de calidad. MARÍA ANDRÉS

El Imperio en el avispero

por MIGUEL PLATÓN

No fueron tres días, ni tampoco tres meses. El avance de la coalición anglonorteamericana no fue un paseo militar, pero tampoco existió en ningún momento el riesgo de un *empantanamiento* tipo Vietnam. El día en que empezó la guerra contra Iraq, el 20 de marzo, muchos corresponsales y analistas de los medios volvieron a ceder ante lo que podría definirse como un concepto sensacionalista de la información, pero la realidad fue que no hubo sorpresa alguna. La superioridad tecnológica de la coalición había decidido el conflicto antes de su comienzo; la resistencia iraquí fue débil y sólo hicieron falta 25 días desde que las primeras bombas y misiles cayeron sobre Bagdad hasta que fue ocupada la última ciudad importante: Tikrit, cuna del tirano Sadam Husein. Lo realmente decisivo comenzó entonces. La victoria militar no tenía especial complicación. El desafío verdadero era y es de naturaleza política: establecer un sistema estable, pacífico y a ser posible democrático en medio del avispero de Oriente Medio.

Con otros parámetros políticos, sociales y culturales, es posible que semejante programa de acción, sensiblemente igual al aplicado en Alemania y Japón tras la II Guerra Mundial, y respaldado por Estados Unidos, Gran Bretaña, la Unión Europea y Naciones Unidas, tuviera excelentes posibilidades de éxito. Durante más de treinta años, más de veinte millones de iraquíes han padecido una de las más irracionales y asfixiantes dictaduras de la época contemporánea. Las libertades públicas fueron suprimidas, los opositores asesinados a mansalva, y cientos de miles de iraquíes perdieron la vida en dos agresiones insensatas: la guerra de ocho

años contra Irán, entre 1980 y 1988, y la invasión de Kuwait en 1990-1991. Toda esa sucesión de disparates empobreció a un país que tiene las segundas reservas mundiales de petróleo, mientras Husein y su corte vivían con un lujo desproporcionado y dedicaban gran parte de los recursos del país a la industria armamentística, incluidas armas de destrucción masiva o proyectos futuristas como el cañón de larguísimo alcance proyectado por el ingeniero canadiense Gerry Bull (asesinado presuntamente por los servicios israelíes en Bruselas, en marzo de 1990, cuando existía ya en fase avanzada de desarrollo un sistema capaz de bombardear Israel desde territorio iraquí).

Y sin embargo... lo cierto es que gran parte de los países de Oriente Medio llevan decenios dilapidando sus recursos humanos y económicos en aras de una política de violencia —interna y externa—, normalmente acompañada de una deficiente gestión económica, que en la práctica ha impedido en la región la construcción de sociedades prósperas y modernas. El fundamentalismo islámico es una plaga añadida que completa un panorama desolador.

La población de Iraq carece de cultura política no ya democrática, sino meramente pacífica. Se trata de una de las sociedades más castigadas de los últimos decenios, y a la que sólo ahora se abre un horizonte que en teoría permite combinar seguridad, prosperidad y libertad. Si los iraquíes actuasen como los alemanes y los japoneses de 1945, esa posibilidad podría ser aprovechada, al servicio de unas nuevas generaciones que creciesen en un nuevo Iraq libre del terror y de la opresión.

Tres meses después de finalizada la guerra, existen indicios de que al menos un parte de los iraquíes suscribirían una evolución en tal sentido. Husein, como Hitler, pudo ser percibido en algún momento como un líder nacionalista que encarnaba mal que bien el destino del país, pero sus fracasos reiterados desde 1980, la supresión de los contenidos y símbolos de su poder el pasado mes de abril, y la noticia cierta sobre el alcance pavoroso de sus crímenes, han minado su figura casi por completo, no sólo en Iraq, sino también en el resto del mundo árabe. Con carácter general, Sadam Husein no es ya un modelo para nadie, ni siquiera para

los más furibundos islamistas antioccidentales, precisamente por su incapacidad para hacer frente al enemigo.

El programa más o menos consensuado por la Autoridad Provisional para Iraq —las fuerzas de ocupación— y la comunidad internacional representada por Naciones Unidas tiene una ventaja básica: la difícil existencia de una alternativa, tanto en lo que se refiere a la capacidad para ejercer un poder efectivo, como en la legitimidad de su contenido. El enviado especial de la secretaría general de la ONU, Sergio Vieira de Melo, lo ha definido como el deseo de que el pueblo iraquí sea «libre, democrático, unido y en paz consigo mismo». Es un objetivo compartido por todas las instancias que actúan en Iraq, y también por la generalidad de la opinión pública mundial, incluso cuando sólo se trate de una posición retórica.

Por lo que se refiere al ejercicio del poder, seguían operando focos aislados de resistencia. En los dos primeros meses de posguerra murieron por ataques sesenta y dos militares de la coalición, casi la mitad de los ciento treinta y seis que perdieron la vida durante las cuatro semanas de guerra. Es una cifra elevada, que debería reducirse de manera sensible en los próximos meses para que pueda hablarse de pacificación.

Lo mismo cabe decir de los sabotajes —que a finales de junio volvieron a dejar sin electricidad a Bagdad—, cuya erradicación es necesaria para que los diversos programas de ayuda internacional puedan resultar eficaces. Al principio del verano, la capacidad adquisitiva de los iraquíes continuaba siendo tan escasa que casi la totalidad de la población dependía, para subsistir, de tales ayudas.

Había indicios, sin embargo, de que resulta posible una recuperación muy rápida de la actividad económica. Parte de las infraestructuras básicas ya han sido reparadas, los niños han vuelto a la escuela, la ayuda exterior llega al país de manera fluida, los comerciantes adecentan sus locales y están a la venta numerosas mercancías procedentes de Siria y Jordania. El tráfico había vuelto a ser tan intenso y caótico como antes de la guerra. Las manifestaciones de numerosos ciudadanos, sobre todo de profesionales y emprendedores, coincidían en un gran afán por superar el largo periodo de inestabilidad padecido bajo Sadam Husein.

Las reclamaciones a las nuevas autoridades eran básicamente dos: seguridad ante la ola de delincuencia iniciada en los últimos días de la guerra, y unas reglas económicas básicas, incluida nueva moneda, que permitieran el funcionamiento ordenado de la actividad.

La Autoridad Provisional parecía reconocer la necesidad imperiosa de ambas peticiones. Se anunciaba el pago de una pensión a los antiguos miembros de las Fuerzas Armadas iraquíes, así como la creación de un nuevo Ejército formado por unos 120.000 hombres. Las sanciones económicas contra Iraq estaban asimismo en trance de supresión generalizada.

Los riesgos de inestabilidad eran fundamentalmente de carácter político. Un vago nacionalismo, débil por el momento pero con un evidente potencial, reclamaba la rápida salida de las fuerzas de la coalición, opción que parece poco realista a corto y medio plazo. Los chiíes participaban de esa misma postura, si bien una parte de sus dirigentes reconocían que sólo la acción militar de norteamericanos y británicos había podido librarles de su mortal enemigo Sadam Husein, que les había asesinado por millares. Los kurdos del norte, en principio los mejores aliados de la coalición, tienen una larga historia de hostilidad con aquellos que consideran iraquíes genuinos. Aquellos de estos últimos que fueron los seguidores más fervientes de Sadam carecen de posibilidades en la nueva situación, y son el refugio natural de eventuales grupos terroristas. Más allá de las fronteras, grupos radicales islamistas, aunque más dados a la retórica que a la acción, proclamaban estar dispuestos a luchar contra las fuerzas ocupantes.

Lo más trascendente es que un éxito de la transición iraquí, o si se prefiere de la apuesta norteamericana, amenazaría el *statu quo* de las fuerzas más negativas que operan en la región: desde las veteranas dictaduras, tradicionales o no, a los grupos terroristas palestinos, cuya reacción al nuevo plan de paz ha sido especialmente virulenta. Pero tampoco hay que limitarse a Oriente Medio. En la opinión internacional, una vez más, no faltan quienes preferirían un fracaso de los Estados Unidos a la evolución democrática de Iraq. Es el precio que tiene que pagar el Imperio. MIGUEL PLATÓN

UN *LIBRO DE RESISTENCIA* FRENTE AL NAZISMO

Las Casas contra Hitler

por **KLAUS GAUGER**

La República de Weimar —el periodo que siguió a la abdicación del káiser Guillermo II y a la derrota en la I Guerra Mundial— fue una época de esplendor cultural en Alemania. Su capital, Berlín, se convirtió en el centro de la cultura europea; basta recordar las grandes figuras que entonces trabajaban en el cine y el teatro, en la música, la pintura y en la literatura. Alemania era un país abierto a todos los estímulos, a todas las tendencias. Especial relevancia tuvo, en este contexto cultural, la aportación de los judíos alemanes.

CAMBIO DE ÉPOCA El panorama cambió radicalmente con la llegada de Hitler al poder el treinta de enero de 1933. La situación se volvió difícil para los escritores alemanes, si se exceptúa a los pocos —casi siempre autores de segunda línea— que saludaron el cambio. Los escritores judíos o los que tenían vínculos familiares con judíos, como Thomas Mann (su mujer era judía), comprendieron con relativa rapidez que tenían que marcharse, porque estaban en peligro. Otros, como Bertolt Brecht, emigraron por motivos políticos. Al primer grupo pertenecen, entre otros, Stefan Zweig, Alfred Döblin, Heinrich, Klaus y Erika Mann, Lion Feuchtwanger y Kurt Tucholsky.

Los que se quedaron tuvieron que aceptar el hecho de que en Alemania imperaba un sistema totalitario con una censura dura y vigilante que no permitía que se publicasen libros de tendencia hostil al régimen. Ante tal situación, el escritor tenía tres opciones: amoldarse a las circunstancias y escribir libros adaptados a la ideología fascista; dejar de escribir y buscar otra manera de ganarse la vida; por último —ésta

era la opción más peligrosa, que comportaba el riesgo de acabar en un campo de concentración— también era posible escribir libros que de manera camuflada y encubierta criticaran el nacionalsocialismo.

Obviamente, los que optaron por escribir este tipo de libros tenían que actuar con mucho cuidado para conseguir que se publicasen a pesar de la censura y además necesitaban lectores capaces de descifrar el mensaje del libro. Casi todos los autores de estos «libros de resistencia», que pertenecían a lo que se llamó en Alemania *innere Emigration* (emigración interior), optaron por escribir alegorías, novelas utópicas, novelas en clave y sobre todo novelas históricas, ya que el hecho de presentar acontecimientos de una historia remota era a primera vista inofensivo para el Estado nacionalsocialista. Pero el lector perspicaz podía sacar sus conclusiones del análisis de los acontecimientos pasados y, sobre todo, ver las analogías existentes entre la situación histórica y la actual. Del reducido grupo de autores que cultivaron este género de libros, los más conocidos hasta hoy son Ernst Jünger, Ricarda Huch y Reinhold Schneider.

EL AUTOR

Schneider nació en 1903 en Baden-Baden, en el sur de Alemania. Su padre era propietario de un gran hotel y la familia vivía con desahogo; pero durante la inflación que siguió a la I Guerra Mundial quedó en la ruina, y el padre se suicidó. El joven Schneider tuvo que empezar a trabajar, primero en una granja, después como aprendiz de comercio en una empresa de Dresde. Durante los seis años que trabajó en Dresde, se dedicó a estudiar idiomas, de modo más o menos autodidacto, en sus horas libres: español, portugués, francés, italiano e inglés, y además devoró con avidez obras literarias y sobre todo filosóficas, como las de Schopenhauer, Nietzsche, Kant, Kierkegaard y Platón. Tras esos pocos años de estudio autodidacta y de lecturas, Reinhold Schneider disponía de un amplio bagaje de conocimientos sobre la literatura y la filosofía europeas.

UN HISPANÓFILO

Un autor que dejó gran huella en él fue Miguel de Unamuno, sobre todo su obra *Del sentimiento trágico de la vida*, y bajo el impacto de este libro decidió dejar el empleo

de Dresde y, entre 1928 y 1930, emprendió varios largos viajes por la península Ibérica. Fue entonces cuando también empezó a escribir libros sobre temas históricos y literarios relacionados con España y Portugal. De vuelta a Alemania, subsistió económicamente gracias sobre todo a sus numerosas colaboraciones en diarios y revistas.

Durante los primeros años de la década de los treinta, Schneider es políticamente conservador, de tendencia nacional y monárquica, y en sus trabajos literarios sobre los grandes emperadores europeos estudia de manera contemplativa y esteticista las diferentes formas del poder en el pasado, sin interesarse demasiado por las víctimas —por los perdedores de la historia—. Tampoco se interesa gran cosa por la religión. Se le podría calificar, durante este periodo de su vida, de metafísico agnóstico.

EL COMPROMISO PERSONAL

Pero cuando los nazis llegaron al poder, Schneider cambió de actitud. La masas plebeyas hitlerianas y, en especial, la infame propaganda nacionalsocialista contra las diversas minorías, sobre todo contra los judíos, le produjeron un rechazo instintivo y radical. 1937 fue crucial en su vida: aquel año, leyendo los evangelios, redescubrió el mensaje de Jesucristo y determinó reconvertirse al catolicismo. Y también, después de muchos años de estar vagando por diferentes ciudades alemanas, decidió establecerse en Friburgo, al pie de la Selva Negra, en el suroeste de Alemania.

EL LIBRO

Un año mas tarde, en 1938, publicó su libro *Bartolomé de las Casas ante Carlos V*[1], testimonio de resistencia contra el nacionalsocialismo desde una perspectiva decididamente cristiana. Durante los años siguientes, Reinhold Schneider será el centro espiritual de un grupo de resistencia constituido en Friburgo y también mantendrá contactos con el grupo conspirativo de militares que llevaron a cabo el atentado contra Hitler del veinte de julio de 1944. Durante la guerra siguió escribiendo prosa y poesía, sobre todo muchos sonetos de tendencia claramente antinacionalsocialista, y en 1941 el Gobierno le prohibió que llevara sus obras a la imprenta. Desde entonces, éstas fueron editadas en el extranjero, mientras en Alemania circulaban en copias clandestinas.

Después de la II Guerra Mundial, Reinhold Schneider recibió homenajes, ganó premios literarios y fue reconocido plenamente como un escritor de primera línea. No perdió, sin embargo, su combatividad en aquellos años de posguerra. Así por ejemplo, protestó enérgicamente contra el rearme de la joven República Federal Alemana, lo que le acarreó numerosos problemas con los círculos conservadores de los años cincuenta. En aquel ambiente restaurativo y satisfecho de sí mismo de la época del «milagro económico alemán», trató asimismo de recordar a los alemanes su gran responsabilidad por las atrocidades y los crímenes cometidos en el período nacionalsocialista, en especial durante la II Guerra Mundial. Reinhold Schneider, que tenía una enfermedad intestinal desde los años treinta, murió en Friburgo en 1958.

UNA NOVELA HISTÓRICA CANÓNICA

Bartolomé de las Casas ante Carlos V es una novela breve, estructurada en cuatro capítulos. En el primero de ellos, Las Casas viaja de Veracruz a Sevilla. Durante la travesía se hace amigo del hidalgo Bernardino de Lares, que después de muchos años en las Indias vuelve a Valladolid, su ciudad natal. Bernardino de Lares, que está enfermo, envenenado por la flecha de un indígena, le cuenta a fray Bartolomé gran parte de su vida en las Indias y le habla también de los muchos crímenes que cometió, al participar como aventurero en incursiones contra poblados indios, y en calidad de encomendero explotando y maltratando a los indígenas, a los que hizo trabajar para él hasta la extenuación.

El segundo capítulo aborda los preparativos de Bartolomé de Las Casas para la disputa que sostendrá con Ginés de Sepúlveda, en presencia de teólogos y juristas, en Valladolid, donde también se encuentra Carlos V, que ha ordenado que se celebre esa disputa y quiere ser informado de su resultado. Sepúlveda defiende la tesis de que las guerras de los españoles contra los indios son justas, y la evangelización a espada y sangre, legítima; Las Casas, por su parte, afirma que la guerra contra los indios es injusta y que la evangelización de las Indias sólo se puede llevar a cabo con métodos pacíficos. Al mismo tiempo se hace más estrecha la amistad entre Bartolomé de Las Casas y Bernardino de

Lares, que está arrepentido de sus crímenes y se ofrece como testigo contra las teorías de Ginés de Sepúlveda.

El tercer capítulo presenta la disputa, con los argumentos que se entrechocan con toda dureza en presencia de Carlos V. En el cuarto capítulo el emperador entrega a Las Casas, en una audiencia nocturna, las Leyes Nuevas cuyo objetivo es liberar a los indios de la esclavitud.

En esta novela, Las Casas triunfa sobre sus adversarios con la ayuda del emperador, aunque éste deja claro que no va a ser fácil imponer las Leyes Nuevas en las colonias, unos territorios donde los indios están a merced de conquistadores y encomenderos, que consideran a los indios seres inferiores. En esa audiencia nocturna, Carlos V nombra también a Las Casas obispo de la provincia de Chiapas, en el actual México.

Es evidente que Reinhold Schneider ofrece una versión literaria, libre, de unos hechos reales que tuvieron lugar en 1550. Las Leyes Nuevas fueron decretadas por Carlos V en 1542 y abolidas tres años después, en 1545, a causa de la protesta masiva de los colonos españoles. Bartolomé de Las Casas, *el padre de los indios*, fue nombrado obispo de Chiapas en 1544. En 1550 ya había renunciado a su diócesis. La disputa entre Las Casas y Sepúlveda tuvo lugar en Valladolid, en este punto el libro es exacto, pero no en 1544 sino en 1550. La conversación nocturna entre fray Bartolomé y Carlos V es pura ficción y también es invención del autor la figura de Bernardino de Lares.

La finalidad que persigue Schneider, al situar los sucesos de los años 1542 y 1544 en el año 1550 y al añadir otros elementos de ficción, es aportar una mayor densidad narrativa y una estructura dramática. La tensión de la lectura va en aumento desde el primer capítulo hasta el tercero —la disputa es el punto culminante de la novela— para descender después en el anticlímax del desenlace del cuarto capítulo.

El tema central de la novela es la capacidad que tiene el individuo de salvar su alma siempre que esté dipuesto a hacer riguroso examen de conciencia. Bartolomé de las Casas nació en 1484 en Sevilla. En 1502 hizo su primer viaje a Cuba. Allí fue encomendero, como la mayoría de los colonos. De 1505 a 1508 estuvo otra vez en Europa, y en Roma se ordenó sacerdote. Volvió a Cuba, reanudando su existencia como

encomendero. En 1514, leyendo los evangelios y haciendo examen de conciencia, llegó a la conclusión de que el trato que los colonos españoles estaban dando a los indígenas era injusto. Se deshizo de su encomienda, liberó a sus esclavos y desde entonces luchó por los derechos de los indios, como sacerdote en las colonias, como consejero en la corte y como escritor denunciando los malos tratos de que hacían objeto a los indios los españoles. En 1522 ingresó en la orden de los dominicos. El *padre de los indios* murió en España en 1566.

Bartolomé de las Casas nos es presentado en la novela de Schneider como un hombre que ha reconocido la injusticia que impera en las colonias, que dio un viraje total a su vida después de hacer examen de conciencia y que obra en consonancia con el mensaje evangélico. Como persona convertida a unas creencias cristianas y humanitarias, tiene la función de ser la conciencia de los españoles del siglo XVI, y también posee la energía necesaria para ello.

Por eso las conversaciones entre Las Casas y Lares tienen especial importancia. Bernardino de Lares es un hombre que ha cometido un sinfín de crímenes en las Nuevas Indias y que tiene remordimientos de conciencia. Pero todavía no ha aceptado del todo su culpabilidad y sigue ligado a las riquezas que ha traído de las Indias. Fray Bartolomé quiere que haga una confesión total de sus errores, que se adhiera al mensaje evangélico de justicia, de paz universal y de igualdad entre los hombres y que renuncie finalmente al oro que obtiene extorsionado a los indígenas. En los primeros dos capítulos de la novela, Lares confiesa a Las Casas que al principio, cuando participaba en incursiones contra los indígenas, se avergonzaba del trato que los españoles daban a los indios, pero que el temor a ser castigado por sus jefes y a quedar en ridículo ante sus compañeros le indujeron a cometer también actos inhumanos. Le habla asimismo de la fascinación que le producían personajes diabólicos, como el carismático adelantado Ojeda, bajo cuyo mando cometió los crímenes más abominables.

EL PARALELISMO HISTÓRICO

Es evidente que bajo ese camuflaje histórico Reinhold Schneider quiere presentar las estructuras del nacionalsocialismo. A su amparo, muchos

alemanes colaboraron o, por lo menos, toleraron las atrocidades cometidas contra los judíos, llevados de su cobardía, del miedo al ridículo o al castigo, y fascinados además por el carisma que indudablemente poseían —Hitler es el mejor ejemplo de ello— muchos de los líderes nacionalsocialistas.

Leyendo la confesión de Bernardino de Lares, en la que el hidalgo cuenta detalladamente las brutalidades que cometió, cualquier lector del año 1938 tenía que pensar necesariamente en el destino de los judíos, que a causa de las leyes nacionalsocialistas vivían en un estado de discriminación racial, que habían visto cómo sus sinagogas y sus tiendas eran quemadas y destruidas por bandas nacionalsocialistas en la «noche de los cristales rotos», la del 9 al 10 de noviembre de 1938, y que unos años más tarde morirían en las cámaras de gas de los campos de concentración, si no habían tenido la suerte de poder huir de Alemania antes de que Hitler ordenase su exterminio. El propio Reinhold Schneider dijo después de la guerra que, en 1938, había visto una posibilidad de criticar públicamente la persecución de los judíos valiéndose de la lucha de Bartolomé de las Casas en defensa de los indios.

Al final de las largas conversaciones con Las Casas, Bernardino de Lares reconoce su culpa y está dispuesto a dar un giro total a su vida. En la disputa de Valladolid, hace una confesión pública de errores ante la comisión de juristas y teólogos, se acusa a sí mismo y a los otros colonos de vivir en pecado y entrega sus bienes a la orden de los dominicos, con la esperanza de que sus tesoros sirvan para hacer el bien en las Indias. Después de un largo proceso, la conversión de Bernardino de Lares al mensaje evangélico es completa.

Bartolomé de las Casas también influye en la conciencia del emperador que, dada la difícil situación, querría mediar entre colonos e indígenas, pero poniendo fin a la injusticia que reina en las nuevas colonias. Carlos V está presente en una sesión decisiva de la disputa y, ante el impacto de las palabras de fray Bartolomé, decide promulgar las Leyes Nuevas.

Otro tema central de la novela es la lucha entre el principio del derecho eterno y el de la razón de Estado. Pues la disputa de Valladolid gira en torno a la cuestión de si la razón de Estado está o no por encima del derecho eterno. Las Casas explica a los hermanos de su orden

la cuestión clave de la disputa que va a tener lugar entre Sepúlveda y él, reproducidas en la novela en tercera persona:

«Con la ayuda de los hermanos, y de acuerdo con sus bondadosos consejos, pensaba enfrentarse al doctor Sepúlveda, que parecía tener en más estima el Estado y el servicio a su amo terrenal que el derecho eterno y el servicio a la causa de Dios, cuando en verdad no podía, no debía existir en el mundo ningún sistema que no sirviera a que los mortales se preparasen para la eternidad, elevando su dura tarea cotidiana a la labor en los viñedos de Dios. Ésta era su creencia, que ahora debía ser defendida más que nunca, puesto que en ese mismo momento el pueblo corría el peligro de vender su alma a los poderes terrenales»[2].

Para Bartolomé de Las Casas, el Estado tiene que defender el derecho eterno, y sus actividades han de estar al servicio de la causa de Dios. Así, a través de la argumentación de fray Bartolomé, el autor critica la divinización del Estado y de Adolf Hitler bajo el nacionalsocialismo, y todo el que leyese la novela en 1938 tenía que plantearse si las actividades del Estado nacionalsocialista, con su ideología neopagana, no violaban claramente el derecho divino y si no estaban más bien al servicio de la causa de Satanás que al servicio de la causa de Dios. Y asimismo, el lector que en un primer momento había aceptado por convicción o por cobardía el régimen totalitario de Hitler, tenía que preguntarse si no estaba vendiendo su alma a poderes terrenales.

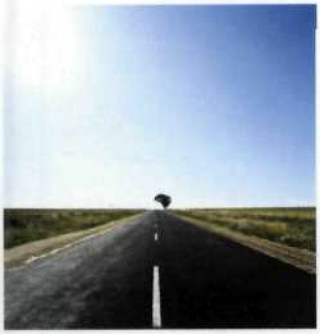
Reinhold Schneider estaba firmemente convencido de que la historia de la humanidad abocaría finalmente en el reino de Dios y creía que en la historia había una constante lucha entre las fuerzas del bien y del mal. En Adolf Hitler y el Estado nacionalsocialista él veía un poder demagógico, nihilista y destructor, una fuerza del mal. En la disputa de Valladolid, Las Casas incluso llega a proclamar frente a su adversario que las guerras de conquista llevadas a cabo por los españoles hasta ese momento son contrarias al derecho, tiránicas e infernales. No hay que olvidar que en 1938 Hitler había ocupado una gran parte de Checoslavaquia y que ya estaba preparando la conquista *manu militari* de toda Europa, y que la guerra, una gran guerra, era inminente. Tampoco asombra en este contexto que, en la disputa entre Las Casas y Sepúlveda, Schneider haya retratado a este último

con los típicos rasgos del burócrata nacionalsocialista, incondicional servidor de su amo y del Estado. Ginés de Sepúlveda postula que cualquier medio que sirva para fortalecer el Estado es bueno. Para Sepúlveda el fin santifica los medios: «lo que contribuía al fortalecimiento del Estado era bueno y lo que le hacía daño no tenía que ser necesariamente malo, pero sí por lo menos equivocado y necio»[3].

Ginés de Sepulveda, cuyo alegato en defensa de la actuación de los españoles en las Nuevas Indias está lleno de sofismas cínicos, se sirve incluso de argumentos racistas, típicos del burócrata nacionalsocialista, para justificar las guerras contra los indios y la esclavitud de los indígenas. Leyendo el texto, el lector actual se queda asombrado de que los censores de entonces no notaran que el autor de la novela estaba atacando claramente, entre otras muchas cosas, las teorías raciales. Obviamente, la novela recibió el visto bueno porque los censores pensaron ingenuamente que un libro sobre un personaje del siglo XVI, tan exótico además como el fraile dominico, no podía tener mucha significación para la actualidad. Sepúlveda ataca a Las Casas con el argumento de que *el padre de los indios* aún no ha podido decidirse entre el derecho natural —que concuerda en sus fundamentos con el derecho eterno y que además lo amplía— y el derecho del Estado, pues años atrás había aconsejado que se llevaran negros de África a las Indias para que trabajaran allí en las minas y en el campo. Las Casas replica que sólo aconsejó eso por la compasión que le inspiraban los indios, que estaban muriendo en masa a causa de las durísimas condiciones de trabajo, y porque había creído que los negros aguantarían mejor ese tipo de trabajos forzados. Las Casas admite que tal idea fue un gran error suyo, puesto que de ese modo había aceptado la esclavitud de seres humanos.

Pero Sepúlveda dice que Las Casas aceptó en ese caso la teoría, plenamente justificada por Aristóteles y Platón, de que son leyes distintas las que rigen en las razas superiores y en las inferiores[4]. Interesante es también que Ginés de Sepúlveda, que nunca estuvo en las Indias, convoque como testigo para su argumentación a un capitán que ha luchado allí contra los indígenas y que, con clara intención propagandística, confiesa ante la comisión lo siguiente: «Cuando lográbamos sorprender

BBVA



adelante es ir, ir a más.
es avanzar. adelante es futuro.

Para BBVA, adelante es una nueva forma de pensar y hacer. Un compromiso, casi una obsesión, para estar cada día más cerca de ti, innovando y creando productos y servicios que te ayudan a hacer realidad tus sueños, tu vida, tu hoy, tu mañana. BBVA. adelante.

adelante.

CENTRO CULTURAL DE LA VILLA
SALA I

Compañía Musiarte Producciones
Dirección: Antonio Lagar/María Dolores Travesedo

ÓPERA

Miércoles 2 y 9 de julio a las 20 horas

MADAMA BUTTERFLY

Libreto: L. Illica y G. Giacosa
Música: G. Puccini

Miércoles 16 y 23 de julio a las 20 horas

TOSCA

Libreto: V. Sardou, L. Illica y G. Giacosa
Música: G. Puccini

Butaca: 20 €

ZARZUELA

Jueves 3 al domingo 6 de julio

LUISA FERNANDA

Libreto: F. Romero y G. Fernández Shaw
Música: F. Moreno Torroba

Jueves 10 al domingo 13 de julio

LA REVOLTOSA

Libreto: J. López Silva y C. Fernández Shaw
Música: R. Chapí

LA DOLOROSA

Libreto: J. J. Lorente
Música: J. Serrano

Jueves 17 al domingo 20 de julio

LA CORTE DE FARAÓN

Libreto: M. Paso
Versión: A. F. Montesinos y E. Laguna
Música: V. Lleó

Jueves 24 al domingo 27 de julio

LOS GAVILANES

Libreto: J. Ramos Martín
Música: J. Guerrero

Funciones de jueves a sábado: 19,00 h. y 22,30 h.
Domingos: 19,00 h.
Butaca: 20 € • jueves: 14 €

Lírica y ZARZUELA

julio/agosto
2003

Compañía Lírica Española
Director: Antonio Amengual

ZARZUELA

Miércoles 30 de julio a domingo 3 de agosto

LA CANCIÓN DEL OLVIDO

Libreto: F. Romero y G. Fernández Shaw
Música: J. Serrano

Miércoles 6 a domingo 10 de agosto

DOÑA FRANCISQUITA

Libreto: F. Romero y G. Fernández Shaw
Música: A. Vives

Miércoles 13 a domingo 17 de agosto

LA LEYENDA DEL BESO

Libreto: E Reoyo y A. Paso
Música: J. Vert y R. Soutullo

Miércoles 20 a domingo 24 de agosto

LA DEL MANOJO DE ROSAS

Libreto: F. Ramos de Castro y A. Cuadrado
Música: P. Sorozábal

ÓPERA CÓMICA

Miércoles 27 a domingo 31 de agosto

VIRGINIA VIRGINIS

Libreto: L. F. Viudes
Música: B. Lauret

Funciones, miércoles, sábados y domingos: 19,00 h. y 22,30 h.
Jueves y viernes: 19,00 h.
Domingo 31 de agosto: 19,00 h.
Butaca: 20 € • Miércoles y última función del domingo: 14 €

Ayuntamiento de Madrid
Concejalía de las Artes

a los habitantes de una aldea en las incursiones que efectuábamos en la parte sur del continente, encontrábamos miembros humanos en sus ollas. Quiero evitar describir cómo los indios aliados con nosotros torturaban y exterminaban a sus enemigos. A nosotros, viejos soldados, se nos ponían los pelos de punta, y a menudo creíamos ver en plena tarea a Satanás y a sus secuaces. Los indios jamás dicen la verdad, jamás son fieles; no hay vicio imaginable que no tengan: venden a sus mujeres, abusan de sus hermanas e hijas. Cosas de las cuales un hombre no se atrevería a hablar, son entre ellos hábitos consagrados. Es mi firme convicción que Satanás los ha mantenido a todos bajo sus alas, que los crió y cuidó hasta que llegamos nosotros, los españoles. Para tal chusma, la espada es la mejor escoba, pues sin la espada el mundo no se limpia»[5].

Leyendo este pasaje, el lector de 1938 pensaba forzosamente en las publicaciones antisemitas, como el periódico *Der Stürmer*, que acusaba a los judíos de ser mentirosos y explotadores, de yacer a propósito con las muchachas alemanas más bellas para corromper la raza aria, de extorsionar como banqueros y negociantes al pueblo alemán, etc. Y por supuesto, los periódicos como *Der Stürmer* también aconsejaban solucionar *el problema judío* por medio de la violencia.

Bartolomé de Las Casas ante Carlos V fue en su momento, de eso no cabe duda, una novela audaz, en la que su autor hacía profesión pública de sus convicciones cristianas y humanitarias, rechazando de modo encubierto y bajo el ropaje histórico la ideología nacionalsocialista.

Hay un detalle que pone de manifiesto el carácter casi emblemático de Reinhold Schneider en la resistencia contra el nacionalsocialismo: en el frente, muchos soldados se pasaban copias manuscritas de sus poemas y los aprendían de memoria. Esto vale sobre todo para el legendario soneto que empieza con los versos: «*Allein den Betern kann es noch gelingen / das Schwert ob unseren Häptern aufzuhalten...*» («Sólo quienes rezan podrán conseguir aún / detener la espada que pende sobre nuestras cabezas...»).

Aunque después de 1945, en la era de Adenauer, Schneider también adoptó una posición no conformista y aunque los círculos conservadores intentaron reducirlo al silencio y tacharlo de comunista —fue uno de los pocos ejemplos alemanes de un *catolicismo de izquierdas*—,

hasta su muerte en el año 1958 pudo sin embargo seguir viviendo de su trabajo como escritor, porque sus libros y artículos siempre encontraron un público, pequeño pero de calidad.

Su libro *Bartolomé de las Casas ante Carlos V* se considera hoy no sólo un documento de resistencia literaria contra el nazismo sino una novela histórica formalmente perfecta sobre las etapas decisivas de la vida de Las Casas.

En los dos últimos decenios se está abriendo camino una especie de renacimiento de la obra de Schneider, si bien hay que añadir que siempre ha seguido teniendo su público, y no sólo en ambientes católicos. En la actualidad, la obra de Reinhold Schneider se discute y se estudia, en no pocos congresos y seminarios, desde una perspectiva actual.

KLAUS GAUGER

NOTAS

1 Titulo de la primera edición del original alemán: *Las Casas vor Karl V. Szenen aus der Konquistadorenzeit*, Leipzig, Insel 1938. La edición actual es de la editorial Suhrkamp. En España se publicó por primera vez en 1940, con el título *Las Casas y Carlos V: escenas del tiempo de los conquistadores* (traducción de Alberto González Fernández, ed. Herder & Cia, Friburgo de Brisgovia). La segunda traducción española es de Jorge C. Lehmann y apareció en 1979 en la editorial madrileña Encuentro. La edición española actual, con la misma traducción de Jorge C. Lehmann, se titula *Bartolomé de las Casas y Carlos V* (Barcelona, Edhasa 1991). Las citas están tomadas de esta última edición, pero en parte modificadas por mí.

2 Reinhold Schneider, *op. cit.* 1991, p. 61.

3 Reinhold Schneider, *idem*, p. 107.

4 Ginés de Sepúlveda argumenta ante los juristas y teólogos presentes en la disputa: «¿Qué caracteriza mejor el estado de su espíritu que el hecho de haber estudiado él mismo la jurisprudencia y sin embargo pasarse la vida haciendo valer el derecho natural contra el derecho del Estado y aplicando dos clases de derecho diferentes? Porque esto es evidentemente lo que hizo cuando aconsejó llevar gran cantidad de negros a Indias para que trabajaran, en lugar de los indios, en las minas y en los campos. No quiero decir que Las Casas fuese el primero que tuviera tal idea, pero sí que abogó por ella con gran fervor, admitiendo con esta actitud ante todo el mundo que para las razas superiores vale otro derecho que para las inferiores; debe haber considerado a los indios superiores y a los negros inferiores. Y no puede haber escapado a su atención el hecho de que los negros no se embarcaban voluntariamente en las naves portuguesas, genovesas y holandesas; ni tampoco que los negros serían libres en el sentido en que, según él, deberían ser libres los indios, si un pueblo más refinado y más desarrollado (como sólo lo somos los españoles), no estuviera facultado, para bien del mundo, a ejercer con derecho el dominio sobre pueblos menos desarrollados, como ya enseñaron Aristóteles y Platón». Schneider, Reinhold, *idem*, p. 115.

5 Reinhold Schneider, *idem*, p. 131.

ENTREVISTA A ROBERT SPAEMANN

Dios, la libertad, la realidad

Transcribimos la entrevista al filósofo Robert Spaemann que Wolfgang Küpper realizó para el canal de radio alemán Alpha (Der Bildungskanal des Bayerische Rundfunks), y que fue emitida el veintidós de diciembre de 2000. La traducción al castellano es del profesor Barrio Maestre.

W. KÜPPER · *Grüss Gott**; bienvenidos al Alpha Forum de hoy. En este programa vamos a hablar con un científico cuyo nombre seguro que ya les es conocido. Se llama Robert Spaemann, y ha sido catedrático de filosofía en Heidelberg, en Stuttgart y finalmente en Múnich *Grüss Gott*, profesor Spaemann.
R. SPAEMANN · *Grüss Gott*.

