Nueva Revista

DE POLÍTICA, CULTURA Y ARTE

Nº 94 · JULIO-AGOSTO 2004 · 7€

Don Quijote en Cataluña

Trías, Riera

El lector, liberal
Fontán, Gozalo, Ormaetxea

Los libros, libres
Lanzas, Ciria, G de la G

Entre el Olimpo y la tierra, el cine griego

La democratización de Oriente Medio (y II)

Ebensee, un relato de Yefim Etkind

00094
8 480020 354154

Nueva Revista
DE POLÍTICA, CULTURA Y ARTE

PRESIDENTE Y EDITOR Antonio Fontán

VICEPRESIDENTE Y COORDINADOR EDITORIAL 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, Luis Alberto de Cuenca, José de la Cuesta Rute, Miguel Durán Pastor, Nazareth Echart, 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 María José Subiela

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 Anzos, S. L., Fuenlabrada, 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)

ARCE Asociación de Revistas Culturales de España

FIRC FEDERACIÓN IBEROAMERICANA DE REVISTAS CULTURALES

Sumario

Nº 94 JULIO-AGOSTO 2004

ÉXITOS DE COMUNICACIÓN, SOLUCIONES DE IDENTIDAD

UN BALANCE POLÍTICO EL LIBRO DE AZNAR ANTONIO FONTÁN **2** **EL FUTURO DE RTVE, SEGÚN LOS SABIOS** O CÓMO AHORRARNOS LOS ESPAÑOLES 80.000 MILLONES MIGUEL ORMAETXEA **7** **EL VALOR OCULTO DE LA INFORMACIÓN MANIFIESTA** SUMANDO COMUNICACIÓN ANTXÓN SARASQUETA **11** **TESTIGO EXCEPCIONAL DE UN SIGLO** EL CRONISTA CARLOS SENTÍS MIGUEL ÁNGEL GOZALO **19**

DE LA MANCHA A BARCELONA: DON QUIJOTE

COMBATE Y DRAMA DE LA IDEA Y EL MUNDO TRAVESÍAS QUIJOTESCAS DE LA CONCIENCIA MODERNA EUGENIO TRÍAS **27** **EN TORNO AL TERCER CENTENARIO** EL QUIJOTE DESDE EL NACIONALISMO CATALÁN CARME RIERA **48**

LA DEMOCRATIZACIÓN DE ORIENTE MEDIO

NI LA ORTODOXIA NI EL LAICISMO QUIEREN DESAPARECER ISRAEL, EN LA ENCRUCIJADA CONSTITUCIONAL MANUEL J. TEROL BECERRA **68** **RENACER, DECAER, SER REFORMADO...** EL MUNDO ISLÁMICO ¿QUÉ ES LO QUE QUIERE, Y PUEDE? NURIA OROT **78**

LIBROS LIBRES

UN EJEMPLO DE POLÍTICA DE ESTADO LA LECTURA Y EL LIBRO FERNANDO LANZAS **87** **SOBRE LA HISTORIA UNIVERSAL DE LA DESTRUCCIÓN DE LIBROS, O SEA...** LAS SINRAZONES DE LA HISTORIA ENRIQUE G DE LA G **97**

DISCIPLINA CULTURAL

«PRIMERO SOY HOMBRE; LUEGO SOY MÚSICO» UN RETRATO DE PAU CASALS ALBERTO CIRIA **110** **CINE EUROPEO (VI)** ENTRE EL OLIMPO Y LA TIERRA, EL CINE GRIEGO MARIA KOMNINOS **123** **A SESENTA AÑOS DE NORMANDÍA:** EBENSEE, UN RELATO DE YEFIM ETKIND **156**

UN BALANCE POLÍTICO

El libro de Aznar

ANTONIO FONTÁN EDITOR DE *NUEVA REVISTA*

El libro de Aznar es una obra clara y equilibradamente construida, como era de esperar de la mente y de la personalidad del autor. En sus primeras páginas, expone con claridad y sin petulancia los principios de filosofía política aplicada que han inspirado su acción en el partido y en el gobierno: el liberalismo político, la tolerancia y la voluntad de promover y fomentar determinados valores y ciertas ideas sobre la sociedad política, la naturaleza y funciones del Estado y de la sociedad (del Estado y la sociedad en general y del caso español en particular).

La enumeración de las principales cuestiones que, según Aznar, deben ser objeto de preferente atención por parte de los poderes públicos no es exhaustiva ni tediosa, sino nítida y comprometida y refleja, evidentemente, convicciones firmes del autor. Comprende la familia, la educación, el fomento de la iniciativa social, la normalidad institucional y el patriotismo. España como nación y la cultura española y su lengua son una riqueza de la humanidad, cuya custodia y promoción ha confiado la historia a los gobiernos de nuestro país.

La biografía política de Aznar se extiende a lo largo de más de veinte años de partido y de actividad parlamentaria o de administración regional, cuando hubo de asumir la presidencia de la comunidad autónoma de Castilla y León. Culmina con las dos legislaturas de 1996 y 2000 en que ha ejercido la presidencia del gobierno del Estado español y que son, por ahora, la página más importante de su vida pública

y que serán justamente apreciadas por las decenas de miles de españoles que en estos meses están leyendo su libro.

A más de cien días ya de las elecciones que entregaron la responsabilidad de los asuntos públicos de España a los socialistas y a sus más o menos permanentes u ocasionales aliados parlamentarios, se pueden empezar a examinar globalmente los ocho años precedentes, los años de Aznar.

Pero antes de comentar el libro, resulta oportuno intentar una valoración de conjunto de los dos mandatos presidenciales de Aznar, porque los suyos han sido ocho años de buen gobierno, como prueba cualquier ensayo de balance político. Y si el presidente y los ministros que en esta primavera han asumido el poder se dedicaran a deshacerlo todo —a la hora de los hechos y no de esas declaraciones primerizas, con las que hay que ser más tolerantes— harían un mal servicio a España.

La acción política de un gobierno se ejerce sobre cuatro campos principales: los asuntos exteriores, la defensa, la economía y la seguridad de la nación. Alguien ha dicho que los titulares del poder juegan con ellos, bien o mal, sus cuatro «ases».

Es evidente que en esos grandes campos en que se mueve la política de un Estado, Aznar, al retirarse, ha dejado a España mucho mejor situada de lo que estaba en 1996. La tremenda e imprevisible tragedia nacional —o más bien, tragedia universal con sede en Madrid— del 11 de marzo no oscurece ni rebaja los logros alcanzados en los dos mandatos anteriores.

El mayor mérito de Aznar y sus equipos es que eso no se ha producido por un favorable golpe de fortuna o por el milagro de una bien aprovechada coyuntura. Como gritaba Basilio, el feliz novio de las bodas de Camacho cervantinas, no hay que decir: «¡Milagro, milagro!», sino «¡Industria, industria!». Ha sido el resultado de la puesta en práctica de un proyecto que se asentaba en unos fundamentos ideológicos y políticos sólidos, y de la aplicación flexible de unas políticas que en los casos concretos se ajustaban, con firmeza y con realismo, a las exigencias, o más bien a los intereses nacionales del momento en el asunto de que se tratara.

España ocupaba a principios del 2004 una posición de prestigio e influencia en los grandes foros internacionales. Su voz era escuchada con atención y respeto en la Unión europea, en el Consejo de Seguridad de la ONU y

en las cancillerías de los países de la OTAN, entre las naciones iberoamericanas, en los diez Estados de la ampliación y en los futuros candidatos. Un escrito del presidente del Gobierno tenía el respaldo de más de media docena de líderes de otros países del continente. El rigor y la disciplina con que España había cumplido el «pacto de estabilidad» europeo, sin que se resintiera el crecimiento económico de la nación, reduciendo además el desempleo y manteniendo moderada la inflación, se contemplaban desde otras capitales, y desde los medios de comunicación internacionales, con una mezcla de admiración y envidia. España había conseguido, como era su vocación y es su destino, ser europea y atlantista, y muchas cosas más.

En el orden de la defensa, aquel servicio militar obligatorio que parecía casi imposible de abolir, se ha sustituido por un ejército profesional, cuyo nivel técnico y humano ha sido apreciado por las Fuerzas Armadas de otras naciones con las que los soldados españoles han compartido misiones de seguridad y humanitarias en territorios de tres continentes.

Una acción policial y coordinada de las diversas fuerzas de seguridad, la buena relación profesional y social con las de los Estados vecinos, una firme y respaldada acción de la justicia y ciertas medidas legislativas a las que la oposición de entonces, que ahora es Gobierno, prestó la asistencia de su colaboración con acuerdos estatales, han conseguido reducir a mínimos la violencia de las acciones y la capacidad de operación de los terroristas nacionales.

El cuarto de los «ases» en manos del poder sería el de «oros». Nadie, ni dentro ni fuera de España, discute el éxito de los ministerios de Aznar en la gestión de la economía. Se ha logrado consolidar una economía social de mercado en la que el gobierno no es ni quiere ser parte, ni siquiera árbitro, sino simplemente garante para que un limpio juego de los llamados agentes sociales (empresas y trabajadores) opere libremente con respeto de las leyes —técnicas, administrativas y sociales— en un régimen de libre competencia. Se privatizaron las grandes empresas públicas, se logró una trasparencia, que si no ha sido total, ha alcanzado niveles que no tenían precedentes en España. Y finalmente, una economía que en otros tiempo apenas si pudo asomarse a aquella antigua serpiente monetaria europea, ha sido ahora capaz de introducir el euro en los bolsillos de los ciudadanos

sin que hubiera rechazos ni se crearan dificultades y con no pocas ventajas funcionales. Todo ello ha ocurrido mientras se reducía en proporciones dramáticas el desempleo, se alcanzaban máximos históricos en la afiliación y en las contribuciones a la seguridad social, y el Estado español se encontraba, por primera vez en muchos años «con las arcas llenas».

Aznar sabe muy bien que los problemas españoles no se han resuelto. La liberalización, aún siendo la más amplia de la historia nacional, no ha llegado todavía a donde se quería llegar. Y el desempleo, aun rebajado a porcentajes tolerables para una economía como la española y aliviado por un aceptable pero quizá insuficiente régimen de subsidios, sigue siendo uno de los más altos en la Europa de los quince.

Respecto de Europa, Aznar, europeísta y euroatlantista, no es un federalista. Yo tampoco. Aznar cree en la Europa de los Estados, ampliada ahora a veinticinco miembros, y capaz de recibir la incorporación de algunos más. No piensa que haya que inventar una Unión Europea a la manera de un gran Estado, política y funcionalmente semejante a los Estados modernos.

La variedad histórica de Europa es una de sus grandes riquezas. Ya en el siglo X un poeta de nombre desconocido, que parece tomar sus argumentos de una fuente literaria oral germánica, escribió un «epos» de casi 1500 versos, al que se suele llamar *El poema de Valtario*, por el nombre del héroe cuyas hazañas se cantan. Yo diría que es el poema de Europa. Empieza dirigiéndose a los oyentes de sus versos diciendo: «la tercera parte del orbe, hermanos, se llama Europa. Sus pueblos son diversos en costumbres, lengua, nombre, también en cultura y en religión distintos».

Ni Aznar ni yo sabemos la suerte que pueda correr el proyecto de Constitución Europea. Tengo la impresión de que a ambos nos gustaría más que fuera un tratado interestatal que comprometa a los gobiernos a coordinar sus políticas al servicio del interés general del continente. Pero el poder superior, si es que se puede emplear esta palabra, habría de seguir residenciado en el Consejo Europeo, que forman los jefes de gobierno legitimados por elecciones democráticas de los respectivos países. Debería ser además una Europa atlántica. Sin la relación atlántica, la Unión Europea se convertiría en un «pato cojo». La buena relación de España con las dos Américas podría prestar grandes servicios al establecimiento de estos nexos.

Europa habrá de ser también la Europa de los valores. La referencia al cristianismo en la Constitución europea —dice Aznar— no significaría que Europa deba ser «un club de naciones cristianas». Pero sí sería el reconocimiento del legado de la historia, el reconocimiento de que hay «unas determinadas raíces en la cultura común».

El capítulo que dedica Aznar a «La España constitucional» presta especial atención a la nueva organización territorial del Estado. «Vale la pena —escribe— continuar el proceso que se inició con la Constitución de 1978». Corresponde al Estado asegurar que haya un sistema judicial común, así como la seguridad exterior, la representación política y del mando de las Fuerzas Armadas. Igualmente, los medios que garanticen el mismo grado de cumplimiento de las leyes en todo el territorio nacional. Se ha avanzado grandemente en estos años de Aznar en las transferencias a las comunidades autónomas, tras lo cual hay que saber mantener el equilibrio entre el sistema descentralizado y las responsabilidades del gobierno de la nación. Eso es lo que ya es y tiene que seguir siendo el Estado de las Autonomías. Aznar decía que «a más España, más Europa», pero también da a entender que podía añadirse: «a más Autonomías más España».

El último capítulo del libro de Aznar, el epílogo, está pensado y escrito después del 11 de marzo, y bajo la tremenda impresión humana y política de aquella penosa e inolvidable fecha. Aznar no entra en el debate abierto sobre lo que ocurrió ese día y en los siguientes. Pero parece claro que él, como la mayor parte de los españoles, cree que el gigantesco atentado de Atocha y sus inmediatas consecuencias, tienen mucho que ver con el resultado de las elecciones generales del domingo 14.

Nada obligaba a Aznar a dar cuenta, tan pronto y tan de urgencia, a la opinión pública española de sus ocho años de gobierno, como lo hace en este libro. En Roma, al final de un mandato en la República o en sus provincias, los magistrados muchas veces daban razón de su administración ante el Senado. Algunas veces también ante el pueblo que se agolpaba en el Foro. Con este libro, Aznar ha seguido el ejemplo de los que explicaban su gestión ante todos los ciudadanos que quisieran escucharle.

ANTONIO FONTÁN

O cómo ahorrarnos los españoles 80.000 millones

MIGUEL ORMAETXEA PERIODISTA

Érase una empresa que perdía trescientos millones de las antiguas pesetas cada día del año. Érase que esas tan pesadas cargas no las sufragaba una gran empresa, ni accionistas, ni un multimillonario caprichoso, sino todos los españoles. Érase que ese colosal coste no era a cuenta de un servicio público vital, o siquiera de una importancia social que pudiera justificar el desembolso, sino que producía más o menos lo mismo que la competencia, haciendo además una competencia desleal a las empresas privadas. Érase que se nombra responsable máximo de este dislate no a un probado gestor, sino a una persona sin el menor conocimiento ni experiencia empresarial. Érase que dicho responsable acumula en pocas semanas un auténtico récord de dislates, que deben ser desmentidos por otros responsable superiores, en un juego de despropósitos que hubiera hecho reaccionar en días a cualquier consejo de administración de cualquier empresa mediana del mundo. Pues esa montaña de errores acumulados y culpas compartidas es RTVE.

RTVE perdió el pasado año 623 millones de euros, a pesar de una importante progresión de los ingresos publicitarios hasta los 851 millones de euros, gracias a una agresiva política de tarifas, que erosionó los resultados de la competencia. Se podría preguntar: la acumulación de gran número de anuncios entre programa y programa y en medio de los mismos, ¿es acaso un servicio público destinado a elevar las mentes y la cultura de la audiencia? ¿O el déficit de RTVE se justifica socialmente por la

incitación al consumo que ofrece RTVE, con importantes afectos sobre el crecimiento de la economía española?