W. K · Sobre su biografía se conoce lamentablemente poco. Al menos yo sé poco de ella. Cuando se consulta el archivo, encontramos sólo un par de referencias. Por ellas conocemos que nació usted en Berlín en 1927 y que se crió en Colonia. Estudió usted en Münster, Múnich, París y en el Friburgo suizo. Eso está claro. ¿Nos puede contar algo sobre sus orígenes? Nació en Berlín en el 1927. ¿Cómo fue eso? ¿En qué entorno creció usted?
R. S · Parece que soy berlinés, pero mis padres se marcharon de Berlín cuando yo tenía sólo tres años. Por aquel entonces, mi padre era historiador del arte y colaborador de los *Cuadernos socialistas mensuales*. Nos mudamos a Colonia y esa fue precisamente la época que más marcó mi carácter.

W. K · ¿Hasta qué punto le marcó?
R. S · A través de la escuela, de los amigos, de la época nazi y todo lo

* *Grüss Gott*: Saludo tradicional de Baviera, que significa «Dios le guarde»

que pasaba, digámoslo así, en el otro bando. Todo esto fue impactante para mí. Lo que siguió no tiene gran interés público. La cosa es que mi vida transcurrió normalmente. Primero fui corrector de pruebas en la editorial Kohlhammer, de Stuttgart. Antes me había doctorado en Filosofía; mi director de tesis fue Joachim Ritter.

W. K · Ha estudiado Filología Románica y Teología...
R. S · Estudié Filosofía y, como materias complementarias, Romanística, Historia y Teología. Como decía, fui primero lector editorial y después ayudante en la universidad. Posteriormente, en 1962, me habilité para enseñar Filosofía y Pedagogía. El mismo año obtuve una cátedra en Stuttgart. Más tarde sucedí a Gadamer en Heidelberg. Finalmente fui, durante veinte años, profesor de Filosofía en Múnich.

W. K · Siempre me ha interesado comprender cómo encuentra alguien su camino hacia la Filosofía. ¿De qué forma lo encontró usted? ¿Cómo consiguió armonizar la Teología y la Filosofía? ¿Por qué no se hizo teólogo?
R. S · También se podría plantear la pregunta a la inversa: ¿por qué razón debiera haber sido teólogo? Pero usted no deja de tener razón. En realidad, estuve pensando durante mucho tiempo en la posibilidad de ser teólogo. Sin embargo, quedé enganchado, por decirlo en términos vulgares, a la Filosofía. Muy pronto, ya en mi época de bachillerato, comencé a orientar mi interés en ese sentido. ¿Qué leía yo entonces? Las obras de Platón. Por otro lado, me influyó mucho cierto profesor de Colonia de aquella época, que enseñaba alemán, griego y latín. En realidad, representó para mí la primera imagen del filósofo. Por lo demás, era también un hombre que consiguió inmunizar a toda nuestra clase contra la ideología nazi. En aquel tiempo tuve la ocasión de leer principalmente a Platón y a Kierkegaard. Fueron esos dos autores los primeros que estudié en el campo filosófico.

W. K · La conexión entre Filosofía y Teología, según se ve, estuvo siempre realmente presente en usted. Nunca las ha separado radicalmente, sino muy al contrario: la Teología ha ejercido en usted, si lo entiendo correctamente, una influencia acusada sobre su doctrina filosófica. ¿Podría entenderse así?

R. S · Eso no es del todo exacto. Yo me he pronunciado reiteradamente sobre asuntos teológicos, y existe también una cierta rama de mis trabajos filosóficos que van en la dirección de la Filosofía de la religión. Pero en general es cierto que ambas materias discurren juntas en mi trabajo. No se presentan contrapuestas ni por separado, aunque tampoco discurren en el sentido de algo correlativo, como si mi filosofía, por así decir, fuera el reflejo de convicciones teológicas. El hecho de que los nombramientos que he tenido, con excepción del último para Múnich, fueran para cátedras que tanto en Zúrich, como en Heidelberg o en Hamburgo nunca fueron ocupadas por católicos, muestra que la percepción que mis colegas tenían de mi persona no fue ciertamente la de un filósofo con una impronta destacadamente teológica. En todo caso, yo había decidido manifestarme como católico y asumir una actitud consecuente en los círculos o ámbitos respectivos, independientemente de mis trabajos e inquietudes filosóficas, pero jamás mezclé en la práctica ambas cosas.

W. K · Pero, ¿me equivoco al ver, entre otras cosas, que en su filosofía ha asumido la tesis central que establece que el hombre ha sido instalado en la trascendencia? Esto aparece en su filosofía, al menos en lo que yo he observado. Esto significaría, entonces, que aquí se advierte de forma muy destacada la influencia teológica.

R. S · Bueno, cada filósofo elabora su pensamiento a partir de determinadas experiencias básicas. La Filosofía no comienza de la nada, sino que cada planteamiento se alimenta de experiencias que alguien ha vivido. Naturalmente, también esto vale en mi caso. Si tales experiencias previas están marcadas por lo religioso, no puede evitarse que sean visibles de algún modo en la propia filosofía. Pero esto le ocurre a todo filósofo, pues incluso el solipsista partidario de aquella frase de Hume: *We never do a step beyond ourselves* («Nunca damos un paso más allá de nosotros mismos»), también ha realizado de una forma muy ostensible determinadas experiencias fundamentales. Tales experiencias básicas, en mi opinión, surgen de vivencias incompletas. Si usted habla de trascendencia en lo que respecta a mi filosofía, puedo decirle que con ese término no pienso en principio en nada religioso. Más bien pienso que el hombre está

llamado a descubrirse a sí mismo en el otro, es decir, está situado en el mundo de manera que puede captar al otro, al mundo o a sí mismo como realidades extrasubjetivas. Yo no vivo sólo en mi propia concha ni en el mundo de mis construcciones mentales, es decir, en una realidad virtual. En lugar de eso yo diría que la apertura a la realidad es constitutiva para la razón. Esto es lo que en primer término entiendo por trascendencia.

W. K · Bien, en primer término. Pero si esos pensamientos se prolongan en dirección a una ética filosófica, se llega asimismo a la convicción de que el hombre no es capaz de autonomía moral, sino que debe recurrir a algo que está fuera de él mismo. ¿No estaría en tal caso esa trascendencia orientada más decididamente hacia la trascendencia teológica?
R. S · No, puesto que en primer lugar se trata del otro como otro, es decir, del otro como real. Esto afecta no solamente al otro, sino también a uno mismo en su propio ser-real. Yo no soy solamente mi idea o mi construcción mental de mí mismo, sino que soy el otro para el otro, y por tanto, igualmente real. Hay diferencia entre la imaginación del otro y la realidad del otro para uno. Así, pues, puede decirse que análogamente el hombre imaginado se hace real en el momento que se le imagina. Sin embargo, tan pronto como despierta, le resulta a uno claro que no era real. Se trata de lo siguiente: el otro como tal otro es tan real como yo mismo. Supongamos que estamos navegando por el mar, y surge en el lejano horizonte otro barco, o un avión diminuto, tan minúsculo que casi parece no existir, de modo que, para otra persona, pudiera tratarse incluso de un animal de tamaño indefinido. Sin embargo, razonablemente uno se da cuenta de que allá hay hombres, cada uno con su propio mundo interior, que nosotros vemos en cambio muy pequeño y como en el extremo del horizonte. La ética consiste justamente en tomar nota práctica de esa realidad.

W. K · ¿Cómo ve usted lo que afirman los filósofos analíticos y empiristas en relación con su propio pensamiento, en concreto, la negación completa de la trascendencia y su marginación del discurso filosófico? Empiristas o analíticos dicen que aun cuando a alguien le pudiera personalmente

ayudar la idea de la trascendencia se le podría responder que, a pesar de ello, tal idea no juega papel alguno en el trabajo científico, ya que hay que proceder de manera puramente empírica y decididamente racional. ¿Cómo delimita usted su filosofía frente a esta postura?

R. S · Pues yo diría que sólo están procediendo de manera empírica y no racional. Empíricos sí lo son en realidad, como acabo de decir: quienes están muy lejos son empíricamente muy pequeños, pero como ser racional sé que son igual de grandes que yo. Esta afirmación no es una afirmación empírica: esto lo sé de antemano, pero puedo posteriormente verificarlo de modo empírico: según me voy acercando a ellos se me antojan más grandes. Pero aún sigue siendo verdad que se diferencian de mí. Mire, si usted tiene dolores, eso nunca será empírico para mí, porque son sus dolores y no los míos. Su dolor de muelas no me duele a mí. Si usted me lo cuenta, o yo me hago cargo de que usted tiene dolor de muelas, y si me tomo tan en serio el dolor de muelas de otra persona como el mío propio, aunque para mí no sea empírico, entonces estoy actuando como un ser responsable y racional, un ser que trasciende, que asimila como propio algo ajeno a sí mismo. Yo diría que los empiristas partidarios de la mencionada frase de Hume reducen la realidad a lo que puede percibirse inmediatamente por los sentidos. Esto no es racional ni responsable.

W. K · Naturalmente los empiristas saben, y al mismo tiempo se lo echan en cara a los teólogos, que con su concepto de Dios, éstos abren un vacío teórico y lo utilizan, por así decirlo, únicamente como tabla de salvación. ¿Qué dice usted al respecto?

R. S · En primer término, deseo subrayar que las reflexiones que he hecho anteriormente no incluyen el concepto de Dios. La realidad del dolor o de la alegría del prójimo también pueden ser reales si yo soy un ateo. Alguien puede decir que para él eso no existe, y asegurar: «para mí sólo existe lo que vivo y experimento». Entonces yo diría: una persona que fuese consecuente con ese planteamiento resultaría tan amoral que sería preferible no tener nada que ver con ella. Si no puedo representar nada real para él, y si el mundo sólo se le antoja un sueño, entonces se excluye deliberadamente de la sociedad humana. Yo diría que la afirmación de la razón es

básicamente la afirmación del mundo desde el punto de vista de la ley natural. Cualquier persona normal, de la calle, piensa así, gracias a Dios.

W. K · ¿De dónde procede esa visión natural del mundo? ¿De dónde la extrae el hombre? ¿Cómo la recibe?
R. S · Primeramente hay que ver todo esto en su desarrollo genético: cómo se gesta la conciencia de realidad en la temprana infancia, cómo en el contacto con la madre se produce la conciencia de lo otro. Para el niño muy pequeño, el otro resulta real sólo dentro de la vivencia propia: el otro no es real como tal otro. Pero llega un momento en que el niño empieza a salir hacia fuera. Por ejemplo, cuando observa que la madre llora porque padece dolores; entonces el niño los padece con ella. Se da cuenta, así, de que la madre no es sólo un ingrediente de su propio mundo, sino que es real para ella misma. En este punto se me ocurre que también los animales dependen de su pareja y se cuidan de sus crías. Existe ese sentimiento de pertenencia natural. Ahora bien, la pegatina que en ocasiones puede leerse en un camión: «Piensa en tu mujer, ¡conduce con prudencia!», apela al hombre como ser racional. Despierta en su conciencia que el otro no es sólo una parte del propio mundo, sino que además yo soy parte del mundo del otro. Esto quiere decir que un conductor no sólo debe temer por su mujer sino que también debe velar por sí mismo, pues a su vez él es importante para ella. Este es un pensamiento que un animal no puede tener. Si me pregunta por qué sucede esto, ¿qué puedo responder? Quizás entra en juego aquí la idea de Dios. Para Emmanuel Levinas, esta experiencia del otro supone una experiencia implícita de Dios. Sin embargo, hay un largo camino en esta argumentación, y además habría que ir mucho más al fondo —lo que en todo caso ahora no podríamos hacer— para mostrar lo que esto tiene que ver con la idea de Dios.

W. K · Usted diría, entonces, que la razón del hombre podría tener un origen divino...
R. S · Sí. Incluso pienso que estamos finalmente abocados a esta alternativa: o se afirma que esa posición natural ante el mundo, en la que lo otro y el otro son reales, nos ha de llevar en último término a reconocer la exis-

tencia de Dios, precisamente en la experiencia del otro; o bien se destruye esa actitud natural desde una posición atea. Quizás debería explicar esto con más detalle. Es cierto que el hombre es un ser natural: también él es animal o, aquilatando más, un mamífero. Igualmente podemos asumir que el hombre surgió en un determinado momento de la historia de los vivientes. En el desarrollo natural de la vida, no obstante, cada ser vivo es el centro de su propio mundo; se puede afirmar que se propaga y quizás incluso que son los propios genes lo realmente egoísta. Pero el egoísmo es, en todo caso, lo que la razón ve en primer término. Entonces aparece la razón en la forma de ser consciente de la realidad, del ser y del no ser. La cuestión es cómo se ha podido llegar a esto. ¿Se introduce en el hombre la razón súbitamente desde fuera? Aristóteles así lo estableció. Pero si queremos pensar en la razón como un producto de la evolución, y en la evolución como un proceso tras el cual se encontraría ya la razón —a saber, una razón divina— entonces nos encontramos ante un enigma. Estamos ante la cuestión de cómo puede surgir de repente en un proceso evolutivo algo que ya no puede explicarse en modo alguno de forma evolutiva.

W. K · ¿Entonces sería esta una cuestión que habría que dejar abierta?
R. S · Sí.

W. K · O en la que puede intentarse una respuesta, como la que ofrecen, por ejemplo, los escritos de la Revelación contenidos en la Biblia. ¿Pueden constituir estos escritos para usted una ayuda como filósofo?
R. S · No creo que en este caso haya que recurrir a los escritos de la Revelación. Desde la Antigüedad griega existe una teología llamada natural. Esto quiere decir que la idea de Dios no llegó al mundo desde el principio a través de los escritos bíblicos. Tales escritos, por el contrario, enlazan con una tal conciencia natural de Dios. Basta recordar cómo en el libro de los *Hechos de los Apóstoles*, Pablo expone en el areópago de Atenas un discurso sobre Cristo a los gentiles. Comienza enlazando con lo que los griegos ya sabían: «Yo os hablo de aquél de quien vuestros poetas dijeron: en él vivimos, nos movemos y existimos». Pablo presupone que la gente tenía una idea clara de aquello que les hablaba. Después anuncia: «Y ese Dios se ha

revelado...». Entonces por primera vez empieza la auténtica historia de la Revelación. Pero esto ya no quieren escucharlo los griegos y le despiden. Por tanto, si la idea de Dios no existiera desde antes en el hombre, entonces los escritos de la Revelación caerían en el vacío, puesto que estarían hablando de la revelación de un ser del que nadie sabría lo que realmente significa.

W. K · Existen, sin embargo, filósofos que a esa cuestión de la noción de Dios responden simplemente negando su posibilidad, o dejándola en suspenso al sostener que sobre ella nada puede decirse, ya que no existen puntos de apoyo racional que pudieran inducir a hablar de ese Dios. ¿Es para usted aceptable esta postura, o se inclinaría personalmente por otra respuesta?

R. S · En efecto, estoy persuadido de la opinión contraria. En todo caso, creo que el discurso racional para llegar a la idea de Dios presenta hoy un camino distinto del que se daba en la Edad Media y en la Antigüedad. Las pruebas medievales de la existencia de Dios —por ejemplo las famosas vías de Tomás de Aquino— albergan un supuesto tácito: presuponen todas la racionalidad, la inteligibilidad del mundo. Dan por sentado que el mundo posee una estructura racional que, por ejemplo, establece que nada sucede sin una causa suficiente. Sin embargo, este supuesto ha sido cuestionado en la Modernidad, en cierto modo por Kant, pero sobre todo por Nietzsche. Por eso Nietzsche es un pensador tan importante e interesante, ya que ha señalado que tal pensamiento de la racionalidad del mundo, es decir, la idea de que el mundo es accesible a la razón, posee un fundamento teológico. La Edad Media no lo había visto todavía de ese modo. Había afirmado que cada hombre puede darse cuenta de que el mundo es accesible a la razón y que de tal racionalidad del mundo puede deducirse la existencia de una razón original, y con ello la de un creador. Ahora bien, Nietzsche dice que esa idea de la racionalidad del mundo constituye ya de por sí un pensamiento teológico. Después de Nietzsche toda esta cuestión se ha reiterado. Tome usted como representante actual de esta tendencia a Michel Foucault, a quien cabe situar en esa línea, y que dijo en una ocasión: «No tenemos derecho a creer que el mundo pueda proporcionarnos un semblante legible». Pero si el mundo no nos proporciona una faz inteligible, entonces el discurso racional, pensándolo bien, no tiene sitio en el mundo

de ninguna manera. Esto quiere decir que cuando los hombres mantienen un diálogo racional, entonces sólo imaginan que lo hacen racionalmente. Lo mismo piensa Foucault cuando afirma que todo diálogo constituye un juego de poder. Según eso, cada cual intenta ser más fuerte que el otro. El pensamiento de que la razón sea un *médium*, un intermediario por el cual podemos informarnos de la realidad, de modo que uno pueda realmente comprender lo que el otro piensa, es rechazado por Foucault. Estas ideas también las rechaza Nietzsche, con el argumento de que tal teoría es exclusivamente teológica. Hay un pasaje de Nietzsche que dice lo siguiente: también los racionalistas, los librepensadores del siglo XIX, recibían sus luces de la fe de Platón, que igualmente era la de los cristianos, es decir, que Dios es la verdad y que la verdad tiene origen divino. Por el contrario, Nietzsche opina que eso es una fe de la que hemos de despedirnos. Así, Nietzsche no sólo niega la idea de Dios, sino también la idea de la razón. Por eso tenemos que renunciar, según él, a la idea de Dios y al mismo tiempo a la de la causalidad, la persona, e incluso a la idea de las cosas, puesto que las cosas son para él representaciones antropomórficas, representan unidades que en modo alguno existen en la realidad.

Pero volvamos a su pregunta sobre la accesibilidad de la idea de Dios. Me parece que en nuestros días no podemos conocer cómo se comporta la estructura racional del mundo y de la realidad del modo en que se hacía en la Edad Media para alcanzar la idea de Dios. En lugar de esto, tenemos que considerar hoy una relación recíprocamente condicionada. Nietzsche afirma: «La imagen que tenemos de nosotros mismos es una ilusión sistemática». Todo lo que nos dice la razón, todo lo que nos dice el lenguaje, constituye una ilusión sistemática. Hoy estamos, en mi opinión, ante la situación siguiente: o nos tomamos en serio como personas y nos creemos que efectivamente somos seres libres en el mundo, lo que por otra parte implica la idea de Dios, o, a la vez que anulamos esta idea, borramos también con ella la idea del hombre. Esto último es lo que pensaba Nietzsche, pensamiento que, con seguridad, tiene una consecuencia cierta. De ahí que, en mi opinión, hoy hemos de tener incluso más claro que en la Edad Media y que en la Antigüedad, que sobre la aceptación de la idea de Dios gravita un punto de opción que no se nos presenta simplemente como la

conclusión de una prueba racional. No obstante, esta es una opción que lo es tanto para la razón como para poder tomarnos en serio a nosotros mismos.

W. K · Dicha opción sobre el concepto de persona ¿podría actuar asimismo como correctivo? ¿Podría llegar a ser necesaria en función de este papel?
R. S · ¿Qué entiende usted por correctivo? ¿Correctivo de qué?

W. K · ¿Necesita el hombre un criterio corrector contra el abuso de su libertad? ¿Necesita la idea de Dios como correctivo para confrontar con ella su autoposición como persona?
R. S · Bien. Se puede considerar en el sentido de que ha de corregirse un determinado concepto de libertad. Ante todo, pienso que el eclipse de la idea de Dios supondría al mismo tiempo el de la idea de la libertad. Por eso pienso que no se trata tanto de corregir la idea de libertad como de fundamentarla. También puede usted ver cómo se niega la idea de libertad en el materialismo moderno. De acuerdo con él, el hombre no es libre. Lo más sorprendente de esto es que quienes discuten la libertad del hombre en el campo de la teoría, de la ontología y de la ciencia, en la práctica proclaman con énfasis esa libertad, al tiempo que reclaman para sí una autonomía ilimitada y una ilimitada autorrealización, si bien insisten por otro lado en que el hombre no es libre. Por el contrario, me parece que la idea de Dios es la que funda la idea de libertad, es decir, la que conduce a ella y a que el hombre se reconozca como un ser libre y responsable. Así, la libertad se impregna al mismo tiempo de un determinado contenido. Esa libertad no se realiza de modo que el hombre desarrolle simplemente su inclinación natural —la inclinación al dominio del entorno, a la autorrealización, etc.— a costa de todos los demás. En lugar de esto, sabe que reconocer la libertad del otro constituye un momento integrador de la propia libertad. Creo que esto está asentado precisamente en la idea de Dios.

W. K · ¿No residirá también ahí la clave de la crisis de la posmodernidad, de la que tan frecuentemente se habla? Hablamos de la crisis de la idea de Dios que hoy se detecta. Entonces, la pregunta que le formulo a usted como filósofo, y naturalmente también como teólogo, es la siguiente: ¿es esa la clave de que hayamos llegado a tal crisis de la posmodernidad, y

por lo que nos peleamos tanto sobre esto, y discutimos a veces hasta perder el sentido de la medida?

R. S · Bueno, ¿qué es lo que se entiende por crisis de la posmodernidad? La posmodernidad es ella misma la crisis.

W. K · De acuerdo.

R. S · En los últimos siglos, es decir, en la historia de la Modernidad, se hipertrofia la tendencia humana al dominio, al control de la naturaleza. Puede decirse que el *estar en el mundo* del hombre se guía por dos polos. Por una parte, el hombre tiene que afirmarse en el mundo: tiene que sobrevivir, y para ello ha de dominar su medio, su entorno, en un determinado grado. Por otra, el hombre también quiere encontrarse en el mundo como en su propia casa: quiere ser comprendido como parte del mundo.

En realidad se trata de dos tendencias opuestas. Si la pretensión de controlar el mundo y someterlo a nuestras representaciones se orienta al dominio de la naturaleza, entonces el hombre mismo también se convierte en objeto de ese dominio. Hoy ya hemos llegado a esta situación: el pensamiento del dominio de la naturaleza por el hombre se convierte en la idea de la dominación del hombre sobre el hombre, hasta llegar a la propia estructura genética. El desarrollo de la razón instrumental, de dominio, lleva además a que el hombre mismo se sienta extraño al mundo. Él mismo constituye una parte del mundo que será dominada. Pero entonces, ¿quién es el dominador? Es decir, ¿pertenece el soberano a los objetos de dominio? De este modo, el dominio soberano lo ejercen instancias completamente abstractas como, por ejemplo, la Ciencia, la Técnica, la Sociedad. En un mundo así entendido, naturalmente, no hay espacio para la idea de Dios, pues Dios en modo alguno es algo dominable. En vez de eso, entiendo por Dios la condición de posibilidad de la libertad humana, y al mismo tiempo la condición de la realidad. El hecho de que el hombre y el mundo puedan pensarse juntos como unidad, como ligados el uno con el otro, como cercanos, sin que el hombre quede subsumido naturalísticamente como un objeto entre objetos, implica en mi opinión la idea de la creación, en la que a la vez somos partes de la naturaleza y también seres racionales que están por encima de ella.

W. K · ¿Cabe pensar que una ayuda, una salida al problema estribaría en que la ciencia renunciase a esa pretensión de dominio y de totalidad? ¿Cabría reducir esa pretensión de un modo autocrítico? ¿Cómo podemos salir de este dilema?

R. S · En la actualidad, en efecto, esta es la cuestión más difícil. Puede decirse que la creciente falta de objetividad, la sustitución de la realidad por su simulación, el intento de comprender la vida partiendo de su simulación, todo ese proceso mismo constituye aún un proceso natural. Desde el principio, el hombre se esfuerza por afianzarse en un mundo que le es hostil, y, como ha señalado Gehlen, frente a él se ve con pocos recursos. De ahí que trate de desarrollar instrumentos de dominio. Esto es en cierto modo necesario y razonable. Pero en mi opinión hoy hemos llegado a un punto en el que ese desarrollo natural cambia bruscamente: ya no constituye un instrumento para la liberación del hombre, sino que se convierte en un proceso en el que el hombre mismo se vuelve tan poco objetivo que ya no queda posibilidad alguna de libertad. Se pregunta qué podría hacerse en tal situación. Creo que sólo unas pocas cosas pueden seguir ayudándonos.

Nunca ha funcionado tratar de poner simples fronteras a la ciencia. En todo caso ha de reconocerse que la moderna ciencia natural no puede evolucionar ni desarrollarse sin la técnica. Es decir, hoy ya no se da la ciencia por un lado, y por otro la técnica como aplicación de la ciencia. Más bien sucede que la técnica decide qué es lo científicamente posible. Dentro de estas técnicas se encuentran algunas de las que no podemos responder. Esto afecta, por ejemplo, a los experimentos con embriones. Piense usted en los médicos que actuaron en los campos de concentración; lo hicieron al servicio de la ciencia. Han realizado investigaciones de congelación de presos, y después aseguraron que eso sería de utilidad para la humanidad, pues esperaban obtener determinados conocimientos. Esto también es cierto. Sin embargo, tales conocimientos han sido logrados a un precio que no deberíamos estar dispuestos a pagar. Esto quiere decir que la idea de que a la ciencia le está permitido todo, con tal de conseguir más avances en el conocimiento, constituye una idea funesta. Bastaría recordar aquí el llamado experimento Milgram, que la radio de Baviera ha repetido desde hace tantos años. En esos reiterados programas de la radio bávara se dirigía

a gente de la calle para hacer con ellos el siguiente experimento. A esas personas seleccionadas se les explicaba que, en una cabina frente a ellos, estaba sentado alguien que tenía que memorizar una serie de palabras en un orden determinado. Cada vez que se equivocaba recibía una descarga eléctrica. Se les decía que, científicamente hablando, tal castigo con descargas eléctricas serviría para acelerar el proceso de aprendizaje. Naturalmente, todo ello no era más que una ficción, algo que la gente reclutada en la calle desconocía. Se les explicaba que para realizar esa prueba había que contar con colaboradores independientes, neutrales. Sólo tendrían que apretar el botón cuando el hombre de la cabina respondiera de forma equivocada. Las descargas eléctricas aumentarían cada vez más y el hombre de la cabina gritaría también con más fuerza cada vez que las recibiese. Cierto que todo esto era fingido. Pero la gente que estaba fuera oía realmente los gritos sin saber que eran fingidos. En todo caso, la gente colaboró: ellos apretaban el botón y eran ejecutores de lo que se les decía. Esa obediencia no era una obediencia al Estado o a la Iglesia, sino una sumisión a la Ciencia. Se les insistía en que el experimento era muy importante para las futuras generaciones. Con esta razón se dejaron convencer e intimidar. Pienso que tendríamos que llegar finalmente a un punto en el que no hagamos ya determinadas cosas, pero no porque ello lo pueda prohibir la Ciencia —la ciencia no prohíbe nada— sino porque no lo queremos como hombres. Hemos que tener el valor de reiterar que no queremos disponer de determinadas posibilidades. Aquí ya entra en juego la política.

W. K · Naturalmente esto también significa que se han de fundamentar sólidamente las decisiones. Sólo se puede juzgar sobre algo si se atiende a la sustancia del asunto y se descubre el camino recto. De ahí que también se deba mantener en principio un diálogo permanente, ya que de lo contrario la cosa no funciona. ¿Qué papel juegan aquí las iglesias? Si volvemos a referirnos a la idea de Dios, ¿son precisamente ellas las competentes, en el sentido amplio de la palabra? ¿Nos ofrecen las iglesias un apoyo concreto en este campo?

R. S · Es evidente que las iglesias juegan un papel público de extensa eficacia, que naturalmente no es despreciable. Hay que reconocer también que las iglesias se manifiestan de forma eficaz en ese círculo de resistencia.

Las manifestaciones de las iglesias son habitualmente del tipo de aquellas que muestran ciertos límites, es decir, lo que a los hombres les está permitido hacer. Yo creo que el concepto de límite en este contexto sea algo realmente importante. Los griegos se referían a eso con el término *eidos*, es decir, temor, respeto. Pienso que el respeto constituye un concepto fundamental de lo ético. Hay determinadas acciones que sencillamente hay que omitir. La concreción de lo que no se debe hacer se produce, entre otros factores, a través de las iglesias. De todos modos, su influencia ha retrocedido, por lo que no debemos hacer descansar nuestra actuación sólo en ellas. Y no debemos hacerlo así porque las personas que nada tienen que ver con una iglesia podrían argüir la siguiente objeción: «Muy bien, para vosotros eso es válido, pero vuestras creencias cristianas no las podéis imponer a los demás». Ahora bien, si los cristianos conviven en un contexto esclavista o racista, y dicen que ese régimen es injusto, según eso podrían recibir la siguiente contestación: «Pues bien, por mi parte eso puede valer para vosotros los cristianos, y podéis entonces dejar en libertad a vuestros esclavos, pero por favor, dejad en paz a los demás con vuestras ideas». Los cristianos tendrían que responder entonces: «No, no hablamos aquí en nombre de la Revelación; nuestra idea de los derechos humanos es válida para todos. Nosotros lucharemos contra los negreros, aunque los negreros no sean cristianos y su conciencia les permita tener esclavos. Nosotros afirmamos que en este sentido el negrero debe abandonar su convicción, su falsa conciencia, y dejar libres a sus esclavos». Por esta razón, entiendo que el testimonio, la convicción y la necesidad de esas limitaciones debe no solamente ser transmitida por las iglesias.

W. K · Por eso hemos invitado a un filósofo al programa de hoy. Queríamos saber en concreto lo que la Filosofía puede ser capaz de rendir en el siglo XXI. El profesor Spaemann estuvo con nosotros y espero que hayamos podido dar algunas sugerencias que contribuyan a la solución de estos problemas. ¡Gracias!

De la versión original © Bayerische Rundfunks, 2000
De la versión al castellano © José María Barrio Maestre, 2003

Por fin una tarjeta a tu medida

Con la nueva Tarjeta *hop!* si lo quieres, lo tienes.
Es gratuita. Cada mes podrás elegir qué cuota quieres pagar, incluso no pagar nada una vez cada seis meses. Y de la forma más cómoda posible, por Internet o por teléfono. Con cargo a la tarjeta *hop!* también puedes realizar aportaciones al Plan de Ahorro Juvenil de Eurovida, o a los Planes de Pensiones Europopular, aprovechando sus ventajas fiscales. Además, podrás utilizarla en cajeros. ¿Quieres conocer todas sus ventajas? Solicítala ya en:

902 36 12 36
www.bancopopular-e.com

o en cualquier oficina de:

BANCO POPULAR ESPAÑOL
BANCO DE CASTILLA
BANCO DE GALICIA
BANCO DE ANDALUCIA
BANCO DE CREDITO BALEAR
BANCO DE VASCONIA

EL PUTURO ELEGE VISA
VISA

¿Por qué buscar la cultura tan lejos si está tan cerca?
CAMBIA TUS VACACIONES
Castilla y León
MUSEO NACIONAL DE ESCULTURA
Junta de Castilla y León
Información: www.turismocastillayleon.com 902 20 30 30.

CINE EUROPEO (IV)

Breve historia del cine italiano

I · Del estecismo de clase al realismo popoular

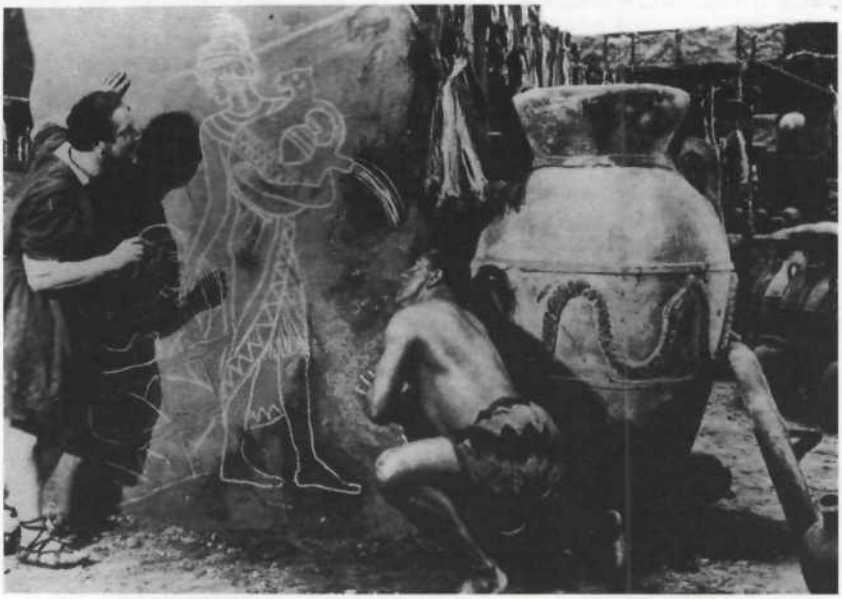
por **MARIO VERDONE**

En la época del cine mudo, y gracias a lo que entonces se denominaban «películas históricas», la industria cinematográfica italiana conoció en sus comienzos un éxito comercial importante, que no fue ajeno además a los elogios de la crítica.

PELÍCULAS HISTÓRICAS La primera de estas obras se remonta al año 1904 y llevaba por título *La presa di Roma*. Su productor y director, Filoteo Alberini (1865-1937), abordó también varias películas que dieron lugar con frecuencia a *remakes* posteriores, tales como *Messalina*, *Spartaco*, *Iulio Cesare*, *Gli ultimi giorni di Pompeii* o *Quo Vadis?*

Mario Caserini, Enrico Guazzoni, Carmine Gaione y muchos otros adaptaron por su parte temas sacados de la Biblia.

APORTACIÓN DE D'ANNUNZIO En 1913, la productora de Turín Itala Film y el director Giovanni Pastrone (1883-1959), conocido en la pantalla con el nombre de Pietro Fosco, realizaron una película que todavía hoy se cita con respetuosa estima en todas las historias del cine: *Cabiria*. Los intertítulos de la película estaban firmados por un nombre célebre, como era el de Gabriele



Cabiria (1914), de Giovanni Pastrone

d'Annunzio, y la producción llegó a señalar una etapa importante en la industria cinematográfica del momento. La película contenía numerosas innovaciones (en cualquier caso, en la época se consideraban tales): platós de dimensiones reducidas, iluminaciones artificiales, *travellings* y panorámicas, así como grandes planos, prácticamente desconocidos en Italia. El protagonista, un atlético actor llamado Bartolomeo Pagano y bautizado como «Maciste» por D'Annunzio, habría de convertirse en el héroe de toda una serie de películas iniciada por *Cabiria*. Por su parte, Ildebrando Pizzetti escribió para ésta una de las primeras músicas de película, llamada *Sinfonia del fuoco*. Estados Unidos, que se había distinguido ya por la producción de *westerns*, firmados por Porter, estudió e imitó inmediatamente *Cabiria*. Pero fue David Wark Griffith quien se inspiró en ella para dirigir en 1914 esa obra maestra del cine que es *Intolerancia*.

Durante ese período, el cine italiano aprendió a utilizar una constelación excepcional de *estrellas* del cine mudo, que contaba con Lyda

Borelli, Pina Menicelli, Francesca Bertini, Maria Jacobini, Diana Kaenne o Leda Gys; y parejas como las que formaban Soava Gallone y Serventi, o Bertini y Collio, lo mismo que Kally Sambucini y Ghione. El cine italiano fue así uno de los primeros que proporcionó a la historia del cine ejemplos del *reino de las estrellas*.

Estos intérpretes actuaban en películas manieristas, inspiradas en la vida de una elite social cultivada y en héroes marcados por el esteticismo característico de comienzos de siglo —esos *espíritus raros* de los que hablaba D'Annunzio, para quien las mujeres eran por su parte *admirables bellezas*—. Entre estas películas concebidas por el escritor y poeta cabe citar *Ma l'amor mio non muore*, *Tigre reale*, *Il romanzo di un giovane povero*, *Il fuoco*, *L'innocente*, *Il piacere*, *Il ferro*. Como con frecuencia han señalado los críticos, deben a D'Annunzio una inspiración hecha de sensualidad y de una tradición teatral que roza el frenesí, lo que debía necesariamente llevarlas a un pronto olvido, no obstante su gran originalidad. Todas ellas son una muestra de la manera con que la óptica del escritor italiano, con sus aspiraciones a una vida en la época de oro, apasionada, sobrehumana y soberanamente alejada de la mezquindad de la existencia cotidiana, había dominado hasta el momento en el cine.

REALISMO SUREÑO

El esteticismo era el mal de la época y sólo era combatido por el realismo de películas de un género muy distinto: *Sperdutti nel buio*, *Assunto Spina*, *Teresa Raquin*, *Don Pietro Caruso*, *Cenere*, centradas todas en la guerra de 1914-1918. Las cine-novelas de la Italia del sur supusieron una utilísima contribución a esta escuela, al introducir en el cine la tradición de escritores como Bracco, Verga, Di Giacomo o Deledda, al igual que la de ese maestro del naturalismo que fue Émile Zola.

Cada una de estas películas merece ser analizada. *Sperdutti nel buio* (1914), de Nino Martoglio, con su seca y cruda atmósfera y su oposición a los medios aristocráticos, de cuyos vicios y corrupción se trata, puede ser considerada casi como un lejano precursor de lo que se conocería posteriormente como neorrealismo.

Assunta Spina (1915), de Gustavo Serena, se distingue por su descripción de los bajos fondos de Nápoles y por la conmovedora actuación de Bertini.

La *Teresa Raquin* (1915), de Martoglio, por su parte, es un buen ejemplo del realismo italiano, que se hace eco del movimiento realista francés, infinitamente más importante, y que influyó a través de Zola y de Antoine en toda la cultura de la época —inclusive en la de Estados Unidos, por mediación de Belasco y de Griffith—.

Don Pietro Caruso (1917) muestra la aportación a la industria cinematográfica italiana (y también europea) del cineasta y actor Emilio Ghione, mucho más conocido después por el nombre de *Za-la-Mort*. Ghione fue también el protagonista de *Topi grigi*, de *Triangolo giallo* y de *Za-la-Mort contra Za-la-Vie*.

Finalmente, *Cenere* (1916) fue protagonizada por la extraordinaria Eleonora Duse, y es el único recuerdo tangible que nos queda de sus extraordinarias dotes de actriz. Este ejemplo aislado basta para mostrar cómo

Assunta Spina (1915), de Gustavo Serena

la inteligencia de la Duse le permitió entender los problemas artísticos del cine, y cuál fue su contribución al mismo. La actriz tenía fe en el poder de expresión del cine y supo utilizar con perspicacia sus maravillosas manos, a la vez que evitaba lo que sólo habría sido gesticulación y mímica exagerada del rostro. Los defectos, pues, que ella supo evitar los descubrimos en *estrellas* que entonces gozaban del favor del público y cuya interpretación nos parece hoy perfectamente ridícula.

UNA MALA POSGUERRA

La guerra puso fin a la producción cinematográfica italiana que durante algún tiempo había triunfado en el mercado mundial y cuyos directores, al igual que los actores, habían recibido los mayores elogios. El periodo de la posguerra encontró en Italia una industria cinematográfica en plena confusión, al tiempo que la competencia americana no hacía mas que crecer. Las dificultades económicas eran tales, que la mayoría de las grandes productoras no pudieron si no desaparecer.

CON EL CINE SONORO

La llegada del cine sonoro obligó a la industria cinematográfica italiana a empezar de nuevo. Debe su renacimiento a un productor —Stefano Pittaluga—, a un escritor —Emilio Cecchi—, y a dos realizadores —Alessandro Blasetti, autor de películas realistas como *Sole*, *Terra madre*, *Palio*, *1860*; y Mario Camerini, director de *Rotaie*, *Cappello a tre punte*—. Luigi Pirandello escribió el guión de *Acciaio* (1933), una *Cavalleria rusticana* moderna que discurre en las siderurgias de Terni.

EL FASCISMO ITALIANO Y EL CINE

Estamos en la época del triunfo del fascismo. El Gobierno italiano empleó medios financieros muy importantes para «proteger la industria cinematográfica nacional» y construir Cinecittà y el Centro Sperimentale di Cinematografia, dos centros destinados a la formación de actores, directores y técnicos, al tiempo que, sin embargo, obligaba a los productores a invertir en epopeyas, obras históricas y comedias musicales muy alejadas de la verdadera realidad humana y social del país.

El cine italiano sólo pudo abordar estas realidades después del formidable trastorno que supuso la II Guerra Mundial y sus inmediatas consecuencias. Apareció entonces un fenómeno, conocido hoy con el nombre de neorrealismo que, ciertamente, constituye hasta hoy la mayor contribución de Italia a la historia y a la evolución del cine.

NEORREALISMO

El neorrealismo es un movimiento cinematográfico surgido en la Italia de la II Guerra Mundial. Su base es la observación sencilla de la realidad, con ojo crítico, para poderla mostrar por medio de la imagen. Describir la vida tal cual es y a los hombres tal cual ellos son, eso es lo que se propone.

Esta definición subraya el factor de «la historia y la época», por un lado, y por otro el de «el realismo y la documentación», puesto que el movimiento trataba de apoyarse en la realidad. A ellos cabe añadir un factor técnico, pues se habla de la sencillez de los realizadores neorrealistas que se vieron, ciertamente, condicionados por los medios limitados de los que podían disponer y por la necesidad de contar con decorados naturales, habida cuenta de la imposibilidad de construir otros artificiales —inmediatamente después de 1944 era impensable contar con estudios—.

Esta sencillez dictó también la necesidad de dirigirse a *tipos humanos*, más que a actores, bien fuese para crear la atmósfera buscada, bien porque los actores, acostumbrados a interpretar papeles épicos y protagonistas bajo el antiguo régimen, no podían transformarse de la noche a la mañana en héroes de aquel nuevo mundo que surgía de entre las ruinas del antiguo. Al contrario, los personajes del nuevo cine italiano lograron alcanzar una sencillez perfectamente desnuda que, unida a la sinceridad de la expresión, sería una de las grandes aportaciones del neorrealismo.

En su definición aparece también el factor de la representación por medio de la imagen, puesto que el neorrealismo no se interesa por los individuos, sino por los hombres en general: los partisanos, las mujeres y su sufrimiento después de la guerra, los antiguos combatientes, la pobre gente que sólo sueña con *vivir en paz*.

Por último, vemos aparecer la mayor innovación de la industria cinematográfica italiana, como fue un factor de «crítica social» que

hasta entonces había permanecido singularmente alejado del cine. Se trataba sin duda de una actitud positiva, pues contribuía a limpiar las llagas, a no silenciar el sufrimiento e incluso a veces a proponer remedios.

El movimiento neorrealista recibe el calificativo de *nuevo* por su contraste con los realismos registrados anteriormente en la historia del cine, pues se oponía al realismo de películas italianas mudas como *Assunta Spina*, de Serena, y *Sperduti nel buio*, de Nino Martoglio; al realismo popular francés, del que se nutrieron las películas de Feyder y de Renoir, de Carné o de Duvivier; y finalmente, también al realismo socialista soviético.

El factor realista y documental que hemos mencionado no implica forzosamente que las películas neorrealistas tuvieron que ser documentales. Una película documental tiene como base un acontecimiento real, que el cine no modifica ni remodela, y que tampoco es presentado de forma novelada, contrariamente a todas las películas que expresan una opinión (y el cine neorrealista no es una excepción a esta regla).

Sin embargo, conviene señalar que las películas neorrealistas emparentan con el documental en el sentido de que también intentan presentar un documento de interés histórico. Los directores (sobre todo Rossellini) ven desde un punto de vista documental la sociedad, los sentimientos de los individuos que la constituyen, la humanidad y con frecuencia prefieren, como ya hemos señalado, los *tipos humanos*, elegidos en la vida cotidiana, a los «actores».

En resumen, este movimiento es un realismo de estilo italiano que tiene sus orígenes en el documental y que da testimonio de una conciencia social. Es un realismo humano o, más bien, un realismo más humano, vinculado a los valores humanos. ¿No sería mejor definirlo como «un cine de la humanidad»? Por algo llegó a arrastrar en su camino a todos los mejores directores de documentales: a Rossellini, Antonioni, Emmer, Maselli, Zurlini, Risi, Pontecorvo y Lizzani, que se unieron a Zavattini, el teórico del movimiento. Fue él quien promovió la teoría de la «*filatura*»[1], de acuerdo

1 El sentido del término francés, además de designar una hilandería o fábrica de hilos, es el de seguir a alguien para vigilarlo. (*N. del T.*)

con la cual la cámara debe seguir a un personaje, acompañarlo en todos sus movimientos y estar presente en sus encuentros casuales, hasta el momento en el que caiga su personalidad y dé origen a una historia. A Zavattini se deben películas como *Amore in citta* y *I misteri di Roma*.

ALGUNOS PRECEDENTES

Y aunque él fuera el teórico del movimiento, tuvo un precedente en Leo Longanesi, quien en 1935 había declarado a un número de la revista *L'italiano*: «Es absolutamente preciso bajar a las calles, a los tugurios y a las estaciones; sólo a ese precio podremos crear un estilo cinematográfico propio de Italia».

De algunas películas de Alessandro Blasetti se puede decir también que anunciaron el realismo. En *1860*, por ejemplo, numerosos episodios de la epopeya de Garibaldi fueron rodados en Sicilia, en los mismos lugares en

Ossessione (1943), de Luchino Visconti

Paisà (1946), de Roberto Rossellini

los que se desarrollaron los hechos de armas que describe. Ocurre lo mismo con *Quattro passi fra le nuvole*, donde Blasetti mostraba mucha más humanidad contando la vida de un hombre como los demás de su generación.

Lo mismo puede observarse en *Ossessione*, de Luchino Visconti, película en la cual se une la exacta pintura del paisaje y del carácter italiano con un realismo a la francesa (Visconti se formó como asistente de Renoir).

Cabe también citar algunas películas de guerra de Francesco De Robertis, como *Uomini sul fondo* y *Alfa Tau*, en las que está ausente toda retórica, o películas sacadas de la vida cotidiana como *Ultima carroccella*, *Avanti c'è posto* o *Campo dei fiori*, que dieron su oportunidad a actores como Aldo Fabrizzi y Anna Magnani —protagonistas posteriormente de *Roma, città aperta*—. Los guiones de estas películas se deben también a Zabattini, a Fellini, a Tellini y a Amidei, es decir, a guionistas de las películas del neorrealismo posterior a la guerra.

PRIMERA GENERACIÓN Entre los grandes directores del primer período del neorrealismo hay que citar ante todo a Roberto Rossellini, el primero en mostrar los sufrimientos del hombre de la calle en la Italia posterior a 1943, el despertar de su conciencia a los problemas sociales y el cometido que desempeñó en la Resistencia.

Roma, città aperta (Roma en 1944-1945) señaló el comienzo del neorrealismo propiamente dicho. En su origen, Rossellini quería hacer un documental sobre el sacrificio de un sacerdote romano, llamado Luigi Morosini pero, a partir de este inicio, el relato adquirió proporciones mucho más considerables. Rossellini rodó los interiores en una casa de la Via degli Avignonesi y, como faltara la electricidad, unió las bodegas de la casa con la imprenta vecina del *Il Messagero*.

Después de *Roma, città aperta* (1945), vinieron *Paisà* (1946), una película sobre la resistencia contra el enemigo, que regeneró la península italiana; y *Germania anno zero* (1947), *Francesco, giulliare di Dio* (1950), *Viaggio in Italia* (1954). Tras haber rodado un documental sobre la India, Rossellini volvió a los temas de la Resistencia con *Era notte a Roma* (1958) y *Il generale della Rovere* (1959).

Junto al de Rossellini, debemos citar los nombres de Vittorio De Sica y de Cesare Zavattini, uno en calidad de director y el otro como el origen de algunas de las más importantes películas del neorrealismo, que dan cuenta con incomparable elocuencia de los sentimientos humanos de los italianos en películas como *Sciuscià* (El limpiabotas, 1946), *Ladri di biciclette* (1948), *Humberto D* (1952), *Miracolo a Milano* (1951) o *Il tetto* (El techo, 1956).

Aldo Vergano dirigió una sola película, pero muy importante sobre la Resistencia, titulada *Il sole sorge ancora* (1946). Por su parte, en películas como *Vivere in pace* (1946), *Anni difficili* (1948) y *Onorevole Angelina* (1947, la aportación de otro de los primeros neorrealistas, Luigi Zampa, es más desigual, mientras que *Il bandito* (1946) e *Il mulino del Po* (1949), de Lattuada, se sitúan en un contexto más decididamente literario.

SEGUNDA GENERACIÓN En *La terra trema* (1950) película que conserva todo su valor documental, Visconti trata más concretamente de la toma de conciencia y del aspecto dramático de los problemas sociales. En *Rocco e i suoi fratelli* (1960) el drama alcanza las dimensiones de tragedia.

Pietro Germi fue el primero en dirigir obras populares como *In nome della legge* (1949) y *Il cammino della speranza* (1950), antes de llegar a *Il ferroviere* (1956) y a *L'uomo di paglia* (1958).

Renato Castellani transplanta temas neorrealistas al terreno de la comedia en *Sotto il sole di Roma* (1948), *E' primavera* (1950) y *Due soldi di speranza* (1952), y mientras que *Pane, amore e gelosia* (1953) tiene una vena aún más ligera, da muestras de profundidad en películas como *Il brigante* (1961).

In nome della legge (1949), de Pietro Germi

Richard Harris y Monica Vitti, en *Deserto Rosso* (1964), de Michelangelo Antonioni

Federico Fellini, guionista y director de sus propios guiones, empezó inspirándose en Rossellini (recuérdese su *Francesco, giulliare di Dio* y *Il miracolo*). Después, su estudio del hombre alcanza una profundidad mucho mayor, y se expresa en películas como *I vitelloni* (Los inútiles, 1953), *La strada* (1954), *Il bidone* (Almas sin conciencia, 1955), *Il notti di Cabiria* (1957) y *La dolce vita* (1960).

Michelangelo Antonioni representa la mirada del neorrealismo que escruta el mundo de la burguesía en *Cronaca di un amore* (1950), *I vinti* (1952) y *Le amiche* (1955), hasta el momento en que se decide a poner su alma al desnudo en *L'aventtura* (1960), *La notte* (1961), *L'eclissi* (1962) y *Deserto rosso* (1964).

Entre los directores importantes de esta segunda hornada hay que citar también a Giuseppe De Santis, a quien debemos *Riso amaro* (1949) y *Non c'è pace tra gli ulivi* (1950) y cuyo formalismo ha terminado por

encontrar una expresión más sincera en *Giorni d'amore* (1955). No menos que a Mario Monicelli, con *Guardia e ladri* (1951), *La grande guerra* (1959) e *I compagne* (1963).

A partir de 1945, el neorrealismo recorrió un largo trecho. Alcanzó la tragedia con *La ciociara* y *Rocco e i suoi fratelli* y los *superfilmes* que condensan todas las experiencias precedentes para superarlas en los frescos trágicos y ricos en color de *La dolce vita* y de *Il giudizio universale* (1961) de De Sica y de Zavattini, respectivamente.

No todos, sin embargo, permanecieron fieles a los temas del neorrealismo, puesto que algunos directores se alejaron del material bruto que habían elegido tratar en otra época, o porque, en ciertos casos, mostraban inequívocos signos de fatiga. En *Vanina Vanini* y *Viva l'Italia*, las dos de 1961, Rossellini llega al melodrama más primitivo. En *Rifa* (episodio de *Boccacio 70*, 1962) y en *Ieri, oggi e domani* (1963), De Sica y Zavattini se entregan a divertimentos a lo Boccacio que nada tienen que ver con el neorrealismo. La misma búsqueda interior de Antonioni a veces parece llegar al extremo y estar muy alejada de los factores que señalamos como elementos constructivos del neorrealismo.

Riso amaro (1949), de Giuseppe De Santis

Resulta, pues, normal preguntarse si ha mediados de los sesenta el neorrealismo podía darse por concluido, y cabría muy bien afirmar que sí, a la

vista sobre todo de los cambios producidos en la realidad que lo originó. Esto explica que Visconti, por ejemplo, se apartara de él en *Il Gattopardo* (1963), que Rossellini y De Sica le imitaran y que Germi se dedicara a la crítica de los valores admitidos en *Divorzio all-italiana* (1961) y *Sedotta e abbandonata* (1964).

EPÍGONOS Sin embargo, el neorrealismo aún no había agotado todo su dinamismo creador, pues siguió expresándose en la obra de algunos directores jóvenes. El más maduro entre ellos, Francesco Rosi, dio continuidad a la vigorosa línea de sus filmes *La sfida* (1959) y *Salvatore Giuliano* (1963) con *Le mani sulla città* (1965), abriendo con ellos el cauce a un nuevo tipo de cine polémico, muy cercano a la realidad.

Otros directores, más jóvenes aún, también merecen ser citados aquí: Ermanno Olmi y sus *Il posto* (1961) e *I fidonzati* (1963), donde describe calurosamente el mundo de los trabajadores; Vittorio De Seta, que pasó del documental a un cine más ambicioso en su cinta *Banditi a Orgosolo* (1961), dirigida en Cerdeña; Ugo Gregoretti y su *I nuovi angeli* (1962), influida por la técnica de la televisión; Elio Petri, director de *I giorni contati* (1962), que es casi un cuento, transformado en documental, de una vida que se detiene, de un desastre; Valentino Orsini y Paolo e Vittorio Taviani, que ese mismo año 1962 codirigieron *Un uomo da bruciare*; Giuseppe Patroni Griffi dirigió *Il mare* (1962), llena de reminiscencias de Antonioni. Y finalmente, al más vivo y también el más polémico de todos, Pier Paolo Pasolini, que ha escrutado los bajos fondos del proletariado de Roma y los ha tratado con coraje, respeto y gran riqueza expresiva. MARIO VERDONE

Le mani sulla città (1943), de Francesco Rosi

II · El genio italiano descubre nuevos caminos

por **LUISA COTTA RAMOSINO Y ARMANDO FUMAGALLI**

Entre los nuevos directores que hicieron su aparición a comienzos de los años sesenta, Pier Paolo Pasolini, en efecto, ocupaba un lugar destacado. Crítico, escritor y periodista, ya había trabajado como guionista en películas de Soldati y de Fellini antes de enfrentarse a la dirección cinematográfica, a la que llegaría luego aplicando con éxito algunos conceptos propios de la semiótica. Para Pasolini, la obra cinematográfica puede transmitir un significado a los espectadores porque las imágenes representan la escritura de las acciones y de los comportamientos humanos, de modo análogo a como el lenguaje escrito es una representación del lenguaje hablado. El cine sería así, según Pasolini, el medio más idóneo para representar la realidad, a concidición de que evite el naturalismo y trate más bien de comprender la poesía encerrada en las cosas y en las acciones humanas.

Sus primeras películas, *Accattone* (1961) y *Mamma Roma* (1962), buscaban la poesía en el proletariado urbano, enriqueciéndola al mismo tiempo con referentes cristológicos para sacralizar de esa manera la esencia de estos submundos. Al sentido de los sagrado y a la crítica de las ideologías se consagran sus siguientes trabajos: *Il Vangelo secondo Matteo* (1964) y *Uccellacci e Uccellini* (1966), en el que aparece un Totò —el actor cómico más popular de los años sesenta— interpretando por primera vez papeles dramáticos.

La obra de Pasolini sigue una deriva decididamente pesimista y crítica en las películas de los siguientes años: la crítica de la burguesía en *Teorema* y *Porcile*; la recuperación de mitos clásicos como en *Edipo re* y en *Medea*; la célebre «trilogía de la vida», compuesta por *Decameron*, *I racconti di Canterbury* y *Il fiore delle Mille e una notte*, trilogía que no hace sino revalidar, a través de una exasperada exaltación de la sexualidad, una visión esencialmente trágica y negativa del mundo contemporáneo, que culminará en su último filme, *Salò o le 120 giornate di Sodoma* (1975).

Si quiere saber por qué España está de moda, haga sus compras en El Corte Inglés.
En El Corte Inglés disfrutará del arte de comprar. Desde lo mejor en moda y complementos de las primeras firmas, a los regalos y recuerdos más especiales. Con la garantía y las atenciones del que es, desde hace más de sesenta años, el número uno de los grandes almacenes en España.
LAS MEJORES TIENDAS, EN UNA.
If you want to know why Spain is in fashion, make your purchases at El Corte Inglés.
In El Corte Inglés you will enjoy the art of shopping. From the best in fashion and accesories from the top labels, to special gifts. With the guarantee and service of what has been, for over sixty years, the number one department store in Spain.
ALL THE BEST STORES, IN ONE.
El Corte Inglés
GRANDES ALMACENES
DEPARTMENT STORES

LA GACETA le regala
DE LOS NEGOCIOS

un equipo multifunción

+

+

IMPRESORA

- Hasta 14 páginas por minuto en B/N y Color.
- La más alta resolución del mercado: 5.760 ppp.
- Tamaño A/4, A/5, A/6, B/5, legal, carta, 1/2 carta, tarjetas, panorámico, sobres.
- Alta calidad fotográfica.
- Cartuchos inteligentes.
- Interfaces USB.

ESCÁNER

- Para imágenes en color.
- Resolución de exploración 600 x 1.200 ppp.
- Sensor de línea CCD color.

COPIADORA

- Velocidad: en b/n 10 cpm. y en color 9 cpm.
- Copia autónoma sin necesidad de conectarse a PC o Mac.
- 7 modos preconfigurados de copia.
- Zoom de aumento de 25% a 400%
- Multiples copias (hasta 99) a gran velocidad gracias a la memoria interna de 5,7 Mb.

REGALO

EPSON

EPSON STYLUS CX 3200

Suscríbase hoy mismo a **La Gaceta de los Negocios** y reciba de regalo un equipo multifunción de última generación: EPSON STYLUS CX 3200. Llame ahora mismo al **902 19 62 69** (de 9:30 a 17:30 de lunes a viernes) o infórmese en ***suscripciones.mk@negocios.com*** y comience a disfrutar de su nueva oficina junto con su diario económico. Entrega del regalo a domicilio. Precio de la suscripción anual 360,61 €.

*Promoción válida para las 150 primeras suscripciones.

LA GACETA
DE LOS NEGOCIOS

Durante el rodaje de *Accattone* (1961), de Pier Paolo Pasolini

Además, Pasolini fue el guionista de la primera película de Bernardo Bertolucci, *La commare secca (1962)*. En este nuevo realizador italiano, educado artísticamente en Francia, se hace presente la influencia de la *nouvelle vague* aunque los temas, al menos en sus primeros trabajos (*Prima della Rivoluzione*, *Il conformista*), tratan de las contradicciones socioculturales de la época de las revueltas estudiantiles. No tarda Bertolucci en alcanzar fama internacional gracias también a un película muy discutida, como lo fue *Ultimo tango a Parigi* (1972).

Merced a esta fama y reconocimiento pudo trabajar a continuación con actores de la talla de Robert de Niro, Gérard Depardieu, Burt Lancaster y Donald Sutherland en *Novecento* (1976), en la que pintaba un fresco sociopolítico del siglo XX en clave marxista, rico en sugerencias pictóricas. Era el inicio de una carrera artística que pronto le alejaría del suelo italiano.

POR UN PUÑADO DE PASTA

Fue también en los años sesenta cuando el cine italiano logró una nueva notoriedad gracias a la original relectura que Sergio Leone hizo del *western*. En 1964 dirigió *Per un pugno di dollari*, una película de bajo presupuesto con un protagonista (Clint Eastwood) apenas conocido, con el que obtuvo un espectacular éxito de taquilla. Comenzaba el filón del *western a la italiana*, con títulos como *Per qualche dollaro in più* y *Il buono, il brutto e il cattivo*, que tendrían en los años siguientes numerosos continuadores.

Pero el cine de Leone no representaba solamente este éxito comercial; suponía al mismo tiempo una auténtica y original reinterpretación

Clint Eastwood, en *Il buono, il brutto e il cattivo* (1966), de Sergio Leone

del género cinematográfico más importante al otro lado del Atlántico, que ahora se reorientaba en una dirección claramente pesimista y se reelaboraba incluso en términos de lenguaje cinematográfico. Me refiero a un uso tan particular de la fotografía como el suyo, de la música y sobre todo de ciertas *máscaras* actorales, que tendrían todas en Eastwood su original, hasta lograr películas como *C'era una volta il West*, en las que la poética leoniana queda inequívocamente formulada.

El discurso de Leone quedará completado años más tarde con un salto geográfico y temporal como el que realiza en *C'era una volta in America* (1984), una película de compleja y refinada estructura en la que Leone retoma algunos de los temas propios del *western* pero trasladándolos a un contexto metropolitano. Desgraciadamente los epígonos de Leone, muy numerosos en los años siguientes, acentuarían el aspecto de la violencia exasperante, a todas luces injustificada, para producir numerosos títulos de escasa o nula calidad, en los que se aprecia un profundo desprecio por la vida individual y colectiva.

CINE IDEOLÓGICO Y DE COMPROMISO

En esa misma época empieza a trabajar también Marco Ferreri, cuyo rasgo estilístico característico será el de un humor negro destinado a mostrar las deformidades de los hábitos e instituciones de la sociedad italiana (religión, matrimonio, relaciones sociales, etc.), en el que permea, no obstante, el nihilismo del que están impregnadas películas como *Marcia nuziale* (1966), *La cagna* (1972), *La grande abbuffata* (1973). En el centro del núcleo narrativo de estas cintas, encontramos las dimensiones más animales del ser humano examinadas en una dimensión exasperada y obscena, a las cuales se pretende en ocasiones dar un valor simbólico.

En 1965 debuta Marco Bellocchio con *I pugni in tasca*, una película sobre la crisis de identidad de un protagonista que, intentando destruir la hipocresía del mundo que lo rodea, consigue destruirse a sí mismo. Temas similares vuelven a aparecer en las obras del realizador de los años siguientes hasta su más reciente *L'ora di religione* (2002), en la que quiere presentar una visión esencialmente negativa (y esencialmente ideológica) de la

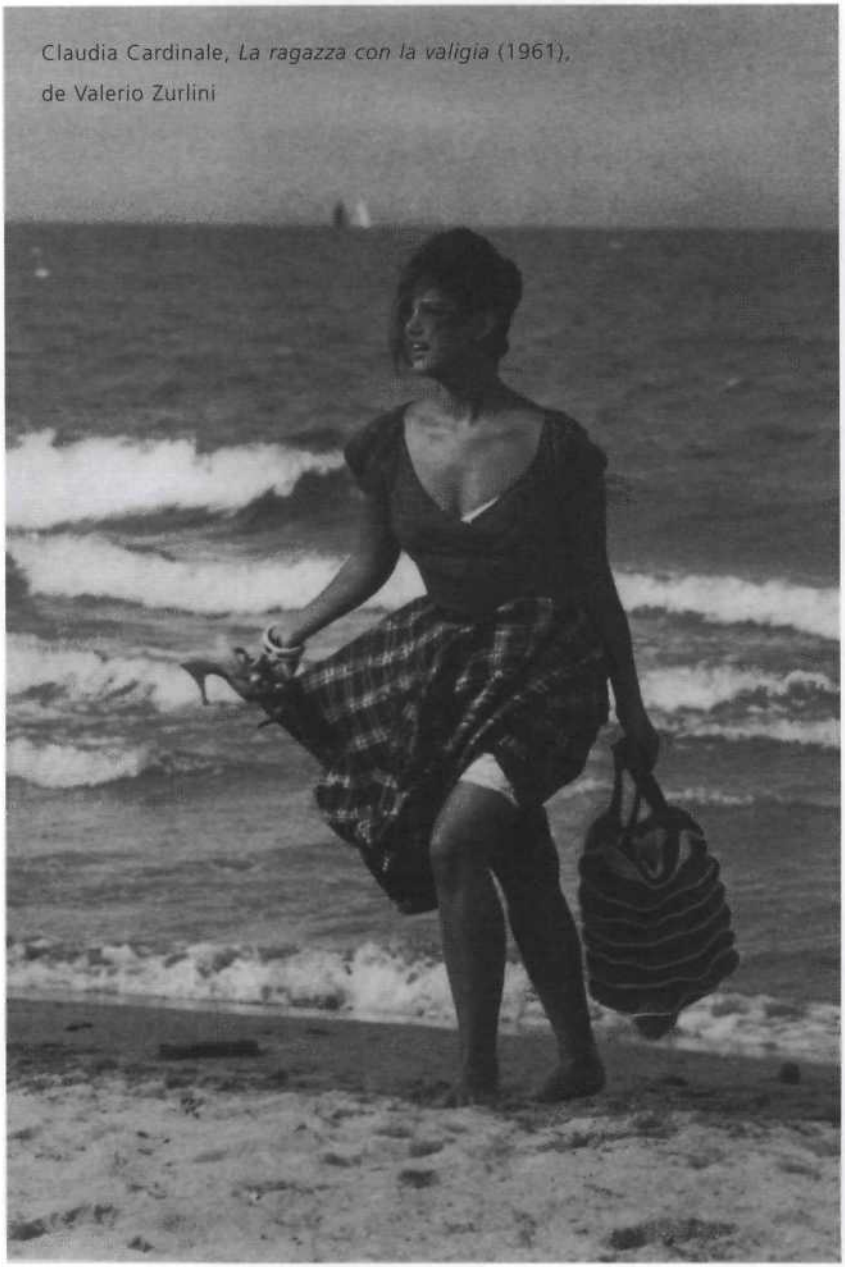
religión como una institución falseada por intereses económicos y de manipulación, en oposición al heroísmo trágico del protagonista, que vive en su ateísmo libre de compromisos.

Después de algunos trabajos como documentalistas, los hermanos Paolo y Vittorio Taviani llegan a la pantalla grande con *Un uomo da bruciare* (1962), película con la que comienza el gran periodo del cine italiano de compromiso. La cinta de los Tavianni rechaza los dictados del neorrealismo para orientarse hacia un cine antinaturalístico que busca la poesía en el drama de la existencia, un poco en la línea del primer Pasolini. Su producción continúa en años sucesivos con películas que recuperan horizontes históricos y abundan en grandes referentes literarios sin despreciar, justamente en los años más recientes, la colaboración con la pequeña pantalla (así en *Resurrezione*, adaptación del relato de Tolstói, producida en 2003, o *Luisa Sanfelice* en el 2003).

ÓPERA Y CINE

Es preciso hablar también de otro autor, Franco Zeffirelli, que dirige por igual obras teatrales y operísticas y películas cinematográficas, en las que en todo caso suelen tener importancia decisiva adaptaciones de textos teatrales (así en *La bisbetica domata*, de 1967; o *Romeo e Giulietta*, del 1968) y la evocación histórica de figuras religiosas (como en el *Gesù di Nazaret*, de 1976, o *Fratello sole, sorella luna*, del 1972). Una marca característica de su cine, también en las producciones de los años siguientes, es el cuidado en el diseño de diversos trabajos, que tienden a imitar modelos americanos y que ha valido a su autor una inmotivada e injusta hostilidad (en ella se mezclan motivos que van de las relaciones humanas hasta la influencia política) de parte de la crítica italiana.

También existen autores que, como Antonio Pietrangeli (*Adua e le compagne*, de 1961; *Io la conoscevo bene*, del 1965), o Zurlini (*La ragazza con la valigia*, 1961; *La prima notte di quiete*, 1972; *Il deserto dei Tartari*, de 1976), lo mismo que Bolognini (*Il bell'Antonio*, 1960; *Metello*, según la novela de Pratolini, de 1970), prestan mayor atención a la caracterización psicológica de los personajes, y en especial de los femeninos, interpretados por las actrices en boga en aquellos años (Claudia Cardinale y Stefania Sandrelli).



Claudia Cardinale, *La ragazza con la valigia* (1961), de Valerio Zurlini

Por primera vez en Italia, además, llegan a la dirección cinematográfica dos mujeres. Lina Wertmuller (*I basilischi* es de 1963) pondrá sobre el tapete algunos temas límite del feminismo o alternativas al conflicto norte-sur en filmes posteriores como *Travolti da un insolito destino nell'azzurro mare d'agosto* (1974) o *Storia d'amore e d'anarchia* (1973), los dos interpretados por la pareja Giancarlo Giannini y Mariangela Melato. Liliana Cavani, por su parte, alcanzó notoriedad con *Il portiere di notte* (1974), en la que aborda la supervivencia del personaje a los horrores del nazismo, aunque no duda en servirse en su narración de un erotismo perverso y destructivo.

COMEDIA AL *ITALIANO MODO*

En las antípodas se halla la línea de las grandes comedias a la italiana, que ya había tenido su debut con *I soliti ignoti* (1958) y *La grande guerra* (1959) de Mario Monicelli y que se había convertido en aquellos años en el género más típico y conocido en el extranjero de la cinematografía italiana. Su nota distintiva es la tendencia a lo tragicómico: falta propiamente la base de la acción característica de la comedia, y la risa es amarga porque en definitiva aquello a lo que aboca realmente es a una sátira de las costumbres.

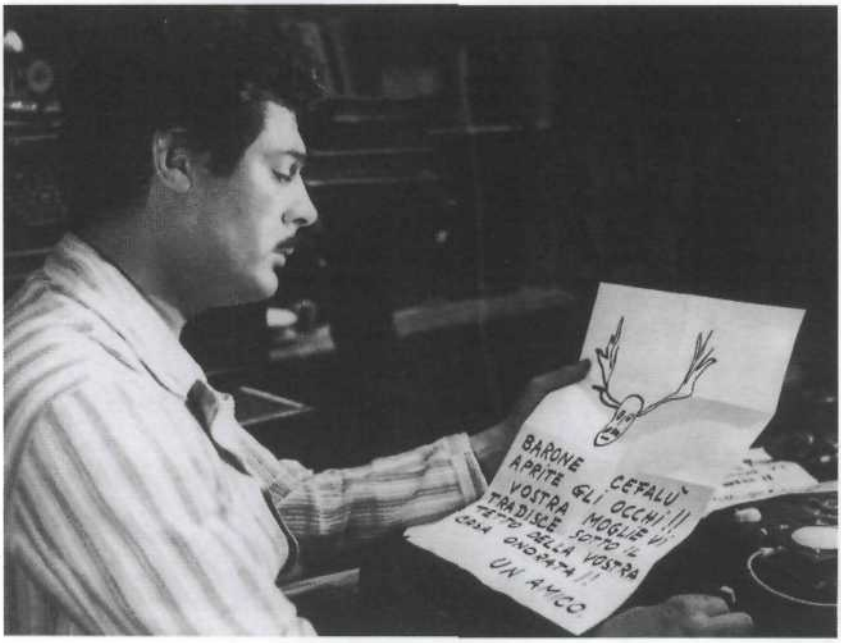
Protagonista insuperado en el trabajo de numerosos realizadores en este ámbito es Alberto Sordi, un especie de máscara nacional que durante años acertó a encarnar los vicios y las virtudes de toda una nación. A su muerte en febrero de 2003 hemos visto cómo se le han tributado honores propios de un «padre moral» de la nación.

Junto a él encontramos también a los ya citados Giancarlo Giannini y Vittorio Gassman, al igual que a Nino Manfredi y Ugo Tognazzi. Con ellos queda retratado el italiano oportunista y vil, exagerado y deshonesto, cuya mezquindad destaca sobre el fondo de una sociedad en la que no puede o no quiere integrarse y en cuya aparente riqueza se esconde un profundo vacío. Entre los títulos más significativos de este filón podríamos recordar *Un giorno in pretura* (1953) de Steno; *Ladro lui, ladra lei* (1958), de Luigi Zampa; *Il sorpasso* (1962), de Dino Risi, y *Divorzio all'italiana* (1961), de Pietro Germi.

Detrás de estas películas, más allá del trabajo de realizadores y de actores, encontramos también la labor de grandes guionistas que no son ya escritores que trabajan de prestado en el cine, sino profesionales de la gran pantalla como Age y Scarpelli, Benvenuti y De Bernardi y, sobre todo, Cesare Zavattini y Ettore Scola.

El género de la comedia a la italiana, que había sido un éxito también desde el punto de vista de la producción, se disgregó durante los años siguientes en múltiples filones, en los cuales la reiteración de fórmulas narrativas y del tono empleado produjo no pocas veces un notable desgaste del nivel cualitativo del género, que vino a dar en los años setenta en una producción de serie B hasta caer en realizaciones groseras y vulgares, que a pesar de todo cosecharon cierto éxito hasta finales de los años ochenta.

Marcello Mastroianni, en *Divorzio all'italiana* (1961), de Pietro Germi



CINE DE GÉNEROS

Por otra parte, algunos de los realizadores ya citados se orientaron durante los años setenta en una dirección de profundo pesimismo, como en el caso de *Profumo di donna* (1974) de Risi, que concluía con el suicidio; o el de *Lo scopone scientifico* (1972), de Comencini, y también el de *C'eravamo tanto amati* (1974), de Ettore Scola, cuyo *Amici miei* (1975) es todo un emblema de ese desencanto ahora ya irreversible.

A despecho de la desesperanza de sus temas, el cine italiano de estos años gozó de una de sus épocas más fecundas. Por una parte, las producciones nacionales eran numerosas y variadas; por otra, los grandes estudios de Cinecittà atraían a los productores americanos, hasta alumbrar así un momento de gran riqueza y pujanza.

Y en este contexto encontró también su lugar un género menor como el del cine de horror que, después de haber dado sus primeros pasos con los trabajos de Mario Bava en los años sesenta (con títulos como *La maschera del demonio* o *I tre volti della paura*), floreció plenamente durante el decenio siguiente con Lucio Fulci, Pupi Avati y Dario Argento (*Profondo rosso*, de 1975, es tal vez su película más importante).

Llega al mismo tiempo a tener cierto éxito el género policiaco y el de cine amarillo, con películas otra vez de Germi pero también de Comencini, Elio Petri, Damiano Damiani y de Franceso Rosi.

Algunos de estos realizadores se dedicaron en parelelo a un cine de compromiso cívico y político, que llegó a constituir uno de los filones dominantes de esos años setenta. Petri firmó *Indagine su un cittadinó al di sopra di ogni sospetto* (1970) y *La classe operaia va in Paradiso* (1971); Rosi eligió un estilo casi de noticiero desde *Salvatore Giuliano* (1962), y continuó en la misma línea con *Le mani sulla città* (1963) y *Il caso Mattei* (1972). Damiani llevó a la pantalla la impunidad del poder de la mafia con títulos como *L'istruttoria è chiusa: dimentichi* (1971) y *Perché si uccide un magistrato?* (1975); Giuliano Montaldo recorrió el camino de la denuncia sociopolítica con *Sacco e Vanzetti* (1971), *Giordano Bruno* (1973) y *L'Agnese va a morire* (1976). En esta corriente del cine político suele predominar todavía un tono asertivo con intenciones pedagógicas que, a menudo, acaba por incidir en lo ideológico.