En ese mismo ejercicio la cadena competidora Tele 5 logró unos beneficios netos de 122 millones de euros. Claro que Tele 5 tiene una plantilla que es casi la mitad de la de la cadena pública, con un pequeño equipo directivo que se repartió el año pasado una retribución conjunta bastante comedida de 3,3 millones de euros (RTVE tiene en plantilla a 2.243 jefes, con lo que tocan a la increíble ratio de 2,96 «indios» por cada jefe. De ellos, 22 directivos cobran más sueldo que el presidente del Gobierno y otros 40 cobran más que el vicepresidente). Esta cadena privada acaba de salir a bolsa en una OPV que ha sido la segunda más sobresaliente y con mejores rendimientos de los últimos años (la primera fue Inditex). Más de 200.000 nuevos acionistas pudieron ver cómo su inversión se revalorizaba el 23% en su primer día de cotización. La capitalización bursátil de Tele 5 está ahora en torno a los 3.000 millones de euros, habiendo superado netamente a su otra competidora privada, Antena 3, que se mueve en el entorno de los 2.500 millones.

Con todo esto podemos colegir facilmente que la televisión, hecha con rigor empresarial, es un gran negocio. Mientras, la deuda acumulada de RTVE ya ha superado los 7.000 millones de euros, según el ministro Solbes. He aquí que Tele 5 come cuota a RTVE semana tras semana, sin que ni los partidos del campeonato de fútbol europeo que transmite la cadena pública lleguen a arreglarlo. He aquí que en el mes de junio logra adelantar a Televisión Española y la máxima responsable del ente, la catedrática Carmen Caffarel, solventa la pérdida de clientela arguyendo tan ricamente que «no pasa nada» y que «debemos acostumbrarnos a que TVE-1 pierda el liderazgo». O sea, que el problema es que estamos mal acostumbrados. Aquí hay que pagar y callar. Y cuando un alto responsable del Gobierno que ha nombrado a la señora Caffarel en el puesto insinúa la posibilidad de tener que proceder a una privatización parcial del ente, la subsodicha catedrática reacciona indignada descartando categóricamente cualquier privatización, con lo que el comité de sabios que ha designado el Gobierno para buscar una salida al dislate de RTVE ya tiene hecho una parte vital de sus deberes: se lo ha solucionado de un

plumazo la señora Caffarel. El vicepresidente y ministro de Hacienda, Pedro Solbes, se ve obligado a salir a la palestra, con el gesto cansado de quien lleva encima una pesada carga: «No excluyo ninguna posibilidad sobre el futuro de RTVE». Pues claro. Pocos días después, el guardián de la libre competencia en la Unión Europea, Mario Monti, amenaza: «Expedientaré a RTVE si no cesan las ayudas». Y Caffarel vuelve al pienso reiterando que RTVE no puede vivir sólo con el dinero recaudado con la publicidad que emite, como lo hace su competencia con brillantes resultados, sino que es imprescindible la ayuda estatal. Caffarel cambia a casi todos los puestos directivos, pierde cuota y justifica la manipulación informativa en favor del Gobierno que la ha nombrado por «la legitimidad que dan las urnas». A los pocos minutos se desdice afirmando que ha sido mal interpretada. Mientras, el comité de expertos manda más de medio centenar de cartas con objeto de recabar ideas para el futuro de la televisión pública. ¿Le habrán mandado una a Caffarel?

Por si acaso, nosotros aportamos nuestro granito de arena. Teniendo en cuenta que al comité de sabios le han dado nueve meses para emitir su parecer, a 300 millones de pesetas diarios a cargo del bolsillo de todos los españoles, lo que suponen 80.000 millones de las antiguas pesetas sólo para el parecer, que luego está el compromiso del Gobierno para remitir el dictamen al Parlamento para que lo discuta y lo apruebe definitivamente, tarea que promete ser ardua y extensa en el tiempo, pues digo yo si no podríamos aligerar un tanto el potosí de dinero público que nos va a costar el paripé y dedicar el dineral al hambre en el mundo, a la ayuda al desarrollo o a la educación que palíe los estragos producidos en las mentes por la televisión basura, que también la TVE contribuye a propagar como plaga bíblica.

Y digo bien: el paripé. Porque el recurso al comité de expertos lo es, a todas luces, teniendo en cuenta que, desde el punto de vista empresarial, la SEPI, experta en tales asuntos como la primera, ya ha dejado estudiado y dicho por dónde van los tiros. Y teniendo en cuenta, sobre todo, que el arreglo de la patata caliente de RTVE, ya puesta sobre las brasas en la anterior etapa socialista y azuzadas las llamas por el Gobierno del PP, está en una decisión política que nadie quiere asumir. Así que

mejor será que unos «expertos» digan lo que todo el mundo medianamente enterado sabe de memoria, para así intentar meter mano a la patata con los guantes del artificio, aunque esos guantes de amianto nos cuesten lo que el trazado de tres o cuatro líneas del AVE. ¿Tan inmaduros juzgan a los españoles? ¿Por qué no empezamos por preguntar en una gran encuesta a los españoles cuánto estarían dispuestos a pagar por una televisión pública de calidad, lo que no deja de ser inmaculadamente democrático? Luego se redimensiona la megalítica RTVE a uno o varios canales de calidad, razonablemente modestos y sin entrar en las guerras de audiencia. La experiencia demuestra hasta la saciedad que la calidad no requiere necesariamente megapresupuestos, antes al contrario, el dinero público diarreico suele producir monstruos. Para este encomiable cometido seguramente no son imprescindibles 2.243 jefes. Claro está que algunos han de perder el chollo y algunos sindicatos que juegan a proteger rabiosamente el *statu quo* pondrán el grito en el cielo. Esta es una decisión política, no técnica y los políticos están para amarrar esas moscas por el rabo. Pues que asuman sus responsabilidades y ahorren a los españoles un montón de dinero en pasteleo. De nada. ◆ MIGUEL ORMAETXEA

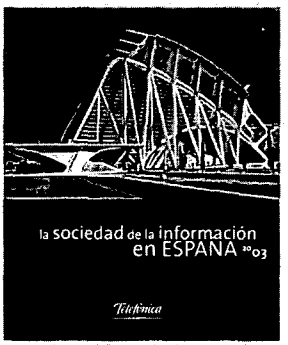
Sumando comunicación

ANTXÓN SARASQUETA PERIODISTA

La información es una materia intangible que, como tal, oculta la mayor parte de su valor. Es necesario procesarla y medirla para hacer emerger el valor que contiene una información, es decir, hacer tangible lo intangible. Pero ¿cómo se puede medir y evaluar una información? El último informe anual de Telefónica, titulado *La sociedad de la información en España 2003*, es una herramienta adecuada para ilustrar este ejercicio científico y técnico.

Hay que señalar al mismo tiempo que si la medición de los intangibles de información es un nuevo campo en la investigación científica y sus aplicaciones, éste se presenta como uno de los de mayor desarrollo en el futuro próximo. Entre otras cosas, por pura necesidad. En la sociedad de la información ¿cómo no se va a medir la información?

Tradicionalmente se suele informar de la información. Lo que se suele hacer es resumir los contenidos de la obra y subrayar lo que a ojos del periodista o crítico se considera más relevante. En este caso, habría que decir que el citado informe de Telefónica tiene 334 páginas y



LA SOCIEDAD DE LA INFORMACIÓN EN ESPAÑA

TELÉFONICA, S.A.

Madrid, diciembre 2003, 334 págs.

Sumando comunicación

ANTXÓN SARASQUETA PERIODISTA

La información es una materia intangible que, como tal, oculta la mayor parte de su valor. Es necesario procesarla y medirla para hacer emerger el valor que contiene una información, es decir, hacer tangible lo intangible. Pero ¿cómo se puede medir y evaluar una información? El último informe anual de Telefónica, titulado *La sociedad de la información en España 2003*, es una herramienta adecuada para ilustrar este ejercicio científico y técnico.

Hay que señalar al mismo tiempo que si la medición de los intangibles de información es un nuevo campo en la investigación científica y sus aplicaciones, éste se presenta como uno de los de mayor desarrollo en el futuro próximo. Entre otras cosas, por pura necesidad. En la sociedad de la información ¿cómo no se va a medir la información?

LA SOCIEDAD DE LA INFORMACIÓN EN ESPAÑA

TELÉFONICA, S.A.

Madrid, diciembre 2003, 334 págs.

Tradicionalmente se suele informar de la información. Lo que se suele hacer es resumir los contenidos de la obra y subrayar lo que a ojos del periodista o crítico se considera más relevante. En este caso, habría que decir que el citado informe de Telefónica tiene 334 páginas y

once capítulos. Todos ellos de interés, tanto en su carácter estadístico, como en la visualización de los avances que están teniendo lugar en todas las áreas y sectores de la vida cotidiana con el impacto de las tecnologías de información y comunicaciones (TIC).

A esos efectos, las TIC se han convertido en una nueva unidad de medida que evalúa su influencia en el crecimiento económico, tal como hace el estudio. En los capítulos siguientes del *Informe* se detalla el impacto e influencia de la sociedad de la información en el nuevo hogar digital —en la empresa, la movilidad, las administraciones, la educación, la sanidad, el ocio, y el entorno que se configura para la persona del siglo XXI—.

Pero informar de un informe, de un libro, o de cualquier otro contenido, no añade en sí mismo mucho valor. Cualquier medio lo puede hacer. ¿Cuál es el valor oculto —no visible— de este *Informe* de Telefónica? Contiene éste una gran masa de información cualificada con miles de mensajes en su interior, cada uno de los cuales encierra un valor perceptible para su uso y aplicación en los más diversos sectores. Por eso hemos partido en este trabajo de la siguiente pregunta: ¿qué impacto de valor añadido de comunicación tiene el *Informe* de Telefónica?

La información tiene una estructura global porque está articulada en torno a un conjunto de atributos, que a su vez son los que operan en el sistema perceptivo humano. La información mueve a la confianza o la desconfianza, da seguridad o advierte de riesgos, genera nuevos conocimientos o no, hace los procesos más o menos transparentes, la asociamos a unos u otros elementos y valores. La información y la comunicación hacen que el sistema de análisis y toma de decisiones de una persona actúe como lo hace en todo momento. Ahora mismo este texto está siendo analizado por usted mediante ese proceso.

La estructura global de la información no procede sólo de su composición, sino también de sus efectos. Y éstos son igualmente de conjunto. La información llega a cualquier lugar, puede ser utilizada y aplicada para cosas muy diferentes y ejerce múltiples funciones. El mismo hecho de que cada persona procese la información de manera diferente en cada uno de los momentos de su vida, y en función de muchas

variables y parámetros propios y ajenos, conocidos y desconocidos, hace que toda información tenga una dimensión global.

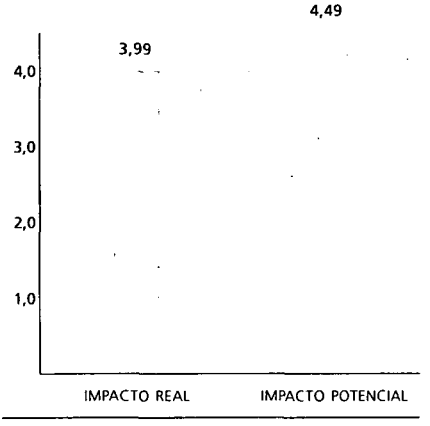
Eso es lo que hemos hecho con el citado *Informe* de Telefónica, medir su impacto global para exponer no sólo lo que es visible, sino su valor oculto, de donde procede el nivel de valor añadido de comunicación. Para ello, solicité a un grupo de profesionales de la organización especializada en estas cuestiones y que dirijo desde 1992 (Multimedia Capital), que realizase la medición con el Sistema VAC. Un sistema que utiliza mediante su *software* más de 300 variables. En esta ocasión la medición se realizó procesando los contenidos de la información en relación con ocho atributos previamente seleccionados: capital intelectual, competitividad, formación, tecnología, desarrollo social, liderazgo, cultura innovadora y oportunidades.

El índice obtenido de valor añadido de comunicación (índice VAC) es el resultado del impacto global de una información, y en este caso ha sido de 3,99 puntos, en una escala de 0 a 5. Un índice alto que prácticamente entra en el último tramo, lo que representa que la información tiene capacidad de generar valor añadido de manera constante. Entre otras cosas, el informe es una fuente de modelos para la gestión de la información en todos los campos —empresa, educación, sanidad, Administración, etc.—.

Proporciona, por ejemplo, información sobre la nueva forma de hacer negocios, e ilustra casos que no son sólo los de Zara o los grandes, sino de Ferretería Ortiz, una empresa familiar que ha sabido utilizar las tecnologías de la información para crecer, fidelizar a sus clientes, reducir costes, abrir nuevos espacios de mercado y, en definitiva, desarrollar

GRÁFICO 1

Índice VAC. La sociedad de la información España 2003. Informe de Telefónica



un modelo de negocio que sabe beneficiarse de lo que representa la sociedad de la información.

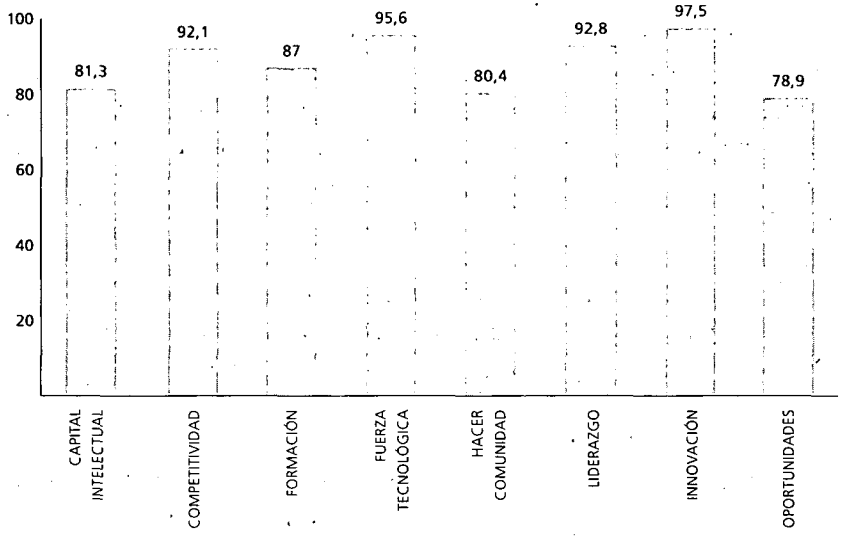
Como se observa en el Gráfico 1, el *Informe* de Telefónica tiene además un impacto potencial superior al que se ha registrado en esta medición: de 3,99 a 4,49 puntos en el índice VAC. La razón es que el impacto global es mayor cuanto más trasciende a los sectores especializados, y se convierte en un contenido que alcanza a todo tipo de ámbitos y para las más diversas funciones. Por ejemplo, el *Informe* es una fuente de contenidos para programas de divulgación audiovisuales que llegarían a todo tipo de públicos. Para evaluar estas posibilidades a la hora de medir se contrastan los contenidos del *Informe* con muchas otras informaciones que se obtienen en una base de datos especializada.

En esta medición se puede observar que el *Informe* de Telefónica coincide en el tiempo y en su potencial de liderazgo con la Cumbre Mundial sobre la Sociedad de la Información que se desarrolla en Ginebra y Túnez entre 2003 y 2005. Ello sitúa el trabajo de la multinacional española en un contexto de proyección e influencia superior. Si el trabajo de Telefónica tiene una orientación empresarial, comercial, profesional y académica, el proyecto mundial hace de la sociedad de la información un recurso compartido de la humanidad.

En esta misma línea, y dentro de la información procesada en esta medición, se asocia la sociedad de la información y sus sistemas tecnológicos al proyecto de la sociedad del conocimiento que están desarrollando la Comisión de la Unión Europea y numerosos centros académicos y empresariales. Lo que representa un potencial para futuros recorridos del *Informe* de Telefónica, que se viene editando desde hace cuatro años.