Salvatore Giuliano (1962), de Francesco Rosi

Otra de las experiencias típicas de estos años es la de las películas de episodios que, a partir de los muy variados tipos de producción que se sirven de ellos, acaban por implicar un poco a todos los realizadores de la época. Entre los casos más interesantes cabría citar numerosas películas-encuesta, muchas de las mejores debidas a Ugo Gregoretti (*I nuovi angeli*).

Llegaría asimismo a tener una gran fuerza en la cinematografía italiana de los años sesenta y setenta el género del *western* a la italiana, ya citado al hablar de Leone; un género que, después de los años de violencia exasperada, se transforma poco a poco en el *spaghetti-western* que hará famosos y ricos a Terence Hill y Bud Spencer (ambos italianos, aunque con seudónimos extranjeros, como casi todos los implicados en estas películas) en filmes como *Lo chiamavano Trinità* (1970) o *Il mio nome è Nessuno* (1973), protagonizado éste por Henry Fonda y que logra un registro expresivo a mitad de camino entro lo grotesco y lo nostálgico.

DECADENCIA Y RECUPERACIÓN

Es importante recordar cómo a partir de mediados de los sesenta nace un connubio muy fecundo entre la televisión nacional y el cine. La RAI, fiel a su misión de promoción cultural y artística, entra en el mundo de la producción y crea nuevas oportunidades para Rossellini (*La presa del potere di Luigi XIV*, de 1966), Fellini (*I clowns*, de 1971), Visconti (*Ludwig*, de 1973), Bertolucci (*La strategia del ragno*, 1970), Olmi, Franco Rossi (*L'Odissea*, 1968), Gianni Amelio, Peter del Monte y muchos más.

En la segunda mitad de los años setenta, sin embargo, comienza para el cine italiano un periodo de decadencia, por razones en primer lugar económicas y de producción, pero también por un innegable empobrecimiento de la cualidad artística y la falta de recambio generacional entre los realizadores.

Las películas más significativas de esos años se deben a directores que tienen una fama ya consolidada y que continúan su investigación en diversas direcciones. Antonioni retoma el tema de la incomunicabilidad y de la crisis de identidad en *Identificazione di una donna* (1983); Leone reelabora el género de la película de gángsters en *C'era una volta in America* (1984); Fellini observa las relaciones entre los medios de comunicación y la moda en *E la nave va...* (1983), pero también en *Ginger e Fred* (1985) y en *Intervista* (1987), donde pide la palabra para evocar en primera persona la magia de un cine que ya no existe.

La cinematografía italiana ha de enfrentarse entre otras cosas a la competencia de la pequeña pantalla, cuya oferta se hace tanto más variada cuanto más se multiplican las compañías emisoras, por no hablar de la difusión del vídeo doméstico.

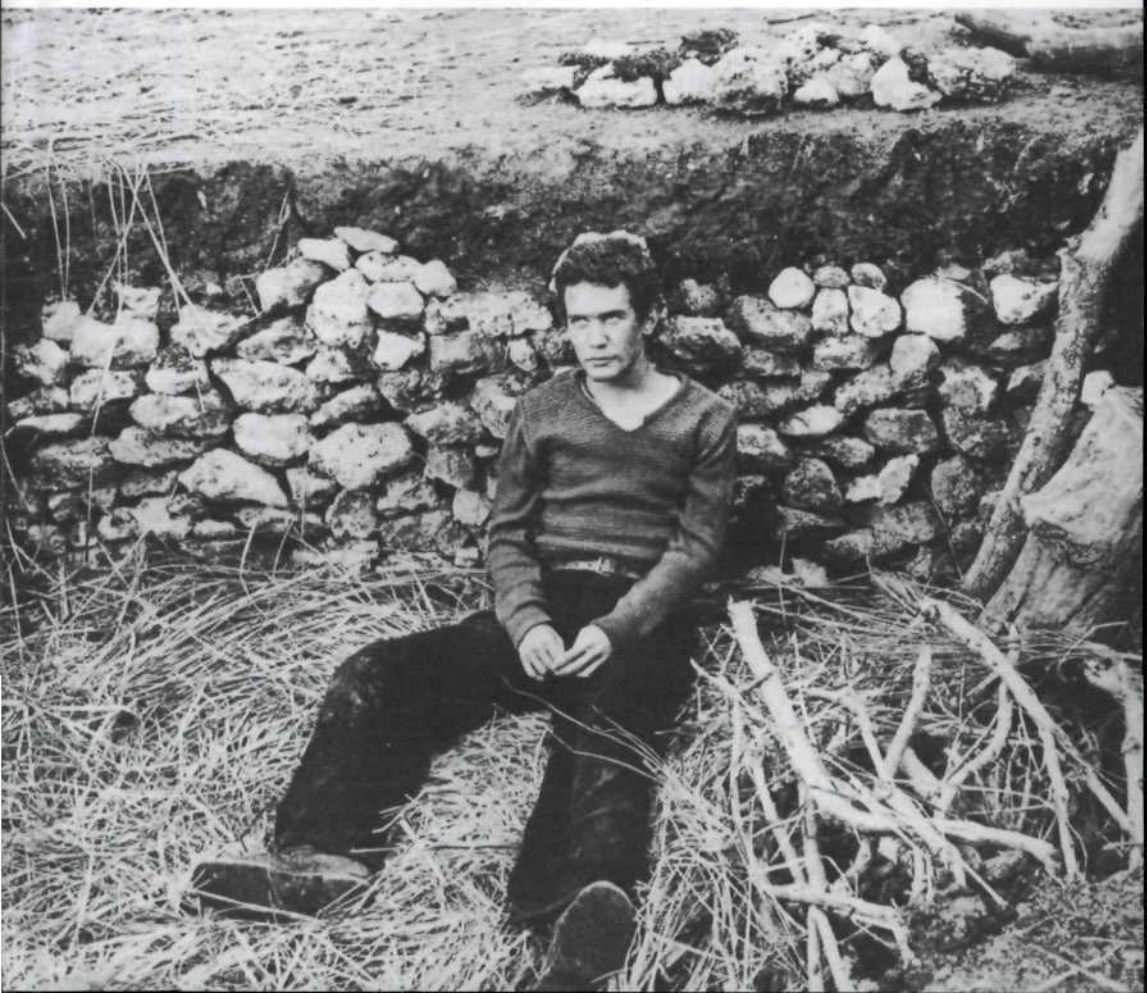
El cine italiano vive, pues, una crisis estructural que conduce al imparable avance de las películas extranjeras y, sobre todo de las americanas, en las salas de proyección italianas, así como a la inversión de las proporciones en la distribución y en los resultados de taquilla, que a pesar de todo siguen siendo abultados.

Sin embargo, y paradójicamente, es la misma televisión la que logra salvar al cine, en la medida en que las cadenas públicas y privadas son, de hecho, quienes invierten en las producciones que ellas mismas van

a emitir. Si, por una parte, comienza la época de las producciones comerciales de escasa o nula calidad (comedias de estreno navideño o estival), por otra se halla modo de producir películas como *L'albero degli zoccoli* (1977) y *La leggenda del santo bevitore* (1988), de Ermanno Olmi, o *Padre Padrone* (1977), de los Taviani, y *Prova d'orchestra* (1979), de Fellini.

Los trabajos de Olmi en concreto se caracterizan por una concepción estilística y estética que quiere ser expresión de una comprensión moral de la vida, bien sea la rememorada a través de la celebración de la cultura campesina, como en *L'albero degli zoccoli*, o la de

Padre Padrone (1977), de Paolo y Vittorio Taviani



una búsqueda humilde y dolorosa del sentido de las cosas, como en su adaptación cinematográfica de la novela de Joseph Roth; o, finalmente, como en su último trabajo *Il mestiere delle armi* (2001), a través de la reflexión sobre la coherencia existencial y la expectativa de la muerte, en una película difícil pero que ha tenido una cálida acogida entre el público italiano.

Bernardo Bertolucci, a quien ya hemos visto ocupando un puesto muy respetable en el panorama internacional, realiza en los años ochenta y noventa algunas de sus películas más conocidas que, tanto por su guión como por su modo de producción, acaban por integrarse en una suerte de «cine internacional» más que propiamente italiano. En 1987, por ejemplo, *L'ultimo imperatore* cuenta, con abundancia de medios y no sin una cierta poesía, el final del imperio en China y la llegada del régimen comunista.

En Italia, Scola sigue activo y dirige varias obras vinculadas sobre todo a la introspección psicológica (*Una giornata particolare*, de 1977; *La famiglia*, de 1987), lo mismo que, entre los directores de comedias, lo hace Monicelli (*Il marchese del Grillo*, de 1981, o *Speriamo che sia femmina*, de 1985).

NUEVA COMEDIA

En los años ochenta hacen su aparición una nueva generación de cómicos: Adriano Celentano, por una parte, y Carlo Verdone —que también es director de sí mismo en trabajos menos ligeros *Compagni di scuola* (1988)— y Maurizio Nichetti, por otra, que escoge una clave surrealista para abordar lo ridículo en producciones de dibujos animados (*Volere Volare*, de 1990).

Es también en los ochenta cuando debuta como realizador Roberto Benigne. De 1984 es *Non ci resta che piangere*, que dirige junto a Massimo Troisi, y de 1988 *Il piccolo diavolo*, con la que consigue llamar la atención del público y de la crítica.

NANNI MORETTI

Nanni Moretti comienza en esos mismos años su carrera como guionista, director e intérprete de sus películas: *Io sono un autarchico*, de 1976; *Ecce Bombo*, de 1978, y *La messa è finita*, de 1985, con la que gana el máximo galardón del

La messa è finita (1985), de Nanni Moretti

festival de Berlín. En todas ellas cabe reconocer un mismo estilo, en el que confluyen una amarga ironía y la voluntad, por lo demás sincera, de reflexionar sobre la realidad social, cultural y política.

Con el tiempo sus trabajos serán cada vez más personales (*Caro Diario*, de 1993; *Aprile*, de 1997), aunque el realizador nunca ha renunciado a afrontar la realidad en la que vive. Su último trabajo, *La stanza del figlio* (2002), aborda una amarga pero honesta toma de conciencia frente a la muerte como un factor disgregante, ante el cual no parece que haya respuestas satisfactorias. En esta película, que obtuvo la Palma de Oro en Cannes, Moretti trata con franqueza y profundidad temas y experiencias fundamentales del ser humano, logrando convencer al mismo tiempo al público con un estilo de representación sobrio y siempre impactante.

ÉXITOS INTERNACIONALES Debe asimismo ser recordado Gabriele Salvatores, conocido del público por *Marrakech Espress* (1988) y que conquistaría el Oscar con *Mediterraneo* (1991), su siguiente película.

Este premio engrosa una serie de reconocimientos que varias películas italianas empiezan a recibir al inicio de los años noventa, que nos permite pensar incluso que ha llegado finalmente para el cine italiano más reciente una recuperación artística e industrial. Esta impresión viene confirmada por películas como *Nuovo Cinema Paradiso* (1989), de Giuseppe Tornatore, también premiada con un Oscar a la mejor película extranjera. Buenas críticas y premios recibió asimismo *Porte aperte* (1990) y *Il ladro di bambini* (1991), ambas de Gianni Amelio, que vuelve a temas y a tonos propios del neorrealismo en sus siguientes títulos: *Lamerica*, de 1994, y *Così ridevano*, de 1998.

La recuperación está codeterminada por una renovada vitalidad en la producción. En estos años nacen numerosas nuevas pequeñas empresas, la más conocida de las cuales es la Sacher Film que dirige el mismo Moretti y que posteriormente se introduce también en la distribución y en la exhibición. Es esta compañía la que produce las primeras películas de Carlo Mazzacurati (*Un'altra vita*, de 1992; *Il Toro*, de 1994; *Vesna va veloce*, de 1996); las de Deniele Luchetti (*Domani accadrà*, de 1998; *Il portaborse*, de 1991, y también *La scuola*, de 1995), así como las de Mimmo Calopresti (*La seconda volta*, de 1995; *La parola amore esiste*, del 1998, y *La felicità non costa niente*, de 2003).

Obras que, en su variedad, prueban una nueva energía artística, ligada al trabajo de algunos guionistas (cabe mencionar a Enzo Monteleone y Franco Bernini) y actores (Diego Abatantuono, por ejemplo, protagonista durante un tiempo de películas de serie B pero capaz de revelarse luego como intérprete de cierta sensibilidad; y Silvio Orlando, Fabrizio Bentivoglio o Francesca Neri, entre otros).

En estos años Zeffirelli y Bertolucci siguen el camino de las grandes producciones internacionales, con las que obtienen habitualmente una buena acogida. Del primero es memorable el *Hamlet* de 1991, interpretado por Mel Gibson; y del segundo títulos como *Il tè nel deserto*, de 1991;

Piccolo Buddha, de 1994, y *Io ballo da sola*, de 1996, que parece señalar el comienzo de una dirección más personal del realizador.

Los viejos maestros trabajan ya mucho menos, aunque es cierto que el único título de Antonioni, rodado en colaboración con Wim Wenders, aborda en cuatro capítulos otra vez el tema de la incomunicabilidad, tan próximo al veterano realizador. Los hermanos Taviani recuperan su nivel más alto con *Tu ridi* (1998); Bellocchio vuelve al psicoanálisis en películas desiguales como *La condanna* (1991) y *Il principe di Homburg* (1997, según una novela de Kleist), para reconquistar luego la atención de la crítica dentro y fuera de Italia con la ya citada *L'ora di religione* (2002).

Avati, experimentado realizador de género, centra su atención en las relaciones humanas y en el proceso de formación de los individuos sin despreciar la vuelta a ambientes mágicos o las adaptaciones históricas: *Regalo di Natale*, de 1987, y *Festival*, de 1995, así como el más reciente *Il cuore altrove*, de 2003, forman parte del primer grupo, mientras que *Magnificat*, de 1993, *L'arcano incantatore*, de 1996, y *I cavalieri che fecero l'impresa*, de 2001, pertenecen al segundo.

Después del éxito internacional de *Nuovo Cinema Paradiso*, Tornatore retoma la reflexión sobre el cine también con *L'uomo delle stelle* (1995), mientras que en *La leggenda del pianista sull'oceano* (1999) se confía a la adaptación cinematográfica de un relato de Baricco. En este y en otros trabajos, el realizador muestra un indiscutible talento con la cámara y una notable capacidad para reconstruir atmósferas históricas, en las que confía el papel de la sugestión a la memoria personal, así como para dibujar dilemas morales (en el caso, por ejemplo, de la kafkiana *Una pura formalità*, de 1994), siempre y cuando no caiga en un cierto manierismo y en la falta de la hondura debida, como en el caso de la reciente *Malèna*, del 2000, película de alto presupuesto de la que se esperaba una amplia distribución internacional.

Después del Oscar por *Mediterraneo*, Salvatores continúa marchando por el camino de las comedias «de viaje», con protagonistas siempre a la búsqueda de la propia identidad en medio de un mundo confuso (*Puerto Escondido*, de 1992), aunque se arroja también a atrevidos experimentos

L'uomo delle stelle (1995), de Giuseppe Tornatore

de ambiente de ciencia-ficción (*Nirvana*, 1997) o surrealistas (*Denti*, 2000), con resultados no siempre dignos de comentario.

BENIGNI Después del éxito de sus comedias *Johnny Stecchino* (1991) y *Il mostro* (1994), Benigni conquista crítica y taquilla con *La vita è bella* (1998), que había escrito a cuatro manos con Vincenzo Cerami; el audaz acercamiento de su veta cómica al difícil tema del Holocausto le conduce a una gran victoria, como es la de obtener tres Oscar, uno de ellos en la importante categoría de mejor actor, de paso que confirma la vuelta del cine italiano al circuito internacional —*La vita è bella*, en efecto, es distribuida en los Estados Unidos con un notable éxito de público—.

Su siguiente trabajo, *Pinocchio*, una producción de alto presupuesto, reinterpreta el famoso cuento popular valiéndose de espectaculares exteriores y de la participación de algunos de los mejores nombres de la cine-

matografía italiana, y ha conquistado al público europeo, si bien el mercado americano por desgracia no ha respondido de modo análogo a como lo hizo en la ocasión anterior, tal vez desorientado por una relectura notoriamente filológica del texto de Collodi, como es la que ha hecho Benigni.

CINE DE LA POSMODERNIDAD

Silvio Soldini (*L'aria serena dell'ovest*, 1990; *Un'anima divisa in due*, 1993) conquista la atención del público al lograr conjugar de un modo atractivo sus amargas reflexiones sobre la vida y las relaciones familiares con un tono próximo al de la comedia en filmes como *Pane e tulipani* (2000), una película ácida que juega con unos personajes insólitos para contar la crisis del modelo de familia tradicional y exaltar una *libertad* y un romanticismo no sujetos a responsabilidad ninguna.

Es un camino similar al abordado por el turco Ferzan Ozpetek en su primera película italiana, *Le fate ignoranti* (2001). En la exaltación que lleva a cabo de las opciones afectivas, donde una homosexualidad y heterosexualidad equiparadas sustituyen los lazos familiares tradicionales, se hace manifiesta la aceptación de una tendencia típica en muchas películas norteamericanas, así como una mirada de soslayo al cine de Almodóvar, de los cuales Ozpetk ha tomado la atmósfera de su película.

EL CINE HOY

La respuesta a esta dirección llegará de una fuente tal vez inesperada como es la de Alesandro D'Alatri. Proveniente de la publicidad y acostumbrado a su inherente capacidad de construir tiempos narrativos y de crear imágenes eficaces y convincentes, D'Alatri aborda temas difíciles como el de la inquietud psicológica en *Senza pelle*, de 1994, para pasarse luego a una evocación *apócrifa* de la vida de Jesús en el peor resuelto *I giardini dell'Eden* (1998), y sorprender luego a su público con una atrevida defensa del matrimonio y de la familia en el reciente *Casomai* (2002), una película que está teniendo una amplia circulación internacional y que sabe conjugar el tono de comedia con una reflexión no banal sobre la dinámica de la pareja, el valor del matrimonio y las contradicciones de la sociedad actual.

En el panorama italiano todavía no ha desaparecido el cine de conciencia social (ni tampoco, de cuando en cuando, la reaparición de algunos lugares comunes de la *inteligentsia* de izquierdas), como ponen de manifiesto los filmes de Marco Tullio Giordana. Este realizador reconstruye el homicidio de Pasolini en *Pasolini. Un delitto italiano* (1995), y el caso de Giuseppe Impastato, asesinado por la mafia, en el apasionante *I cento passi* (2000).

Por su parte, Calopresti ha presentado una interesante reflexión, hecha a distancia suficiente, sobre los años setenta y el terrorismo en Italia en el bello *La seconda volta*, la historia del encuentro de una víctima de la violencia de las Brigadas Rojas, interpretado por Nanni Moretti, con quien fuera su verdugo tiempo atrás. Este encuentro propicia un cuestionamiento en profundidad de un momento trágico y complejo de la historia italiana más reciente, aunque las respuestas que se ofrecen son, en ocasiones, más difíciles de aceptar. Al mismo tema ha dedicado Wilma Labate su *La mia generazione* (1996).

De un tono completamente distinto, las numerosas comedias que sin destacar por su calidad, pero sin caer tampoco en la vulgaridad de algunas producciones orientadas a la explotación del público en el periodo navideño que siguen invadiendo las pantallas italianas, se arriesgan a conquistar la taquilla desafiando el predominio de las películas-bomba extranjeras: lo han hecho Verdone (en ocasiones sorprende también con trabajos más intimistas, como *Maledetto il giorno che ti ho incontrato*, de 1992), o Leonardo Pieraccinoni, cuyo *Il Ciclone*, de 1997, recaudó casi treinta y cinco millones de euros y que ha sabido repetir el resultado con su siguiente filme, *Fuochi d'artificio*, de 1999. Ambas películas deben su éxito a lo común de las situaciones planteadas y a la simpatía que despiertan los protagonistas, Alessandro Benvenuti y Antonio Albanese, y sobre todo más recientemente al trío cómico de Aldo, Giovanni y Giacomo en trabajos como *Tre uomini e una gamba*, de 1998, y los siguientes *Così è la vita*, *Chiedimi se sono felice* y *La leggenda di Al, John e Jack*, en alguno de los cuales se muestran capaces de presentar, con su característico humor agridulce, algunos apuntes interesantes que profundizan en la realidad de la amistad.

Nanni Moretti y Valeria Bruni-Tedeschi, en *La seconda volta* (1995), de Mimmo Calopresti

El secreto de su éxito (algunos de estas películas han recaudado alrededor de cuarenta millones de euros, alcanzando el primer puesto en la clasificación de películas más taquilleras) consiste probablemente en la capacidad para contar sucesos aptos para la gran pantalla, pero adaptados al mismo tiempo al ritmo del cabaret clásico y sorprendiendo al público con chistosas referencias al cine internacional.

Más próximo a la comedia tradicional se mueve en cambio Paolo Virzi, en cuyas películas *La bella vita* (1994), *Ferie d'agosto* (1996) y *Ovosodo* (1997) alternan los acentos trágicos del drama con los de la comicidad.

Del área de la publicidad ha llegado en cambio el último *prodigio* del cine italiano, llamado Gabriele Muccino, autor de algunas películas muy logradas desde el punto de vista de la realización, pero que

dejan ver una cierta pobreza de contenidos y falta de hondura al analizar los temas que propone en *L'ultimo bacio*, de 2001, o en su última *Ricordati di me*, de 2003.

Sensibilidad y profundidad que no le faltan en cambio a Giusseppe Piccioni, que ha logrado cautivar al público y a la crítica con su bellísima película *Fuori dal mondo* (1999) y la siguiente *Luce dei miei occhi* (2001), dos películas que han sabido aunar mérito artístico y profundidad de contenidos.

LO QUE VENDRÁ

Los pronósticos para el futuro próximo del cine italiano son bastante halagüeños. A pesar de que constantemente se oye hablar de dificultades de financiación (como las que han dado al traste con el coloso de la producción y la distribución, Cecchi Gori), se han consolidado de hecho las estructuras productivas gracias a las instituciones de sociedades cinematográficas gestionadas por los grupos mediáticos italianos (la Medusa, perteneciente a Mediaset de Berlusconi; y Raicinema como compañía de producción inserta en 01Distribution, por parte de la RAI), pero orientadas específicamente a la producción para las salas. Son ellas las que han hecho posible que muchos nuevos autores lleguen a la gran pantalla y participen en los grandes festivales internacionales, al tiempo que los cineastas famosos, como Benigni, Tornatore o Salvatores, han podido afrontar producciones de mucho tirón gracias también a la coproducción internacional.

Al mismo tiempo, está madurando una generación de productores independientes (Albachiara, Cattleya, Fandango, Mikado...), que aceptan y desarrollan proyectos y recurren luego a Medusa o a Raicinema para consolidar financieramente esas películas: una fórmula que ha servido para hacer realidad casi todos los filmes de éxito de los últimos años.

Algunos otros productores siguen por desgracia cayendo en la tentación de ganarse al público con el fácil reclamo de la vulgaridad, una operación que algunas veces tiene éxito de taquilla, pero que suman muy poco en términos de credibilidad; o de conquistarlo con una elección

de temas o de acentos que no hacen sino copiar a los productores americanos, sin esforzarse en buscar una cultura propia o apropiándose, como sucede con excesiva frecuencia, del lenguaje y del contenido de las producciones televisivas.

Sin embargo, y afortunadamente, las que son excepciones a esta regla logran encontrar su hueco en el mercado y llamar la atención del público, como han puesto de manifiesto las películas más recientes, aquí citadas, de Benigni, D'Alatri, Piccioni o Moretti pero también de Olmi y de otros, al tiempo que reconocimiento internacional.

A estos nombres queda confiada la posibilidad de un verdadero relanzamiento del cine italiano, capaz de conjugar la profundidad de la reflexión y de los temas que se abordan con la experimentación de las formas de expresión y la capacidad de cautivar y satisfacer al público con finura y profundidad, cualidades ambas que los espectadores italianos premian cada vez más. LUISA COTTA RAMOSINO, ARMANDO FUMAGALLI

© Del texto original correspondiente a la primera parte: Alan Lovell (ed.), *L'art du cinema dans dix pays européenes*, Conseil de la Cooperation Culturelle du Conseil de l'Europe, Strasbourg 1969.
© De la traducción al castellano de la primera parte: Pilar García Martín, 2003
© Del texto original de la segunda parte: Luisa Cotta Ramosino y Armando Fumagalli, 2003
© De la traducción al castellano de la segunda parte: Nueva Revista, 2003

ÍNDICE DE NOMBRES CITADOS EN EL TEXTO

Alberini, Filoteo, 55
Amelio, Gianni, 82, 86
Amidei, Sergio, 63
Antonioni, Michelangelo, 61, 66, 67, 68, 82, 87
Argento, Dario, 80
Avati, Pupi, 80, 87
Bava, Mario, 80
Bellocchio, Marco, 75, 87
Benigne, Roberto, 84
Benigni, Roberto, 88
Bernini, Franco, 86
Bertolucci, Bernardo, 73, 82, 84, 86
Blasetti, Alessandro [2]
Bolognini, Mauro, 76
Calopresti, Mimmo, 86, 90
Camerini, Mario, 59
Caserini, Mario, 55
Castellani, Renato, 65
Cavani, Liliana, 78
Celentano, Adriano, 84
Cerami, Vicenzo, 88
Comencini, Luigi, 80
Damiani, Damiano, 80
D'Alatri, Alesandro, 89, 93
D'Annunzio, Gabriele, 56, 57
De Robertis, Francesco, 63
De Santis, Giuseppe, 66
De Seta, Vittorio, 68
De Sica, Vittorio, 64, 67, 68
Del Monte, Peter, 82
Duse, Eleonora, 58, 59
Emmer, Luciano, 61
Fellini, Federico, 63, 66, 70, 82, 83
Ferreri, Marco, 75
Fulci, Lucio, 80
Gaione, Carmine, 85
Gassman, Giannini y Vittorio, 78
Germi, Pietro, 65, 68, 78, 80
Ghione, Emilio («Za-la-Mort»), 57, 58
Giordana, Marco Tullio, 90
Gregoretti, Ugo, 68, 81
Guazzoni, Enrico, 55
Hill, Terence, 81
Labate, Wilma, 90
Lattuada, Alberto, 64
Leone, Sergio, 74, 75, 81, 82
Lizzani, Carlo, 61
Longanesi, Leo, 62]
Luchetti, Deniele, 86
Manfredi, Nino, 78
Martoglio, Nino, 57, 58, 61
Maselli, Francesco, 61
Mazzacurati, Carlo, 86
Monicelli, Mario, 67, 76, 84
Montaldo, Giuliano, 80
Monteleone, Enzo, 86
Moretti, Nanni, 84, 85, 86, 88, 93
Muccino, Gabriele, 91
Nichetti, Maurizio, 84
Olmi, Ermanno, 68, 82, 83, 93
Orsini, Valentino, 68
Ozpetek, Ferzan, 89
Pagano, Bartolomeo («Maciste»), 56
Pasolini, Pier Paolo, 68, 70, 73, 76, 90
Pastrone, Giovanni («Pietro Fosco»), 55
Patroni Griffi, Giusseppe, 68
Petri, Elio, 68, 80
Piccioni, Giusseppe, 92, 93
Pieraccinoni, Leonardo, 90
Pietrangeli, Antonio, 76
Pontecorvo, Gillo, 61
Risi, Dino, 61
Rosi, Francesco, 68, 80
Rossellini, Roberto, 61, 64, 66, 67, 68, 82
Rossi, Franco, 82
Salvatores, Gabriele, 86, 87, 92
Scola, Ettore, 79, 80, 84
Serena, Gustavo. 58, 61
Soldati, Mario, 70
Soldini, Silvio, 89
Sordi, Alberto, 78
Spencer, Bud, 81
Taviani, Paolo y Vitorio, 68, 76, 83, 87
Tellini, Piero, 63
Tognazzi, Ugo, 78
Tornatore, Giuseppe, 86, 87, 92
Troisi, Massimo, 84
Verdone, Carlo, 84, 90
Vergano, Aldo, 64
Virzi, Paolo, 91
Visconti, Luchino, 63, 65, 68, 82
Wertmuller, Lina, 78
Zampa, Luigi, 64, 78
Zavattini, Cesare, 61, 62, 64, 67, 79
Zeffirelli, Franco, 76, 86
Zurlini, Valerio, 61, 76

UNAS RELACIONES DIPLOMÁTICAS COMPLICADAS

El teatro español y la cultura universal

por **IGNACIO ARELLANO**

UNA HERRAMIENTA DE LA CURIOSIDAD

Siempre que se ha querido establecer una clasificación de las innumerables comedias que componen el teatro clásico español, desde la vertiginosa creación de Lope hasta los epígonos de Calderón, se ha topado con grandes dificultades: la variedad de obras parece inagotable, las casillas clasificatorias limitadas, la definición de las categorías ambigua... Menéndez Pelayo, al trazar el esquema de las comedias de Lope, sólo alcanzó a mezclar criterios temáticos con fuentes argumentales y supuestos objetivos de las diferentes comedias que tenía que situar: su clasificación (y otras muchas que han seguido sus pasos) resultaba confusa y llena de incoherencias.

Otras lecturas críticas, incapaces de enfrentarse a semejante complejidad, optaron por el camino opuesto: considerar la comedia del Siglo de Oro una unidad férrea que justificara estudiar el fenómeno completo como un conjunto sin fisuras obediente a una precisa ideología, propósitos evidentes y convenciones estéticas uniformes. Muchas descripciones responden, así, al tipo de «interpretación global ideológica», esto es, intentan explicarse el conjunto del caudal dramático del XVII como una configuración ideológica en bloque, con un determinado sentido que fundamenta después las lecturas e interpretaciones de todas las comedias particulares, a menudo sometidas al lecho de Procusto de la interpretación ideológica excesivamente rígida.

José Antonio Maravall influyó grandemente en la valoración de la comedia como un instrumento de propaganda y apoyo del orden monárquico señorial, como una especie de campaña sistemática impulsada por el poder, pero —situándose en un plano más «literario»— hispanistas como Arnold Reichenberger y muchos más insisten, con la misma exclusivización, en el sentido de la comedia como expresión de un carácter nacional español asentado sobre los pilares básicos de la honra y la fe (interpretación muy tradicional que ya podía verse en Vossler, Pfandl o Menéndez Pelayo).

En una o en otra vía, estas concepciones de la comedia aurisecular desconocen su cualidad fundamental, que está en la raíz de la enorme amplitud de temas y enfoques que ofrece: sobre todo en su etapa de auge que podemos considerar de Lope a Calderón, y en sus distintas evoluciones y fases, el teatro español del Siglo de Oro desempeña —como muy bien ha visto el hispanista Marc Vitse— una función de exploración, tal como se constituye en la corriente del primer siglo de la Época Moderna, cuando

Las ediciones de teatro clásico español

por Enrica Cancelliere

Los textos teatrales del Siglo de Oro no «están ahí» simplemente. Se han transmitido de manera muy complicada por medio de copias manuscritas o de ediciones impresas. Como el negocio teatral consistía en los ingresos de las representaciones y no en la venta de libros, las ediciones antiguas están hechas con poco cuidado, llenas de lagunas, errores, modificaciones que corrompen los textos de Calderón, Lope o Tirso. Recuperar esas obras en ediciones modernas, de confianza, preferiblemente críticas —con análisis de todos los testimonios, fijación cuidadosa de las lecturas, etc.— es un requisito indispensable para el conocimiento de la comedia del Siglo de Oro.

Hoy por hoy la situación es muy poco satisfactoria. A diferencia de la obra de Shakespeare, que goza de numerosas ediciones críticas, o de buena parte de la literatura italiana y francesa, el teatro español del Siglo de Oro

la literatura se convierte progresivamente en un cuestionamiento de la «cultura» según la han definido los antropólogos modernos.

En este vasto instrumento de exploración de la realidad política y social, cultural y espiritual del hombre que nace a la Modernidad, que es el teatro del Siglo de Oro, confluyen todo tipo de preocupaciones y objetivos. La misma estructura del escenario de los corrales es significativa: tres niveles —el del tablado y dos alturas más, corredores practicables, culminados por el «desván de las tramoyas» o tejado fuerte encima del escenario—, capaces de representar el mundo terrestre y el celestial, más el foso, de donde puede surgir la llamarada infernal que arrastra a don Juan Tenorio en *El burlador de Sevilla*: tierra, cielo, infierno, es decir, el cosmos material y espiritual completo reflejado en una sencillez de medios de versatilidad admirable, proyectada por la palabra poética del texto. Cuando ese texto lo producen ingenios como Lope y Calderón, la máquina teatral no tiene límites: irá de lo serio a lo cómico, de la tragedia a la

está muy lejos de resultar accesible al lector contemporáneo. Hay bastantes ediciones de algunas obras (siempre las mismas) y casi ninguna o ninguna de miles de comedias. Hasta hace poco no se había abordado la edición sistemática del teatro de Lope, Tirso o Calderón, por mencionar la trinidad fundamental de dramaturgos clásicos.

En los últimos años, sin embargo, la situación empieza a cambiar y se ha iniciado de manera firme el camino necesario para solucionar esta gran falla de la cultura española.

No es posible comentar aquí las ediciones individuales de muchas comedias que se han ido publicando en esta útima década, por ejemplo; será más significativo mencionar algunas empresas de especial importancia en este campo.

Dos dramaturgos excelentes (considerados de segunda fila sólo en comparación con los grandes genios de la escena aurosecular), Vélez de Guevara y Mira de Amescua, han visto ya los primeros volúmenes de sus obras

comedia grotesca, del lirismo amoroso a la especulación teológica, de la sicología del poder al análisis de la tiranía...

Creer en las lecturas únicas, imponer a este teatro límites, y sobre todo límites anacrónicos o directamente erróneos —muchas veces producto del prejuicio— conduce a decir que *La dama duende* calderoniana es una comedia trágica y filosófica donde se enfrentan el paganismo y el cristianismo, a la vez que se ignoran las verdaderas tragedias españolas como *El médico de su honra* o *El castigo sin venganza*. Y es que a menudo se subraya —equivocadamente— el valor «trágico» de una comedia cómica solo para negarle comicidad, y se subraya el «optimismo cristiano» de una tragedia de Calderón sólo para negarle capacidad trágica. Porque la historia de la recepción del teatro clásico español es en buena parte la historia de cómo los prejuicios —probablemente relativos a la cultura española en general— han impedido el juicio justo y la valoración adecuada de una de las construcciones culturales más importantes de Occidente.

completas, debidos respectivamente al trabajo de los equipos dirigidos por los profesores George Peale en California (la serie se publica actualmente en la editorial norteamericana Juan de la Cuesta), y Agustín de la Granja, en Granada, cuya editorial universitaria está publicando las ediciones en volúmenes de seis comedias, cuidadosamente elaborados.

Lo más reseñable es la edición de la obra de los tres grandes: Lope, Tirso y Calderón. Se trata de un

COMEDIAS BURLESCAS DEL SIGLO DE ORO

TOMO IV: LAS MOCEDADES DEL CID; EL CASTIGO EN LA ARROGANCIA; EL DESDÉN, CON EL DESDÉN; EL PREMIO DE LA HERMOSURA

Alberto Rodríguez (ed.)

Biblioteca Áurea Hispánica, 19. Editoriales Iberoamericana (Madrid), Vervuert (Frankfurt am Main), Universidad de Navarra (Pamplona), 2003, 398 páginas

LA RESISTENCIA DEL PREJUICIO

Muchos de los prejuicios que afectan a la recepción del teatro clásico español son ya antiguos; han sido repetidos innumerables veces, y también denunciados. ¿Para qué traerlos de nuevo a colación? ¿Tiene sentido discutirlos una vez más? La tarea de la cultura tiene a mi juicio una dimensión imprescindible, que es la difusión de las ideas que nos parecen más justas y verdaderas. Para desmontar prejuicios infinitamente reiterados no basta una sola refutación. Si el teatro clásico tiene en alguna medida vigencia para el hombre del siglo XXI es importante permitir su experiencia a los espectadores y lectores de nuestros días. Para apreciar la sabiduría y el entretenimiento que este teatro puede proporcionar habrá primero que interesarse por él, y eso resultará imposible si no se desmonta la barrera de ciertos tópicos que siguen enturbiando como un virus indestructible la percepción del teatro aurisecular y en general de la cultura española.

trabajo imponderable y de obligado cumplimiento para la filología hispánica.

Lope siempre ha asustado por las dimensiones de su producción dramática, pero el equipo ProLope de la Universidad de Barcelona, dirigido por Alberto Blecua y Guillermo Serés no se ha arredrado y ya ha publicado varios volúmenes de comedias en ediciones críticas a la altura de lo que Lope se merece, complementadas por un anuario en donde se estudian numerosas cuestiones lopianas.