Cuando se mide el impacto del este trabajo de acuerdo con los atributos que componen el índice, se comprueba que los ocho superan el 78%, y que cuatro están por encima del 90%. Lo que revela un efecto de sinergia alto entre los citados atributos. Ello no debe extrañar tratándose de la sociedad de la información, que como tal está identificada con el conocimiento, la innovación, el liderazgo, la capacidad competitiva y las oportunidades. Estos resultados (Gráfico 2) vienen a ofrecernos una

GRÁFICO 2
Atributos del índice VAC. La sociedad de la información en España 2003



fotografía del alto impacto que tiene la sociedad de la información en relación con los atributos mejor percibidos por la opinión pública.

La percepción del crecimiento y desarrollo potencial que ofrece la sociedad de la información a todos los niveles y sectores, también se refleja de manera reiterada en el *Informe* de Telefónica. En una de sus conclusiones resalta que si en el año 2002 se produjo un estancamiento, en el 2003 se reactivó el mundo de Internet y que su penetración alcanzó el 27,4% de la población mayor de 14 años, lo que considera un récord histórico, aunque todavía esté muy por debajo de la media europea, que alcanzaba el 42%.

Según este *Informe*, la Administración española, y especialmente algunas áreas como Hacienda, está a la cabeza del desarrollo de la sociedad de la información, pero no así la empresa, que ocupa el último lugar en la compra y venta por Internet, en relación con los doce países de mayor desarrollo, entre los que se cuentan Alemania, Estados Unidos y Japón.

Medir la información obliga a registrar cada ítem, contenido y mensaje, y en este caso eso hace que la imagen de lo que verdaderamente representa la sociedad de la información se extienda a cada hacer y pensar de nuestra vida cotidiana, desde la mejora asistencial de la medicina, a las nuevas utilidades profesionales y personales que ofrecen las comunicaciones móviles.

La telefonía personal, a la que éstas han dado lugar, refuerza el potencial de la persona como fuente individual y directa, emisora y receptora de información, sin otros controles. Eso fue lo que le llevó a decir al profesor Marshall McLuhan, en los años sesenta, aquello de que el medio mismo se convertía en el mensaje (la persona como medio y mensaje). En contraste con la tradición de control monopolístico de los medios por parte de los Estados, las grandes corporaciones y los grupos mediáticos.

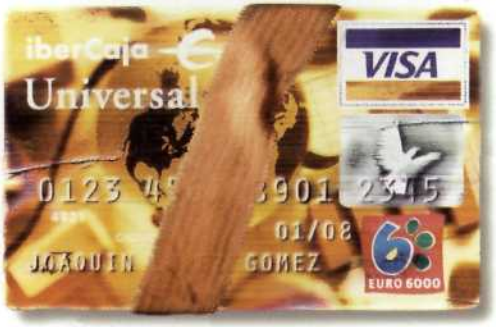
En la sociedad de la información, los contenidos, sistemas y aplicaciones son la principal fuente de creación de valor, y así se constata también en el *Informe* de Telefónica. Sin VAC (siglas de Valor Añadido de Comunicación) en la sociedad de la información no se crea valor.

Esta realidad y la propia evolución de las tendencias que se señalan en el estudio de Telefónica exponen la necesidad de hacer de la información y la comunicación una fuente básica de la investigación, el conocimiento y la formación. En numerosas partes del *Informe*, y en otras informaciones y documentos similares, se utiliza el término «dependencia», para referirse a las actuales necesidades humanas de la información. La razón es que antes que nada somos información y dependemos de la información. El propio desarrollo genético ha puesto de evidencia que la información es una materia hereditaria.

Investigar y divulgar —dar a conocer— lo que representa la información como materia intangible y fuente de conocimiento y actividad para el ser humano y sus organizaciones, es el principal mensaje implícito que emerge de este *Informe* de Telefónica. ANTXÓN SARASQUETA

Nueva
Tarjeta Universal Ibercaja,

cuanto más la utilice, más gana.



Más puntos, más regalos, más descuentos.

Cada vez que pague sus compras con su **Tarjeta Universal Ibercaja**, acumula puntos que podrá canjear por fantásticos regalos.
No sólo regalos. También puede canjear sus **"Puntos Tarjeta Universal"** en la compra de sus viajes y entradas para parques temáticos.
Y todavía más, porque con su Tarjeta Universal, puede obtener hasta un **10% de descuento** directo en la contratación de viajes y entradas a parques temáticos en **Ibercaja Viajes**.

iberCaja

Solicítela ya,
y utilícela en todas partes

Come and see...

Ya somos más de 4 millones de ciudadanos en la Comunidad Valenciana. Por eso trabajamos cada día para seguir siendo uno de los principales destinos de Europa, consolidar la calidad en todos los servicios al visitante, situarnos en la vanguardia turística con La Ciutat de les Arts i les Ciències en Valencia, Castelló Cultural en Castellón y Terra Mítica en Benidorm; ampliar la oferta de turismo rural, gastronómico, cultural, de deporte y salud; ofrecer sol y playa de la mejor calidad...

www.comunitatvalenciana.com

Tenemos más de 4 millones de razones por las que trabajar cada día

COMUNITAT VALENCIANA

TURISME

GENERALITAT VALENCIANA
CONSELLERIA DE INDUSTRIA, COMERCIO Y TURISMO

TESTIGO EXCEPCIONAL DE UN SIGLO

El cronista Carlos Sentís

MIGUEL ÁNGEL GOZALO PERIODISTA

El pasado día 30 de junio, en la sede de la Fundación Diario Madrid, el veterano periodista Carlos Sentís Anfruns recibió el premio Rafael Calvo Serer de Periodismo, concedido por la fundación del mismo nombre en reconocimiento a la labor individual de un profesional de la prensa. Los méritos de quien se ha hecho acreedor de la quinta edición de este galardón son más que notorios para todos los que trabajan en el ámbito de la comunicación, pues no ha habido medio en el que Sentís no se haya ocupado ni género periodístico que no haya cultivado en sus más de setenta años de actividad profesional. Por ello, tuvo que ser otro avezado periodista, corresponsal en Francia y Alemania como Sentís y, como él también, ex director de la Agencia EFE y periodista del diario *Madrid*, quien glosara para el público algunos de esos méritos del galardonado, con las palabras pronunciadas en ese acto, que reproducimos a continuación.

La vida es un espectáculo fascinante, que algunos aciertan a contarnos con unas pocas palabras verdaderas. Esto es un tópico, ya lo sé. Pero es lo único que se me ocurre decir para empezar a hablar de Carlos Sentís, un observador atento de la vida que pasa, un periodista que, en estos tantas veces desabridos tiempos que corren, es, como su Barcelona natal para Cervantes —como él acaba de recordar en su

último artículo de *La Vanguardia*— «archivo de la cortesía y correspondencia grata de firmes amistades» y, por encima de todo, un testigo excepcional de un siglo completo.

Hoy nos reunimos en torno a Carlos Sentís en un escenario emocionante para los periodistas. Por ese dintel que acabamos de cruzar ha pasado una gran parte de la mejor historia del periodismo español, es decir, de la historia de España —pues ¿qué es el periodismo, sino la primera versión de la Historia, la Historia contada según va pasando?—. En una fotografía colocada a la entrada de este edificio, que en tiempos albergó las redacciones de *El Sol* y *La Voz*, y después las de *Arriba* y *Marca* y ahora guarda, igual que hace también nuestra memoria, el espíritu del *Diario Madrid*, figura una brillante lista de escritores y periodistas. Tras el luminoso nombre de José Ortega y Gasset, abanderado de tantas cosas, otras destacadas figuras que dejaron la huella de su talento en las páginas de los periódicos: Asín Palacios, Unamuno, Marañón, Antonio Machado, Pla, Azorín, Valle-Inclán, Manuel Aznar, Roberto Llopis, Pérez de Ayala, Maeztu, Miró, Gómez de la Serna, D'Ors y un largo etcétera que, prosa en ristre, pasaron por esa puerta.

No sé si ese abrumador censo es una invitación a reflexionar sobre el nivel que, en determinadas circunstancias, puede alcanzar la prensa en un país o, más bien, como si estuviéramos ante una inscripción deudora de Dante, un motivo para que, cuantos hemos venido detrás de ellos y también nos hemos movido con pasión entre las rotativas, perdamos la esperanza de emular tanta gloria.

Probablemente, las dos cosas. Pero, por fortuna, quedan en esta profesión controvertida algunos justos para salvarnos a todos. La prensa está en crisis, su credibilidad, cuestionada, y muchos periodistas, bajo sospecha. Pero algunos siguen ahí, dando lo mejor de sí mismos y, como se hacía en los juegos infantiles, alzando la malla por todos sus compañeros. Diciéndole a la sociedad, en medio de guerras mediáticas que impregnan de sectarismo lo que debería ser la simple confrontación de ideas, aquello que Javier Marías, siguiendo a Shakespeare, puso como título para una novela: «Mañana en la batalla, piensa en mí». Piensa en que no todos somos iguales, piensa que hay quien no desfallece en la

lucha por la verdad, piensa en los que ayudan a crear una opinión pública sana.

Uno de ellos, evidentemente, es Carlos Sentís, que aunque no cruzó en su momento este umbral, felizmente sigue entre nosotros y que ahora, en un año en el que se le amontonan los premios, inscribe su nombre en la nómina de los distinguidos con el galardón que lleva el nombre del impulsor de aquella última y vigorosa etapa de *Madrid, diario de la noche*, Rafael Calvo Serer.

Por todo ello, este es un momento emocionante para cuantos participamos en la aventura del *Madrid* y admiramos a Carlos Sentís, como es mi caso. Es un honor inmerecido, debido a la generosidad de estos dos maestros míos, Antonio Fontán y Carlos Sentís, el que se me permita hacer el elogio del último ganador de este premio de periodismo, que nos recuerda un crucial periodo de nuestra vida profesional.

Con los dos tengo deudas de gratitud. Fontán fue el último director del diario *Madrid*, donde a sus órdenes tanto aprendimos los que entonces aspirábamos a contribuir, a través de un periodismo sin ataduras, a que fuera posible el tránsito de la dictadura a la democracia. Con Sentís me unen cosas del pasado —yo también he sido corresponsal de ABC en Alemania y Francia— y una experiencia reciente para mí: pilotar, como él, ese ambicioso proyecto informativo nacional que es la Agencia EFE. Los dos hemos podido comprobar en EFE que una agencia de prensa ofrece la posibilidad de acercarse al periodismo en todas sus variantes y permite abordar la información en su estado más puro y, si se me permite decirlo así, más inocente.

De lo que es este periodismo de agencia da idea la recomendación que, en febrero de 1946, le hizo a Carlos Sentís el director de ABC cuando le envió a Lisboa como corresponsal; para que cubriese la estancia en Estoril de don Juan de Borbón, según lo cuenta el propio Sentís en su último libro, titulado *Seis generaciones de Borbones y un cronista*: «Tan pronto llegue don Juan y sea recibido por las autoridades portuguesas —le dijo Juan Ignacio Luca de Tena—, manda un despacho lo más escueto posible. Una noticia como si fuera de agencia, sin adjetivos ni comentario alguno».

Aclararé que ni por ésas: la censura de entonces, de la cual algunos de los presentes todavía hemos tenido la posibilidad de vivir sus últimos coletazos, no dejó pasar ni una sola línea sobre don Juan y su instalación en Estoril, como vigilante —o si quieren un símil más acorde con este momento futbolístico en que vivimos, como jugador de banquillo— de la cercana vida española. La censura de Franco —como se dice de la policía— no era tonta y sabía algo que, en seguida, aprenden los políticos en relación con la prensa: que la noticia que nunca crea problemas es la que no se publica.

De eso sabe mucho, como de todo, Carlos Sentís, porque su partida de nacimiento está en los libros —cuando cumplió ochenta años y *La Vanguardia* incluyó este dato en sus efemérides del día, él llamó para quejarse diciendo: «¿Quién va a dar trabajo a un octogenario?»—, ha militado en todos los frentes de la información y también, durante algunos años, de la política, según pueden comprobar ustedes si se toman la molestia de leer el reverso de la invitación con que hemos sido convocados a este acto: enviado especial a Núremberg y a la ONU, EFE, Tele-Express, Radio Barcelona, TVE, director general de Coordinación Informativa, Asociación de la Prensa, Centro Internacional de Prensa de Barcelona y un largo etcétera.

¿Qué más podemos añadir? ¿Que sigue escribiendo semana tras semana en *La Vanguardia* con la lucidez y el sosiego que dan los años, pero con la misma serena pasión —la ardiente paciencia de que habló Rimbaud— de siempre? Nada de lo que yo diga puede sorprender a Carlos Sentís a estas alturas de una vida tan llena de curiosidad y de éxitos. Seguro que él recuerda, con su memoria envidiable, que Areilza dijo de él que era una especie de aventurero que presenciaba los acontecimientos. O el maravilloso elogio de Inma Sanchís: «Es inagotable, y da tanto valor al pormenor, que derriba». O que su periodismo es, como decía Manuel Ibáñez Escofet, «periodismo de autor». *La Gaceta del Norte*, periódico para el que también envió crónicas de guerra, lo definió como el «periodista-experiencia».

Perteneciente a la estirpe de los periodistas sin fronteras, como dice Jaime Arias, para quien Carlos Sentís es un caso único en la historia del

periodismo contemporáneo, ya en los años ochenta Josep Maria Casasús había apuntado que «el tipo de periodismo que ha desarrollado Sentís entronca con una larga tradición profesional catalana, la tradición de la crónica, el género que se constituye en una sutil, sabia y equilibrada aportación de elementos informativos y valorativos, escrita en un tono coloquial, directo y personal».

Esa tradición pasa por Gaziel y por Josep Pla, por el bilingüismo y por una manera peculiar de mirar el mundo con ojos mediterráneos. A Sentís no le gusta que le llamen articulista: él prefiere ser considerado cronista, como se conoce a los cronistas de Indias. En una de las últimas entrevistas que le han hecho dice: «En periodismo hace falta contar más y mejor las cosas que pasan en la calle». Las crónicas, según él, «cogen el tiempo al vuelo y lo retienen». ¿Podemos transformar el mundo con el periodismo? Una vez declaró: «Cuando se tienen años de experiencia como yo, se es un poco escéptico en cuanto a las posibilidades que tenemos de transformar algo». Su consejo a los jóvenes colegas: «Que se arriesguen, que el oficio de la palabra merece la pena. Que salgan a la calle con curiosidad, que vean, que escuchen y que lo cuenten más y mejor, con mayor riqueza de vocabulario, con viveza. Hoy, con tanta técnica e imagen, se olvida la fuerza enorme que tienen las palabras».

De la fuerza que tienen sus palabras da fe ese último libro publicado, *Seis generaciones de Borbones y un cronista*, en el que podemos seguir retazos de toda su trayectoria, desde el encuentro con la infanta doña Paz, hermana de Alfonso XII, cuando cubría el juicio de Núrenberg, a sus comentarios sobre la boda del Príncipe de Asturias en diálogo con Marcelino Oreja. ¿Qué ha dejado Sentís fuera de su mirada después de tantos años de profesión? Nada. Es decir, lo ha visto todo en un mundo cambiante del que él, como Ortega, ha querido ser, sobre todo, espectador.

Sentís pertenece a esa casta catalana de narradores y analistas rigurosos —ya están citados los grandes patriarcas, Pla, Gaziel, D'Ors—, que sólo describen lo que ven y escriben de lo que saben. Pla decía: «Es mucho más difícil describir que opinar. Infinitamente más. En vista de lo cual todo el mundo opina».