Para Tirso y Calderón la tarea crucial es la que está desarrollando el equipo GRISO (Grupo de Investigación Siglo de Oro de la Universidad de Navarra), dirigido por Ignacio Arellano, que ya ha dado a la imprenta los primeros tomos de la obra completa de Tirso de Molina, además de volúmenes de comedias sueltas y los autos completos de Tirso. La investigación tirsiana del GRISO se articula por medio del Instituto de Estudios Tirsianos, que promueve además congresos y encuentros de investigación, y otra serie

Sirvan de ilustración de estos tópicos un par de ejemplos que he aducido repetidamente como síntomas. En el centenario de la muerte de Calderón (1981), en uno de los principales diarios españoles, inspirador de la visión cultural de la población «enterada», se publicó un agresivo comentario titulado «Calderón ¿y qué?». Reflejaba un punto de vista —un prejuicio— secundado por la generalidad de la prensa y buena parte de la clase intelectual no especializada. El calderonista alemán Kurt Reichenberger —que desde su editorial familiar ha hecho por el teatro español más que todos los Ministerios de Cultura de España que han existido—, se asombraba de que Calderón hubiera sido declarado en su patria *persona non grata*, y se preguntaba por las razones de una «reacción tan impulsiva como absurda» a propósito de uno de los grandes autores de la literatura universal.

Las cosas han cambiado bastante en las últimas dos décadas, pero no lo suficiente. En el congreso «Calderón 2000» (Universidad de Navarra, septiembre de 2000) el director de una escuela de teatro comentaba en su

de actividades que están sin duda colocando a Tirso en una primera línea de la actualidad cultural.

La labor tirsiana del GRISO es extraordinaria, pero aún más relevante es su proyecto de edición completa de los autos sacramentales de Calderón, que desde hace unos diez años están publicando en colaboración con la Editorial Reichenberger, de Kassel, una presencia fundamental en el panorama de la edición del teatro español del Siglo de Oro. Las ediciones de autos

AUTOS SACRAMENTALES II:
EL LABERINTO DE CRETA; LA MADRINA DEL CIELO; LA NINFA DEL CIELO

Tirso de Molina

Edición crítica a cargo de I. Arellano, B. Oteiza y M. Zugasti

Obras completas, editadas por el Instituto de Estudios Tirsianos. GIRSO (Universidad de Navarra) – Revista Estudios (Orden Mercedaria). Pamplona, 2000, 289 páginas

comunicación la propuesta que hizo a sus alumnos para montar una pieza calderoniana. Al parecer la reacción de los estudiantes se caracterizó por un tono general de sorpresa, y por comentarios del tipo: «Calderón, qué horror, en verso, qué aburrimiento... alguien expresó lacónico: "pedazo ladrillo", o algún título más onomatopéyico como "buf", o el más simple pero expresivo "puagg"». El crítico teatral que comenta en el diario *El Mundo* (5-1-2001) una representación de *El alcalde de Zalamea* admite a regañadientes que esta tragedia apasionada aborda «las escasas posibilidades de modernidad de don Pedro Calderón», para asegurar acto seguido que Calderón es en ocasiones «bastante cafre». En la escasa página de su crítica no perdona la mención de la moral tridentina, el carácter reaccionario y el catolicismo «más retrógrado» como centro del universo barroco...

Vayamos a otro territorio, ejemplificado en alguna bibliografía reciente sobre el honor, como el libro del catedrático y novelista alemán Dietrich Schwanitz (*Bildung. Alles was man wissen muss*) publicado en

calderonianos del GRISO representan seguramente una de las empresas más ambiciosas del hispanismo de todos los tiempos. Centenares de manuscritos y ediciones analizados, reproducciones facsimilares de autógrafos de Calderón, descubrimientos de nuevos autógrafos del dramaturgo, estudios meticulosos —la mayoría de los estudios preliminares constituyen la aproximación crítica más importante al auto en cuestión—, aparatos de notas exhaustivos, recopilación de fuentes, un importante *Diccionario de los autos sacramentales* (de I. Arellano)... dan fe de un entusiasmo y una decisión inquebrantables.

Todo ello se suma a una presentación de una claridad y eficacia admirables, que permiten la lectura de estas obras tanto a los más eruditos como a los aficionados al buen teatro y a la poesía maravillosa de Calderón, y hacen en su conjunto que esta serie alcance una importancia nuclear en la historia de la filología española, que no conoce ejemplos de envergadura semejante realizados con el grado de competencia que sus cuarenta y cinco tomos publicados evidencian.

Fráncfort en 1999 con pretensiones de análisis científico y no de ficción fantástica: ahí aparece una vez más el pundonor de los españoles, quienes, a su juicio, todavía viven en una cultura del honor, vigilantes de sus mujeres para no quedar cornudos y apaleados, y con la obsesión de exhibirse en la plaza mayor de cada aldehuela o ciudad, vestidos a lo hipócrita —como los pícaros del Buscón— para ocultar la sempiterna miseria, redivivos escuderos del tratado tercero del *Lazarillo*.

¿Cuál es, en suma, el concepto que se tiene de Calderón, del teatro el Siglo de Oro, de la cultura y la historia española, de su papel en la cultura occidental?

LA SUPUESTA SINGULARIDAD DE LA COMEDIA ESPAÑOLA

Arnold Reichenberger examinaba en 1959 en una prestigiosa revista norteamericana la «extraña singularidad» de la comedia española —que evidentemente,

El trabajo que el GRISO —sin duda el principal grupo de investigación sobre Siglo de Oro en el hispanismo actual— está llevando a cabo en la Universidad de Navarra no termina ahí: en la Biblioteca Áurea Hispánica (Editorial Iberoamericana) ha dado a luz varios tomos de comedias burlescas del Siglo de Oro, un género muy poco conocido, y prácticamente imposible de leer hasta las aportaciones mencionadas: más de veinte comedias burlescas están

LA HUMILDAD CORONADA

Calderón de la Barca
Edición crítica a cargo de I. Arellano

Col. Autos Sacramentales Completos de Calderón, vol. 38
Editoriales Reichenberger (Kassel), Universidad de Navarra (Pamplona), 2002,
210 páginas

aunque no se dice, sólo puede responder a la extraña singularidad de la historia, cultura, actitud religiosa, etc., de España—. Infinidad de valoraciones transitan por sus huellas o coinciden con él hasta el día de hoy. ¿De dónde procedería la singularidad que, según esta perspectiva, hace de la comedia española un fenómeno de interés local sin valor universal?

Lo primero que se pone de relieve es homogeneidad. De hecho resultará el prejuicio más constante que dificulte la comprensión del teatro del Siglo de Oro. Américo Castro, Charles V. Aubrun y otros numerosos críticos recientes comparten esta idea que permite considerar a la comedia como revelación unitaria de la cosmovisión del pueblo español, basada en la fe y el honor, no sólo sin fisuras, sino sin matices; una roca, un sillar, un conjunto macizo ligado indisolublemente a su época, incapaz de atravesar las barreras del espacio y el tiempo, ni de la ideología o sistema de valores del XVII.

ya a disposición de lectores y estudiosos. Tenemos noticia también de que pronto el GRISO editará los primeros volúmenes de obras completas de Bances Candamo, el principal epígono de Calderón.

Hay infinitos textos que recuperar y los proyectos aquí reseñados todavía tienen un largo camino por recorrer: de los autos sacramentales, por ejemplo, quedan aún más de treinta títulos en el telar; de las comedias de Lope centenares. Pero nunca antes se habían ni siquiera planteado estas tareas que ahora se están desarrollando con ritmos firmes y niveles de espléndida calidad. Sería una obligación de las instituciones culturales españolas apoyar decididamente a estos grupos de investigación que han tomado sobre sí la responsabilidad de limpiar, fijar y dar esplendor a un corpus dramático que no tiene igual en la cultura y el arte universal.

ENRICA CANCELLIERE

Así afirma Pfandl que la comedia es nacional pero no internacional, a diferencia de Shakespeare, Corneille, Racine, Goethe o Schiller. El erudito Morel Fatio ya se preguntaba a finales del siglo XIX por el interés que entre los cultos franceses, ingleses, alemanes o italianos, podía despertar el teatro clásico español, y respondía displicentemente: algo de curiosidad, como mucho. (No se le ocurre a Morel Fatio hacer esta misma pregunta respecto al teatro francés: si a los cultos españoles no les interesa el teatro francés es que obviamente no merecen el calificativo de cultos).

El argumento comparativo hace inevitable la mención del teatro griego, o mejor dicho, de la tragedia griega (porque la comedia interesa muy poco a los eruditos que se olvidan sin más de Aristófanes): el teatro griego ha pervivido universalmente porque es trágico y presenta al hombre solitario frente a un cosmos incomprensible, y no al hombre hijo de Dios del teatro español, que al parecer no interesa a nadie moderno. No puede hacerse un teatro trágico aceptando dogmáticamente la autoridad y el orden divino de la Creación, etc. Además los pilares del orden universal que contempla la comedia son «el honor y la fe», de poca eficacia dramática. Sobre todo la honra es el obstáculo más formidable para la aceptación universal de la comedia y provoca defectos estéticos graves: anula, por ejemplo, las decisiones individuales, pues todos se someten al código de la honra. El teatro español respondería así a un mecanismo extremadamente convencional que le impide ser el instrumento de exploración que apuntaba al principio.

Todo esto, tan repetido y tan aceptado por muchos, ignora simplemente que el sometimiento al código de la honra —o a cualquier otro— no anula las decisiones individuales, pues hay infinitos modos de someterse al código y reacciones individuales muy diversas, ya que el código funciona precisamente como estructura dramática (más que ideológica) para confrontar con su dominio las reacciones de los personajes.

Tópico también es afirmar que la fe hace igualmente imposible la creación de personajes con vida propia (no se explica por qué), como señala el hispanista británico Wilson a propósito de *La vida es sueño*: «Quizá en algún momento Calderón se preguntó si tal personaje o tal situación podían considerarse verosímiles; pero nunca, creo yo, se propuso crear un

personaje que alentara con vida propia». No pueden «alentar con vida propia», se entiende, (¿y qué personaje de teatro lo hace?; este tipo de expresiones metafóricas sólo causan mayor confusión) porque son marionetas que siguen el guión prefabricado de la fe y la honra...

Lo cierto es que no hay homogeneidad en la comedia (sino géneros con diversas convenciones que definen aspectos como el honor, la fe, el decoro o la verosimilitud); ni la fe impide la escritura de tragedias enteras y verdaderas, aunque sean, como quería Lope, «tragedias a la española»; ni todos los personajes son «superficiales», ni el honor necesariamente impide la comprensión universal y actual de este teatro. Veamos.

LA ROCA HOMOGÉNEA DE LA COMEDIA

Esta idea (masivamente difundida en las universidades españolas por la *Historia de la Literatura* de Juan Luis Alborg, que ha sido libro de texto durante décadas) de que en el teatro aurisecular se encarnan «una serie de supuestos básicos —sentimiento monárquico, concepto del honor, orgullo nacional, ortodoxia religiosa, etc.—», que están presentes en todas las piezas y que en todas ellas funcionan en el mismo sentido y desempeñan las mismas funciones, es simplemente falsa.

Si se quiere comprender algo de la comedia española, es preciso tener en cuenta los «géneros» que componen su extenso territorio en el Siglo de Oro. Fe, monarquía, honor... no son rasgos generales absolutos. Son elementos que los dramaturgos combinan según sus objetivos. Juzgar un milagro de comedia de santos según la verosimilitud de la comedia de capa y espada lleva a calificar de disparatada y sensacionalista a la pieza hagiográfica, y lo mismo sucede si se aplica el decoro de la comedia histórica para el análisis de una comedia de sátira caricaturesca.

Se ha insistido mucho, por ejemplo, en la importancia del honor en la comedia de capa y espada —acción de amoríos coetáneos del espectador, juego de enredo y quimeras divertidas de damas y galanes—, cuando la verdad es que resulta en ese género ingrediente cómico, nunca el marco opresivo de los dramas de honor. El tratamiento cómico no es posible en piezas como *El médico de su honra*, pero predomina en el género de capa y espada. En el auto sacramental de *El primer duelo del mundo*, de Bances

Candamo, el esposo ofendido (figura de Cristo) perdona a la esposa infiel (la Naturaleza Humana corrompida por el pecado) y la defiende en un duelo, muriendo por ella (como muere Cristo para redimir al hombre): actitud inverosímil para un marido de drama como don Gutierre, pero perfectamente propia en el plano alegórico y religioso del auto sacramental. En el auto *No le arriendo la ganancia*, de Tirso de Molina, el personaje Honor es, curiosamente, hijo ilegítimo de Fama, una meretriz. La paradójica bastardía de Honor (es el Honor del mundo, pasión de orgullo y violencia) se explica en el contexto de pieza moral y sacramental.

A pesar de la variedad de modulaciones, de la que acabo de dar una pequeña muestra, la crítica —hasta hoy— tiende con frecuencia a buscar la unificación en las dimensiones trágicas que se atribuyen a todos los casos de honra. Y se impide de este modo comprender la densidad de propuestas ideológicas, morales, sicológicas o sociales, amén de las estéticas, de la comedia, que no es ni una roca ni una piedra maciza.

¿Y la tragedia?

Es corriente situar a la tragedia en la cima del arte dramático. La tragedia es cosa seria, plantea grandes problemas al hombre, estudia grandes retos, profundiza en las densas cuestiones del destino, el sufrimiento, el valor, el conocimiento de los límites y la grandeza de los héroes... Un teatro que carece de la dimensión trágica es un teatro menor.

La idea, muy habitual, de que España no hace ninguna aportación relevante al drama trágico, tiene que ver con la supuesta incapacidad de tragedia en un universo religioso creyente en un Dios ordenador y justo y en un más allá en el que todo desorden se recompone. Es un enfoque basado en una definición concreta de tragedia, que sólo considera trágico el desamparo del hombre frente a un cosmos arbitrario, en seguimiento de las filosofías de Hegel, Kierkegaard o Nietzsche. Se suele decir que el cristianismo es una visión antitrágica del mundo, pues ofrece al hombre la seguridad del reposo en Dios, pero como aclara Ciriaco Morón Arroyo, lo que existe de verdad son las personas cristianas para las cuales el cristianismo, lejos de excluir la tragedia, puede ser fuente de situaciones trágicas. Es un ideal de perfección que se opone a las inclinaciones del individuo, es una exigencia de sacrificio. Además, hay que reparar en que

el cristianismo, como marco ideológico o creencia religiosa, no siempre activa en el plano dramático la esperanza de un más allá justo y feliz. La acción teatral puede contemplar la destrucción de un héroe trágico en términos que provoquen la compasión y el temor del oyente, como pedían Aristóteles y los preceptistas auriseculares.

Es más, la concepción aristotélica (*Poética*, 1453A) —y del Siglo de Oro— era contraria a la teoría de una tragedia del absurdo, pues la arbitraria desgracia de héroes virtuosos provoca la repugnancia, lo mismo que el triunfo de los malos; y la caída de los malos provoca satisfacción, no temor ni compasión. La acción trágica mezcla en la comedia española cierta justificación moral con elementos azarosos, mezcla capaz de provocar la catarsis trágica. Responde, en suma, más a la poética de Aristóteles que a la existencialista. Aplíquese este concepto a piezas como *El castigo sin venganza* de Lope o *El mayor monstruo del mundo* de Calderón y se verá clara, creo, su funcionalidad. Por otra parte, en *El médico de su honra*, pongo por caso, el orden cósmico cristiano no desempeña función activa en la trama, como no lo desempeña en *El caballero de Olmedo* o *La estrella de Sevilla*. El empeño de colocar ese orden cósmico cristiano como elemento dramático de toda obra aurisecular es un prejuicio sin fundamento textual.

MONSTRUOS Y MUÑECOS

No hay personajes que alienten con vida propia, se dice: sólo monstruos y marionetas (o marionetas monstruosas), sometidos al rigor del sistema, sobre todo al código del honor, incomprensible para nuestras sociedades modernas.

Pero ningún personaje de teatro alienta «con vida propia». Lo que hace valioso, interesante y «vivo» a un personaje es la calidad de su función dramática en el trazado de la acción (y el teatro español es teatro de acción). Considerar deshumanizado y mecánico el matrimonio final de *La vida es sueño*, entre Astolfo y Rosaura, que separa a ésta de Segismundo, es ignorar el sentido global de la acción: sería absolutamente inverosímil (no sólo en *La vida es sueño*, sino en cualquier obra de teatro de cualquier parte) que un príncipe se casara con una mujer

que no pertenece a la realeza y que además ha sido engañada por otro hombre (Astolfo). El matrimonio de Rosaura y Astolfo no es mecánico: simboliza la restauración del orden, ejecutada por el príncipe (ya rey) Segismundo: sin esa actuación el personaje de Segismundo carecería de sentido. La deseada solución «romántica» es un anacronismo.

El ejemplo máximo que muestra la injusticia con la que el prejuicio ha tratado al teatro español y sus personajes es el de don Gutierre, protagonista de *El médico de su honra* de Calderón. Casi unánimemente juzgado como arquetipo del monstruo deshumanizado por el honor, ha recibido los más agrios insultos a lo largo de tres siglos (como si un personaje perverso —caso de serlo don Gutierre— no pudiera ser un maravilloso protagonista dramático: ¿y Yago, Gonerila, Ricardo III...?).

Contaminada la valoración artística e ideológica con el prejuicio sentimental, se le ha llamado psicópata, monstruo patológico, asesino inmisericorde, verdugo calculador, expresión de una sociedad neurótica, o símbolo ¡de la Inquisición! Quizá, se ha llegado a decir, este don Gutierre que hace sangrar a su mujer hasta que muere es ni más ni menos que el hombre español por excelencia.

¿En qué consiste esta deshumanización de don Gutierre? Sobre todo en que, como decían Menéndez Pelayo o Unamuno, no mata por pasión, sino fríamente, en cumplimiento del inhumano código honroso (pero no se nos dice por qué es más humano matar arrastrado por la pasión que asumiendo un trágico papel frente a un código social férreo, fuera del cual el noble don Gutierre no puede vivir). Gerald Brenan, en 1951, encuentra que don Gutierre no puede ser considerado un héroe trágico pues su crimen se lleva a cabo con un dominio absoluto de sí mismo y no en un estado de arrebato pasional. Es curiosa la constante comparación con Otelo. Había escrito Menéndez Pelayo que en los dramas calderonianos domina la pasión del honor, lo que hace que «carezcan de la verdad humana, universal y eterna que tiene el Otelo de Shakespeare, donde hierve la pasión». Ya Hegel contraponía los personajes de Shakespeare y Calderón, considerando a aquéllos ricos en contenido íntimo y pasional, y abstractos, fríos y vacíos a los del español. Parece muy bien que Otelo mate a Desdémona, porque la mata con pasión, y además se le perdona

porque al final Otelo se suicida de vergüenza y desesperación, mientras que don Gutierre no piensa en absoluto quitarse la vida. Desdémona es mucho más inocente que Mencía, pero pocos críticos se acuerdan de ella. Es sintomática una opinión como la de Rubió y Lluch, que consideraba a Gutierre un autómata, comparándolo con un Otelo que «en cierto modo muere inocente también», por «ese talento admirable que tuvo el trágico inglés de apartar de él lo que pudiera hacerle repulsivo». Pero Shakespeare sabía mejor que estos lectores lo que estaba haciendo y da la palabra a la mujer de Yago para que juzgue a Otelo con menos parcialidad: «¡Oh, imbécil asesino! ¿Qué había de hacer un mastuerzo semejante con una esposa tan buena?». No, Otelo no es ni mucho un personaje tan simpático como se ha dicho, lo cual no le resta un ápice de grandeza teatral. Pero a don Gutierre —el único personaje del drama que acepta su responsabilidad trágica, verdugo y víctima a la vez— pocos han intentado entenderlo porque el prejuicio lo ha impedido. Y ese juicio negativo lo han hecho extensivo a la obra entera, a Calderón, y a todo el teatro clásico.

¿ARTE IMPROVISADO Y RUDIMENTARIO? La rigidez de los códigos, la deshumanización y el mecanicismo se suman al desconocimiento del arte poética y la improvisación que se atribuye a los dramaturgos españoles para ahondar la descalificación. François Bertaut visita a Calderón en Madrid en 1659 y deja nota de la entrevista en su *Journal de voyage d'Espagne* (1669): nos cuenta que el famoso poeta ostentaba una canicie venerable, pero no mucha sabiduría: ¡ignoraba —se admira Bertaut—, las reglas del arte dramático! Bertaut no puede ver más lejos de las doctrinas clásicas francesas, pero juicios sobre la improvisación y el desarreglo de las comedias españolas son generales. Américo Castro cree que el *Burlador de Sevilla* es comedia escrita «sin gran esmero, llena de precipitaciones, que se revelan claramente en anacolutos, falsas rimas y estrofas defectuosas».

Sin embargo, es imposible para un poeta del Siglo de Oro incurrir en semejantes defectos: todos los que menciona Castro son en realidad corrupciones textuales. Pero esta idea preconcebida sirve también para rebajar la importancia del don Juan Tenorio de Tirso como fundador

del mito: Aubrun no se recata en asegurar que Tirso sólo crea fantoches y marionetas y que en su don Juan «no reconocemos hoy a nuestro famoso héroe mítico» (por supuesto, el avatar principal del héroe mítico será para él el de Molière). Comentando *El mayor monstruo del mundo*, de Calderón, Menéndez Pelayo advierte que se trata de un drama admirablemente concebido pero «muy desigualmente ejecutado y escrito» cuyo argumento podría haberse desarrollado sencilla y majestuosamente en vez de complicarlo con «dos o tres embrollos que hacen el drama en extremo confuso y que quitan gran parte del interés».

Juicios como éstos, comprensibles en su momento y obedientes a otro sistema de convenciones ajeno a la comedia nueva, han sobrevivido hasta nuestros días y siguen viciando la recepción de la comedia.

LA CULTURA DE LA REPRESIÓN

El tópico de la Inquisición y el dogmatismo constituyen otro de los esquemas de lectura de la comedia. Se niega la existencia de tragedias y al mismo tiempo se observan en el teatro clásico únicamente exploraciones negativas de un mundo oscuro, reprimido, expresado en metáforas de prisiones y laberintos. En otras palabras: desde este punto de vista, tampoco habría para muchos críticos comedias cómicas, pues todas las tramas auriseculares se analizarán como muestra de reclusión real o simbólica en espacios clausurados o en las cadenas del honor.

¡Cuántas interpretaciones de *La dama duende* calderoniana insisten en el encierro y los peligros que corre doña Ángela! Y en cambio, basta leer con mínima atención la comedia para darse cuenta de que doña Ángela no está encarcelada por sus hermanos ni por nadie. Sucede todo lo contrario: para salvaguardar la privacidad de la dama durante la estancia del huésped don Manuel se ha ocultado una alacena franqueable, pero también se «ha dado / por otra calle la puerta», puerta de la que hace el uso que quiere doña Ángela, que entra y sale a su albedrío, lo mismo que para urdir su enredo atraviesa a su gusto la alacena secreta, cerrada sólo para el galán don Manuel. Doña Ángela se queja de su reclusión y de su aburrimiento, pero si su casa puede considerarse —sólo

muy parcialmente— una cárcel, es en todo caso una cárcel con grietas que ponen a prueba el ingenio de la protagonista, que no tendría función sin obstáculos que salvar.

Muchas comedias (*Casa con dos puertas*, *El galán fantasma* —Calderón—; *Por el sótano y el torno*, *Los balcones de Madrid* —Tirso—...), ricas en puertas abiertas o abribles, túneles de comunicación, balcones accesibles, tornos y vías niegan la estructura hermética que se suele considerar propia de la comedia.

CONFORMISMO La lectura general del teatro clásico como defensa conformista del sistema es tópico muy perjudicial en una época en la que se valora mucho la posición «antisistema». Ningún intelectual que se respete admitirá hoy ser un «defensor conformista del sistema» ni mostrará aprecio por obras que mantengan esa postura. La actitud moderna —teórica y práctica— tiene infinitas incoherencias que no es el momento de analizar, pero sea como fuere resulta anacrónico aplicar criterios de nuestra sociedad al escritor aurisecular. Exigir a un dramaturgo del XVII (o de cualquier época) que sea negativamente crítico pregonar su modernidad no deja de ser otro prejuicio. ¿Por qué no van a poder defender Lope o Calderón un sistema con el que están de acuerdo? Pero el error fundamental es el cometido por quienes confunden la defensa del sistema con el conformismo o ausencia de complejidad en los dramaturgos. En muchas ocasiones lo subversivo puede ser precisamente recordar el sistema de valores proclamado pero no observado. Lo dogmático, en el mal sentido de la palabra, es precisamente la concepción estereotipada del teatro barroco que lo considera un lacayo al servicio del poder incapaz de crítica alguna.

La cita de algunos títulos será suficiente para evocar la capacidad crítica y plenamente moderna de muchas obras, sin perjuicio de su inserción en el sistema de valores ortodoxo, que dicho sea de paso, en el Siglo de Oro es un sistema de valores tremendamente exigente, que nunca resulta absolutamente aplicado por el poder: *Fuenteovejuna*, *La estrella de Sevilla*, *El burlador de Sevilla*, *El Tuzaní de la Alpujarra*, *El alcalde de Zalamea*, y muchos otros casos.

LECTURAS LITERALES Y MÍTICAS

Criterios que nunca se han aplicado a otras áreas del teatro universal se aplican abusivamente al español. Se practica una lectura literal y se resuelve que la comedia ha caducado. Se afirma arbitrariamente que su problemática no interesa a la Modernidad. Se asegura que el tema del honor —seleccionado como piedra angular de todo el teatro clásico— pertenece al pasado y no puede ser comprendido ni emocionar al público de hoy.

Con ese modo de lectura no podríamos comprender tampoco a Sófocles ni a Shakespeare ni a nadie (desde luego no a Racine ni Corneille). Ni Edipo ni Lear ni Hamlet nos interesarían, porque difícilmente nos podemos ver reflejados literalmente en ellos ni en sus preocupaciones y conflictos. ¿Qué laberinto de historia es esa del matador de su padre, casado con su madre, descifrador de los enigmas de la esfinge, ni qué culpa tiene de la peste de Tebas? ¿Y alguien puede tomar en serio a un viejo rey chocheante que reparte su reino a dos hijas perversas y arroja a la única que lo quiere con atroces maldiciones y luego se va por los descampados con un bufón renegando de todo? ¿Y qué podemos aprender en la podrida corte de Dinamarca, poblada de fantasmas envenenados y de extravagantes maquinaciones y de preguntas más o menos filosóficas sobre el ser y no ser, esa es la cuestión?

Claro es que sí nos interesan, y nos emocionan y aprendemos, porque entendemos y compadecemos.

Los sistemas de valores pueden cambiar en detalles concretos sin perder vigencia en lo sustancial. Se requiere un tipo de lectura que, evitando el anacronismo, descubra los valores permanentes cuando los haya. Hoy día abundan interpretaciones que no tienen en cuenta los códigos del pasado y se apoyan en opiniones actuales corrientes. Pero es necesario buscar una universalidad válida para nosotros, por medio del modo de lectura que Mircea Eliade atribuye a los mitos: todo acto de recitar o escuchar un mito anula el tiempo, recupera el contacto con lo sagrado, permite actualizar la realidad, trascendiendo la situación histórica. Una lectura ignorante es aquella que identifica la realidad con su situación particular y nada más, lo que siempre es parcial.

Lo importante en el terreno artístico es, por ejemplo, no el motivo literal del honor, sino su capacidad expresiva como metáfora dramática de una serie de conflictos que existen hoy con tanta fuerza como en el siglo XVII. Muy en lo cierto está Morón Arroyo al relacionar el honor con el conflicto humano de la incomunicación, que Calderón plantea en piezas como *El médico de su honra*, que es sin duda, entre otras muchas cosas, «una investigación profunda de la dialéctica entre el diálogo y la sangre en la convivencia humana», y en la que lo esencial no es el honor literal, sino el drama, es decir, la maestría con que se conduce una historia tópica para producir una tragedia y una gran obra de arte. Que este tipo de lectura es válido y valioso lo confirma una novela actual como la *Crónica de una muerte anunciada*, de García Márquez, donde hallamos una reescritura del tema del honor y la incomunicación muy cercana a tratamientos calderonianos.

CONOCIMIENTO Y APRECIO

En el teatro del Siglo de Oro, naturalmente, hay piezas buenas y malas, pero el conjunto en sí mismo y las obras maestras, numerosas, son tan universales como cualquiera otra y carecen de fundamento —aunque no de vigencia real, como se ha visto— los prejuicios que les niegan dicha universalidad. Lo que fue un poderoso instrumento de exploración de la condición humana sigue siéndolo potencialmente, pero no podrá cumplir su función si no es conocido por el público.

Pese a los avances en la crítica especializada, el principal reto del teatro clásico español es el desconocimiento, provocado por muchos factores que no es momento de glosar en detalle y que tienen que ver con una deforme recepción de la cultura española general. Pero quizá valga la pena recordar lo que escribía Américo Castro en el prólogo de su edición del *Burlador* de 1922 con palabras que no han perdido, por desdicha, su vigencia: «Téngase bien presente que la enseñanza de la literatura y de la historia patrias constituyen una disciplina y un arte casi ignorados en España. Suprímase en Francia la enorme presión que se ejerce por medio de la enseñanza y del libro para mantener vivas las ideas acerca del XVII y se verá lo que queda de las

decantadas humanidad y eternidad de la tragedia francesa. Y lo mismo vale de otras literaturas...».

El desconocimiento interno se convierte en mera ausencia en gran parte del ámbito internacional. La tónica general de los manuales de historia universal anglosajones, por ejemplo, es la misma que muestran libros como el de Harold Bloom sobre el canon literario occidental, es decir, la ignorancia de casi todo lo que no pertenezca al mundo anglosajón, con cierta atención a la cultura francesa. A pesar de títulos abarcadores como «la literatura del mundo occidental», «introducción a la literatura», «escritores del mundo occidental», «literatura universal», «obras maestras de la literatura mundial», etcétera, casi nunca se halla un autor español, y menos un dramaturgo del Siglo de Oro. Nadie olvida dedicar extensos y merecidos capítulos a Shakespeare, pero es asombroso que no se mencione a Lope, Tirso o Calderón.

¿QUÉ LE VAMOS A HACER? Hay, en suma, que trabajar mucho todavía. Habrá que insistir en el intento de una difusión adecuada, libre de los tópicos sempiternos que se resisten a desaparecer, porque esa es la condición necesaria para que el teatro clásico se enfrente a su público del siglo XXI. La riqueza de sus propuestas, su calidad artística, la sabiduría que sea capaz de comunicar, la indagación en las emociones humanas y la eficacia de su poesía se impondrían seguramente si tuviera la oportunidad de un mejor conocimiento. Como defiende el eminente estudioso Francisco Ruiz Ramón, a propósito de Calderón, pero con reivindicaciones que pueden extenderse a todo el teatro clásico, ha llegado el momento, en el siglo XXI, de superar la escisión entre los dos «Calderones» (los manipulados por ideologías opuestas), que nos impide hacer del dramaturgo nuestro contemporáneo, como lo son Shakespeare o Molière, y llevar a las tablas «un Calderón problemático, no dogmático, a la altura de nuestro tiempo y del suyo, al que le demos, por fin, la oportunidad de llegar a ser contemporáneo nuestro». Ojalá pudiera esto conseguirse para Calderón y para todo el teatro del Siglo de Oro. IGNACIO ARELLANO

Literatura y cine rusos

por **RAFAEL LLANO**

Está en las librerías el último libro del director de nuestra publicación, un amplio ensayo que ha dedicado a la cultura rusa y en particular a la creación cinematográfica de Andréi Tarkovski. Era necesario en nuestro país un estudio en profundidad como el suyo, pues a pesar de ser Tarkovski el más importante realizador desde la época del deshielo, ha permanecido, como señala Víctor Erice en el prólogo, él mismo congelado en nuestro olvido. Reproducimos a continuación la Introducción de Llano —una figuración histórica sobre el papel que el cine estaba llamado a jugar en esa Rusia de las grandes creaciones intelectuales, que ha sido recuperada recientemente con la llegada de la democracia a ese no menos grande, grande, geográficamente hablando, país—.

Lev Nikoláievich Tolstói alcanzó a conocer el cine. El 28 de agosto de 1908, día de su octogésimo cumpleaños, llegó a Yasnaya Polyana el primer productor y cámara de cine en Rusia, llamado Alexandr Drankov, con una de aquellas máquinas que los señores Lumière habían patentado poco antes en París. Tolstói conocía el prodigioso invento, había oído hablar de las pruebas efectuadas en el Ermitage, de la *soirée* con la familia del zar y del estudio cinematográfico que Drankov había abierto en San Petersburgo.

En la heredad familiar donde transcurrieron la mayor parte de los días del escritor, el operador de cine instaló un trípode frente a la mesa del

jardín, bajo el roble, donde los Tolstói solían reunirse cada día. El servicio depositó varias fuentes de canapés y dos grandes heladeras sobre la mesa, entre la cubertería de plata; y tras comprobar que la temperatura a la que se serviría el málaga era adecuada, la señora Tolstói hizo un gesto para que los invitados se aproximaran con confianza a la mesa.

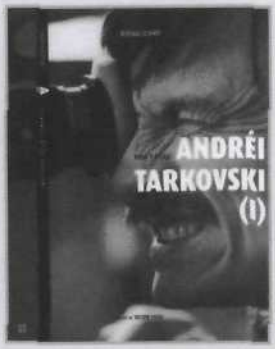
Lev Nikoláievich estaba nervioso, no sabía qué actitud adoptar frente aquel ojo de cristal que le observaba fijamente. Barrió con una mano las alas de su bigote y se llevó a los labios una copa rebosante de vino dulce, mientras miraba en torno a sí a sus invitados: brindaría por la salud de ellos.

Escondido tras la cámara, Drankov consideró llegado el momento de empezar su trabajo. La máquina fue accionada y, con un ruido acompasado y monótono, el mecanismo del *Kinemo*, como se llamaba entonces al cine, echó a andar. De ese modo impersonal y frío, con un gesto hierático, casi de esfinge, la cámara sobre el trípode empezó a ganar para el anfitrión su segunda inmortalidad. Un solo título, *Guerra y paz*, le había garantizado, tiempo atrás, un lugar en la memoria de la humanidad. Pero la máquina de Drankov estaba realizando ahora otra, al registrar en una cinta de celuloide la figura, los movimientos, los gestos patriarcales con que Tolstói correspondía a sus invitados. A cada vuelta de la bovina, él se aseguraba una extraordinaria objetividad, la hasta entonces inédita forma de vivir infinitas veces sobre la pantalla.

El escritor, que no obstante su edad, disponía sin mengua de sus facultades mentales, comprendió que aquel instrumento científico podía coquetear con la musa cultivada por él durante años. Una cosa parecía evidente: que la curiosa máquina podía resolver del modo más simple el viejo problema artístico de la reproducción de la realidad en movimiento.

Tolstói sabía por experiencia lo que cuesta a un novelista trasladar a sus personajes de un lugar a otro, de un escenario al siguiente —una exigencia inexcusable cuando se quiere que la acción cobre variedad e interés en la imaginación del lector—. Las escenas de transición podían costarle al escritor largos párrafos, en ocasiones páginas enteras; pero con una de aquellas cámaras de cine el encadenamiento podía resolverse de un plumazo.

Porque, vamos a ver: si el espectador ha de conocer, por ejemplo, la intención del héroe de marchar a la casa, o al pabellón de los sirvientes, bastaría mostrar, al fondo de la imagen donde aparece éste, la figura de uno u otro edificio para lograr este objetivo. Y cuando luego el héroe aparezca sentado junto a la chimenea, en la biblioteca, pongamos por caso; o acariciando el tupé de los caballos, nos ahorraríamos contarle al espectador el desplazamiento del héroe, porque la imaginación ya le habrá conducido hasta allí, sin necesidad de que secuencia alguna se lo mostrase.



ANDRÉI TARKOVSKI. VIDA Y OBRA

RAFAEL LLANO. PRÓLOGO DE VÍCTOR ERICE

Filmoteca de la Generalidad de Valencia, Valencia, 2003
810 páginas (2 volúmenes)

—¿Un poco de helado, señor?—un antiguo siervo, que atendía el servicio de la mesa, interrumpió los pensamientos de Tolstói.

—Eh... no, gracias, Semión Semiónovich, ya lo he probado; y estaba riquísimo, por cierto, puede usted decirlo en la cocina.

—Gracias, señor; así lo haré, señor.

—Le agradecería no obstante se asegure que el señor Drankov tendrá preparada su comida, tan pronto como termine él su trabajo...

—Cómo no, señor, inmediatamente, señor.