En la crónica que envió Carlos Sentís al periódico *L'Instant*, ¡el 12 de octubre de 1935, nada menos!, con motivo de la boda del infante don Juan, escribió: «No repetiré que mi misión sólo consiste en ver las cosas sin interpretarlas demasiado». O esto otro: «Si el reportero pudiera opinar de vez en cuando, diría que estas señoras despiertan toda su simpatía».

Podemos decir, sin equivocarnos, que el auténtico Sentís, el Sentís minucioso y tolerante, ya estaba ahí, en el primer tercio del siglo pasado. En los años cuarenta, Mariano Rodríguez de Rivas, al comentar en un periódico que se editaba aquí mismo, *Arriba*, el primer libro de Carlos Sentís, *La Europa que he visto morir*, prologado por Eugenio Montes, escribió que «son las páginas debidas a un verdadero escritor —que sabe entender la vida sin comprenderla—, a un periodista —que sabe recoger la vida sin quedarse prendido en ella—, a una persona de mundo —que sabe de la ordinariez y de la elegancia—, a un viajero —que sabe entrar y salir de los acontecimientos—».

Lo de ser viajero era fundamental para alcanzar el grado de cronista en un país con las ventanas cerradas. Pero los tiempos avanzaban imparables. «Los jóvenes de mi tiempo estábamos más interesados por lo literario y lo político —confesó Sentís en los noventa—. «Ahora están más interesados por la noticia».

Para entonces ya había dejado su actividad política, que le llevó en dos legislaturas al Congreso de los diputados. A la pregunta: «¿Qué impresión se experimenta desde un escaño?», él mismo se contestaba: «Poco más o menos la de un oso en cautiverio». No reniega de su etapa como político —como no reniega de haber hecho la guerra y haber tenido que tomar partido—, pero cree que la política debe de ser un trabajo temporal.

«El periodista ha de informar y hacer que piense y reflexione el lector», es otra de las frases de Sentís que he recogido en esta breve antología de urgencia para ustedes.

Ya he dicho que el cronista Sentís también ha opinado algunas veces y que le tentó más de una la política, que es la forma definitiva de manifestar una opinión. Pero como algunos poetas comprometidos (capaces de

cantar, como Neruda, a Stalin), que sostienen que su auténtica poesía, su poesía más querida, es la pura expresión amorosa, en cronistas como Carlos Sentís late, por encima de creencias y conveniencias, el respeto a lo que está ahí, a lo que hay que poner en un folio para que la gente se entere, como dice él, siguiendo a Juan de Mairena, de lo que pasa en la calle.

Hoy pasa esto, y ya voy a terminar: que Carlos Sentís, a los noventa y tres años, después de haber puesto tantas veces su vida por su rey al tablero, como nos contó Jorge Manrique de su padre don Rodrigo en una de las obras cimeras de la lengua castellana, sigue listo para la batalla cotidiana del vivir. Aunque escribir, según Blas de Otero, sea viento fugitivo y publicar columna arrinconada, y todo lo que no sea la fiesta brava del vivir y el morir, sobre.

El periodismo, como todos sabemos, está lleno de frustraciones. Pero algunos días, como el de hoy, en el que los profesionales nos enorgullecemos legítimamente de algo, compensan otras carencias. Hoy es de esos días felices y yo, con mi admiración y mi afecto de siempre, le doy las gracias a Carlos Sentís por ello. ◆ MIGUEL ÁNGEL GOZALO

De la Mancha a Barcelona

El pasado mes de junio se celebró en Barcelona el primer congreso internacional de lo que será el acontecimiento cultural del año próximo: el cuarto centenario de la publicación de *Don Quijote de la Mancha*. Organizado por la Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales y el MEC, el congreso convocó a más de setenta especialistas procedentes de la filología, la filosofía, la historia de la ciencia, la novela, la economía, etc., que en el marco del Fórum Barcelona 2004 trataron de desentrañar las implicaciones del *Quijote* en la conciencia moderna. Como muestra de la actividad cultural de *alto voltaje* en que resultaron los cuatro días de comunicaciones y diálogo interdisciplinar del congreso, ofrecemos aquí las intervenciones de Eugenio Trías y de Carme Riera. Aunque el texto completo de sus conferencias será publicado en las correspondientes actas del congreso, la muestra que de ellas podemos ofrecer ahora ilumina la trascendencia de don Quijote en la comprensión de la modernidad occidental, y por tanto y, muy particularmente, también de la española y la catalana. No es casualidad que don Quijote eligiera Barcelona como escenario donde proseguir sus aventuras, se entusiasmara con la ciudad y fuera derrotado en sus playas por el Caballero de la Blanca Luna: un aleccionador destino creado por el alcalaino don Miguel de Cervantes, que los autores de las conferencias que publicamos a continuación han revisitado con gran provecho.

Travesías quijotescas de la conciencia moderna

EUGENIO TRÍAS CATEDRÁTICO DE FILOSOFÍA

I

La lectura del *Quijote* constituye una extraordinaria aventura. Nadie que lo haga con atención sale indemne de la prueba. Las ideas que pueden tenerse de la obra o de su interpretación quedan suspendidas. Su lectura introduce un *novum* en nuestra vida, de manera que ésta queda zarandeada y conmovida. Pocos textos hay que posean esa tremenda *dynamis*. Nos interpela de tal modo que a la fuerza nos vemos en la necesidad de *responder*. En ciertas obras de arte —literarias, musicales, pictóricas—, sucede ese fenómeno. Tienen la virtud de pulverizar el espesor del tiempo transcurrido entre ellas y nosotros.

Sucede con algunas obras que enumero a vuela pluma, sin ninguna pretensión de ser exhaustivo. Incluso con cierta dosis de arbitrariedad y de capricho. Con la mayoría de las obras dramáticas de Shakespeare, con las principales tragedias de Sófocles, Esquilo y Eurípides, con la *Pasión según San Mateo* y *según San Juan*, o con muchas de las cantatas de Juan Sebastián Bach (mal que le pese a Hans Blumemberg, que piensa que el hiato histórico entre ellas y nosotros difícilmente puede ser salvado). Con *La divina comedia* del Dante. Y por supuesto con el *Quijote* cervantino.

En cada una de ellas es diferente el modo a través del cual terminan instalándose en nuestro mundo. Nos interpelan con mayor fuerza y *contemporaneidad* que la mayoría de las obras de nuestro tiempo. No existen hiatos temporales o históricos irremediables en obras de tal dimensión

artística. Mal que nos pese a nuestras conciencias post-estéticas hemos de referirnos a ellas con esa denominación rancia, añeja e irritante que es, hoy por hoy, insustituible: la palabra «genialidad».

Se han efectuado esfuerzos por mostrar el carácter históricamente local del experimento cervantino. Se la ha querido considerar una parábola simbólica de la gesta española en Europa y en América durante el siglo cuya resaca vive el propio Cervantes. O se ha visto en ella una sublimación, en clave paródica, del «quijotismo» de su autor a lo largo de su biografía (especialmente en sus años juveniles, cuando las armas parecían vencer a las letras). O de los amargos desengaños que tuvo que padecer, unido a burlas y humillaciones en razón de su menesterosidad, o de la constante y continua persecución de la ley que le hostiga desde los comienzos de su vida adulta, y sobre todo del entorno de indignidad en el que vive y convive.

El experimento cervantino trasciende y traspasa el gesto moderno por parodiar las novelas caballerescas, abundando en una crítica extendida por la corriente erasmista o por Vives. Esa intención primera es desbordada. El texto va cobrando fuerza y grandeza al tiempo que se va escribiendo. Sus propios personajes van siendo trazados y dibujados con perfiles cada vez más extraordinarios a medida que el autor los va colocando en las situaciones que componen el escenario de la obra. Alcanzan su perfección en la segunda parte, en donde adquieren una dimensión de veracidad y hondura humana que sólo poseían de forma embrionaria en los comienzos de su andadura.

El efecto que puede producir esta novela es demasiado poderoso para circunscribirlo al carácter de signo o síntoma de un contexto histórico, nacional o mundial. Incluso es poco situarla como bisagra que abre las puertas de la modernidad, o que descubre ésta en todas las posibles travesías que su toma de conciencia puede promover. Comprenderla como forma simbólica de una determinada gesta hispánica, marcada por la historicidad del contexto de la España que inicia su declive, es, como ya he insinuado, insuficiente. Pensar en esta novela únicamente en el ámbito circunscrito de una historia de las formas literarias me parece empobrecedor. Sin que nadie pueda escatimarle su carácter fundacional

respecto a lo que, por novela, puede entenderse a partir de su regio modo de instalarse en nuestra conciencia de lectores.

Ha suministrado magnífica munición a las mejores reflexiones sobre la iniciación del género moderno de novela, el que en esta obra se inaugura de manera originalísima, y que luego posee su propia travesía a través de la conciencia moderna respecto al género. Pero el efecto que puede producir trasciende y traspasa esas posibles aproximaciones.

Importa salir al paso de un equívoco que esta obra ha suscitado en alguno de sus mejores lectores. Tengo por tal al gran teórico y crítico de la literatura Erich Auerbach, quien dedica un interesante pasaje de su libro *Mimesis* al *Quijote*. Y en particular al célebre engaño que Sancho Panza perpetra a su señor en la ocasión del encuentro con una Dulcinea del Toboso encantada, de pronto convertida en una vulgar y hasta soez moza campesina. Que hasta en su pésimo olor a ajos delata, al fino olfato del propio don Quijote, su bajísima extracción social.

No voy a sintetizar ese excelente comentario de uno de los mejores estudiosos de la tradición literaria occidental (y a través de uno de sus libros más reconocidos). Erich Auerbach da muestras de un conocimiento cabal del mundo de la novela cervantina, al que sabe comprender con hondura. Descubre la alegría creadora que en esa novela, a través del inagotable caudal de imaginación literaria de su autor, se transmite a don Quijote y a Sancho Panza. Éstos enriquecen, en su mutua relación, sus personalidades, que se van construyendo y reconstruyendo a medida en que el autor los va situando en las más diferentes escenas. Especialmente en la segunda parte de la novela.

No es fácil sintetizar el gran número de aciertos de esta interpretación, una de las más penetrantes que conozco de la obra cervantina. Quiero sólo circunscribirme a la tesis nuclear de ese estudio. En él se intenta demostrar que, pese a su grandeza inmensa de naturaleza literaria, esta obra no alcanza inflexión trágica, o no logra conceder al personaje cómico ese aliento trágico que algunos grandes personajes de alta comedia pueden llegar a poseer.

La razón de ello estriba, al decir de Erich Auerbach, en que el personaje, dominado por su «idea fija», desdoblado en el ingenioso hidalgo

o caballero que muestra sabiduría, inteligencia y agudeza ingeniosa *siempre que no se roce el tema caballeresco*, se vuelve un personaje rígido, dominado por su locura, evidenciando la excesiva sequedad de su talante saturniano o melancólico cuando es atacado y zarandeado por esa *idée fixe* que se apodera de pronto de su ánimo y de su mente.

Coexisten, al decir de Auerbach, dos personajes en uno. Esa duplicidad esquizofrénica es una constante fuente del más hilarante humor; de manera que nunca se sabe qué es máscara de qué, si la insania mental y la idea fija de la más acrisolada cordura, o el buen sentido lo es del resquicio de *mundo ideal* que relampaguea en plena perturbación delirante.

Erich Auerbach destaca el carácter en cierto modo «irresponsable» de todo ese contexto de personajes, agudos o graciosos, o de fresca inspiración costumbrista, que van trazando un auténtico retablo de la vida española de la época, pero en cuyo tratamiento literario no se apercibe ninguna indirecta lección ética o moral, por no hablar de crítica política. Lo que se muestra es estoicamente aceptado, del mismo modo como se contempla con exterioridad, cual si se tratase de un fenómeno en sentido teratológico, el peculiar modo lunático, o decididamente loco, de comportarse el personaje principal.

Como si fuese verdad que el autor tan sólo se preocupase por devastar el universo literario de los libros caballerescos, o por perpetrar un único compromiso contraído con las buenas letras, pero sin descubrirse intención de otra especie en la novela, o compromiso de otro cariz.

Ese carácter «irresponsable» que advierte Auerbach procede, seguramente, de los prejuicios propios en que el autor se acerca a la obra. ¡Por supuesto que el contexto hispano que en ella se descubre no muestra indicios ni huellas de lo que en otros contextos, impregnados de tradiciones morales diferentes (luteranas, por ejemplo), puede sentirse o pensarse como «responsabilidad»!

No es cierto que el personaje no sea trágico, ni que la novela carezca de trasfondo de gran tragedia. Aquí Erich Auerbach utilizó de forma falaz y sofística muchos de los estupendos argumentos que, sin embargo, le sirvieron para caracterizar del mejor modo la novela y sus principales

personajes. O se dejó llevar por los prejuicios con que se comprenden, con excesiva frecuencia, las realidades morales de nuestro mundo hispano en ambientes culturales centroeuropeos.

Para comprender el *Quijote* como obra trágica es preciso retener, en libre interpretación, la idea de «cesura trágica» que elabora Hölderlin en sus preciosas notas sobre *Edipo rey* y sobre *Antígona*. Esa cesura trágica constituye, sin duda, la inflexión, a la que Aristóteles en su *Poética* denominó «peripecia», que precipita hacia el infortunio (trágico) una condición o un *ethos* inicialmente afortunado.

En la tragicomedia como género común a toda gran novela, o como modalidad propia de la modernidad desde sus primicias, esa inflexión se produce siempre, o casi siempre, hacia el final, y es debida en parte a un evento en virtud del cual la trama alcanza su revelación. Y en este punto el *Quijote*, como novela, es fundacional, de manera que una y otra vez, en las travesías novelescas de la conciencia moderna, se mimetiza ese recurso.

Me refiero a eso que, con muy buen criterio, René Girard, en un libro excelente, llama la «verdad novelesca» que toda «mentira romántica», de natural generalmente libresco, siempre enmascara. Así en el *Quijote* como primicia del género. Así también en *Madame Bovary* de Flaubert, o en *La educación sentimental* del mismo, o en la gran obra de Proust, o en tantas otras novelas en las que, como diría Gregory Lukacs, en su *Teoría de la novela*, de pronto el espesor radical, cruel, asesino del tiempo, en el sentido crudo de *kronos*, siempre o casi siempre como emisario de la muerte, parece asomar y despuntar.

En pocas páginas se precipita esa *peripecia* que conduce a la tragedia. El tiempo en su capacidad de corrosión y deterioro, en su icono caníbal y asesino (inmortalizado en el *Saturno* goyesco), hace de pronto su aparición. Todo el lento y sensual deambular de la novela entra en barrena. Toda la suspensión de episodios de alta comedia, balanceados en páginas y más páginas de inagotable caudal humorístico y festivo, acusan de repente, del modo más rudo y conciso, el más cruel de los declives. El lector experimenta un zarandeo singular. Deja de regocijarse. Vive un clima de taciturna tribulación. Todo su gozo se derrumba en la

más desolada consternación. La fiesta se ha terminado. Comienza de hecho la tragedia. Debe decirse, con Nietzsche, con Octavio Augusto: *Comoedia finita est*.

Eso sucede en el *Quijote* a través del singular combate segundo con Sansón Carrasco, o con el Caballero de la Blanca Luna. Un acontecimiento que está sabiamente anticipado por el encuentro de don Quijote con un verdadero aventurero que juega sus lances en la realidad, en el marco mismo del «curso del mundo», y no en ese *mundus intelligibilis* quijotesco que a la vez bordea la ficción, la imposibilidad, la utopía y la estulticia enloquecida, o el delirio puro y simple. Ese personaje importante es el bandolero catalán Roque Guinard, al que Martín de Riquer, en su monografía *Para leer a Cervantes*, dedica unas excelentes páginas.