El señor Drankov... —siguió meditando Tolstói—; en el caso de que el señor Drankov fuera capaz de reproducir o anticipar los movimientos de los cuerpos en el espacio, ¿no podría registrar del mismo modo, con no menos exactitud y veracidad, las manos, el rostro, los ojos de los personajes, todas aquellas modificaciones sensibles que revelan y nos hacen comprensibles las alteraciones que se producen en el interior de los humanos? ¿No sería este invento capaz de mostrarnos nuestras reacciones frente a los acontecimientos del mundo externo lo mismo, claro está, que

nuestra actitud frente a los propios estados de ánimo, ante los propios fantasmas? Fabuloso hallazgo, la imagen cinematográfica: un lenguaje elocuente y multiforme, veloz y directo. E inmediatamente comprensible para todo el mundo, ¿quién no lo entiende? ¡Demonios, qué invento!

—¿Cómo dices, Lev Nikoláievich? —preguntó Sofía Andreyevna que, alejada hasta entonces de su marido por satisfacer el protocolo, le había oído expresar en voz alta lo que parecía un pensamiento, cuando ahora se hallaba próxima a él.

—Pensaba en las posibilidades creativas de ese invento, Sofía Andreyevna —respondió el maestro—. Habrá seguramente por ahí un poco más de málaga, ¿no es cierto, querida?

Era cierto, el nuevo medio prometía resultados expresivos sumamente atractivos, pero ¿podría un hombre octogenario como Tolstói afrontar este reto artístico, llegar a dominar esta modernísima técnica expresiva? Una cosa estaba clara y es que él no era un viejo. Sólo muy pocos años antes había aprendido a montar en bicicleta, y hasta tal punto se había encandilado con este medio de transporte, que ya apenas ensillaba los caballos de raza, los inmejorables pedigrí criados con primor en sus cuadras. No, Tolstói disponía aún de mucha energía. Pocos días en su vida se había visto privado de ella, y en pocos otros se vería inactivo. Contaba aún con tiempo suficiente para que una muerte cercana pudiera preocuparle. De hecho, cuando ella vino a buscarle, le encontró huyendo de su casa como un adolescente furioso, a muchas verstas de su familia. La energía nunca fue para él un problema, pues. Solamente que en los días en que el cinematógrafo se asentaba en Rusia, Tolstói no era ya un escritor, una persona ocupada en la creación artística. Hacía años que el eremita de Yasnaya Polyana, como se le conocía entonces, había renunciado consciente e irrevocablemente a los arrebatos artísticos, a la gloria de las letras.

Acabada *Anna Karénina*, Tolstói había publicado, en efecto, una *Confesión* donde revelaba sus íntimas decepciones; aquellas que le forzaban, entre otras cosas, a colgar los hábitos de escritor. Sentía que su pensamiento intelectual y sus compromisos morales habían alcanzado un punto sin equivalencia en su capacidad artística: que la novela no era ya para él un instrumento idóneo para dar forma a su evolución mental y ética.

Estas declaraciones corresponden de hecho al decepcionante final de *Anna Karénina*, tan sobrecargado de discursos filosóficos —kantianos— en boca del protagonista, tan retóricos y argumentativos que resultan un lastre para el progreso narrativo. La última entrega de la novela mostraba a un Tolstói incapaz de resolver su obra sin poner en labios de Levin, su *alter ego*, una ristra de sermones sobre el sentido racional de la vida, a la postre supernumerarios en la historia del adulterio de Karénina (la que, a esas alturas, llevaba la pobre varias páginas muerta).

Por eso el cinematógrafo no logró seducir al octogenario Tolstói. Su camino era el de la verdad, no el de la ficción; religiosa, la misión que a sí mismo se había impuesto después de esta *Confesión*, no mundana ni ansiosa de novedades, paradas militares y catástrofes, como se mostraba ya por entonces el cine. El anciano fundador de una nueva religión —la glorificación de la racionalidad y del amor— resistió al atractivo de la joven criatura francesa oponiéndole un simple pensamiento: si la forma en que la humanidad ha expresado sus progresos al menos durante dos siglos —la novela— se revela no apta para dar curso a mi progreso espiritual, ¿cuánto menos va a serlo este prodigio que empieza a hacer su agosto, al parecer, en las ferias y en los salones mal ventilados al otro lado del Neva, donde se distraen los obreros?

Muy otras que las del conde fueron para Dostoyevski las cosas. En primer lugar, tras leer la última entrega de *Anna Karénina* y sin necesidad de aguardar a la consiguiente *Confesión*, Fiódor Mijáilovich comprendió que los muebles en la cabeza de este «historiador de la clase terrateniente», como le llamó a raíz de su *Guerra y paz*, no estaban en orden. A Dostoyevski le molestó, desde luego, que el héroe de aquella novela —un terrateniente filósofo apicultor— tomara a broma el impulso del pueblo ruso que marchaba espontáneamente a Belgrado para, junto a los serbios, combatir a los turcos.

Además, aunque él podía considerarse un pequeño príncipe (tan insignificante, bien es cierto, como su Mishkin), Dostoyevski fue el primer gran novelista que se decantó por la clase proletaria, es decir: el primero de los grandes que, no siendo señor de tierras, ni beneficiario de rentas, ni funcionario, ni comerciante, vivía de lo que publicaba. Como Mozart de su música, así dependió Dostoyevski económicamente de sus novelas.

Y por eso él, que era un Titán, tuvo que esperar a su madurez para poder rentar un tercer piso semiburgués, en un barrio del ensanche de San Petersburgo. Allí, su mujer y sus hijos le reservaban el silencio de una habitación no muy grande, que se transformaba por las noches en su laboratorio, en la mesa sobre la que creaba vida y daba expresión a los problemas acuciantes de la época en que vivía. El progreso imparable de la ciencia y de la cuestión obrera iba marginando, tal vez sin saberlo ellos mismos, a los novelistas terratenientes —los gonchárov, los tolstói, los turguénev—, mientras el eterno endeudado colocaba a la novela en cimas jamás alcanzadas por la literatura rusa y, acaso con muy pocas excepciones, tampoco en otras letras de la gran familia humana.

Así que Dostoyevski no tuvo una hacienda familiar donde celebrar sus cumpleaños, ni su figura fue nunca inmortalizada por el cine. También es verdad que, muerto en 1881, no tuvo oportunidad de asomarse al nuevo medio, ni le cupo reflexionar sobre las promesas y amenazas que el cinematógrafo proyectaba sobre su oficio. Pero no sólo ni principalmente en esto —en no ser terrateniente, en no haber conocido el cine— se diferenciaba Dostoyevski de Tolstói.

En oposición a Lev Nikoláievich, Fiódor Mijáilovich nunca dejó de ser novelista. *Sí* hizo filosofía, *sí* hizo sociología, *sí* prestó atención a la ciencia, en grado igual, si no mayor, a como lo hiciera Tolstói; pero encontró una forma de escribir novelas que no sólo resultaba compatible con los nuevos saberes sino que, más bien, devino una manera original de ser filósofo, de ser sociólogo, de ser científico, sin dejar por ello de llamarse con propiedad novelista.

Fiódor Mijáilovich nunca desertó del escritorio. Cuando, en el invierno de 1880, los grises, inmóviles amaneceres de San Petersburgo le sorprendían encorvado sobre su mesa, garabateando las últimas escenas de *Los hermanos Karamazov*, a Fiódor Mijáilovich le ocupaba la misma tarea que en 1866, al concebir *Crimen y castigo*; la misma que en 1858, cumplida la condena en Omsk y entregada a la imprenta sus memorias del presidio; al cabo, la misma que en 1846, cuando acechaba con nocturnidad la casa de Belinski, seguro de sí mismo y del manuscrito que llevaba consigo. El escritor proletario no abandonó el único

lugar en el mundo del que se sabía libérrimo señor y dueño absoluto. Publicado su discurso sobre Pushkin, que había pronunciado en Moscú ese verano ante una audiencia bastante combativa; publicado asimismo el discurso de Aliosha Karamazov ante la tumba del joven Iliushenka, Dostoyevski podía dar por pronunciada su palabra y de allí a muy poco, de hecho, disponerse a morir en su cama, rodeado de los suyos. Sus restos mortales fueron velados luego en su despacho, a los pies de su escritorio.

¿Qué hubiera pensado este genio del invento de los Lumière? ¿Cómo se hubiera aproximado el autor de *El idiota* a este reproductor de formas en movimiento? ¿Qué posibilidades expresivas hubiese descubierto en el cinematógrafo?

A responder a estas preguntas; a lograr que aquel invento de 1895 llegara a ser, en el siglo XX, lo que la novela había alcanzado en el XIX de la mano de Dostoyevski, se consagró la obra del realizador soviético Andréi Arsénovich Tarkovski.

Nacido en 1932 en un país que podía, ya entonces, enorgullecerse de dos o tres obras cinematográficas maestras, Andréi Tarkovski asumió la responsabilidad de impulsar el cine soviético con los motivos de la *gran* literatura rusa. Se trataba de emplear el nuevo medio para formar, mano a mano con la novela, la pintura y la música, al «hombre orgánico del futuro». Un medio artístico, el más «pesado», según I. Bergman, que si en Occidente se explotaba para embellecer la epidermis solamente de la vida burguesa, podía no obstante ser tensado, puesto a prueba en las producciones del Estado socialista para ensanchar sus límites expresivos, para adueñarse de su potencial comunicativo. Andréi iba a obligar al cine a marchar a pasos de gigante, sin mirar hacia atrás, ajeno de todos los hábitos promedio. Una sola cosa era necesaria: huir de la mediocridad; una única meta importaba: el logro del sublime distintivo de la calidad artística.

[...] El ciudadano soviético Andréi Tarkovski hizo de la creación cinematográfica su idea. Quiso transformar ese invento científico europeo, desarrollado como industria lucrativa por los americanos, en un medio ruso de expresión artística. Era preciso consagrar la propia vida al cine, emplear en esta vocación formación, talento y estrella. [...] RAFAEL LLANO

Fausto

(Una novela epistolar)

por IVÁN S. TURGUÉNIEV

Entbehren sollst du! sollst entbehren!
Fausto, 1ª Parte

CARTA PRIMERA

De Pavel Alexándrovich B... a Semión Nikoláievich V...

Aldea de M...skoe, 6 de junio de 1850

Mi querido amigo: llegué hace cuatro días y, según te prometí, tomo la pluma para escribirte. Está lloviznando desde por la mañana, imposible salir; mas, por otra parte, aun sin esta circunstancia, me hubiese gustado departir contigo.

Heme de nuevo aquí, en mi viejo nido, al cual no había vuelto (triste es decirlo) desde hacía nueve años. A decir verdad, cuando pienso en ello, me parece que ya no soy el mismo hombre. Y, efectivamente, soy muy otro.

¿Te acuerdas de aquel espejo pequeño y oscuro, adornado de raras volutas en los ángulos, que estaba colgado en el salón y que perteneció a mi abuela? Muchas veces me preguntaste qué podía haber reflejado ese espejo cien años ha. Al llegar ahora me he mirado en él e involuntariamente me he sobrecogido al ver súbitamente cómo he envejecido, cómo he cambiado en estos últimos años.

Pero no he envejecido solo. Mi casa, que hace mucho tiempo no es nueva, apenas puede tenerse en pie; parece como que se haya achicado y que se hubiese hundido en el suelo.

Mi buena Vassilevna, mi aya (no habrás olvidado las buenas compotas que te preparaba), está ahora hecha un pergamino, y muy encorvada; cuando me vio, no pudo pronunciar una palabra, pero no lloró; exhaló algunos gemidos, y luego, presa de un acceso de tos, se dejó caer, aniquilada, en una silla, agitando los brazos.

El viejo Terenty, como en los tiempos de antaño, se mantiene erguido y anda volteando las piernas, siempre vestido con un pantalón amarillo de nankin, y calzando siempre zapatos de piel de cabrón, que rechinan a cada paso, con aquel tarso tan alto y aquellos nudos de cintas ante los cuales tantas veces te extasiaste... ¡Pero, Señor! ¡Cómo flota este pantalón sobre sus piernas escuálidas! ¡Cómo han blanqueado sus cabellos! Su cara se ha encogido, y no es mayor que el puño. Cuando Terenty me habló y cuando oí que daba órdenes en la sala de al lado, me dieron ganas de reír y al mismo tiempo me compadecí de él. Ya no tiene ningún diente y articula mal, emitiendo un silbido cuando habla.

En cambio el jardín ha prosperado prodigiosamente. Los modestos grupos de lilas, de acacias, de madreselvas que plantamos los dos —¿te acuerdas?— se han convertido en bosquecillos espesos; los abedules y las arcas se han desarrollado, redondeado; pero lo más hermoso de todo son los paseos de tilos. Éstos me gustan sobremanera; me gusta el tierno matiz gris-verde de su follaje, el fresco perfume del aire bajo sus ramas, sus florecillas tornasoladas esparcidas sobre la tierra gris. Ya recordarás que en mi jardín no hay arena.

Mi pequeña encina favorita se ha convertido en un magnífico árbol joven. Ayer, en pleno día, estuve más de una hora sentado en un banco a su sombra. ¡Me sentía completamente feliz! A mi alrededor la hierba florecía alegremente; cundía por doquier una luz dorada, fuerte y dulce, que aún penetraba bajo el follaje. ¡Y cuánto gorjear de pájaros!

Espero que no hayas olvidado mi pasión por los pájaros. Las tórtolas arrullaban sin cesar; de vez en cuando la oropéndola lanzaba su nota estridente, y el pinzón repetía su gracioso estribillo, los mirlos disputaban silbando, el cuclillo cantaba a lo lejos, y en el momento más inesperado

el pico negro dejaba oír su grito agudo. Yo escuchaba, escuchaba sin cansarme las apacibles armonías, y me abstenía de hacer el más pequeño movimiento; mi corazón estaba perezoso y conmovido.

No es solamente el jardín lo que ha prosperado; continuamente veo a muchachos robustos en los cuales a duras penas puedo reconocer a los chiquillos de otro tiempo. No puedes hacerte idea de lo que ha llegado a ser tu favorito, el pequeño Tomás. ¡Temías por su salud, le pronosticabas la tisis! ¡Mas si pudieses verlo ahora! Sus manos enormes y rojas no caben en las mangas estrechas de su sobretodo; ¡qué paquetes de músculos han brotado en todo su cuerpo! Su cuello es como el de un buey; su cabeza está enteramente cubierta de bucles rubios y tiesos; es un verdadero Hércules de Farnesio. Sin embargo, su cara ha cambiado menos que la de los otros chiquillos de su edad; su cabeza casi no ha aumentado de volumen y su alegre sonrisa, «radiante», como decías, es la misma.

He puesto a Tomás a mi servicio particular en Moscú; abandoné a mi ayuda de cámara de San Petersburgo; le gustaba demasiado humillarme, haciéndome sentir su superior experiencia en las maneras del gran mundo y de la capital.

No he encontrado tampoco a uno solo de mis perros; todos han muerto. *Nefka* fue el último superviviente, pero no pudo esperar a mi regreso, como *Argos* el de Ulises; sus ojos oscuros no han vuelto a ver al antiguo amo y camarada de caza. Sólo *Chavka* está viva todavía y ladra con la misma voz ronca de siempre; tiene la oreja invariablemente desgarrada y la cola llena de bardanas.

Me he alojado en tu antigua habitación. Cierto es que el sol la hiere de firme y que en ella abundan las moscas, pero a cambio, en ella es menos perceptible ese olor de moho que despiden las otras piezas. Cosa extraña, este perfume de vetustez, un poco agrio, de las cosas marchitas, remueve fuertemente mi imaginación. No es que este olor me desagrade, muy al contrario; pero no puedo remediar que me cause tristeza.

Como a ti, me gustan las viejas cómodas hinchadas, ornadas de cerraduras de cobre repujado; los sillones blancos con respaldos ovales y pies retorcidos; las arañas de cristal, ensuciadas por las moscas,

con su gran bola de latón en medio. En una palabra, me gustan los muebles de mis abuelos, pero no puedo soportar tenerlos siempre ante mí; al cabo de un rato un hastío inquieto —sí, ésa es la palabra— se apodera de mí.

El cuarto que he escogido está amueblado sencillamente, con objetos fabricados por nosotros. Sin embargo, he dejado en un rincón un armario vidriado, a través del polvo de cuyos cristales se ve, colocada sobre los estantes, la antigua vajilla de cristal soplado, azul o verde.

De la pared mandé colgar el cuadro negro que contiene el retrato de quien llamaban «Manón Lescaut». El retrato ha perdido algo en estos nueve años; pero sus ojos tienen la misma mirada pensativa, tierna y maliciosa; los labios conservan una sonrisa furtiva y triste a la vez, y la rosa, medio deshecha, sigue deshojándose entre sus dedos sutiles.

Las cortinas de mi cuarto me divierten mucho. Algún tiempo fueron verdes, pero el sol las ha vuelto amarillas; representan escenas de una novela de Alincourt, pintadas con tonos negruzcos. En una de las cortinas se ve a un ermitaño con una enorme barba, los ojos desencajados, llevándose hacia la montaña a una joven con la cabellera suelta. La otra cortina me hace asistir a una lucha terrible entre cuatro caballeros con boina, y mangas afolladas sobre las espaldas; uno de ellos yace inanimado, pintado en cuatro manchas. Vamos, que todos los horrores del mundo están representados en mis cortinas, mientras alrededor reina una calma imponderable, y las cortinas mismas proyectan en el suelo reflejos suavísimos.

Desde que estoy aquí, mi alma no aspira más que el reposo; no quiero ver a nadie, no me preocupa la menor quimera, y tengo pereza de reflexionar, aunque no pereza para recordar —ya sabes que son dos cosas harto distintas—. Al principio me abandoné a los recuerdos de la infancia... Doquiera que fuese, allá donde se fijaban mis ojos surgían claros, fieles, los menores detalles, precisos como si hubiesen cristalizado. En seguida esos recuerdos dejaron paso a otros. Después... después he ido poco a poco alejándome del pasado, quedándome únicamente cierto peso en el corazón. Figúrate que, sentado junto al muro, bajo el codeso, me puse a

llorar, y hubiese llorado largo tiempo a pesar de mi edad, de no haber pasado por allí una campesina; me dio vergüenza verme sorprendido así. Miróme con curiosidad, y luego, sin volver la vista hacia mí, me saludó muy bajo y desapareció.

Quisiera permanecer en este estado de espíritu —sin las lágrimas, se entiende— hasta mi partida, es decir, hasta el mes de septiembre; me contrariaría en extremo que alguno de mis vecinos tuviese la ocurrencia de visitarme. Pero no teniendo parientes próximos me parece que esta aprensión es superflua. Tengo la seguridad de que me comprendes; por experiencia propia, sabes cuán saludable es la soledad. Y después de mis peregrinaciones sin fin, tengo una gran necesidad de ella.

Sé que no me aburriré. Me he traído algunos libros, y además, aquí tengo a mi disposición una magnífica biblioteca. Ayer me entretuve abriendo los armarios y removiendo durante mucho tiempo las encuadernaciones mohosas. Encontré libros curiosos que no había notado nunca, entre otros una traducción manuscrita de *Cándido*, fechada en 1770; después, diarios y revistas de la época; por fin *El camaleón triunfante* (esto es, Mirabeau), *El labriego pervertido*, etcétera.

He desenterrado un montón de libros de niños, mis antiguos libros; los de mi padre, los de mi abuela, y, ¡pásmate!, hasta los de mi tatarabuela: sobre la encuadernación abigarrada de una vieja gramática francesa, he podido leer esta inscripción en gruesas letras: «*Ce livre appartient à Mlle. Eudoxie de Lavrine*» y, debajo, la fecha: 1741.

También he descubierto los libros que en otro tiempo traje del extranjero, y entre ellos uno que me ha causado viva satisfacción, el *Fausto* de Goethe. Probablemente ignoras que en cierta época me sabía el *Fausto* de memoria, desde el principio hasta el fin (la primera parte, no hay que decirlo). Pero cada edad tiene sus preferencias, y durante los últimos nueve años no he abierto las obras de Goethe ni una sola vez. De todos modos, ¡con qué sentimiento inexplicable he vuelto a ver el pequeño volumen para mí tan familiar, una mala edición de 1828! Tomé el libro, me tendí en la cama y empecé a leer.

¡Cuánto me arrebató la admirable primera escena: la aparición del Espíritu de la tierra! ¿Recuerdas las palabras?

In Lebens Fluth, in Thaten Sturm,
Walle ich auf und ab[1]

Tiempo hacía que no había experimentado tal escalofrío de emoción. Lo he recordado todo: Berlín y mi vida de estudiante, Fraülein Clara Sitch, en el papel de Margarita; Seidelman, como Mefistófeles, la música de Radzivill, todo... todo... Largo rato he permanecido sin poder conciliar el sueño: mi juventud se irguió ante mí, como un fantasma, y corrió por mis venas un fuego, un veneno; mi corazón se dilató y no quiso ya encogerse de nuevo; todas sus cuerdas vibraron, y los deseos surgieron de él a borbotones...

¡Maravíllate de los extremos a que los se entrega tu amigo, que no está muy lejos de los cuarenta, solo, en su casa desierta! ¡Si alguien me viera así! Pues bien, no me habría avergonzado lo más mínimo. Avergonzarse es también señal de juventud y... ¿sabes lo que me advierte que envejezco? Pues que ahora me esfuerzo en exagerarme a mí mismo mis sensaciones alegres y en ahogar los sentimientos tristes; cuando era joven hacía lo contrario. Entonces estimaba la tristeza como un tesoro, y me avergonzaban mis arranques de alegría.

Y no obstante me parece que, a pesar de toda mi experiencia de la vida, aun hay algo sobre la tierra, amigo Horacio, que no he visto todavía, y ese algo quizá sea lo esencial.

¡Ya ves a qué locura he llegado! ¡Adiós! Hasta otra vez. Y a ti, ¿cómo te va en San Petersburgo? A propósito; Savelli, mi cocinero, me ruega que te mande respetuosos recuerdos de su parte. También él ha envejecido, aunque no mucho; está un poco barrigudo y parece más chiquitín. Aún, como en aquel tiempo, hace muy bien el *consommé* de pollo, las cebollas cocidas y enfriadas enseguida, y servidas en salsa, las quesadillas con los bordes dentados y los *pigus*, la famosa sopa agria de la estepa que te blanqueó la lengua e hizo de ella un bastón por veinticuatro horas. En cambio, el asado continúa poniéndolo igual de seco, como si fuera de cartón: uno podría romper los platos con él... Pero basta ya. Adiós.

Tu amigo,
P. B.

1 «En la marea de la vida y en el torbellino de los hechos / me sumerjo y reaparezco». [N.del T.]

CARTA SEGUNDA

Del mismo al mismo

Aldea de M...skoe, 12 de junio de 1850

Tengo que comunicarte, mi querido amigo, una noticia importantísima. ¡Escucha! Ayer, antes de comer, vínome en gana dar un paseo fuera del jardín, y seguí la carretera en dirección a la ciudad. Andar sin objeto, a paso rápido, por una carretera larga y recta, es un ejercicio sumamente agradable. Parece que se tenga una ocupación, que se vaya a un asunto urgente. De pronto divisé un coche que venía en sentido contrario. ¿Acaso una visita?, pensé con secreta aprensión. Pero no; en el carruaje iba un señor con bigotes, desconocido para mí. Me tranquilicé. No obstante, al llegar el carruaje a mi altura, el amo mandó al cochero que detuviese los caballos, y quitándose cortésmente el casquete, me preguntó si era el señor P. B.

Me detuve a mi vez, y con el ánimo de un acusado en el interrogatorio, respondí:

—Sí, soy P. B.

En vano miré como un cordero al señor de los bigotes, diciendo para mí: «Decididamente, he visto a este señor en alguna parte».

—¿No me conocéis? —preguntóme él, saltando del carruaje.

—Perdonadme, pero me es imposible...

—Pues yo os he conocido al punto.

Después de algunas explicaciones he comprendido que hablaba con Prymikov, uno de nuestros camaradas de universidad. ¿Te acuerdas de él?

«¡Ah! ¡Qué importantísima noticia! —te dirás en este momento, querido amigo—. Si mis recuerdos son exactos, Prymikov era un muchacho bastante nulo, ni malo, ni tonto».

Es cierto, pero escucha la conversación que trabamos en aquel momento:

—Tuve una gran satisfacción al saber que habíais vuelto a habitar en nuestro pueblo —me dijo Prymikov —. Somos vuestros vecinos... digo «somos», porque no me alegré solo.

—Permitidme que me entere qué otra persona ha tenido esta amabilidad.

—Mi mujer.

—¿Vuestra mujer?

—Sí, mi mujer: hace mucho tiempo que os conoce.

—Pues permitid que os pregunte el apellido de soltera de vuestra esposa.

—Mi mujer se llama Vera Nikoláievna Eltzova.

—¡Vera Nikoláievna! —exclamé involuntariamente. He aquí la noticia importantísima de que te hablaba más arriba. Pero quizá esta noticia no te parezca tan importante como a mí... Tendré que contarte, pues, algunos acontecimientos de mi pasado... de un pasado muy lejano.

Cuando concluimos nuestros estudios universitarios en 183... tenía yo veintitrés años. Tú entraste al servicio del Estado, y yo decidí marchar a Berlín. Pero allí no tenía nada que hacer antes del mes de octubre. Entonces tuve la idea de pasar el verano en Rusia, en el campo; de hacer por última vez el perezoso para volver luego seriamente al trabajo. «Pero ¿adónde iré a pasar el verano?», me pregunté. No tenía ganas de ir a mis tierras; mi padre acababa de morir, y no teniendo allí parientes próximos, temía la soledad, el aburrimiento. Acepté, pues, con júbilo la invitación de un primo hermano que me convidó a veranear junto a él en su propiedad de la provincia de T...

Mi primo era un hombre rico, bueno y sencillo; vivía como un gran señor, en un palacio. Me instalé en su casa. Tenía una familia muy numerosa, dos hijos y cinco hijas. Además, su casa siempre estaba llena de gente. De continuo llegaban a ella nuevos huéspedes pero, a pesar de tanto movimiento, la vida no era alegre en aquella casa. Los días pasaban bulliciosamente sin que hubiese modo de aislarse. Todo el mundo vivía para los demás, cada cual por su lado se esforzaba en distraer a la sociedad, en inventar una nueva distracción y, al terminar el día, todos se sentían molidos de la fatiga. Esta vida tenía sus aspectos triviales.

Empezaba ya a pensar en mi partida, esperando solamente a que transcurriese el día del santo de mi primo, pero durante la fiesta de

ese día vi en el baile a Vera Nikoláievna Eltzova, y me quedé. Tenía ella por entonces dieciséis años, vivía con su madre en una pequeña propiedad, a cinco kilómetros de la residencia de mi primo. El padre de Vera Nikoláievna fue, según dicen, un hombre muy notable; había obtenido muy joven el grado de coronel, y hubiera ido muy lejos de no haber muerto prematuramente, en un accidente de caza, a causa de un tiro que la torpeza de un camarada extravió. Dejó a Vera Nikoláievna muy niña. Su madre era también una mujer excepcional: hablaba varios idiomas y era muy instruida. Tenía siete u ocho años más que su marido, con quien se había casado por amor, dejando que la robasen clandestinamente a sus padres. Soportó con harta dificultad la pérdida de su marido, y vistió de luto durante el resto de su vida. Murió, según me dijo Prymikov, algún tiempo después del casamiento de su hija.

Recuerdo perfectamente su rostro expresivo, sombrío, sus copiosos cabellos blancos, sus grandes ojos severos, casi apagados, y su nariz recta y fina... Su padre, llamado Ladanov, había pasado quince años en Italia. La madre de Vera Nikoláievna era hija de una campesina de Albano, que fue muerta al día siguiente del nacimiento de la niña por un campesino transteverino, a quien Ladanov la había quitado... En su tiempo, esta historia hizo mucho ruido.

De vuelta en Rusia, Ladanov se encerró en su casa, no saliendo ya de ella, ni de su gabinete de trabajo; invertía el tiempo estudiando química, alquimia y cabalística; buscaba el medio de prolongar la vida humana, e imaginaba que uno puede entrar en comunicación con los espíritus y evocar a los muertos. Sus vecinos le reputaban por brujo.

Había amado a su hija con apasionada ternura; la había educado esmeradamente; pero no pudo perdonarle jamás que se hubiese dejado robar por Eltzov. No quiso volver a verlos jamás, ni a ella ni a su marido, y murió solitario después de augurarles una vida dolorosa.

Al quedar viuda Eltzova, consagróse enteramente a la educación de su hija. No recibía casi a nadie. Cuando yo conocí a Vera Nikoláievna, figúrate que esta muchacha no había salido del pueblo en su vida, que no había visto jamás una ciudad, ni siquera la de su distrito.

Vera Nikoláievna no se parecía en nada a las otras muchachas rusas; tenía un sello particular. A primera vista, llamóme la atención la calma extraordinaria de todos sus movimientos y su manera de hablar. Tenía el aire de no atormentarse por nada, de no preocuparse por nada, respondía con inteligencia y escuchaba atentamente. La expresión de su cara era sincera y sencilla, como la de un niño, pero un poco fría y monocorde, y sin embargo no muy deliberada. Rara vez estaba alegre, y nunca como los demás; la claridad de un alma inocente iluminaba todo su ser más suavemente que la alegría.

Era de mediana estatura, muy bien proporcionada y casi declaradamente esbelta; sus facciones eran regulares y finas, su frente bella, sus cabellos de un rojo dorado, su nariz bien dibujada, como la de su madre, sus labios bastante llenos, sus ojos pasaban del gris al negro, y miraban demasiado recto bajo sus pestañas sedosas y largas. Sus manos eran pequeñas, pero no tenían nada de particular; las mujeres «de talento», no tienen manos como las de Vera. Y, en efecto, Vera Nikoláievna no poseía ningún talento extraordinario. Su voz parecía la de una niña de siete años.

Fui presentado a su madre en el baile dado por mi primo y, algunos días después, visité a la señora Eltzova por vez primera. Era una mujer muy extraña, de un carácter perseverante y concentrado. Ejerció una gran influencia sobre mí; la respetaba y la temía. Ordenaba todas sus acciones según un sistema, del que no se apartaba jamás; educaba a su hija según este sistema, pero sin privarle de su libertad. Su hija la amaba y la obedecía ciegamente. La señora Eltzova podía confiarle un libro y decirle: «No leas esta página». Vera Nikoláievna hubiera antes saltado la página precedente que dado una ojeada a la prohibida.

No obstante, la señora Eltzova tenía también sus ideas fijas, sus preocupaciones. Temía como al fuego a cuanto puede excitar la imaginación, y dejó que su hija llegase a los dieciséis años sin haber leído una sola vez una novela o una poesía. En cambio, Vera Nikoláievna era tan diestra en geografía, en historia y hasta en las ciencias naturales que, en sus coloquios con ella, me encontraba muy a menudo sin saber qué

contestar, y no obstante, ya sabes que, en lo tocante a estas materias, no siempre fui de los últimos.

Una vez intenté mover a la señora Eltzova a que me hablase de sus preocupaciones, pero no era fácil inducirla a conversar; era extremadamente silenciosa y se limitó por entonces a sacudir la cabeza, diciéndome al cabo:

—¿Decís que la lectura de obras poéticas es útil y agradable? Me parece que es preciso, ante todo, escoger en la vida entre lo útil o lo agradable, y atenerse a lo elegido para siempre... Yo también he querido conciliar lo uno y lo otro... ¡Es imposible!... o se pierde uno, o se cae en la trivialidad.

Sí, aquella mujer era un ser sorprendente, un ser honrado, altivo y, en su género, no estaba exenta de fanatismo.

—Temo mucho la vida —me dijo un día.

Y, en efecto, la temía mucho; temía las fuerzas misteriosas de que se compone la vida y que a veces hacen irrupción súbitamente... ¡Desgraciado del hombre sobre quien se desencadenan estas fuerzas! Ellas ya habían puesto a prueba cruelmente a la señora Eltzova; acuérdate de la historia de su madre, de su marido, de su hermano; tales catástrofes impresionarían a los más fuertes.

No la vi sonreír nunca. Parecía haber cerrado su alma con un candado, echando luego la llave al mar. Sin duda había sufrido mucho en la vida y no había compartido su dolor con nadie: lo había encerrado todo en sí misma. Se había acostumbrado de tal modo a no dar cauce a sus sentimientos que le avergonzaba exteriorizar, por mínimo que fuera, el amor apasionado que profesaba a su hija. Jamás abrazó a Vera en mi presencia; jamás la llamaba con el diminutivo de su nombre, como es costumbre en Rusia; siempre la llamaba «Vera», a secas.

Ahora recuerdo una de las máximas de la señora Eltzova. Un día le dije que los hombres de este siglo tenemos la voluntad un poco quebrantada.

—Tenerla un poco quebrantada de nada sirve; hay que destruirla lentamente o no meterse con ella.

Pocas personas frecuentaban la casa de la señora Eltzova, pero yo iba a menudo. Instintivamente comprendía que le era simpático. Además,

Vera Nikoláievna me gustaba mucho. Conversábamos extensamente y paseábamos juntos. La presencia de la señora Eltzova no nos molestaba en modo alguno; a Vera Nikoláievna no le gustaba estar sin su madre, y por mi parte, no sentía la necesidad de hablarle a solas.

Vera Nikoláievna tenía la extraña costumbre de levantar mucho la voz; y por la noche, en sueños, hablaba mucho de todo lo que le había chocado durante el día.

Un día, después de haberme mirado atentamente, apoyó la cabeza sobre la mano, actitud que le era familiar, y dijo a bocajarro:

—Tengo la convicción de que B. es un hombre excelente, pero que no se puede contar con él.

Nuestras relaciones eran de lo más amistosas y tranquilas; sólo una vez creí distinguir en la profundidad de sus ojos algo inusitado: languidez y ternura. Aunque quizá me hubiese engañado. El tiempo pasaba y llegó por fin el momento de señalar mi partida. Mas no me apresuraba a ello. Cada vez que pensaba que no debía volver a ver a aquella encantadora muchacha, a cuya amistad me había acostumbrado, sentía oprimírseme el corazón. Berlín perdía para mí todos sus atractivos. No osaba confesarme a mí mismo lo que pasaba entre mí; por otra parte, no me daba cuenta de ello, tenía como una niebla en el alma. «¿Qué iré a buscar lejos de aquí? —me pregunté—. La verdad no se manifiesta nunca entera. ¿Por qué no casarme?».

Imagínate que la idea de casarme no me asustó en aquel momento; al contrario, me alegró. Y el mismo día formulé mi proposición, no a Vera Nikoláievna sino a su madre. La señora Eltzova me miró fijamente:

—No —dijo—, no, amigo mío; id a Berlín, quebrantad un poco más vuestra voluntad... Sois bueno, pero no sois el marido que conviene a mi hija.

Bajé la cabeza, me sonrojé, y lo que te causará mayor sorpresa: acepté inmediatamente en mi fuero interno que la señora Eltzova tenía razón.

Una semana después, partí y no volví a ver a la señora Eltzova ni a su hija.

He resumido brevemente mis aventuras, porque sé que no te gusta la palabrería. En Berlín olvidé pronto a Vera Nikoláievna. Pero te

confieso que la noticia inesperada que acaba de darme su marido no deja de causarme cierta emoción... Me ha sorprendido gratamente saber que está tan cerca de mí, que es mi vecina, que uno de estos días volveré a verla. El pasado parecía surgir del suelo, para volver a apoderarse de mí.

Prymikov, el marido de Vera Nikoláievna, me ha declarado que venía a visitarme a fin de reanudar nuestras antiguas relaciones, y que esperaba tener el gusto de volver a verme pronto en su casa. Me ha contado que ingresó en Caballería, y que ha pasado a la reserva con el grado de oficial; que ha adquirido una propiedad a ocho kilómetros de mis tierras y que intenta dedicarse a la agricultura. Me ha dicho, además, que ha tenido tres hijos, dos de los cuales murieron; sólo le queda una hijita de cinco años. Le he preguntado si también su mujer se acordaba de mí.

—Sí, se acuerda de vos —me ha respondido Prymikov, titubeando—. Seguramente —añadió— era muy joven cuando os conoció, casi una niña; pero su madre siempre me habló de vos con elogio, y ya sabéis el gran valor que Vera Nikoláievna concede a las palabras de su difunta madre.

Recordé la opinión que la señora Eltzova tenía de mí cuando me dijo que no era el marido que convenía a su hija, e involuntariamente miré a Prymikov, pensando: «Conque eres tú el marido que sí le convenía».

Estuvo algunas horas en mi casa. Es un buen chico; habla con tanta modestia, su mirada es tan bonachona que se hace querer sin remedio. Pero su inteligencia no se ha desarrollado desde que le conocimos en la universidad.

Quizá vaya a verle mañana. Siento gran curiosidad por enterarme de lo que habrá podido dar de sí Vera Nikoláievna. Tú, bribón, estás burlándote de mí, sentado en tu mesa de jefe de departamento; con todo, te participaré la impresión que me produzca. ¡Adiós! Hasta mi próxima carta.