El instante de inflexión trágica se produce a través de esa derrota que don Quijote sufre en manos del vengativo Sansón Carrasco, que anteriormente, bajo la máscara del Caballero de los Espejos, había sido vencido en buena lid por nuestro caballero. Se desbarató de ese modo el plan fraguado por el bachiller con el barbero y con el cura para recuperar a don Quijote a su antiguo *status* de hidalgo provinciano.

Esa derrota zarandea y conmueve hasta tal punto la idea fija, foco de la locura quijotesca, que el personaje se sume en una delatora melancolía: un humor o temperamento que de pronto invade el texto, contamina y contagia al lector, y promueve, finalmente, el gran presagio de un final trágico: aquel en el cual Alonso Quijano abjura de su idea fija, y mata definitivamente al personaje que ha creado y construido, preparándose para una muerte en paz consigo, con su contexto y con Dios.

La fuerza de ese viraje trágico es tanto mayor cuanto más económico y parco en detalles es el relato de esa última transformación; la que conduce a don Quijote, o al Caballero de la Triste Figura, o al Caballero de los Leones, hasta el estribo en el cual el moribundo Alonso Quijano el Bueno recupera la cordura para aprestarse a su última singladura, la que le conduce de este mundo al mundo futuro, o hacia las postrimerías. Se produce un vuelco en la fortuna, *un giro de la fortuna al infortunio*: el que la terrible derrota provoca en el ánimo abatido del

héroe, que es humillado ante sí mismo, y lo que es mucho peor, ante su idolatrada Dulcinea.

El despertar a la lucidez, o a la cordura, significa el trágico desmentido de un sueño delirante, pero cuya vibración y destello de ilusión y crítica no pueden pasar desapercibidos. Con el restablecimiento de la sensatez se da toda la razón al «curso del mundo», que en cierto modo destroza y derrumba de su efímero pedestal al personaje. Éste, aun al precio de contaminar en regocijada ficción su hilarante pérdida del sentido, no dejó de sugerir y de suscitar un pálido, pero efectivo, rescoldo y cerco de ambigua y tornasolada luz: la luz soñada o ensoñada que a través de su gesto se nos descubre, y que de forma enigmática se trasluce en su extraordinaria e ingeniosa forma de discurrir, a través de la cual vuelve siempre equívoca y misteriosa su innegable chifladura. Como por ejemplo en su excelso discurso sobre la Edad de Oro.

El desencanto del mundo que ese despertar produce, verdadero anticipo de lo que Max Weber conceptuará como carácter de la modernidad, no es en absoluto un buen presagio o un bueno augurio. Más bien constituye un «agüero siniestro» de ese *Weltlauf* (o «curso del mundo») que, carente de instigaciones delirantes o enloquecidas, como las propias del empeño de nuestro caballero, se abisma en la planicie sin esperanza de la existencia irredenta, o de la vida que carece de rumbo, de oriente y de sentido. Una inanidad abruptamente anticipada y presagiada por ese *curso del mundo* que desbarata todos los proyectos y las empresas de nuestro caballero, hasta el punto que éste siente vivir en un verdadero mundo encantado, sometido a hechizo por un maligno enemigo que tuerce y hace fracasar todas sus empresas caballerescas.

Ese *curso del mundo* ha sido el causante de que, de pronto, sea para siempre derrotado nuestro héroe, que se refugia en una elaboración melancólica del duelo por la derrota. Y que porfía por ingeniar una existencia pastoril de transición antes de que definitivamente compruebe cómo se derrumba el personaje compuesto, aprestándose para una transición —una vez recobrada la cordura— de esta vida hacia la otra.

Hay, pues, tragedia; hay inflexión trágica; hay modificación radical del sentido y curso del drama, de manera que, de pronto, la novela

adquiere un sentido radicalmente diferenciado. Cambia de dirección, de ruta, y adquiere una grandeza y una sublimidad que hasta ese momento era únicamente una posibilidad, quizás remota.

Ese pasaje de la derrota de don Quijote, y de los acontecimientos que precipita, al producir un efecto retrospectivo por la totalidad del texto que el lector está leyendo, promueve en éste un efecto que podría llamarse *transferencial*. El lector sabe que se está hablando de él, de su vida, de su experiencia: *de te fabula narratur*.

El lector experimenta en relación a ese personaje humillado y derrotado, al borde de recuperar la lucidez mental y de aniquilar la criatura de su locura, una honda e intensa compasión y un profundo temor, como quisiera Aristóteles en su análisis de los caracteres trágicos. Solidaridad y compasión ante el funesto destino de ese personaje, que en realidad quiso hacer frente, a su manera, al *curso del mundo*, o a esa prosa mundana sin hechizo y sin encanto, o decididamente encantada por un malvado hechicero o por un Merlín falto de escrúpulos.

Y al mismo tiempo experimenta temor, consternación y rechazo a esa injusta manera en que el Destino, encarnado en el *curso del mundo*, se ceba con ese personaje, a través de la singular batalla del Caballero de la Blanca Luna, derrumbándolo de su pedestal. E hiriéndole en el núcleo de su conciencia y de su ánimo de manera letal, mortal.

Todo lo cual, precisamente por efectuarse bajo el ambiguo balanceo que produce esa mediación bendita que es el más extraordinario despliegue humorístico de la literatura universal, genera un efecto de profunda purificación interior, iluminadora y esclarecedora: lo que Aristóteles concibió como *catarsis*.

II

Una ráfaga de preguntas intempestivas atraviesa de parte a parte la gran novela cervantina, apareciendo y reapareciendo una y otra vez, y contagiando con su capacidad de *transferencia* la relación que el texto contrae con el lector de cualquier época o edad.

¿Tiene el mundo necesidad de que se reinstaure el orden de la caballería? ¿Es ineludible, para la propia supervivencia del mundo, o para su

Programa de Conservación del

Patrimonio Histórico Español

La Fundación Caja Madrid dedica una parte principal de *su actividad y recursos a la* ***conservación del Patrimonio*** **Histórico**. Este programa ha destinado hasta 2003 **más de 96 millones de euros**.

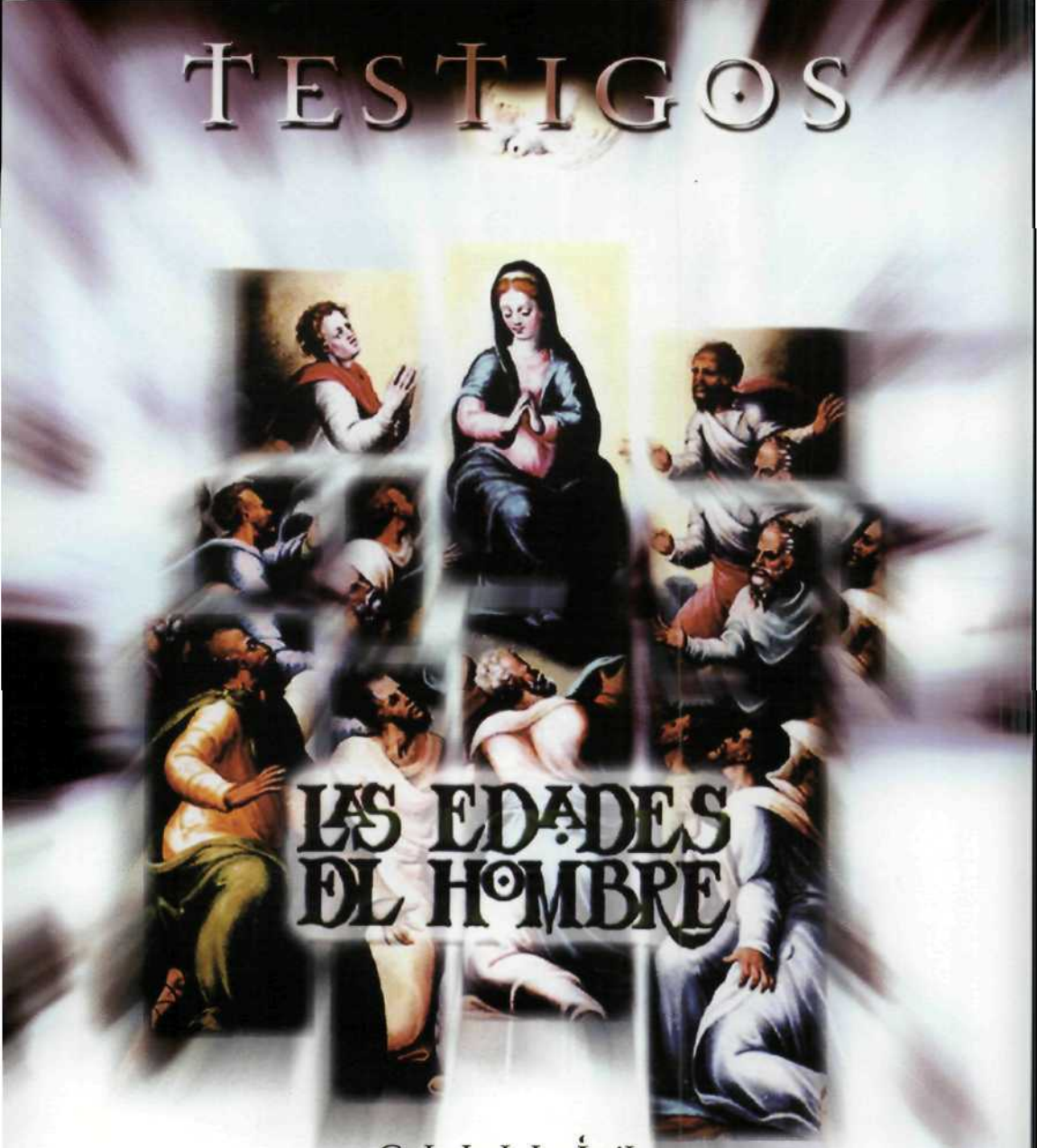
Las actuaciones en este ámbito se dirigen principalmente a la restauración de momumentos promoviendo un **método basado en el rigor científico de la intervención** y en el respeto por los valores históricos y documentales del patrimonio.

Plan de conservación y restauración de iglesias románicas y entornos rurales. Cantabria. 2000-2005

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

FUNDACIÓN

TESTIGOS



Catedral de Ávila
3 de Mayo a Noviembre de 2004

INFÓRMATE EN EL: **902 20 30 30** WWW.TURISMOCASTILLAYLEON.COM

Junta de
Castilla y León

mejora sustancial, o con el fin de alentar y propiciar su transformación, que se vuelva a acoger el orden caballeresco que don Quijote porfía por reimplantar?

Cualquiera que adquiere un compromiso relevante con alguna actividad en la que cifra su singularidad o su pasión se encuentra ante la novela de Cervantes en una encrucijada que le invita a responder. Cualquier persona que contrae una importante implicación en sus vínculos familiares o amorosos, en la relación con su vocación o profesión, en sus convicciones religiosas o en sus compromisos éticos, o en sus responsabilidades cívicas, o en sus proyectos y propuestas de creación artística o filosófica, no sale inmune de la prueba a través de la cual esta gran novela le interpela.

El efecto ético de esta novela en el lector puede ser extraordinario. Es verdad que quizás ninguna obra literaria haya sido tan unánimemente alabada en su calidad de regocijante entretenimiento, o de puro juego hilarante, desternillante. Quizás ninguna obra sabe contagiar, como ésta, la pura y espontánea alegría que la creación de sus escenarios genera: ese infinito jolgorio que el desbocado humor del texto transmite. Pocas obras literarias hay tan graciosas, tan rebosantes de ingenio, hilaridad, ironía y toda la extensa gama del humor más refinado y magnífico. Pero eso no significa, como cree Erich Auerbach, que la obra carezca de inflexión trágica, de *cesura trágica*, de desvelamiento y revelación propios de toda gran tragedia. O de *anagnórisis*, o reconocimiento trágico, como al final de la obra sobreviene a través de la recobrada cordura de Alonso de Quijano.

Lo que se nos narra en esa obra es la tragedia de una ominosa derrota, capaz de aniquilar un gran personaje de ficción (don Quijote) construido por el sujeto del relato, Alonso de Quijano, y que al terminar el texto es devuelto al mundo de sombras (ficticias) del cual surgió.

Se expone y expresa, del mejor modo, la melancolía de ese personaje principal, que va mostrando un progresivo distanciamiento y desasimiento, en las páginas finales de la novela, en relación a su propia criatura de ficción; esa figura inventada, con luminoso desvarío, que había tomado posesión pasional de su mente, de su imaginación y de su cuerpo.

En pura *ironía trágica* ese personaje es combatido y vencido por otro caballero andante, que sabemos como lectores que constituye una ficción dentro de la ficción, o un acomodo al delirio quijotesco del infatigable bachiller Sansón Carrasco. Para decepción y tristeza de todos los lectores ese obstinado personaje pone fin a la gran representación.

Encarna una figura voluntariamente construida, el Caballero de los Espejos y el Caballero de la Blanca Luna, con el fin de atentar y finalmente aniquilar, la voluntad de iluminada locura de don Quijote. Esas escenas finales conducen a Alonso de Quijano el Bueno a poner sus pies en el estribo. También a su camuflado autor y creador, Miguel de Cervantes, que muere muy poco después de despedirse de su criatura de ficción.

Una profunda grieta en el sentido general de la construcción novelesca, con la consiguiente consternación general en la experiencia lectora, sobreviene cuando, en Barcelona, don Quijote es derrotado por Sansón Carrasco, de forma que poco a poco y a través de la mediación de una melancolía profunda, y de un sensible cambio en sus gustos, o en sus lecturas predilectas, don Quijote se reintegra en el ámbito matricial de su cobijo y sustento. Todo un mundo creado y concebido parece resquebrajarse o amenazar la más alarmante de las ruinas.

Don Quijote parece preferir, de pronto, libros de espiritualidad a sus queridos libros de caballerías. Se orienta hasta reencontrarse con un cuerdo despertar, preparándose así para los días finales, en que abjura de su demonio caballeresco y se dispone para la muerte que en seguida le visita.

En esa coyuntura textual todos los personajes de la novela, comparsas de la misma, experimentan algo más que la frívola sensación ducal de que el entretenimiento y la burla se han terminado. Hay una sensación desolada y dolorosa que se comunica al lector: la de que esa extraña locura de don Quijote configura un reino que no es de este mundo. El *Quijote* no deja de ser una versión novelesca, genial, de un sustrato *cristológico* que subyace y sobrevuela su probada modernidad inaugural.

Justamente las travesías quijotescas de la conciencia moderna se caracterizarán por intensificar ese carácter, o por despertarlo y hacerlo

emerger de forma particularmente visible. Así por ejemplo en el probado quijotismo que supo imprimir Dostoyevski a su príncipe Mishkin, y en general a la más grande quizás de todas sus novelas, *El idiota*. En la que ese sustrato cristológico, ya latente en el *Quijote*, irrumpe de pronto en esa figura y en el revelador título con el cual se le descubre.

Pues de un idiota (en sentido dostoyevskiano) se trata, cuya naturaleza transferencial con respecto a todos los personajes que con el príncipe se cruzan constituye una de las características más intensas de la novela de Dostoyevsky. Los descubre, los autentifica (en su verdad y falsedad, en su mentira o impostura.) Se trata también, como en el *Evangelio de Juan*, de un personaje cuyo reino no es tampoco de este mundo. Y cuya pérdida se constata de forma tremenda y trágica cuando desaparece de la escena, o pone fin a la gran representación.

De hecho la sal y la levadura que permiten a este mundo liberarse, emanciparse y redimirse de su dura y fea prosa siempre tienen ese carácter intempestivo y descomunal, pero a su vez irónico y hasta humorístico. Pues una ironía trágica inunda —con fondo de melancolía, balanceada por la más gozosa catarata de recursos cómicos de toda la literatura universal— de punta a cabo en la novela cervantina.