Tu amigo,

P. B.

CARTA TERCERA

Del mismo al mismo

Aldea de M...skoe, 16 de junio de 1850

Querido amigo: ¡Ya estuve en su casa, ya la vi! Ante todo, debo decirte una cosa extraordinaria: podrás creerme o no, pero ella no ha experimentado el menor cambio en su cara ni en su talle. Cuando estuve en su presencia, a duras penas pude retener esta exclamación: «¡Pero si es una niña de diecisiete años!». ¡Te aseguro que no tiene ni un día más! Sólo sus ojos no son los de una muchacha; por otra parte, no ha tenido nunca ojos de niña: son demasiado claros. Pero tiene la misma calma, la misma serenidad, su voz es la misma, ni una arruga surca su frente; diríase que ha pasado esos años conservada bajo la nieve. Y no obstante cuenta ya veintiocho años y ha tenido tres hijos. ¡Es increíble! No vayas a creer que exagero porque esté prevenido en su favor. Al contrario ¡esta inmovilidad en ella no me gusta nada! Una mujer de veintiocho años, esposa y madre, no debe parecer una muchacha; de lo contrario, es como si hubiese vivido en vano.

Me dispensó la acogida más amable, y su marido estaba muy contento de mi visita. Este excelente sujeto sólo desea arrimarse a alguien. Su casa es muy confortable. Vera Nikoláievna vestía como una muchacha: blanca de pies a cabeza, con un cinturón blanco y una cadena de oro alrededor del cuello. Su hijita es muy hermosa, pero no se le parece en nada; recuerda a su abuela.

En el salón, sobre el diván, se halla un retrato de notable parecido con aquella extraña mujer. Me ha llamado la atención apenas entré allí. Parecía mirarme fijamente y con severidad. Nos sentamos y entablamos conversación, evocando recuerdos del pasado. De vez en cuando, sin querer, contemplaba el sombrío retrato. Vera Nikoláievna estaba sentada debajo de él, en su sitio favorito. Figúrate mi asombro al saber que hasta hoy Vera Nikoláievna no ha leído una sola novela ni una poesía: en resumen, ninguna «historia inventada», como dice ella. Esta increíble indiferencia para los goces más elevados del espíritu me ha

disgustado. Tratándose de una mujer inteligente y, por lo que yo acierto a juzgar, capaz de sentir finamente, esto es algo verdaderamente imperdonable.

—¿Es norma en vuestra casa no leer jamás una obra de ficción? —le pregunté.

—No he tenido ocasión de leerlas —me respondió. Y añadió—: No tengo tiempo.

—¿No tenéis tiempo? ¡Me asombráis!

Me dirigí a Prymikov y le dije:

—Deberíais procurarle estos goces.

—No quisiera otra cosa... —dijo Prymikov; pero Vera Nikoláievna le interrumpió:

—Sé sincero: tú no has sido tampoco muy entusiasta de los versos...

—En efecto, no me gustan mucho los versos... pero las novelas, eso ya es otra cosa.

—¿Pues en qué os ocupáis? ¿Cómo divertís vuestras veladas? ¿Jugando a los naipes?

—Algunas veces jugamos a los naipes —respondió Vera Nikoláievna—. En fin —añadió—, ¿hay que leer forzosamente fábulas? También nosotros leemos... Hay libros muy interesantes que contienen algo más que poesías...

—¿Por qué miráis con encono la poesía?

—No la miro con encono... Desde mi infancia me acostumbré a no leer libros de imaginación... así lo quiso mi madre... y a medida que avanzo en la vida, me convenzo más y más de que todo lo que mi madre ha hecho, todo lo que ha dicho, era la verdad, la santa verdad...

—Desgraciadamente no puedo compartir vuestra opinión; estoy persuadido de que os priváis sin causa del goce más puro y más honesto... No os repugna la música, ni la pintura... ¿Por qué os repugna la poesía?

—No me repugna. Todavía no se me ha presentado ocasión de conocerla... eso es todo.

—Pues tendré el gusto de dárosla a conocer... ¿Vuestra madre os ordenó ignorar eternamente la literatura?

—¡No!... Cuando me casé, mi madre retiró todas sus prohibiciones... Pero no se me ha ocurrido jamás la idea de leer... de leer novelas.

Escuchaba a Vera Nikoláievna con estupefacción; no esperaba semejante descubrimiento. Ella me dirigía su mirada tranquila, semejante a la de un pájaro que no tiene miedo.

—¡Os traeré un libro! —le dije. Pensé en *Fausto*, que acababa de leer.

Vera Nikoláievna exhaló un leve suspiro.

—¿Será alguna novela de Jorge Sand? —preguntó con alguna timidez.

—¡Ah! ¿Oísteis hablar de Jorge Sand? ¿Y qué mal habría en que leyerais una de sus novelas...? No, os traeré un libro de otro autor. ¿Habéis olvidado el alemán?

—No, no lo he olvidado.

—Habla como una alemana —exclamó Prymikov.

—¡Perfectamente! Voy a traeros... Ya veréis qué libro os he escogido.

—Bien, no soy curiosa... Vamos ahora al jardín; mi Natacha se cansa de estar aquí...

Vera Nikoláievna se puso un sombrero de paja redondo, un sombrero de niña, idéntico al que llevaba su hija, aunque un poco mayor. Salimos al jardín. Yo iba a su lado.

Al aire libre, bajo la sombra de los altos tilos, su rostro me pareció aún más agradable, sobre todo cuando se volvía ligeramente hacia mí e inclinaba la cabeza atrás para mirarme bajo el ala de su sombrero.

De no ver a su marido que andaba detrás de nosotros, y a su hijita que saltaba a nuestro alrededor, hubiese podido creer que en lugar de treinta y cinco años no tendría yo más que veintitrés y que me preparaba para mi viaje al extranjero; la ilusión era completa, pues hasta el jardín en que nos hallábamos se parecía al de la señora Eltzova. No pude contenerme y comuniqué mis impresiones a Vera Nikoláievna.

—Todo el mundo me dice que he cambiado poco exteriormente —respondió—. Por lo demás, tampoco he cambiado mucho moralmente —repuso.

Nos acercamos a un pabellón chino.

—En nuestro jardín —dijo Vera Nikoláievna— no teníamos un

pabellón como éste. No importa que esté deteriorado, casi en ruinas; el interior es muy fresco. Se está muy bien en él.

Entramos en el pabellón, y lo examiné.

—¡Vera Nikoláievna! —exclamé—; ¿por qué no mandáis traer una mesa y algunas sillas? Este pabellón me parece delicioso, y me gustaría mucho leeros aquí el *Fausto* de Goethe... Sí, tal es el libro que intento leeros.

—Tenéis razón; aquí no hay moscas —respondió Vera Nikoláievna con toda la sencillez de su corazón—. ¿Y cuándo volveréis? —continuó.

—Pasado mañana.

—Perfectamente, daré las órdenes oportunas.

Natacha, que había entrado con nosotros en el pabellón, dio de pronto un grito, y retrocedió palidísima.

—¿Qué tienes? —preguntó su madre.

—¡Ah, mamá! —gritó la niña, señalando con el dedo un rincón del aposento —, ¡qué horrible araña!

Vera Nikoláievna examinó el rincón; una enorme araña abigarrada trepaba por el muro.

—¿Eso te da miedo? —preguntó a la niña—. Las arañas no pican... Mira.

Antes de que yo pudiese impedírselo, Vera Nikoláievna tomó el feo insecto en la mano, lo dejó correr en su palma, y después lo echó afuera.

—Admiro vuestro valor —le dije.

—No se necesita valor para eso. Esta araña no es venenosa.

—Veo que seguís igual de fuerte en historia natural... Pero, de todos modos, no hubiese querido tocar ese animalito.

—Es una araña inofensiva —repitió Vera Nikoláievna.

La pequeña Natacha nos contempló a ella y a mí consecutivamente sin decir nada, y luego sonrió.

—¡Cómo se parece a vuestra madre! —exclamé.

—Sí —respondió Vera Nikoláievna con una sonrisa de satisfacción—, eso me deleita... Pido a Dios que la semejanza no se limite a la cara.

Nos llamaron para comer, y poco después me retiré.

N. B. — La comida fue muy apetitosa. ¡Abro este paréntesis para ti, gastrónomo!

Mañana llevaré el *Fausto*. Temo hacer un fiasco con el viejo Goethe. Te contaré todos los detalles.

Vamos a ver, ¿qué opinas de los acontecimientos? Sin duda te figuras que me ha causado una impresión irresistible, que estoy al borde del amor, etc., etc. Todo eso son necedades. Estamos en edad de sabernos dominar. Sobradas locuras hice antaño; ¡las derrochaba! Pero a mi edad pasaron las calaveradas para nunca más volver... Además, cuando era joven no eran mujeres así las que me gustaban... Por otra parte, ¿qué mujeres me han gustado? Suceda lo que suceda, mucho me place contar con esa vecina; me gusta poder hablar con una mujer inteligente, sencilla, pura... ¿Qué sucederá? Lo sabrás más adelante.

Tu amigo,

P. B.

CARTA CUARTA

Del mismo al mismo

Aldea de M...skoe, 20 de junio de 1850

Ayer tuvo lugar la lectura, querido amigo. Más adelante te diré cómo anduvo la cosa; pero desde ahora me apresuro a anunciarte que alcancé un éxito inesperado... Digo «éxito» y no es ésa la palabra... Pero presta atención.

Llegué a la hora de la comida... Fuimos seis los comensales: ella, su marido, su hija, la institutriz (una persona rubia e insignificante) y finalmente un viejo alemán de frac color canela, completamente afeitado, muy limpio, una cara de lo más humilde y buena, sonrisa desdentada y olor a café de achicoria. Todos los viejos alemanes exhalan este perfume. Me lo presentaron de inmediato. Es un tal señor Chimmel, profesor de alemán en casa del príncipe B..., vecino de Prymikov. Vera

Nikoláievna parece que gusta de ese viejo, y le ha invitado a asistir a la lectura.

Comimos tarde y permanecimos mucho tiempo en la mesa. Después dimos un paseo por el parque. El tiempo era magnífico. Por la mañana había llovido y hacía viento, pero llegada la tarde el cielo se había serenado. Me dirigí con Vera Nikoláievna a una plazoleta a la entrada del bosque; sobre nosotros se cernía ligeramente, muy alta, una gran nube rosada, sobre la cual se arrollaban espirales grises, como líneas de humo; a un lado temblaba una estrella, que ora brillaba, ora desaparecía. Un poco más lejos se veía la blanca hoz de la luna sobre el cielo azul, teñido de rojo. Mostré la nube a Vera Nikoláievna.

—Sí —respondió ella—, es bella; pero mirad a este lado.

Una nube inmensa y sombría, de color azulado, subía del horizonte, ocultando el sol que declinaba; parecía un volcán; su cima se alargaba como enorme gavilla hacia el infinito; una púrpura de mal agüero la envolvía con un círculo deslumbrador que se rompía por la mitad; esparciendo a través de su pesada masa, como de un cráter abierto, la lava ardiente.

—¡Es una tempestad! —dijo Prymikov.

Pero olvidaba señalarte lo principal. En mi última carta, no te decía que, al volver a casa, me supo mal haber escogido *Fausto*; Schiller hubiese sido más conveniente para una primera lectura, puestos a dar preferencia a los autores alemanes. Temí, sobre todo, la impresión que pudiesen causar las escenas que preceden a la de Margarita. Tampoco estaba muy tranquilo con respecto a Mefistófeles. Pero en aquel momento me hallaba bajo la influencia de *Fausto*, y no hubiera podido leer otra cosa con deleite.

Llegó la noche y entramos en el pabellón chino, dispuesto el día anterior para la ceremonia. Delante de la puerta, ante un pequeño diván, estaba una mesa redonda que cubría un tapete; veíanse alrededor sillones y sillas; una lámpara puesta sobre la mesa iluminaba la habitación. Sentéme en el pequeño diván y saqué el libro de mi bolsillo. Vera Nikoláievna se sentó en un sillón, a alguna distancia, no lejos de la puerta. En su abertura, sobre el fondo oscuro, asomaba balanceándose una verde

rama de acacia iluminada por la lámpara; de vez en cuando llenaba la habitación una ráfaga de aire fresco. Prynikov se sentó a la mesa, al lado mío, y el alemán Chimmel tomó asiento cerca de él. La institutriz y Natacha se habían quedado en la casa.

Dije algunas palabras de introducción, recordando la antigua leyenda de *Fausto*, la significación del personaje de Mefistófeles, hablé de Goethe y terminé rogando a mis oyentes que me detuviesen cada vez que un pasaje les pareciese oscuro. Después, tosí...

Prymikov me preguntó si quería un vaso de agua azucarada, con visibles muestras de satisfacción por ser él quien espontáneamente me hacía esta proposición. Decliné su ofrecimiento. Reinó un profundo silencio.

«¡Es verdaderamente notable! ¡Qué elevación!», repetía; y añadía a veces: «¡Qué profundidad!».

Pude notar que Prymikov se aburría; no comprendía gran cosa el alemán, y como había confesado él mismo, no le gustaban los versos. ¿Por qué, pues, había querido asistir a la lectura? Ya en la mesa se me había ocurrido decirle que podía dispensarse de ello, pero no hallé fórmula oportuna para hacerlo.

Vera Nikoláievna no hizo el menor gesto. Una o dos veces la miré a hurtadillas; fijaba en mí los ojos con atención concentrada; su cara me parecía pálida. Después del relato del primer encuentro de Fausto con Margarita, Vera Nikoláievna separó su busto del respaldo del sillón, cruzó los brazos y permaneció inmóvil en esta actitud hasta el fin de mi lectura.

Prymikov se aburría extraordinariamente: al principio su incomprensión enfrió mi entusiasmo, pero poco a poco acabé por no hacerle caso, penetré en la obra y leí con brío... Lo hacía únicamente para Vera Nikoláievna; una voz interior me decía que el *Fausto* le impresionaba.

Cuando lo hube leído todo, suprimiendo el «Intermezzo», que por su procedimiento pertenece a la segunda parte del *Fausto*, y haciendo algunos cortes a «La noche en el Broken», cuando hube terminado mi lectura con el último grito: «¡Enrique!», el alemán dijo con ternura: «¡Dios mío, qué bello es!». Prymikov, ¡pobre hombre!, por fin, sinceramente alegre, saltó de la silla, suspiró y vino a darme las gracias por el

placer que le había proporcionado. Sin responderle, miré a Vera Nikoláievna. Me inspiraba gran curiosidad lo que diría. Vera Nikoláievna se levantó, se acercó a la puerta con paso indeciso y luego bajó lentamente al jardín. Corrí en pos de ella. Ya estaba a alguna distancia y apenas distinguí su traje blanco entre la oscuridad.

—Vera Nikoláievna —grité —. ¿No os ha gustado el *Fausto?*

Se detuvo.

—¿Podéis prestarme ese libro? —preguntó.

—Os lo regalo, Vera Nikoláievna, si os place.

—Muchas gracias —dijo, y tomando el libro desapareció.

Prymikov y el alemán me alcanzaron.

—Hace un calor extraordinario, sofocante. Pero, ¿dónde está mi mujer? —añadió en seguida.

—Creo que ha entrado en la casa —respondí.

—Pues es hora de cenar —añadió él.

—Me parece que *Fausto* le ha gustado a Vera Nikoláievna —dije.

—¡Oh! ¡Qué duda cabe! —respondió Prymikov.

Entramos en la casa.

—¿Dónde está la señora? —preguntó Prymikov a una camarera que pasaba.

—La señora ha subido a su cuarto.

Prymikov fue en busca de Vera Nikoláievna. Salí a la terraza con Chimmel. El viejo alemán levantó los ojos al cielo.

—¡Cuántas estrellas...! —dijo lentamente, después de aspirar un poco de tabaco —. ¡Y cada estrella es un mundo! —añadió tomando otro montoncito de polvo.

No creí necesario responder; preferí contemplar el firmamento sin decir palabra; una ansiedad misteriosa me oprimía el alma. Me parecía que las estrellas nos contemplaban con aire grave. Cinco minutos más tarde, Prymikov volvió para invitarnos a cenar. Vera Nikoláievna llegó poco después. Nos sentamos a la mesa.

—Pero mirad a mi Verotchka —dijo Prymikov.

Volví los ojos hacia Vera.

—¿Pues qué, no advertís nada?

En efecto, me pareció ver un cambio en su rostro pero, no sé por qué, respondí:

—No, nada advierto.

—¿No veis que tiene los ojos encendidos? —continuó Prymikov.

No contesté, y él repuso:

—Figuraos que al entrar en su cuarto la he encontrado llorando. Hace mucho tiempo que no le había ocurrido semejante cosa. Recuerdo perfectamente la última vez que lloró: fue cuando perdimos a nuestra hijita Sacha... —Y añadió sonriendo—: Ya veis el efecto que le ha producido *Fausto*.

—Debéis convenir conmigo, Vera Nikoláievna, que tenía razón...

No me dejó continuar.

—¡Dios sabe si teníais razón! —exclamó—. Quizá mi madre me prohibió estas lecturas precisamente porque sabía...

Vera Nikoláievna no acabó la frase.

—¿Qué sabía? —pregunté—. Decídmelo, Vera Nikoláievna.

—¿Para qué? —respondió—. Me avergüenza haber llorado. Además, otra vez hablaremos de eso. No llegué a la perfecta comprensión de muchos pasajes.

—¿Por qué no me interrumpisteis para pedirme explicaciones?

—Comprendía cada palabra y el sentido general, pero... —no concluyó la frase y quedó pensativa.

En el mismo instante, un zumbido de hojas agitadas por una ráfaga de viento penetró hasta nosotros. Vera Nikoláievna se estremeció y volvió el rostro hacia la ventana abierta.

—Ya os dije que tendríamos tormenta —exclamó Prymikov—. Pero, Verotchka, ¿por qué te estremeces?

Vera miró sin contestarle. Un relámpago misterioso, pálido y lejano, iluminó con su reflejo su cara inmóvil.

—¿Será otro efecto del *Fausto?* —preguntó de nuevo Prymikov. Luego añadió—: Inmediatamente después de la cena, nos iremos a dormir, ¿no es eso, señor Chimmel?

—Después del placer intelectual, el reposo físico es tan bienhechor como útil —contestó el buen alemán, echándose un vaso de aguardiente al cuerpo.

Concluida la cena, nos separamos enseguida. Al despedirme de Vera Nikoláievna, le estreché la mano, que estaba muy fría.

Entré en el cuarto que pusieron a mi disposición y permanecí mucho rato ante la ventana antes de desnudarme; por fin me acosté. Las predicciones de Prymikov se realizaron: la tempestad se acercaba; pronto estalló furiosamente. Escuché el viento que zumbaba; el agua caía a mares; a cada relámpago la iglesia, que dominaba el lago, se presentaba ora negra sobre un fondo blanco, ora blanca sobre un fondo negro... Pero mis pensamientos tornaron en otra dirección. Pensaba en Vera Nikoláievna, pensaba en las palabras que me dirigiría cuando hubiese leído por sí misma el *Fausto*, pensaba en sus lágrimas y recordaba su modo de escucharme...

La tempestad había cesado hacía mucho tiempo y las estrellas brillaron en toda la inmensidad del cielo. Un pájaro, para mí desconocido, cantó en diversos tonos, repitiendo varias veces consecutivas el mismo canto. Esta voz única vibraba de una manera extraña en medio del silencio profundo; y yo no podía dormirme todavía...

Por la mañana fui el primero en bajar al salón, y me detuve ante el retrato de la señora Eltzova. «¡Ya ves! —pensaba con secreto y burlón sentimiento de triunfo—. ¡He vencido, he logrado leer a tu hija el libro prohibido!». De pronto me pareció... sé que me dirás que los ojos de un retrato siempre parecen clavados en su espectador, pero esta vez, te aseguro que me ha parecido que la vieja dama volvía los ojos hacia mí con aire de reproche.

Separéme, acerquéme a la ventana y divisé a Vera Nikoláievna. Paseaba por el jardín, con la sombrilla sobre el hombro y una leve toquilla en la cabeza. Salí de la casa para ir a darle los buenos días.

—No he dormido en toda la noche —me dijo—, tengo jaqueca y me ha parecido que el aire de la mañana me despejaría un poco.

—Tal vez fue nuestra lectura la causa de la jaqueca.

—¡Qué duda cabe! —respondió Vera Nikoláievna—. No estoy acostumbrada a lecturas de esta índole. En el libro que me leísteis, hay cosas a cuyo recuerdo no puedo sustraerme. Diría que me abrasan la cabeza —añadió, llevándose la mano a la frente.

—Tanto mejor! —exclamé—. Lo que temo es que el insomnio y la jaqueca os borren el deseo de leer libros semejantes.

—¿Lo creéis así?

Arrancó al paso una rama del jazmín y añadió:

—¡Dios lo sabe! Me parece que una vez emprendido este camino, ya no es posible retroceder.

Arrojó bruscamente a un lado la flor de jazmín.

—Vamos, sentémonos en este bosquecillo —dijo—, y os ruego que hasta que yo os lo pida, no me habléis más... de este libro.

Parecía tener miedo a pronunciar el nombre de *Fausto*. Entramos en el bosquecillo para sentarnos.

—No os hablaré más de *Fausto* —le dije—, pero permitidme que os felicite y os diga que os envidio.

—¿Me envidiáis?

—¡Sí! Ahora os conozco, y sondeo los goces que aguardan a un alma como la vuestra. Goethe no es el único poeta; hay además Shakespeare, Schiller... y nuestro Pushkin... Debéis también leer sus obras.

Vera Nikoláievna, sin responder, trazaba arabescos en la arena con el extremo de su sombrilla.

¡Oh, amigo Semión Nikoláievich! Si hubieses visto qué adorable estaba en este momento: pálida hasta parecer transparente, un poco lánguida, abrumada, con el alma atormentada y, a pesar de todo, serena como el cielo... Continué hablándole largo rato, luego callé y la contemplé en silencio. Sin levantar los ojos seguía dibujando con su sombrilla en la arena, borrando en seguida las líneas que acababa de trazar. De pronto resonaron rápidos pasos infantiles; Natacha corría hacia el bosquecillo. Vera Nikoláievna se irguió, se levantó y con gran sorpresa mía abrazó a su hija con una ternura impetuosa, en ella desusada.

Poco después se unió a nosotros Prymikov. El viejo Chimmel, siempre puntual, había marchado ya, para no perder una lección. Entramos en la casa para tomar el té. Ahora estoy fatigado y ya es hora de que termine mi carta. La encontrarás a punto fijo absurda, confusa. Yo también me siento confuso. No estoy en mis cabales. No sé lo que me pasa. Tengo ante los ojos de continuo un pabellón con las paredes enteramente

desnudas, una lámpara, una puerta abierta, el perfume y el frescor de la noche, y allí, cerca de la puerta, una cara joven, atenta... un vestido blanco...

Ahora me explico por qué quise casarme con ella; ¡vaya, que antes de marcharme a Berlín no era tan bruto como he creído hasta el presente! Sí, Semión Nikoláievich; tu amigo atraviesa un estado de alma muy singular. Ya sé que todo esto pasara...

¿Y si no pasase?

Pero ¿a qué esta inquietud? Sin ambiciones, estoy satisfecho de mí; ante todo he gozado de una velada excepcional; en segundo lugar, he despertado un alma, y ¿quién podría reprochármelo? La vieja señora Eltzova está cogida en sus redes y debe callarse. ¡Condenada vieja! No conozco todos los detalles de su vida, pero sé que no tuvo inconveniente en que la arrebataran a la casa paterna; no en vano era hija de una italiana. Quiso poner a su hija al abrigo de este peligro. ¡Ya lo veremos!

Dejo la pluma. Tú, feo burlón, puedes pensar de mí cuanto te plazca, pero cuida de no abrumarme con tu ironía en tus próximas cartas... Somos viejos amigos y debemos tolerarnos mutuamente. ¡Adiós!

Tu amigo

P. B.

CARTA QUINTA

Del mismo al mismo

Aldea de M...skoe, 26 de julio de 1850

Hace mucho tiempo que no te escribo, querido Semión Nikoláievich; más de un mes, sin duda. No me ha faltado materia para una carta, pero la pereza me ha dominado... Si he de hablar con franqueza, no he pensado en ti en demasía. Sin embargo, por tu última carta he comprendido que mi silencio te inspira suposiciones injustas, esto es, no totalmente justas. Crees que amo a Vera Nikoláievna, y te engañas. Cierto que la visito muy a menudo, que me gusta mucho, pero ¿a quién no le gustaría? Quisiera verte en

mi lugar. ¡Qué criatura tan adorable! Está dotada de la más viva penetración; tiene a la vez la inexperiencia de un niño, un criterio sosegado y el sentimiento innato de la belleza, el deseo constante de la verdad, la investigación de las cosas elevadas y la comprensión de todo, hasta de lo que es vicioso o grotesco; y sobre tantas cosas opuestas, cierne, a manera de blancas alas de ángel, el encanto femenino en toda su serenidad.

Pero ¿cómo expresar todo lo que siento? Durante este mes hemos leído y discutido mucho. Nunca he sentido un placer comparable al que experimento leyendo con ella. Diríase que descubro nuevos países. No vayas a creer que se extasíe ante cualquier detalle, pues es enemiga de manifestaciones ruidosas; pero cuando algo le gusta, todo su cuerpo se torna luminoso y su rostro se llena de nobleza y de bondad..., sí, de bondad.

Desde su infancia, Vera ignora qué es la mentira; se ha acostumbrado a la verdad, respira la verdad; de ahí que en poesía únicamente la verdad le parezca natural, y la conozca en seguida sin dificultad, sin esfuerzo, como una amistad antigua; ¡he aquí un gran privilegio, una gran dicha! Nunca se lo agradeceré bastante a su madre. Cuántas veces, contemplando a Vera, he pensado: «Sí; Goethe tiene razón: "El hombre justo, entre sus deseos turbulentos halla siempre el buen camino"»[2].

Una cosa sin embargo me desazona; y es que su marido no nos deja nunca... Te ruego que no te sonrías maliciosamente; no injuries, ni en sueños, nuestra pura amistad. Prymikov es tan capaz de comprender la poesía como yo de tocar la flauta; pero no quiere rezagarse con respecto a su mujer, también él tiene el deseo de instruirse.

A veces, la misma Vera me hace perder la paciencia. De repente cede al capricho de no leer más, de no discutir más, de pasar todo el día bordando inclinada sobre su bastidor, o de ocuparse de Natacha, cuando no se le ocurre irse a la cocina, o estarse sentada con los brazos cruzados ante la ventana. Algunas veces hasta se pone a jugar con los naipes al *douratchi* con la *niania*. He notado que en tales casos lo más oportuno es dejarla en paz, y esperar a que por sí misma tome un libro y empiece a hablar.

2 *Fausto*, «Prólogo» de la primera parte. [N. del T.]

Es muy independiente de sus juicios, y eso me gusta lo que no puedes figurarte. ¿Te acuerdas de aquella muchacha que allá en los tiempos de nuestra juventud llegaba a repetir casi exactamente las palabras que le enseñábamos? El pobrecito eco nos maravillaba de tal suerte que estuvimos a punto de adorarla, cuando descubrimos su secreto con la mayor desilusión. Pero Vera no es un eco, ¡oh, no!, permanece siempre igual a sí misma. Ella nunca acepta nada sin crítica; el mayor prestigio no la sojuzga; no lo discute, pero tampoco cede ante él. Más de una vez hemos hablado de *Fausto*. Cosa extraña; no ha dicho nunca una palabra de Margarita; ella me deja hablar, y escucha atentamente cuanto le digo. Mefistófeles le causa miedo, no en calidad de diablo, sino como «algo que se puede encontrar en todo hombre»; según se ha expresado ella misma. He intentado explicarle que ese «algo» se llama un «reflejo», pero no alcanza a comprender el sentido filosófico de esta palabra; sólo conoce la palabra francesa «reflexión»; se ha acostumbrado a ella y le parece útil.

Nuestras relaciones son muy extrañas. Desde cierto punto de vista puedo decir que ejerzo una gran influencia sobre ella, que en cierto modo soy su educador; pero por su parte y sin darse cuenta, también ella me está transformando a mí. De esta suerte, y gracias a Vera, he descubierto recientemente cuánto hay de convencional y retórico en muchas obras clásicas. Lo que no conmueve a Vera, se me hace sospechoso. Sí, he mejorado, me he vuelto más tranquilo. Es imposible no mejorar viéndola tan frecuentemente, y hablando sin cesar con ella.

¿A qué nos llevará todo eso?, me preguntarás. Creo de buena fe que no ocurrirá nada de particular. Pasaré agradablemente el tiempo hasta el mes de septiembre, y luego partiré. Durante los primeros meses, la vida me parecerá sosa y fastidiosa... pero luego me acostumbraré. Sé cuán peligrosas son las relaciones continuas entre un hombre y una mujer joven; sé que un sentimiento se transforma imperceptiblemente en otro. Pero tengo la conciencia de que ella, lo mismo que yo, estamos perfectamente tranquilos; de otro modo ya hubiese tenido el valor de romper en seguida.

No obstante, una vez se desarrolló entre nosotros una escena bastante singular. No recuerdo la ocasión ni el porqué, pero acabábamos de leer

Oneguin, y besé la mano de Vera. Retrocedió ligeramente y me lanzó una mirada... No he visto jamás en ninguna mujer una mirada semejante, tan llena de ideas, de penetración y de severidad; después se sonrojó y, levantándose repentinamente, se fue.

No logré volver a encontrarme a solas con ella. Vera Nikoláievna me evitaba; durante cuatro horas consecutivas estuvo jugando a los naipes con su marido y la institutriz.

A la mañana siguiente, me invitó a acompañarla al jardín. Atravesamos el parque en toda su extensión hasta alcanzar el lago; entonces, volviéndose hacia mí, murmuró lentamente:

—Por favor, no repitáis eso jamás.

Y sin transición se puso a hablar de otra cosa.

Quedé sumamente avergonzado. Debo confesar que su imagen no me abandona nunca, y si me he puesto a escribirte, quizá sea para pensar en ella y hablar de ella. Oigo el relincho y el piafar de mis caballos; mi coche me espera. Me voy a casa de Prymikov. Mi cochero ya no me pregunta adónde vamos; apenas subo al carruaje, me lleva velozmente a casa de Vera Nikoláievna. A dos kilómetros de su aldea la carretera forma brusca revuelta, y a través de un bosque de abedules se ve en seguida surgir su casa. Mi corazón se llena de alegría cada vez que veo a lo lejos relucir las ventanas.

Chimmel, ese inocente viejo, viene algunas veces a visitar a los Prymikov, y con su aire modestamente solemne, dice señalando el techo que cobija a Vera: «Es la morada de la paz». Un ángel de paz ha escogido esta casa por habitación.

Pero ya he charlado bastante; ¡si no me callo sabe Dios lo que vas a imaginarte! Hasta luego... ¿Qué podré escribirte la próxima vez? ¡Adiós!

A propósito, Vera no dice nunca adiós, sino siempre: «Conque, adiós, ¿eh?». Encuentro esta expresión encantadora.

Tu amigo,

P. B.

P. S.: No recuerdo si te dije ya que Vera sabe que pedí su mano.

CARTA SEXTA

Del mismo al mismo

Aldea de M...skoe, 10 de agosto de 1850

Confiesa que esperas de éste, tu amigo, una carta de desesperación o una carta de éxtasis. ¡Te equivocas! Esta carta se parecerá a todas las anteriores. No ha ocurrido nada nuevo, ni podía ocurrir. Recientemente dimos un paseo por el lago en la barquilla. Voy a describirte este paseo. Íbamos tres: Vera, Chimmel y yo. No acierto a comprender qué placer encuentra en invitar tan a menudo a este viejo. En la casa donde actúa de preceptor están algo descontentos pues, por lo visto, gracias a eso, descuida un poco sus estudios.

Esta vez, no obstante, Chimmel estuvo divertido. Prymikov se quejó de dolor de cabeza y permaneció en casa. El tiempo era bueno y alegre: grandes nubes recortadas se deslizaban por el cielo azul; todo estaba inundado de luz, de frescor, de sol; los árboles se mecían murmurando con dulcedumbre, las aguas batían tranquilamente la orilla, y sobre las olas rielaban los rayos como efímeras serpientes de oro.

Chimmel y yo empezamos a remar, pero en seguida desplegamos la vela y navegamos rápidamente. La proa de la barquilla se sumergió en el agua y la popa dejó tras ella un rastro hirviente y espumoso. Vera se puso al timón y gobernó la barca. El viento le arrebató el sombrero, y sus bucles flotaron dulcemente agitados por la brisa: entonces se ciñó a la cabeza un pañuelo blanco. Aguantaba firmemente el timón con su mano tostada por el sol y sonreía cuando a veces las olas le salpicaban el rostro. Yo me arrellané en el fondo de la barca, a sus pies.

Chimmel sacó su pipa y, ¿lo creerás?, cantó con voz de bajo bastante agradable; primero un viejo romance: *Freut euch des Lebens*[3], luego un aire de *La flauta mágica*, y por fin una romanza: el *Alfabeto del amor*. Esta canción tiene una copla para cada letra del alfabeto con un chiste apropiado —chiste de buen género, no hay que advertirlo—.

3 «Gozad de la vida».

Se empieza por A, B, C, D, *Wenn ich dich seh*[4] y acaba por U, V, W, X, *Muc einen knicks*[5]. Chimmel cantó sentimentalmente todas las coplas, pero fue de ver con qué picardía guiñó los ojos en la última palabra: «*knicks*». Vera soltó una carcajada y le amenazó con el dedo. Yo hice notar entonces que Chimmel hubo de ser ciertamente un verdugo de corazones.

—Verdaderamente —respondió Chimmel con gravedad —, desempeñé con éxito mi papel.

Vació la ceniza de su pipa en la mano, y hundiendo los dedos en el casco, mordió de lado y con fuerza el extremo de la larga boquilla.

—Cuando era estudiante... —continuó— ¡oh! ¡oh! ¡oh!

Vera le rogó que nos cantara una canción de estudiante alemán, y Chimmel entonó: *Knaster, den gelbe*[6], pero equivocó la última nota; estaba demasiado contento.

En esto el viento había aumentado, las olas se hinchaban, la barquilla se inclinó a un lado: las golondrinas rasaban el agua alrededor de nosotros. Empezamos a replegar la vela y a bordear, pero, súbitamente, el viento cambió de dirección; no habíamos tenido tiempo de prevenirnos, cuando una oleada inundó la barquilla y nos encontramos de pies en el agua. Chimmel estuvo muy bravo en esta ocasión. Arrancóme el cable de las manos y dirigió la vela, diciendo:

—*So macht man's in Cuxshafen*[7].

Vera hubo de amedrentarse, pues palideció, aunque, según su costumbre, nada dijo; recogió los pliegues de su falda y puso la punta de sus zapatitos sobre la banqueta. De repente se me ocurrió una poesía de Goethe: de algún tiempo acá este poeta no se aparta de mi imaginación. ¿Recuerdas la poesía que empieza así: «Millares de estrellas vacilantes fulguran sobre las olas...»? Recité esta poesía a Vera; y cuando llegué al verso: «¿Por qué os bajáis, ojos míos?», Vera levantó ligeramente los

4 «Cuando te veo».

5 «Hago mi reverencia».

6 «Tengo buen tabaco».

7 «Esto se hace así en Cuxshafen» (en alemán en el original).

párpados. Inclinó la mirada hacia mí, que estaba algo más bajo que ella; después la dejó errar largo tiempo a lo lejos, entornando ligeramente los ojos a causa del viento.

Una lluvia ligera sobrevino de improviso rebotando en la superficie del lago. Ofrecí a Vera mi sobretodo y ella lo echó sobre sus espaldas. Abordamos, pero no en el puerto, y nos encaminamos hacia la casa. Vera aceptó mi brazo; deseaba decirle algo y no obstante me callé. Recuerdo sin embargo que le pregunté por qué se sentaba siempre bajo el retrato de la señora Eltzova, como un pájaro bajo las alas de su madre.

—Vuestra comparación es exactísima —respondió—; quisiera no salir nunca del amparo de sus alas.

Insistí:

—¿Acaso no ansiáis conquistar vuestra libertad?

No me contestó.

No comprendo por qué te he descrito esta excursión por el lago; quizá porque se ha grabado en mi memoria como uno de los más venturosos acontecimientos de estos últimos días, por más que ¿puede en realidad juzgarse un acontecimiento? Sentíme tan dichoso, mi alegría era tan viva, aunque muda, que brotaron de mis ojos lágrimas de gozo.

¡Ah!, figúrate que a la mañana siguiente, al pasar por el jardín, delante del pabellón, oí una voz de mujer, bella y radiante, que cantaba: *Freut euch des Lebens...*

—¡Bravo! —exclamé—. ¡No sabía que poseyeseis tan bella voz!

Se sonrojó y calló.

Sin exageración; posee una voz de soprano admirable, firme. Juraría que ni lo sospecha. ¡Cuántos tesoros, ignorados todavía, se ocultan en este ser! ¡Ni ella misma se conoce! Debes confesar que en nuestro siglo una mujer así es una rareza.