Acertó Hegel en comprender en parte las vicisitudes de la novela cervantina en su figura *la virtud y el curso del mundo*, tal como es presentada y expuesta en una de sus obras principales. Y hasta sugirió con ello una inserción previa a la consolidación, a través de lo que llama, en la *Fenomenología del espíritu*, «el reino animal del espíritu» o el «zoológico espiritual», de la figura en la cual esa prosa mundana contra la cual arremete don Quijote se constituye finalmente en la modalidad de una incipiente sociedad capitalista. En ella ya no puede tener sentido alguno lo que podía, todavía, consentirse como locura en el mundo de transición —manierista, y de cambio de siglo— en que se sitúa la novela: el restablecimiento del orden de la caballería.

Pero no es este aspecto histórico el que me resulta conmovedor en una novela que posee tanta vigencia en nuestra actual realidad histórica como pudo tenerla en el contexto del combate —tan eficaz y letal— de su autor, Cervantes, en contra del virus textual que llegó a ser la lectura sin

crítica de novelas de caballerías. Me importa resaltar la *vis* provocadora que esa obra tiene, su capacidad de suscitar en todo lector sensible y receptivo. *Se trata de una interpelación personal.*

En esa novela se dibuja con maestría sin par una figura de *hybris* en la que el registro humorístico, cómico y de alta comedia prevalece sobre la siempre latente tragedia. Pero de tal manera que ésta, a modo de dormido volcán, una y otra vez está a punto de romper barreras y cortapisas, cosa que sucede al cabo en el estallido final, tras los sucesos que tienen por escenario Cataluña y Barcelona. Nos sitúa, como lectores, en condición expectante, gozando de la comicidad constante de las escenas, pero en nada ajenos al trasfondo de tragedia que preparan.

La obra nos compromete e interpela en la lectura en la necesidad de transformar nuestro carácter y destino, o de remover nuestras más íntimas convicciones. Es, a todas luces, una puesta a prueba de nuestra propia vocación o dominante pasión. Y de confrontarla de forma crítica y combativa con ese *curso del mundo*, o *Weltlauf*, para usar una feliz expresión de Hegel, que tanto hoy como ayer sigue su propia marcha, con la opacidad sin brillo que le caracteriza o con el rumbo errático que le es específico.

Ese *curso del mundo* siente la más radical indiferencia, o hasta un profundo fastidio, o un desdeñoso malestar, cuando no una ocasión magnífica para la burla y el escarnio, ante toda forma vocacional o pasional que no se atiene, pura y simplemente, a la lógica implacable (económica, política, cultural) que los poderes terrenales imponen con férrea mano o con inexorable ley.

Todo intento de introducir, frente a ello, algún estilo de *singularidad pasional* tiene siempre el carácter de un vago remedo, más o menos descarado o ajustado, de esa insigne locura de nuestro héroe cervantino. Que tuvo, sin embargo, capacidad de contagio, y no sólo en relación con la evolución del personaje de su escudero, sino por ese asombroso modo en que, sobre todo en la segunda parte, termina imponiéndose como forma de la novela.

Todos bailan al compás de la ficción que don Quijote introduce. Remedan el estilo de sus pláticas, porfían por aventajarle en arcaísmos o

en introducir ingeniosos escenarios, y hasta personajes, acordes con su enloquecido mundo fantasioso y fantástico. En primer lugar la inteligente Dorotea, convertida en princesa Micomicona; y al final todos los demás, el cura, el barbero, el bachiller, por no hablar de Altisidora, la dueña Rodríguez y todo el universo creado por los duques aragoneses. Y es que el *curso del mundo* es extraordinariamente opaco y decepcionante, y siempre existirá una nube de desocupados, libres de la necesidad por razones sociales o económicas, que desearán dar cierto regocijo y rumbo a sus vidas si algún personaje audaz les proporciona el guión de su locura contagiosa.

Esta novela ha sido siempre interpretada desde cánones excesivamente *objetivos*. Es cierto que toda obra, y sobre todo la obra insigne, posee siempre el sello y la marca de su contexto histórico y geográfico. El *Quijote* fue un esfuerzo —que se reveló letal— de poner fin a la literatura caballeresca. Fue, sobre todo, la bisagra que dio el finiquito a ese género de antiguo testamento novelesco, y el nuevo que el propio *Quijote* inaugura, y que luego dará lugar, cual nuevo Amadís, a una prosapia toda ella orientada por este *protofenómeno*, en sentido goethiano, que es el *Quijote*.

Después de él se hace inteligible toda la gran novela posterior, incluido el gran momento decimonónico. Madame Bovary, enferma de lecturas, que concede argumento a su vida sentimental a través de los textos que en ella generan *mímesis*, es una prueba relevante. Lo mismo la regenta de Clarín, toda ella impregnada de literatura asumida y consumida, a partir de la cual se siente y vive. Esa *mímesis* de la vida en relación al guión y al argumento textual es uno de los grandes hallazgos del *Quijote*. En él todo es de tal modo que se alumbra ya el juego de literatura y metaliteratura del Barroco, y que terminará invadiendo la gran novelística moderna y contemporánea.

Y hasta queda anticipado el sueño posmoderno de una Babel textual que no admite quicio ni resquicio a ningún gesto que no se halle inscrito, escrito o prescrito por un universo textual sin fisuras, con vampírica capacidad de absorción de vida y obra, y que compone una red infinita, inabarcable. Así lo atestigua esa posmodernidad que en el *Pierre*

Menard, autor del Quijote de Jorge Luis Borges adquiriría carta de ciudadanía. Y es que la novela cervantina está, toda ella, transida de ese monoteísmo de la textualidad que parece constituir el principal dogma de la conciencia posmoderna.

Todo en ella es textual, o *mímesis* de una previa textualidad que es convenientemente escenificada, e inscrita en texto. Esa novela, en su segunda parte, cita y comenta la primera, elevándola a un nivel de metatextualidad excepcional, algo así como el presagio y el preludio de todo el juego de lenguaje y metalenguaje, o de ficción y metaficción, que decidirá el rumbo de la estética y de la cultura del Barroco.

Pero con el agravante de que el inesperado acicate de la novela espuria, o del falso *Quijote* de Avellaneda, intensifica esta tendencia hasta el paroxismo, de manera que la novela se convierte de pronto en crítica y autocrítica de sus versiones legítimas y de sus falsificaciones. Los ademanes posmodernos por tender puentes entre los abismos separadores de creación y crítica, o de producción y recepción, de forma que toda invención o innovación componga un gesto de reescritura sobre previas escrituras, o de interpolación irónica o crítica sobre previas colonizaciones textuales, todo ello se realiza del más asombroso modo en la segunda parte de esta novela sorprendente.

Más que este aspecto interesante y esencial he querido resaltar, en esta intervención, la capacidad que esa novela posee de interpelar y provocar al lector en el *ethos* de su vida, o en la orientación de su conducta, o en su propia responsabilidad; se trata de una propuesta o proposición de carácter ético o moral. Y con fuerza suficiente para iluminar, de manera relampagueante, la conducta, y de invitarla a formas de cambio y modificación.

Esta novela es algo más que un juego de hilaridad intertextual para regocijo de teóricos, críticos o escritores posmodernos. En esa novela la literatura se convalida como forma de experiencia que invita y suscita prueba, prueba existencial y prueba de conocimiento (y de reconocimiento). Pero lo consigue por exceso y repleción; colmando todas las expectativas que un espíritu posmoderno, obcecado por la burbuja textual (sin aperturas ni ventanas), pueda albergar.

En este sentido el *Quijote* puede promover una interferencia radical en nuestro rumbo vital, siempre que seamos receptivos a su gran desafío. Es una obra que produce, o puede producir, un efecto de *transferencia* (y de transformación en nuestro *ethos.)* O que, por lo mismo, puede modificar, con éste, también nuestro destino; nuestro *daimon*.

El *Quijote* promueve travesías a todo lo largo y ancho de la *conciencia moderna*. Incluso atraviesa ésta y se sitúa de lleno en plenos misterios gozosos de una posmodernidad que parece también, en este texto, anticipada, pero a la vez trascendida. Todo en esta novela comenta el *díctum* relativo a la naturaleza textual del mundo mismo. En ella todo es texto y contexto. El mundo es en ella un libro abierto. Pero también, y de forma dialéctica, esa textura del mundo la ofrece a una experiencia vital que se adelanta y se anticipa a todo dogma moderno relativo al «giro lingüístico», o a todo tópico posmoderno sobre la interpretación infinita. O sobre una hermenéutica sin comienzo ni finalidad.

A través de ese grafismo alargado que constituye nuestro personaje, o de su réplica rechoncha, ancha de caderas, generosa de carnes, que es Sancho Panza, su escudero, algo espiritual acontece, atravesando del modo más eficaz la conciencia desventurada que se desploma en la capciosa alternativa entre la *mónada* textual y el más acendrado *vacuum* vital y pasional; o entre la literatura autorreferencial y, frente a ese dogma de nuestra conciencia más reciente, un *ethos* que boga a la deriva zarandeado por el más atroz *curso del mundo*.

Siempre, en esa desconsolada alternativa, resuena la locura iluminada del más ingenioso y cuerdo de nuestros héroes, confiriendo sentido y pulso a un mundo perfectamente desnortado. Su mismo desvarío resplandece, cual faro en medio de las tinieblas, en ese *curso del mundo* que no podría existir sin las irradiaciones que la lucidez puede promover en sus mismos modos de fulgurar desde el refugio del hilarante desvarío.

Esta novela es, por todo lo dicho, algo más que un puro juego regocijante. Es un *símbolo moral*, término con el cual expresaba Kant, en su *Crítica de la capacidad de juzgar*, su definición de la belleza. Por eso su capacidad de interpelación es tan grande. Y trasciende y traspasa todo el espesor de siglos que entre su redacción definitiva y nosotros ha

ido acumulando la historia, para escarnio y prueba, o *experimentum crucis*, de todas las hermenéuticas.

Y es que esa obra posee *dynamis* suficiente para provocar, siempre que nos prestemos a ello como atentos lectores entregados al goce del extraordinario juego que nos propone, una verdadera transformación en nuestras vidas. O en la significación ética y ontológica del curso que éstas adquieren a través de nuestra propia experiencia y andadura.

Y esa interpelación ética, moral de la novela asume, como he señalado, impronta trágica en esas páginas finales tan sorprendentes, en las cuales el sentido y curso de la novela sufre una drástica inflexión, o una *cesura trágica* que modifica radicalmente la significación que la obra iba poseyendo hasta ese instante. La obra termina descubriéndonos eso que Schopenhauer entendió como parábola simbólica de toda vida humana: ésta es siempre comedia en las distancias cortas, en la regocijante sucesión de episodios o de pasajes; pero tomada en su conjunto es siempre una tragedia.

III

Hace ahora un siglo, y en ocasión de la misma efeméride, aparecieron dos textos que resultaron ser providenciales, uno de Unamuno y otro de Ortega y Gasset. Dieron lugar a sendos libros, *Vida de don Quijote y Sancho* y *Meditación sobre el Quijote*, que en cierto modo fueron fundacionales en relación con un proyecto que entonces se fraguó: el de un pensamiento rigurosamente filosófico generado desde nuestro universo hispano.

Durante el siglo XX se han podido añadir otros importantes nombres, como los de Eugeni d'Ors, *Xenius*, el de Xavier Zubiri o el de María Zambrano, por referirme a los que mejor supieron aunar una característica de la filosofía española, el rigor conceptual y la aventura ensayística. En ese mismo barco estamos bogando también en nuestra hora presente.

Lo cierto es que entonces la cita con el *Quijote* fue un excelente modo por promover claridad y conciencia de sí en ese hermoso propósito que a todos los que nos dedicamos en esta comunidad hispana al oficio y a la vocación filosófica nos motiva especialmente.

Cabe incluso, en virtud de ese carácter transferencial de la obra cervantina, permitirle que actúe de catalizadora de los principales signos de identidad de esa aventura filosófica en nuestras lenguas hispanas. Por ejemplo la gran atención, común a esta tradición de pensamiento, que suele concederse a la dimensión *pasional* de nuestra propia condición humana, que muy bien se aviene con la desmedida pasión quijotesca.

Pero hay sobre todo un aspecto, que en esta conferencia he subrayado con particular énfasis, que puede constituirse en uno de los caracteres más propios y específicos de nuestra tradición de pensamiento filosófico. Me refiero a la conciencia trágica. O a una comprensión de nuestra existencia, o de nuestra condición humana, en términos de tragedia.

He querido, sobre todo, subrayar ese carácter, pues es el que espontáneamente más me provoca en esta inmensa novela, sobre todo en sus tramos finales, cuya iluminación retrospectiva sobre el conjunto de la obra es evidente. Y he querido también destacarlo por una razón que me atañe particularmente y que también tiene significación en el marco en que esta intervención se produce.

Se ha dicho a veces, creo que con poca razón, que ese sentido trágico de la vida, que de Miguel de Unamuno en adelante descubrimos con intermitencia en muchas de las mejores reflexiones filosóficas hispanas de nuestro siglo, no tiene quizá resonancia en nuestro mundo catalán y barcelonés, siempre ahogado y anegado en los gozosos misterios del arte, de la arquitectura, de la estética y de la ciudad. Todo mi proyecto filosófico intenta ser un desmentido de esa falsa apreciación (desde mi libro *Drama e identidad* hasta mi personal aproximación al pensamiento de Joan Maragall, gran amigo de Miguel de Unamuno.)

No es ninguna casualidad que sea en Cataluña, y sobre todo en Barcelona, donde sobreviene esa *cesura trágica* a la que he aludido en mi conferencia, y esa gran *peripecia* (en el sentido de la *Poética* de Aristóteles) según la cual una obra que podría ser, hoy, perfectamente comprendida y gozada como la quintaesencia de una travesía de la conciencia posmoderna, en donde el componente lúdico, de recreo y juego es dominante, asuma un carácter diferente, o se gire hacia una modalidad ineludiblemente trágica.

Eso sucede desde el instante en que don Quijote y Sancho despiertan, sobrecogidos, en territorio catalán; en una Cataluña herida en guerras intestinas, o en bandas de pillaje y de lealtades clientelares, como la que tan excelentemente queda reflejada en los episodios finales de la novela; una Cataluña que es reconocida por nuestro caballero, cuando siente unos pies encima de su cabeza al despertar, por aquello que cree que se halla colgado de los árboles del bosque, una nube de ahorcados; y que finalmente resultan ser los pies de la patrulla de emboscados del personaje que mayor realce épico tiene en toda la novela, el bandido Roque de Guinart, inserto en medio de las célebres reyertas entre los *nyerros* y los *cadells*.

Es en territorio catalán, y en particular en Barcelona, donde esa gran mutación del género de la novela sobreviene; ya que a raíz de la derrota de don Quijote en el combate con el Caballero de la Blanca Luna, se produce ese tránsito de la gran comedia a la tragedia. O a que el fondo latente trágico emerja de pronto, invadiendo el espacio textual en las páginas finales.

Es cierto que la interpretación posmoderna goza hoy de excelentes bazas para acometer esta obra genial, en la que las fronteras de la creación y de la crítica se diluyen. Y en la que desde el principio se asiste a verdaderos debates de crítica literaria, como en el escrutinio del cura y del barbero. O al hecho, siempre resaltado, de que sea la trama literaria de las novelas de caballerías la que determina el guión de vida y obra del personaje principal. O que la *mímesis* no significa, en esta novela, la representación literaria de la vida, sino que, de forma radicalmente invertida, ésta se construye, en el caso de don Quijote, en *mímesis* de un determinado universo literario (las novelas de caballerías.)

En esa novela, a modo de principio fundacional que sienta precedente sobre otras muchas novelas insignes, es siempre la vida la que imita a la literatura (y nunca ésta la que constituye un reflejo, o una *mímesis*, de la realidad social, convivencial, histórica o sociológica).

El juego de relato y metarrelato es continuo y constante en el *Quijote*. La segunda parte se inaugura con la noticia de la publicación de la primera parte, en cuyo conocimiento y comentario intervienen los propios

protagonistas de la novela. Y llega al máximo refinamiento y extremo de introducir la más letal de las críticas que podía hacerse a la versión espuria del *Quijote* de Avellaneda.

Por esta vía puede llegarse a una glorificación de esa travesía quijotesca en la conciencia posmoderna que reforzaría uno de los argumentos filosóficos más preponderantes y hegemónicos en estos últimos años. Sólo que es posible también interpretar esa gran obra de manera que se atraviese esa conciencia y se alcance una comprensión que desmienta el carácter antitrágico de la misma, o su sordera respecto a toda consideración ética o moral.

He recordado, en este sentido, el carácter de símbolo moral, en sentido kantiano, que esa obra puede poseer. O su capacidad de interpelación en nuestra vida, y en la orientación de nuestra conducta, de manera que ésta se halle, ante esta novela, en la necesidad de responder, o de asumir su mensaje de forma responsable.

Llamo la atención, con todo ello, sobre la peculiaridad que nuestro pensamiento español e hispano puede generar en el actual concierto filosófico. Quizás sea la construcción de una conciencia trágica lo que puede dar vuelo a un pensamiento hispano sensible a temas como la pasión, la conciencia del límite, las formas trágicas y las interpelaciones éticas o morales que inciden, de forma transferencial, sobre nuestra vida y conducta.

En ese sentido, la novela cervantina podría servir también de catalizadora de aventuras en el terreno del pensamiento filosófico hispano de este recién estrenado siglo y milenio, catapultándolo hacia un horizonte ecuménico, universal, mundial. ⊸ EUGENIO TRÍAS

El *Quijote* desde el nacionalismo catalán

CARME RIERA ESCRITORA

Hacia los mismos años en que el nacionalismo catalán se convierte en un movimiento político con aparato ideológico y con capacidad para movilizar una base social —y eso ocurre entre finales de los años ochenta del siglo XIX y principios del XX—, el *Quijote*, tras superar a Calderón, se alza definitivamente con el primer puesto entre los clásicos nacionales de la literatura castellana, a la vez que se convierte también en uno de los más importantes iconos, sino el más importante, de la nación española. En deuda especialmente con las interpretaciones románticas, la obra de Cervantes arrastra una pesada rémora de adherencias extraliterarias, una paradoja descomunal para la obra más metaliteraria de la literatura. El proceso de ideologización de raíz casticista que afectó también a otros clásicos del Siglo de Oro, se empieza a manifestar con fuerza en el periodo inicial de la hoy llamada ya casi unánimemente Edad de Plata de la cultura española. Es por entonces cuando el *Quijote*, antes sólo pasto de las disquisiciones de expertos o seudoexpertos de muy diverso pelaje (pienso en los Benjumea de turno), se convirte en un *vademécum*, en la piedra de toque para la interpretación de España. Las esencias del alma nacional que los románticos habían visto en las grandes obras literarias se avenían perfectamente con la lectura que de los clásicos hacían los defensores del casticismo. Para ellos, Calderón, Cervantes o los místicos servían además de freno a las corrientes disolventes del pensamiento foráneo, un aspecto que molestaba a los

jóvenes escritores —la gente nueva—, que irrumpe en la vida literaria a finales de los noventa del siglo XIX y que, de acuerdo con la tradición liberal y la moda europea, prefieren a los primitivos medievales. Los autores del Siglo de Oro, aquellos terribles antipáticos, según los vitupera Martínez Ruiz en la *Voluntad* antes de convertirse en Azorín, les huelen a rancio y a humo de braseros inquisitoriales. Sin embargo tanto la gente vieja —Valera, Galdós, Clarín, los escritores y académicos ya consagrados— como la gente nueva —Azorín, Maeztu, Baroja— consideran que la literatura constituye un elemento esencial de la vida de una nación, que tiene en sus clásicos unos puntos de referencia decisivos.

Pese a las voces discordantes de los jóvenes escritores que habrán de ir acallándose a partir sobre todo del tercer centenario de la primera edición del *Quijote*, Cervantes será erigido primer clásico nacional con el consenso de la autoridad académica y del público, aunque quizá fueran minoría quienes lo habían leído. En el *Quijote* se buscarán las claves del pasado y hasta del futuro de la nación. Libro de los libros, Biblia profana, le llamó Clarín, no en balde, puesto que no sólo era el texto sagrado que los sacerdotes hermeneutas se encargaban de interpretar, como no se cansaba de repetir Unamuno secundado a ratos por Azorín y advertía asimismo Maeztu, sino que en su interior se acrisolaba el alma nacional. No eran pocos los que creían que la esencia y la existencia de los españoles se resumían en el caballero, mucho más que en el escudero, dicho sea de paso. También, el *Quijote* transformado en bola mágica, servía para encarar el porvenir.

A finales de siglo XIX conservadores y liberales, todos, coincidían que el texto cervantino constituía una aportación universal incontestable que las naciones extranjeras nos reconocían y envidiaban, mientras nuestra escuadra rumbo a las Antillas no encontrara puerto donde quisieran aprovisionarnos de carbón. Basta asomarse a la prensa en los años de la guerra de Cuba para observar hasta qué punto el libro de Cervantes funciona como una especie de fetiche. Cuantos colaboran en los periódicos, gacetilleros, políticos e intelectuales lo tienen en la punta de la pluma.

Don Juan Valera asegura el fatídico agosto de 1898 —parafraseando la afirmación de Carlyle que preferiría que Inglaterra se quedara sin su imperio colonial antes que sin Shakespeare— que la inmortalidad de Cervantes compensaba de los desastres de Santiago de Cuba y Cavite. Con idéntica referencia había empezado Unamuno su artículo «Muera don Quijote», publicado sólo unos días antes que el de Valera y que tanta polémica hubo de provocar. Entusiasmó a los catalanistas de *Lo Somatent* de Reus que lo reprodujeron traducido, soliviantó a Urales que desde *El Progreso* polemizó con Unamuno y molestó al paladín de don Quijote, Navarro Ledesma, que en la *Revista Moderna* defendió la figura heroica de un don Quijote nietzcheniano:

> Ahora hablan mal por aquí de don Quijote, maldicen a don Quijote; don Quijote es lo único bueno que había en España. Porque el espíritu de don Quijote no perdura en el alma nacional, hemos perdido Cuba, Puerto Rico y Filipinas. Don Quijote es la justicia, es la práctica denodada de la justicia; lo que los modernos llaman superhombre sería don Quijote si tuviera representación moral.

Galdós, por su lado, tan sólo tres meses después de la derrota, relacionó el *Quijote* con la pérdida del imperio con estas palabras:

> Este libro constituye nuestros más excelentes dominios; allí sí, podemos decirlo sin temor de que el tiempo nos desmienta sobre ese hidalgo avellanado y antojadizo, sobre ese escudero socarrón, natural filósofo y pancista supino, sobre don Quijote y Sancho Panza, sí, bien lo podemos decir: sobre estos dominios no se pone ni se pondrá nunca el sol.

A estas alturas, en estos tiempos de posmodernidad en los que vivimos, la sola comparación entre Shakespeare y el imperio británico o entre Cervantes y las tierras españolas donde nunca se ponía el sol se nos antoja pasto de polillas. Además ni Shakespeare ni Cervantes representan gran cosa en nuestra época, en la que —ya lo afirmó Auden— el poeta no tiene sitio en la ciudad. En cambio, en la época finisecular decimonónica,

a consecuencia de la larga sombra romántica, Shakespeare y Cervantes fueron considerados emblemas nacionales. Eso explica que el *Quijote* fuera leído, en efecto, como una especie de Biblia española, quizá mejor, como el Libro de Job, en el que cabía buscar consuelo colectivo para la recuperación de unas señas de identidad que después de 1898, inmerso el país en una etapa de humillación y derrota, tenían que servir para afianzar el idealismo, el honor —al que no en vano se refería el almirante Cervera al dar cuenta del hundimiento de la escuadra— y la caballerosidad de los españoles, frente a los yanquis, «ces marchants de cochons», como Anatole France hubo de denominarles en *L'anneau d'amethystes*.

Si he traído a colación todas esas referencias quijotescas, ha sido para observar ahora que, tanto en su conjunto como por separado, entrarían en conflicto con el nacionalismo catalán que, como ya he señalado, va consolidándose por los mismos años en que el *Quijote*, como gran clásico nacional castellano, carga sobre sus espaldas con tan pesado equipaje.

En los años noventa del siglo XIX los catalanistas comienzan a referirse a Cataluña y no a España como su nación. La obra de Narcís Roca y Farreras ofrece las primeras formulaciones. La Assamblea de la Unió Catalanista que tuvo lugar en Balaguer en 1894 substituye el concepto de nación española por el de Estado español, aspecto aún hoy vigente entre los catalanistas. De ahí que Cervantes, el gran clásico castellano, dejaría de ser considerado un clásico nacional, puesto que Cataluña se constituía como otra nación. Además el *Quijote* no había sido escrito en lengua catalana y aunque don Quijote pasara unos días en Barcelona, donde sería muy bien acogido por don Antonio Moreno— tanto que desde entonces se había quedado aquí a mesa y mantel, argumentaban desde su contracubierta los catalanistas de la revista *Cu- Cut*—, el siglo XVII no fue para Cataluña una época gloriosa sino de decadencia. Quiero significar con eso que las bases en que se cimentaba el nacionalismo tenían que ver con una serie de ingredientes entre los que destacaban, además de un territorio común, la lengua, la historia, la raza y una comunidad de derechos y costumbres.

La lengua catalana era para los nacionalistas un factor aglutinante fundamental, debilitada y empobrecida frente al castellano, lengua del

poder y del prestigio; había, pues, que fortalecerla con el uso cotidiano pero también había que luchar para conseguir su oficialidad en el territorio catalán. Por tanto, cuanto menos se utilizara el castellano, mejor. En consecuencia el libro canónico, el clásico por antonomasia, el modelo lingüístico que los académicos habían entronizado en España, como referente de la lengua castellana carecía en Cataluña de significación. Si no servía de modelo lingüístico tampoco era aprovechable desde el punto de vista histórico. No era la Cataluña de principios del XVII, la de las banderías mafiosas *dels bandedjats, nyerros y cadells* la que el nacionalismo trataba de recuperar, sino la medievalizante, la de la época mítica en que los peces del mediterráneo llevaban estampada en sus lomos la cutribarrada señera de *Guifreu el Pilós* y Roger de Lluria conquistaba Atenas y Neopatria con sus bravos almogávares... Además, si bien es cierto que en la partida de Roque Guinart se habla catalán, un tanto sui géneris, por cierto, («frade» no es palabra catalana, sí la otra transcrita, «lladre»), no lo es menos que en la imprenta visitada por don Quijote, no encontramos ningún libro en lengua catalana y no es suficiente que Cervantes abogue por las lenguas vernáculas ni que salve de la quema el *Tirant lo blanch*.

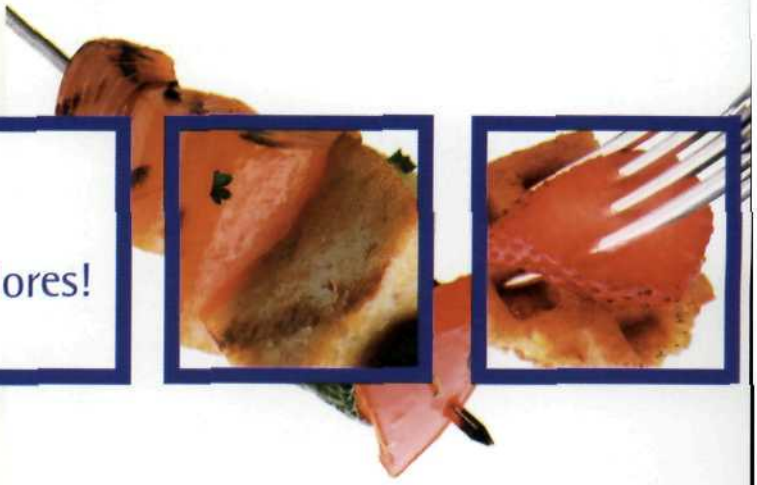
En relación a la raza, no deja de resultar curioso que Valentí Almirall, que pasa por ser el político más importante del resurgimiento nacionalista, dedique diversas páginas de su libro *Lo catalanisme*, aparecido en 1886, a tratar del carácter castellano encarnado precisamente en el *Quijote*, donde puntualiza que:

> Un dels grans mérits de la celebrada concepció de Cervantes és haver encarnat en son hèroe lo tipo genuinament castellà. Es desinteressat, generós, amic de les bones formes i mirall de cortesia[1].

Unos piropos que en seguida contrastará de modo irónico:

> És ja débil de cos però encara més d' intel.ligència i no obstant se sent amb prou alè per sortir a combatre contra els mons visibles i invisibles..[...] Creu que tot pot reduir-se a una fórmula simple i indiscutible.

¡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**

El arte de comprar

The art of shopping

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 nuestro país.

In El Corte Inglés you will enjoy the art of shopping. From the best in fashion and accessories 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 our country.

El Corte Inglés

GRANDES ALMACENES
DEPARTMENT STORES

www.elcorteingles.es

EL SITIO DE LAS COMPRAS EN INTERNET

> Amb una divagació ben vestida preten resoldre lo més intrincat problema, i tracta, tot seguit d' imposar la solució als demés. ¿Pot donar-se un tipus més genuïnament castellà?[2].

Almirall considera que la intransigencia quijotesca, su jactancia, su orgullo son características de los castellanos que sin duda el manchego representa como ninguna otra figura literaria. De ese texto fundacional del catalanismo parten, me parece, los tópicos antiquijotescos difundidos por los nacionalistas. Así, para algunos ser un «Quixot o fer el Quixot» no implicaba luchar por un ideal o actuar de una manera altruista. Por el contrario, significaba ser un loco, un ególatra enfermo de vanidad. La exaltada imaginación del hidalgo, su falta de sentido de la realidad y su capacidad de transformarla en aras de su quimera utópica, eran aspectos que los nacionalistas rechazaban, en especial, tras comprobar cómo la ausencia de realismo y las quiméricas utopías se ponían de manifiesto en muchos ámbitos de la vida española a raíz de la guerra de Cuba.

Pero no es sólo Almirall quien utiliza a don Quijote como prototipo de la raza castellana. El lugar común se extiende al Prat de la Riba de los textos juveniles y más concretamente al del panfleto publicado en francés *La question catalane* (1898), donde opone el pueblo castellano al catalán y señala que uno «està lligat al corrent industrial dels pobles moderns i l' altra nodrit dels prejudicis de *l' hidalgo* carregat de deutes i inflat d' orgull»[3], y los considera antagónicos por raza, temperamento y carácter.

Pompeu Gener, igualmente nacionalista, aunque de mucha menor importancia en comparación con Almirall o Prat, conocido en las letras castellanas por su polémica con Clarín y seguidor de Taine, dedica múltiples textos al *Quijote*, en catalán y en castellano. Influido por el darwinismo, que defiende la existencia de razas superiores, y a la vez por Nietszche, se refiere a la raza castellana, que don Quijote simboliza, no siempre desde la misma perspectiva. Quiero notar, de pasada, que la palabra «raza», que tanto nos repugna ahora, aparece frecuentemente en los autores finiseculares.

Entre los textos sobre el *Quijote* de Gener, me interesa destacar el titulado «Don Quijote y Sancho Panza com a tipus simbòlics espanyols i com a tipus simbòlics humans», aparecido en la revista *Joventut* en 1901.