12 de agosto

Ayer tuvimos una conversación muy extraña. Empezamos hablando de apariciones. Has de saber que cree en aparecidos y asegura que tiene motivos para ello. Prymikov, que estaba sentado al lado de su mujer, bajó

los ojos y movió la cabeza en señal de asentimiento. La interrogué, pero no tardé en comprender que ese tema le desagradaba. La conversación recayó entonces sobre la imaginación y su poder. Le confié que en mi juventud soñaba mucho en la felicidad, ocupación bastante frecuente de los mortales cuya vida no es feliz. Añadí, entre otras cosas, que entonces me figuraba que sería una gran felicidad pasar algunas semanas en Venecia con la mujer amada. Esta idea me asaltaba tan a menudo, sobre todo por la noche, que poco a poco bosquejé en mi cabeza todo un cuadro de felicidad que podía evocar a mi albedrío; bastábase para ello cerrar los ojos.

Y en seguida veía una bella noche, iluminada por la tierna y blanca claridad de la luna, y respiraba la fragancia del cacto y la vainilla; y distinguía una gran extensión de agua, y una isla cubierta de olivos, y sobre la isla, a la orilla del mar, una casita de mármol con las ventanas abiertas; y oía una música deliciosa sin saber de dónde procedía. Dentro de la casa, veía plantas de hojas oscuras, y una lámpara que despedía una tenue claridad; de una de las ventanas colgaba un gran manto bordado con una franja de oro, rozando el agua por uno de sus extremos; «él y ella», acodados sobre el manto, sentados el uno muy cerca del otro, miraban a lo lejos, al lado donde se descubría Venecia. Descubría este cuadro como si realmente estuviese delante de mí.

Vera escuchó mis divagaciones y me dijo que también ella soñaba con frecuencia, pero que sus sueños eran de un género muy diferente. Cuando sueña, cree ella hallarse con un compañero cualquiera en las estepas de África, o en el océano del Norte en busca de las huellas de Franklin; y se representa vivamente todas las privaciones que debe sufrir, todas las dificultades que debe vencer.

—Has leído demasiadas relaciones de viajes —observó su marido.

—Es posible —respondió ella—. De todos modos —añadió—, si soñamos, ¿qué placer hay en soñar cosas irrealizables?

—¿Por qué no ha de haberlo? —pregunté—. ¿Por qué esta hostilidad a lo irrealizable? ¿Es suya la culpa?

—Quizá no me he expresado bien —me dijo—. Quise preguntar, ¿qué placer hay en soñar de sí mismo, de su felicidad personal? No hay que

pensar en la felicidad propia; si no viene, ¿a qué correr tras ella? La felicidad es como la salud; cuando no se siente, es que se posee.

Tales palabras me dejaron atónito. Esta mujer tiene un alma muy elevada, puedes creerlo. La conversación pasó de Venecia a Italia y a los italianos. Prymikov salió del salón y yo quedé solo con Vera.

—¿De modo que corre sangre italiana por vuestras venas? —le dije.

—Sí —respondióme, y en seguida añadió—: ¿Queréis que os enseñe el retrato de mi abuela italiana?

Subió a su cuarto y volvió con un medallón de oro bastante grande, cerrado, conteniendo el retrato en miniatura y bastante bien hecho de Eltzov y de su mujer, la campesina de Albano. El abuelo de Vera se parecía a su hija de una manera sorprendente, sólo que sus rasgos esfumados por los polvos parecían más severos, con un no sé qué más agudo, más decidido, y sus ojos amarillos reflejaban una obstinación taciturna.

¡Pero qué hermoso el rostro de la italiana! Un rostro voluptuoso, generoso como una rosa abierta, con grandes ojos húmedos a flor de cabeza, y labios encarnados, sonriendo de satisfacción. Las narices finas y sensuales parecen palpitar y dilatarse como después de un beso; las mejillas morenas despiden una impresión de calor, de salud, de exuberancia de juventud y de fuerza femenina. ¡Esta frente no ha pensado nunca, Dios sea loado! La mujer fue pintada en su traje de Albano. El pintor, evidentemente artista, tuvo la idea de entrelazar un pámpano en los cabellos de su modelo, negros como la pez, de reflejos de un gris-azul; este adorno báquico casa a maravilla con la expresión de esta cara. ¿Sabes en quién me hace pensar esa cabeza? En el retrato de Manón Lescuat del cuadro negro. Pero lo más curioso es que, contemplando ese retrato, he recordado haber visto pasar por el semblante de Vera algo de esa sonrisa y de esa mirada, aunque no hay ninguna semejanza de rasgos entre ella y su abuela. Sí, lo repito; ¡ni la misma Vera, ni nadie sospecha aún todo lo que revela esa alma de mujer!

A propósito; parece que antes del casamiento de Vera, la señora Eltzova le contó toda su vida, el asesinato de su madre, su enemistad con su padre, etc., etc., evidentemente con el intento de que le sirviera de experiencia. Lo que más impresionó a Vera entonces fueron los detalles

que su madre le dio sobre su abuelo, ese misterioso Ladanov. ¿Heredó de él tal vez su creencia en los aparecidos? ¡Extraña contradicción! ¡Ella, tan pura, tan luminosa, teme todo lo que es misterioso, irreal, y no obstante cree en ello! ¡Pero ya basta sobre este particular! ¿Por qué te he escrito todo esto? En fin, ya que está escrito, te lo envío.

Tu amigo,

P. B.

CARTA SÉPTIMA

Del mismo al mismo

Aldea de M...skoe, 22 de agosto de 1850

Te escribo diez días después de mi última carta. ¡Oh amigo mío!, no puedo ocultártelo por más tiempo... ¡Cuánto sufro...! ¡Cuánto la amo!

¡Puedes figurarte con qué sincera angustia escribo esta palabra fatal! Ya no estoy en la edad en que ignoramos el modo de engañar a los demás y en que no hay nada más fácil que engañarse a sí mismo. Todo lo comprendo y veo claramente. Sé que no estoy lejos de los cuarenta, y que es la esposa de otro; sé que ama a su marido y que nada debo esperar del malhadado sentimiento que se ha apoderado de mí, nada más que tormentos y el gasto inútil de todas las energías vitales. Sé todo esto, no espero nada, no deseo nada, y con todo, ¡sufro! Hace ya un mes que advierto que mis sentimientos van aumentando cada día en intensidad. Esto me tenía turbado y feliz. Pero ¿podía prever, querido amigo, que todas las pasiones que creía huidas, como mi juventud, podrían volver? Pero ¿qué digo? No he amado jamás como ahora, no, jamás. Mis ídolos de otro tiempo eran Manón Lescuat, Frotillons, y no hay cosa más fácil que hallar ídolos semejantes. ¡Hasta hoy no he sabido lo que es amar a una mujer!

Me da vergüenza confesarlo; me da vergüenza, pero es innegable; el amor es siempre egoísmo, y a mi edad ya no hay derecho a ser egoís-

ta. Cuando se tienen treinta y siete años no hay derecho a vivir únicamente para sí; es preciso vivir para los demás, dotar la vida de un móvil, llenar sus deberes, realizar su obra. También yo quise trabajar. ¡Y he aquí que todo lo que quise edificar ha sido arrastrado como por un huracán...!

Ahora comprendo lo que te escribí en mi primera carta. Ahora veo cuál era la prueba que me faltaba. ¡Pero qué inopinadamente ha estallado el rayo sobre mi cabeza! Miro hacia adelante sin querer reflexionar; una cortina negra se extiende ante mis ojos; mi alma sufre; llena de terror. Puedo dominarme. Exteriormente parezco tranquilo, no sólo en presencia de los demás, sino aun a solas conmigo mismo; ¡por otra parte, no puedo dar libre curso a mis impresiones, como lo hace un adolescente! Pero el gusano se ha deslizado en mi corazón y lo roe día y noche... ¿Cómo acabará todo esto?

Hasta ahora sólo me he atormentado y he sufrido en su ausencia; bastaba su vista para calmarme instantáneamente. Pero hoy, ni en su presencia estoy tranquilo. Esto es lo que me espanta. ¡Oh, amigo mío, cuán doloroso es avergonzarse de las lágrimas, tener que ocultarlas! Sólo la juventud tiene derecho a llorar, sólo en ella parecen bien las lágrimas.

No puedo releer esta carta: es un lamento que ha brotado de mi pluma. No tengo nada que añadir; nada más que exponer. Hay que dejar al tiempo que realice su obra. Me calmará. Mi alma se sosegará, pero en este momento quisiera reclinar mi cabeza en tu pecho y... ¡Oh, Mefistófeles, ya nada podrías hacer en obsequio mío!

He interrumpido mi carta adrede; he procurado voluntariamente reanimar en mí la fibra irónica, diciéndome que, dentro de un año, dentro de seis meses, estos lamentos, estas efusiones me parecerán ridículas e insípidas a mi mismo... No, Mefistófeles es impotente, sus dientes están embotados.

Tu amigo,

P. B.

CARTA OCTAVA

Del mismo al mismo

Aldea de M...skoe, 8 de septiembre de 1850

Querido amigo Semión Nikoláievich:

Tomaste demasiado en serio mi última carta. Ya sabes que he sido siempre propenso a exagerar mis impresiones. ¡Lo hago involuntariamente! ¡Naturaleza femenina!, dirás para tu capote. Con el tiempo mejoraré, sin duda, pero debo confesar que hasta ahora no me he enmendado de este defecto. Por consiguiente, tranquilízate. No he de negar la impresión que Vera ha producido en mí, pero te lo repito, en todo eso no hay nada de particular. Me ofreces venir a mi lado; no es necesario; fuera una locura dejarte correr mil verstas por nada. Pero te agradezco mucho tu nueva prueba de amistad y, créelo, no la olvidaré jamás.

Me opongo con mayor motivo a que vengas, por cuanto iré en seguida a San Petersburgo. Sentado a tu lado, en tu diván, te contaré muchas, muchas cosas que decididamente no tengo ganas de escribirte en este momento; temo explayarme de nuevo y decir majaderías. Antes de mi partida volveré a escribirte. Así, pues, hasta la vista. Consérvate y no te inquietes por la suerte de tu afectísimo,

P. B.

CARTA NOVENA

Del mismo al mismo

Aldea de P..., 10 de marzo de 1853

Tardé mucho en responder a tu carta, aunque todos estos días he pensado en ti. Me asistía la completa convicción de que no te la dictó una curiosidad ociosa, sino tu amistad sincera, y con todo estuve titubeando... Por fin me decido a satisfacer, y te lo voy a contar todo.

¿Hallaré, como supones, algún consuelo en esta confesión? Lo ignoro; pero me parece que no tengo el derecho de ocultarte lo que ha transformado mi vida para siempre; me parece que mi silencio sería culpable ante aquella sombra querida e inolvidable, si no confiase nuestro secreto misterioso al único corazón amado que conservo todavía. Tú eres quizás la única persona sobre la tierra que, al pensar en Vera, la juzga ligera e injustamente. No puedo permitirlo. Sabe, pues, toda la verdad..., todo lo que puede expresarse por medio de palabras.

Pasaron los acontecimientos con la rapidez del rayo, y, como un rayo nos trajeron la muerte y la ruina... Desde que ella no existe, desde que emigré a este rincón, que no abandonaré hasta el término de mis días, han pasado dos años y todo permanece en mi memoria con la fijeza de las cosas presentes; mi dolor conserva la misma amargura y mi herida no se ha cerrado un ápice. Sin embargo, no quiero quejarme. Las quejas, entreteniendo la tristeza, la alivian; pero no alivian la mía.

Quiero contártelo todo.

¿Recuerdas mi última carta, en que me esforzaba en disipar tus temores, y en que te disuadía de que vinieras de San Petersburgo para socorrerme? Su tono incoherente te pareció forzado y sospechoso, y no te equivocaste. La víspera del día en que te escribí supe que era amado. Después de esta confesión comprenderás cuán difícil me será llegar hasta el fin de mi relato. El pensamiento persistente de su muerte redoblará la intensidad de mis tormentos, esos recuerdos me abrasarán... Sin embargo, me esforzaré en concretar, y preferiría renunciar seriamente a escribirte antes que entrar en un solo detalle inútil. He aquí cómo descubrí que Vera me amaba.

Debo advertirte (acaso no me creas) que hasta aquel día no lo había sospechado. Sin duda había notado que Vera alguna vez se ponía pensativa, cosa que antes no le ocurría, pero no adivinaba la causa de este cambio de actitud. Por fin, el 7 de septiembre (una efemérides de mi vida) sucedió lo que he prometido contarte.

Sabes cuánto la amaba y cuánto sufría. Vagaba por todas partes como una sombra, no me hallaba a mi gusto en parte alguna. Hubiera deseado quedarme en casa, pero mi amor era más fuerte que yo, y tuve que ir

a casa de Vera. La hallé en su tocador. Prymikov no estaba en casa, aquel día había ido de caza.

Cuando entré en el aposento donde se encontraba Vera, fijó los ojos en mí sin responder a mi saludo. Estaba sentada cerca de la ventana y tenía sobre las rodillas un librito que yo conocí: era *Fausto*. Leíase en su rostro la postración. Sentéme frente a ella. Vera me rogó que le leyera la escena de Fausto y Margarita, en que ésta pregunta a su enamorado si cree en Dios.

Tomé el libro y empecé mi lectura. Cuando hube terminado la escena, contemplé a Vera. Tenía la cabeza apoyada contra el respaldo de la silla, los brazos cruzados sobre el pecho y la mirada siempre fija en mí. No sé por qué, mi corazón empezó a latir súbitamente.

—¿Qué hicisteis de mí? —dijo con voz que quejumbrosa.

—¿Cómo? —pregunté turbado.

—Sí, ¿qué hicisteis de mí? —repitió.

—¿Preguntáis —balbuceé— por qué os he traído libros semejantes?

Vera se levantó sin responder a mi pregunta y salió del aposento. Seguíla con los ojos. Ya en el umbral de la puerta, se detuvo y volvió la cabeza hacia mí.

—Os amo —dijo—: he aquí lo que habéis hecho de mí.

Toda mi sangre refluyó en mi cerebro.

—Os amo; estoy enamorada de vos —repitió Vera.

Y salió, cerrando en pos de ella la puerta. No te describiré lo que pasó por mí. Recuerdo que bajé al jardín, que busqué un rincón aislado y allí me ensimismé... ignoro cuánto tiempo. Estaba como aturdido... Un sentimiento delicioso, como una ola, levantaba mi corazón... No, no quiero hablarte de aquel momento. La voz de Prymikov me sacó de aquella embriaguez. A su vuelta de la caza le dijeron que yo había venido y se puso a buscarme. Quedó sorprendido al encontrarme solo en el jardín, con la cabeza descubierta, y me condujo a la casa.

—Mi mujer está en el salón; vamos a reunirnos con ella —me propuso.

Puedes imaginarte cuáles eran mis impresiones al franquear los umbrales del salón. Vera estaba sentada en un rincón, inclinada sobre

su bastidor. La miré a hurtadillas y por largo tiempo no osé levantar los ojos. Con gran asombro vi que parecía perfectamente tranquila; ni sus palabras ni el acento de su voz revelaban la menor turbación. Nuestras miradas se cruzaron. Sonrojóse imperceptiblemente e inclinó la cabeza sobre su bastidor. Tenía aire perplejo; una sonrisa triste asomó a sus labios. Prymikov salió del salón. Vera levantó de pronto la cabeza y me preguntó en voz bastante alta:

—¿Qué intentáis hacer ahora?

Turbéme, y precipitadamente, con voz sorda, respondí que intentaba conducirme como un hombre honrado.

—Os amo, Vera Nikoláievna —añadí—: lo habéis notado sin duda desde hace mucho tiempo.

De nuevo inclinó la cabeza hacia su bastidor y quedó pensativa.

—Tengo que hablaros —dijo—: id esta tarde, después del té, al pabellón chino, al pabellón donde leísteis el *Fausto*.

Pronunció estas palabras con voz tan clara, que aún hoy no puedo comprender que Prymikov, quien precisamente en aquel instante entraba en el salón, no oyese nada.

Todo el día transcurrió en constante zozobra. Vera miraba a veces a su alrededor, con un aire que parecía significar: «¿No es todo eso un sueño?». Pero su cara expresaba al mismo tiempo la resolución.

¿Y yo...? No podía llegar a reponerme. «¡Vera me ama!». Estas palabras me perseguían sin cesar, pero no las comprendía. No me comprendía a mí mismo ni «la» comprendía a ella. No creía en aquella felicidad inesperada, en aquella inmensa felicidad; difícilmente podía darme cuenta de lo que había pasado, y miraba y hablaba como en sueños.

Después del té, mientras cavilaba el medio de deslizarme fuera de la casa, Vera me declaró abiertamente que deseaba dar una vuelta por el jardín y me ofreció que la acompañase. No osaba dirigirle la palabra; contenía el aliento, esperaba que ella rompiese el silencio; esperaba explicaciones, pero ella callaba. Así llegamos, sin haber dicho una palabra, al pabellón chino; entramos silenciosamente y (no sé todavía cómo ocurrió), nos encontramos uno en brazos del otro.

Una fuerza misteriosa me impelía hacia ella, y a ella hacia mí. A la luz expirante del día, su cara, alrededor de la cual flotaban sus bucles echados atrás, se iluminó súbitamente con la sonrisa del olvido de sí misma y de la voluptuosidad; nuestros labios se unieron en un beso...

Fue nuestro primer y último beso.

Vera se arrancó bruscamente de mis brazos y retrocedió dilatados los ojos por él terror.

—Mirad, mirad —gritó con voz trémula—. ¿ No veis nada? —volvió a gritar:

—No veo nada. ¿Pero qué habéis visto?

—Ya pasó, pero he visto...

Respiraba penosamente y a largos intervalos.

—¡He visto a mi madre! —dijo lentamente.

Y temblaba de pies a cabeza.

Estremecíme también; una sensación de frío recorrió todo mi cuerpo. De pronto sentí miedo, como un criminal; ¿no era un criminal en aquel instante?

—¡Calmaos! —le dije—. Además, ¿por qué ese terror? Explicadme...

Interrumpióme...

—¡No, por favor, no! —gritó oprimiendo la cabeza con las manos.

—¡Esto es la demencia! —gritó de nuevo—. ¡Me vuelvo loca! No se puede jugar con esas cosas..., es un presagio de muerte... Adiós.

Tendí los brazos hacia ella.

—¡Quedaos, por favor, quedaos! —grité con un impulso involuntario.

No me daba cuenta de lo que decía, a duras penas podía tenerme en pie.

—No os vayáis. Vera Nikoláievna..., es cruel en vos...

—Mañana —dijo levantando hacia mí los ojos—, mañana por la tarde, pero hoy... ¡Oh! os ruego que partáis; marchaos en seguida. Mañana por la tarde, hallaos en la puertecita del jardín, a la orilla del lago. Allí estaré... Sí, iré, os lo prometo..., os lo prometo..., os juro que estaré allí.

Marchóse delirante, brillaron siniestramente sus ojos y añadió:

—Nadie podrá detenerme, lo juro. Entonces te lo diré todo; pero ahora déjame...

Y sin que yo tuviera tiempo de pronunciar una sola palabra, desapareció.

Removido en todas las fibras de mi ser, permanecí inmóvil; la cabeza me daba vueltas; a través de la alegría insensata que llenaba mi corazón, una angustia mortal me iba invadiendo... Miré a mi alrededor; aquel aposento desolado, húmedo, con su techo bajo y sus muros sombríos, me dio miedo.

Salí y con paso incierto dirigíme a la casa. Vera me esperaba en la terraza; en cuanto me vio entró en la casa, retirándose en seguida a su cuarto. Marchéme poco después.

Es imposible describir mis angustias durante aquella noche y el día siguiente hasta la tarde. Sólo recuerdo que permanecí tendido, la cabeza escondida entre las manos; sólo pensaba en su sonrisa y en su beso, y repetía sin cesar: «¡Por fin, por fin!».

Volvieron a mi memoria unas palabras que la señora Eltzova había dicho a su hija, y que Vera me repitió; helas aquí: «Eres como el hielo: mientras no te derritas, serás fuerte como la piedra; pero el día que te derritas, no quedará ni rastro de ti».

También recordé que un día, discutiendo con Vera sobre la naturaleza de la capacidad del talento, me dijo:

—No poseo más talento que el de saber callar hasta el último instante.

Entonces no la comprendí. «¿Pero qué significa su terror?», me preguntaba. «¿Es posible que viese a la señora Eltzova, su madre? No; es un defecto de su imaginación», pensaba, y me abandoné a las impresiones de la espera de la cita.

Este día te escribí aquella carta de disimulo, y ya ves qué pensamientos me oprimían.

Por la tarde, antes de la puesta del sol, ya me encontraba a cincuenta pasos de la puertecita del jardín, bajo la alta y espesa salceda, a la orilla del lago. Había ido a pie desde casa. Con vergüenza lo confieso, el miedo, un miedo pusilánime llenaba mi alma, me estremecía a cada

instante: sin embargo, no experimenté el menor arrepentimiento. Disimulado bajo el follaje, no apartaba los ojos de la puertecita que no se abría. Ocultóse el sol, llegó la noche, aparecieron las estrellas y el cielo se oscureció; y nadie vino.

La fiebre se apoderó de mí. La noche se hizo más profunda. No pudiendo ya permanecer en aquel sitio, salí con cautela de la salceda, y me deslicé hacia la puertecita. En el jardín reinaba una tranquilidad absoluta. Llamé a Vera en voz baja; volví a llamarla por segunda vez, por tercera vez: ninguna voz, me contestó.

Pasó media hora, una hora..., había cerrado la noche. La espera me había extenuado; tiré hacia mí de la puerta, que abrí de un golpe, y de puntillas, como un ladrón, me dirigí hacia la casa.

Hice alto en la sombra de los tilos.

Todas las ventanas de la casa estaban iluminadas; la gente pasa aprisa, yendo y viniendo por las habitaciones. Asombróme; mi reloj, por lo que pude juzgar a la luz de las estrellas, marcaba las once y media. De pronto oí el ruido de un coche que salía del patio, al otro lado de la casa. «Evidentemente Prymikov ha tenido visitas hoy», pensé. Perdida toda esperanza de ver a Vera, salí del jardín y volvíme a casa a pasos redoblados.

La noche era oscura, una noche de septiembre, pero tibia y sin viento. Un sentimiento de tristeza más bien que de despecho se había apoderado de mí, pero se disipó poco a poco; y al entrar en casa, aunque un sí no es fatigado por la rapidez de la marcha, sentíme sosegado por la calma de la noche, dichoso y casi alegre. Me fui directamente a mi cuarto, despedí a Timoteo, y sin desnudarme, me tendí en la cama, sumido en mis pensamientos.

Al principio mis ensueños fueron alegres, pero no tardé en sufrir un cambio terrible. Empecé por experimentar un desaliento misterioso, una íntima inquietud inexplicable. No podía comprender de qué nacía esta impresión, pero tenía miedo, sentía una angustia mortal, como en la proximidad de una gran desgracia, como si alguien a quien amase sufriera en aquel momento y me llamara en su auxilio. Sobre la mesa, la bujía despedía una llamita inmóvil; caía el péndulo del reloj con

ruido pesado y cadencioso. Apoyé la cabeza en la mano y me puse a mirar en la semioscuridad la oquedad de mi cuarto solitario.

Pensaba en Vera, y mi alma se sentía lacerada; todo lo que me había causado una alegría tan viva, me pareció, como era en realidad, una desgracia, una catástrofe irreparable. Mi angustia aumentaba por momentos; no pude permanecer echado por más tiempo; creí oír una voz que me llamaba, que me impulsaba a que fuese hacia ella...

Levanté la cabeza temblando: sí, no me engañaba; el grito quejumbroso venía de lejos, y quebrándose contra los negros cristales de mis ventanas, resonaba débilmente. Aterrado, salté de la cama y abrí la ventana. El claro son de un gemido penetró en el cuarto y giró en torno mío. Lleno de horror escuché esta queja expirante. Dijérase la voz de una persona atacada a lo lejos y que imploraba socorro en vano.

¿Era un búho en el bosque u otro animal el que lanzaba aquel grito? No pude darme cuenta de ello, pero como Mazeppa respondiendo al llamado de Kotchoubev, respondí también a esa voz de mal agüero.

—¡Vera, Vera! —grité—. Vera, ¿eres tú quien me llama...?

Timoteo, cargado de sueño y muy asombrado, entró en mi cuarto. Volví en mí; bebí un vaso de agua y pasé a otra habitación; pero el sueño no bajó a mis ojos. Mi corazón latía lenta y dolorosamente. Ya no podía entregarme a mis ensueños de dicha; ya no osaba creer en ellos.

A la mañana siguiente, antes del desayuno, fui a casa de Prymikov. Me recibió con un aire preocupado.

—Mi mujer está enferma —dijo—; guarda cama; ha venido el médico.

—¿Qué dolencia aqueja a Vera Nikoláievna?

—No entiendo una jota. Ayer noche salió al jardín; luego volvió fuera de sí, muy azorada. Su camarera vino a llamarme precipitadamente. Corrí hacia Vera, preguntándole: «Vera, ¿qué te pasa?» No me respondió. Le hice acostar. Durante la noche empezó a delirar. En su delirio decía Dios sabe qué cosas... Habló de vos... Su camarera me ha dicho una cosa extraordinaria. Pretende que Vera vio a su madre en el jardín; le pareció que la señora Eltzova marchaba a su encuentro con los brazos extendidos...

Puedes imaginarte mi emoción al oír estas palabras.

—No hay que decir que todo eso es efecto del delirio —continuó Prymikov—. Sin embargo debo confesar que a mi mujer le han pasado cosas muy extraordinarias.

—Pero decidme, ¿está muy enferma Vera Nikoláievna?

—Sí, gravemente enferma; esta noche estaba regular, pero ahora no conoce a nadie...

—¿Y qué dice el médico?

—El médico dice que la enfermedad no se ha declarado todavía francamente.

12 de marzo

No puedo continuar esta carta en el mismo tono en que empecé, querido amigo; me exigiría esfuerzos demasiado penosos; renovaría cruelmente mis heridas. La enfermedad se declaró francamente, como decía el médico, ¡y Vera murió!...

No sobrevivió dos semanas a nuestra fatal cita de un instante. Antes de su muerte, no volví a verla más que una vez. No concibo nada más cruel que este recuerdo. El médico me había dicho ya que no había esperanza... A una hora muy avanzada de la noche, cuando todo el mundo estaba acostado, me deslicé hasta la puerta abierta del cuarto de Vera, y miré a la enferma.

Vera estaba en su cama, con los ojos cerrados, demacrada, las mejillas coloreadas por la fiebre. La contemplé petrificado. De pronto abrió los ojos, los dirigió hacia mí, me miró fijamente, y luego, extendiendo su mano enflaquecida adonde yo estaba, declamó:

Qué busca en el lugar sagrado
Aquel... aquel...

Durante toda su enfermedad ha hablado en el delirio de *Fausto* o de su madre, a quien ora llamaba Marta, ora la madre de Margarita.

Vera murió. Asistí a su entierro. Desde este día he renunciado a todas las cosas y me he enterrado aquí para siempre.

Y ahora, amigo mío, reflexiona todo lo que te he contado; ¡piensa en la gentil criatura que acaba de morir prematuramente! ¿Cómo sobrevino la catástrofe? ¿Cómo explicar esta intromisión de la muerte en los asuntos de los vivos? No lo sé, ni lo sabré jamás; pero ya te consta que no fue, como creíais, un capricho, un acceso de esplín lo que me indujo a retirarme a la soledad. Ya no soy el hombre que conociste; ahora creo en muchas cosas en que no había creído nunca.

En estos últimos tiempos he pensado mucho en aquella desgraciada mujer (iba a decir aquella niña), en sus orígenes, en el curso misterioso del destino al cual, ciegos de nosotros, llamamos el ciego azar. ¿Sabemos acaso de cada ser que pasa por la tierra, cuántas partículas deja tras sí, partículas que sólo se desarrollan después de su muerte? ¿Quién puede definir la cadena misteriosa que liga la suerte del hombre con la de su posteridad, con la de sus hijos, y explicar por qué sus deseos renacen en ellos, por qué las faltas de los unos son expiadas por los otros?

Todos debemos humillarnos e inclinar la cabeza ante el Incognoscible.

Sí; Vera sucumbió, y yo, sobrevivo. Recuerdo que cuando era niño, teníamos en casa un soberbio vaso de alabastro. Ni una mancha empañaba su blancura virginal. Un día, hallándome en el salón, quise mover la columna que lo sostenía. El vaso cayó y se quebró en mil pedazos. Quedé yerto de espanto, petrificado, contemplando los restos informes. En aquel momento, mi padre entró en el salón, notó inmediatamente los destrozos que acababa de ocasionar, y me dijo:

—¿Te das cuenta de lo que has hecho? No volveremos jamás a poseer este magnífico vaso, es imposible componerlo.

Me puse a sollozar; parecíame que había cometido un crimen. Ahora he alcanzado la edad madura y acabo de romper un vaso incomparablemente más precioso. En vano me esfuerzo en tranquilizarme, diciéndome que no podía prever un desenlace tan pronto; que este desenlace me había sorprendido a mí mismo por su instantaneidad; no, yo no había ni sospechado la naturaleza del alma de Vera.

En efecto, supo callar hasta el último instante. En cuanto advertí que la amaba, que amaba a una mujer casada, debía haber huido de ella; pero

no lo hice, y el ser exquisito fue roto cruelmente... y yo contemplo mi obra, presa de muda desesperación. Sí; la señora Eltzova guardó celosamente a su hija. Veló por ella hasta el fin, y el primer paso imprudente de su hija, se la llevó consigo a la tumba.

Voy a concluir. Sin embargo, no te he dicho ni la centésima parte de lo que hubiera querido comunicarte; pero que esto te baste. Déjame de nuevo esconder en el fondo de mi alma todo lo que ha sobrenadado...

Para terminar, debo aún decirte que de la experiencia de mi vida durante estos últimos años he deducido esta convicción. La vida no es una cosa fácil, no es tampoco una diversión; no es un placer siquiera... la vida es una difícil misión. El renunciamiento, el eterno renunciamiento, tal es su sentido misterioso, la solución de su enigma. El hombre no ha venido a la tierra para realizar sus caros pensamientos, sus más dulces ensueños, por elevados que sean, sino para cumplir su deber. Sin las cadenas, las pesadas cadenas del deber, el hombre no puede ir hasta el fin de su camino sin tropiezo. En los verdes años, pensamos: cuanto más libres seamos, más lejos iremos... Se puede aún perdonar a la juventud el pensar de esta suerte, pero es vergonzoso dejarse ilusionar por el engaño, cuando la austera faz de la verdad por fin nos ha mirado de hito en hito.

¡Adiós! En otro tiempo hubiera añadido: «¡Sé feliz!». Hoy te digo: «Procura vivir; no es tan fácil como parece». Piensa en mí, pero no en las horas de tristeza, sino en las horas de duda; y conserva en tu alma la imagen de Vera, en su pureza inmaculada. ¡Por última vez, ¡adiós!

Tu amigo,

P. B.

Han colaborado

MARÍA ANDRÉS Periodista. Responsable de Agricultura en la División Española de Prensa, Parlamento Europeo (Bruselas).

IGNACIO ARELLANO Catedrático de Filología Hispánica, Universidad de Navarra. Director del Grupo de Investigación Siglo de Oro de la Universidad de Navarra (GRISO).

JOSÉ MARÍA BARRIO Profesor titular de Antropología Pedagógica, Departamento de Teoría e Historia de la Educación, Universidad Complutense.

ENRICA CANCELLIERE Catedrática de Filología Hispánica, Universidad de Palermo.

LUISA COTTA RAMOSINO Guionista y crítica de cine y televisión. Colaboradora del departamento de Scienze della Comunicazione e dello Spettacolo, Universidad Católica de Milán.

ARMANDO FUMAGALLI Profesor de Semiótica y director del Máster de Escritura y Producción Cinematográfica, Universidad Católica de Milán.

PILAR GARCÍA MARTÍN Profesora agregada de francés de IES. Traductora.

KLAUS GAUGER Doctor en Filología Germánica, colaborador en diversos medios periodísticos alemanes. Autor de un estudio sobre Ernst Jünger (Peter Lang, Frankfurt, 1997).

RAFAEL LLANO Director de *Nueva Revista*.

MIGUEL PLATÓN Director de Información de la Agencia EFE.

ROBERT SPAEMANN Catedrático emérito de Filosofía, Karl-Ludwig-Maximiliam Universität de Múnich (Alemania).

RAFAEL RUBIO NÚÑEZ Profesor de Derecho Constitucional, Universidad Complutense.

IMAGEN DE PORTADA

Faro de la Punta de la Baña (Tarragona). Fotografía de J. Martínez Sánchez, impresa en *Obras públicas de España: vistas fotográficas* (ca. 1867), nº 67 [BN, signatura BA 3.915]. Reproducida con autorización expresa de la Biblioteca Nacional, para ilustrar un ensayo sobre el patromonio arquitectónico de la industria española, que publicaremos en próximos números.

Nueva Revista
DE POLÍTICA, CULTURA Y ARTE

BOLETÍN DE SUSCRIPCI

6 NÚMEROS AL A

UN AÑO:	ESPAÑA(*)	EUROPA	RESTO DEL MUNDO	DOS AÑOS:	ESPAÑA(*)	EUROPA	RESTO DEL M
	☐ 36,06 euros	☐ 48,08 euros	☐ 72,12 euros		☐ 60,10 euros	☐ 84,14 euros	☐ 132,22 euros

(*) IVA incluido. El importe de las suscripciones para extranjero podrá hacerse efectivo mediante talón bancario con un equivalente en euros convertibles.

NOMBRE _____

EMPRESA _____ C. I. F. _____

DIRECCIÓN _____

C. POSTAL _____ POBLACIÓN _____

PROVINCIA _____ PAÍS _____ TELÉFONO _____

FORMULAS DE PAGO

☐ CHEQUE A NOMBRE DE DIPROEDISA, S.L., adjunto al boletín.

☐ TRANSFERENCIA a nombre de DIPROEDISA S.L. (Banco Popular, CCC Nº 0075-0437-13-0600282940)

☐ VISA N.º: _____ Fecha de caducidad: _____

☐ AMERICAN EXPRESS N.º: _____ Fecha de caducidad: _____

☐ DOMICILIACIÓN BANCARIA: Entidad: _____

Dirección: _____

Sucursal n.º: _____ Población: _____ C.P. _____

C.C. _____ / _____ / _____ / _____
ENTIDAD SUCURSAL D.C. NÚMERO DE CUENTA

F I R M A

Es imprescincible la firma en caso de tarjeta de crédito y domiciliación banc

www.nuevarevista.net

RESPUESTA COMERCIAL
AUTORIZACION N.º 9871
B. O. C. n.º 35 de fecha 4-5-90

TARJETA POSTAL

A franquear en destino

DIFUSIONES Y PROMOCIONES EDITORIALES, S.L.
(DIPROEDISA, S.L.)

APARTADO ESPECIAL F.D. Nº 1145

28080 MADRID

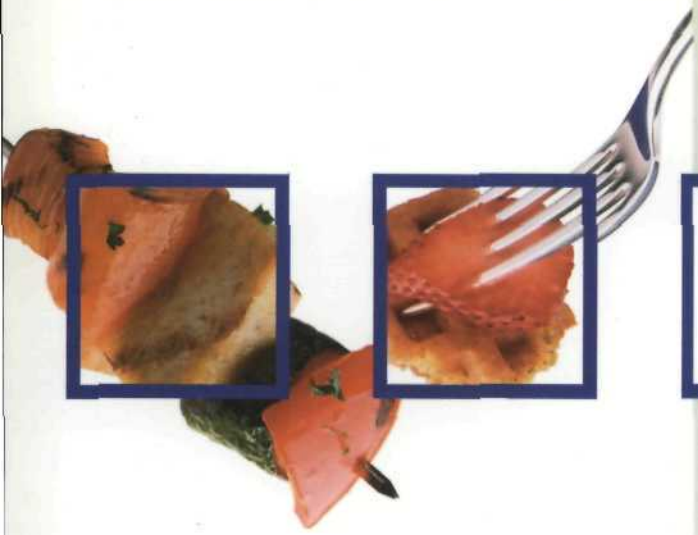
asóciAte
A CEDRO

SI ERES AUTOR O EDITOR, asóciate a CEDRO, la entidad que gestiona colectivamente los derechos reprográficos de escritores, traductores, periodistas y editores. Todos los años recibirás los derechos económicos por la fotocopia de tus obras y podrás beneficiarte de los servicios que CEDRO pone a tu disposición. La adhesión a CEDRO no requiere el pago de cuotas ni desembolso alguno.

TELÉFONO
91 702 19 39
asociados@cedro.org

TELÉFONO
93 272 04 45
cedrocat@cedro.org

CEDRO
Centro Español de Derechos Reprográficos
Entidad de Autores y Editores
www.cedro.org



¡Para gustos se
pintan colores!

Cada persona es un mundo, los gustos, las necesidades y los objetivos definen la personalidad de cada inversor.

Por eso en **Banco Gallego** tiene a su disposición un **Asesor Personal** que le ayuda a proyectar la **planificación financiera** más adecuada a su perfil.

BANCA PERSONAL

Tan Personal como Necesaria

Banco Gallego
www.bancogallego.es

i 902 157 800