> Anima inmensa y de potencia absorbent com la rassa simbolisada, ella concentra en si totes las palpitacions de la vida social d' un poble esdevingut conquistador á força d' haver estat conquistat. Temerari fins la ruhina, absolutista fins á la irracionalitat, sec y dur, peró valent y magnanim, s' ha extés per tots els ámbits del món com la Rassa Castellana qu' ell simbolisa. Per això' l llibre s' intitulá ab raó *Don Quijote de la Mancha*. Aquell héroe manchego no té res que veure ab el Català, ab el Viscaí, ni ab el Gallego, originaris d' altres rassas[4].

Gener concluye que una característica dominante de don Quijote es «Matar, perseguir, aqueix es l'imperatiu de la seva ánima, composta de Wotan germánich y d'Almanzor serrahí»[5].

Pero a pesar de eso, el alma de don Quijote es heroica, grande, generosa y batalladora, conserva el espíritu combativo medieval, pero ignora las formas de desarrollo aportadas por la Europa del Renacimiento.

También en *Herejías* (1887), incluido y ampliado luego en *Cosas de España* (1903), Gener identifica nación con raza e incluso llega a escribir:

> Lo que aquí priva [refiriéndose a España] son las degeneraciones de esos elementos inferiores importados del Asia y del África. Ellos son los que predominan, ellos los indispensables para ocupar los puestos elevados, para formar parte de una aristocracia política y literaria que las más de las veces sólo lo es de la inferioridad.

Después, aludiendo a los catalanes, añade:

> Nosotros, que somos arioindos de origen y de corazón, no podemos sufrir la preponderancia de tales elementos de razas inferiores, ni las de sus tendencias y por tanto tenemos un orgullo de disentir de ellos, en diferenciarnos de tales mayorías, en ser heresiarcas ante una tal ortodoxia,

> aun a riesgo de que se nos tache de malos patriotas, pues entendemos la patria en el sentido en que la entendieron Homero, Esquilo y Aristófanes, es decir en el sentido de raza y de cultura superior.

Basten estos ejemplos, que podrían multiplicarse, en relación con la raza. Por lo que respecta a la comunidad de derechos y costumbres, una lectura atenta del *Quijote*, en clave catalanista, hubiera podido ofrecer, quizá, algunos aspectos pertinentes, no por las referencias al bandolerismo, que los anticatalanes también esgrimieron: «En cuanto uno llega a Cataluña aparecen los saltèadores y le dejan sin blanca», sino por lo que representaba la actitud de don Antonio Moreno, el burlador discreto, el cortés anfitrión de don Quijote, lector no sólo de la verdadera historia del hidalgo sino también —creo yo— de la apócrifa de Avellaneda. De las virtudes de Moreno sólo algunos nacionalistas inteligentes como Pijoan, el institucionalista, amigo de Giner de los Ríos, dan cuenta. A raíz de la lectura de ese otro libro inclasificable, a mi entender, que es la *Vida de don Quijote y Sancho* de Miguel de Unamuno, Pijoan opone la figura de don Antonio Moreno a don Quijote. Frente al individualismo quijotesco, al egocentrismo unamuniano, contrapone los intereses colectivos, el espíritu moderno, emprendedor de los catalanes. Confronta el ruralismo y la cerrazón, la industrialización y la apertura, que pretende también contagiar a España, catalanizándola.

Por si todo esto no bastara, está muy claro que Almirall y Prat de la Riba, los dos referentes fundacionales del movimiento catalanista, creían a pies juntillas, y en eso no se diferenciaban de muchos otros interpretes castellanos del *Quijote*, que Herder tenía razón, que es el alma histórica de los pueblos la que inspira su manera de ser y que esta manera de ser se acrisola en sus clásicos nacionales. Diferían sólo en que los catalanes no podían encontrar en el libro cervantino su idiosincrasia. Al contrario, en su proyecto de descastellanizar Cataluña, el *Quijote* era un obstáculo.

En consecuencia, desde Cataluña, en clave nacionalista, se hacía una lectura distinta del *Quijote* e incluso algunos intelectuales de prestigio,

como el socialista-nacionalista Gabriel Alomar, también el año de la pérdida de Cuba, traía a colación las referencias del radical Franquesa i Gomis para considerar que los verdaderamente quijotescos eran nada menos que los yanquis, auténticos libertadores de los cubanos (*sic*). También el primer número de la revista *La Nació Catalana*, aparecido en 1898, insertaba con letras de titular este anuncio: «Espanya agonitzant. Descredit vergonyós del quixotisme i de la patrioteria. Triomf del catalanisme».

La retórica imperialista que las alusiones «a los dominios donde no se ponía el sol» ponía de manifiesto sería ampliamente ridiculizada por parte de la prensa satírica catalana, con referencias negativas a «la armoniosa», remedo a mi modo de ver de «la Tolosa», la moza del partido de la venta que le ciñe la espada a don Quijote, con el que se apunta al blanco de la lengua castellana, la armoniosa lengua de Cervantes, como la llamaban políticos y periodistas, que el decreto ministerial de Romanones de 1902 imponía en Cataluña como obligatoria para la enseñanza del catecismo.

La prensa nacionalista más radical hace constante befa de la ampulosidad de los discursos patrioteros, de esa retórica vacua que suena a calderilla —en coincidencia, por cierto, con la opinión de la gente nueva, en especial, con Martínez Ruiz— y siguiendo las directrices nacionalistas de la búsqueda de la esencialidad, del rechazo de los oropeles, de la quincallería que, a su entender, el castellano mostraba por arrobas.

Llama la atención la enorme cantidad de referencias quijotescas con las, que en la prensa catalana, que en 1905 se ocupa del tercer centenario de manera unánime, se sigue aludiendo a la pérdida de las colonias, que, para Cataluña significaba, además, la posibilidad de quedarse sin mercados. Tal como recuerda Raymond Carr, el desastre del 98 le dio al catalanismo una oportunidad de oro permitiendo que se convirtiera en una fuerza regeneradora, frente a un Estado español agónico y vencido:

> El catalanismo contaba ya con una organización y con una doctrina. El desastre del 98 le dio su primera oportunidad de conquistar

> una audiencia masiva de las clases medias. La imagen de un estado castellano moribundo que, tras obligar a su juventud a hacer el servicio militar, había perdido para Cataluña su mejor mercado, permitió que el catalanismo se convirtiera en una de las fuerzas generales de la regeneración y en una fuerza electoral eficaz.

El historiador catalán Josep Benet, por su lado, alude a que la impronta del desastre fue también distinta en Cataluña:

> Per bé que durant les guerres colonials molta gent catalana s'havia deixat dur per l'onada d'un patrioterisme espanyol retòric, després, davant del desastre, la reacció fou immediata i vigorosa, combativa i esperançada, i, alhora, constructiva[6].

Una reacción que pone en entredicho la cultura castellana y, en especial, sus mitos entre los que destacaba, claro está, el *Quijote* aunque su creador, Cervantes, fuera extraordinariamente bien considerado incluso entre los más radicales. «Cervantes hagués fet bona amistat ab nosaltres si hagués tornat ara»[7], escribe, por ejemplo, Pep de la Tralla, en el intransigente semanario catalanista del mismo nombre.

Frente a los intelectuales finiseculares castellanos que suelen preferir don Quijote a Cervantes —y el paladín de esa preferencia es Unamuno—, los catalanes abogan por el autor. Antoni Careta y Vidal, por ejemplo, en un artículo de título sintomático «El nostra amich Cervantes», publicado en *La Veu de Catalunya*, le considera regionalista, ya que sentía un gran respeto por los idiomas, y cita el párrafo del capítulo XVI, de la segunda parte del *Quijote*, en la que el hidalgo defiende el uso de las lenguas vernácula, y añade:

> Que la llengua es la fe de vida més eloqüent d'una rassa, ho saben tots els pobles que s'estiman y tots els déspotas que voldríen anorrear tota parla que no sía la que a n' ells els convé mantenir. El pobre manchol de Lepant rés de això ignorava[8].

Para concluir:

> És que Cervantes era el castellá menys castellá de sos contemporanis amb tot y ésser el més veritable espanyol. ¡Ay! Si la majoria de sos paisans haguessen tingut el talent y la noblesa que ell tenia, no s'haurien vist l'alçament y la separació de Portugal y Catalunya en 1640[9].

El afecto que muestra Cervantes por los catalanes, según recuerda Careta, no sólo en el *Quijote* sino también en *El Persiles* y *En las dos doncellas* y hasta los colores simpáticos con que pinta la figura de Roque Guinart, importa menos a los nacionalistas que la defensa de lenguas vernáculas y el derecho de cada cual a expresarse en la lengua que mamó de su madre, una reivindicación presente en todos desde Almirall a Prat de la Riba, pasando por aquellos autores como Rubió i Ors que sólo hacen bandera del nacionalismo literario. El agradecimiento que los catalanes sienten por Cervantes va a ser esgrimido por cuantos consideran que Barcelona debe contribuir a festejar el tercer centenario, como harán el ya aludido Careta y Vidal, Miguel dels Sants Oliver o Ramon Miquel y Planas. Tres personalidades de la cultura catalana que reivindican la participación catalana en las conmemoraciones de 1905, justificándose, no obstante, ante quienes la ponen en entredicho. Una justificación sintomática del clima social que se vive entonces, pero también de que nadie se siente indiferente ante un libro como el *Quijote*, que tanto tiene que ver con Cataluña y más concretamente con Barcelona.

Situar fuera de ese contexto la controvertida recepción de la obra cervantina en el tercer centenario impediría entenderla de manera cabal. Me parece necesario aludir a que, en el fin de siglo, el debate Cataluña-España está en auge; igual que está en auge el análisis de los aspectos en los que se basa la nacionalidad catalana que, para manifestarse y consolidarse, tiene que hacerlo de espaldas a España. O así lo entiende, entre otros, Cacho Viu en su ensayo *El nacionalismo catalán como factor de modernización:*

> El rechazo de la influencia del castellano, indispensable para que la lengua recuperase su propia fisonomía se extrapoló a otros campos, hasta convertirse en el principio axiomático: la modernización de Cataluña pasaba, tácticamente, por la ruptura con el centralismo cultural de Madrid, que nunca sería capaz de incorporarse a ese proceso.

Así las cosas, no puede sorprendernos que la polémica sobre la celebración catalana del centenario fuera muy controvertida. Para quienes contraponían la raza castellana dominadora pero inferior, simbolizada en don Quijote, frente a la catalana sometida pero superior, poco habría que celebrar. Además no hay que olvidar que la propuesta de conmemoración del tercer centenario había partido de Mariano de Cavia, un periodista mal visto por los nacionalistas desde que, en 1896, arremetiera contra el mosén del Bruch, Ángel Garriga, llamándole «orate, energúmeno, ingerto de mambí y mestizo de igorrote, troglodita», etc., porque se había atrevido a predicar en catalán delante de Castelar. Asimismo, Cavia difundía su proyecto desde Madrid, cuando la crítica a la capital del Estado era lugar común entre los catalanistas. Desde que Balmes escribiera que Madrid era sólo una «conquista en el desierto», las descalificaciones fueron en aumento. «Corrompida cloaca y hasta corrompida Sodoma», la denomina, en la década de los treinta del ochocientos, un anónimo articulista de *El Nuevo Vapor*. En la etapa finisecular las cosas no habían cambiado; la ciudad de Madrid no era una referencia grata para la vida cultural barcelonesa de entonces, que miraba, hacia el norte, hacia otras capitales europeas más modernas, como París, de donde venía la luz, o hacia Londres, con parecidos intereses industriales a los de Barcelona. Prat de la Riba, en el mismo texto que he citado antes, aseguraba que a cualquier viajero llegado del extranjero Barcelona no le parecerá sino una capital importante del Midi francés. Durante su primer viaje, en 1899 Rubén Darío, a quien no podemos considerar catalanista, observó igualmente una gran diferencia entre la vida cultural de Madrid, que consideró un poblacho destartalado, y una Barcelona dinámica. A todos esos inconvenientes habría que añadir, me parece, que los nacionalistas consideraban que era la España oficial,

centralista y uniformizante que sólo aceptaba la hegemonía de la lengua castellana, la que tomaba bajo su tutela la organización de los fastos del centenario.

Con un artículo de lema sintomático «Post tenebram spero luces», Cavia, en 1903 desde *El Imparcial*, marcaba las pautas para una celebración ideal y pedía literalmente que se tirara la casa por la ventana para organizar:

> La más luminosa y espléndida fiesta que jamás ha celebrado pueblo alguno en honor de la mejor gloria de su raza, de su habla y de su alma nacional que suponga el resurgimiento español y la reanimación espiritual de esta tierra [...]. Una fiesta de familia para todos los pueblos latinos, una fiesta fraternal para todos los hombres que comulgan en el noble y laborioso culto de sentir hondo, pensar alto y hablar claro. La fiesta nunca celebrada de la ideal Quimera y la tragicómica Realidad, hecha carne entre carcajadas y dolores, entre ansias generosas y vulgares desengaños.

Cavia, a la vista está, con un lenguaje bastante campanudo, se nutría de tópicos al uso, de despojos románticos, derivados del *Volkgeist* herderiano que penetró en España a través de Schlegel con gran fortuna, pasados por las consabidas alusiones a Taine y ciertas dosis de regeneracionismo. Todo ello, en consonancia con la época, nada original, por supuesto, para acabar proponiendo que el centenario se tome como una cuestión de Estado y puesto que se trata de un asunto nacional, intervenga tanto la España oficial como el pueblo. Las sugerencias de Cavia son variadas y folclóricas, incluyen torneos, bailes de disfraces quijotescos, banquetes donde sólo se sirviesen platos mencionados en el libro, comidas de beneficencia, cabalgatas, verbenas, así como la erección de monumentos a Cervantes en Barcelona, Toledo, Sevilla y París, y la creación de un instituto benéfico para intelectuales viejos.

La propuesta de Cavia, una mezcla de intento de obertura o, quizá mejor, de futura primera piedra para la construcción de un parque

temático quijotesco —habría hecho las delicias de aquel obseso cervantino que fue otro Mariano, me refiero a Pardo de Figueroa, Droap o Dr. Thebussen, entre cuyos proyectos figuraba también la construcción de una Colonia Cervantes, con reproducción incluida de la Ínsula Barataria— era, en parte, deudora del homenaje a Calderón de 1881. La prensa la recogió con unanimidad y fue tomada muy en serio. Contó con el apoyo oficial y, en especial, con el de la *gente vieja*. Por el contrario, la *gente nueva*, los jóvenes se mostraron reticentes. Quizá mejor que una fiesta sería la celebración de unos funerales, con aventamiento de cenizas incluido, como había pedido, ya en 1899, el ingeniero vasco Pablo Alzola. Una opción en sintonía con el joven Martínez Ruiz, seguidor, por cierto, en sus comienzos del republicano federalista catalán Pi y Margall y que por entonces, 1904, asegura en *Somos iconoclastas:*

> Los jóvenes del día no han leído a Calderón, a Lope, a Moreto (o al menos si los han leído no volverán a leerlos, lo juramos) y no son pocos los que sienten un íntimo desvío hacia Cervantes.

Aunque a partir de 1905, convertido ya en Azorín, cambiará de opinión. No sólo acabará por dedicarse al ferviente apostolado de los clásicos castellanos, comenzando por Cervantes, sino que, como bien apunta Marichal en un sugerente ensayo, hará de la literatura española su patria.

Por su parte, Ramiro de Maeztu contesta directamente a Cavia en un artículo aparecido en *Alma Española* en el que coincidiendo con un texto anterior, «El libro de los viejos» (*La Correspondencia de España*, 12 de mayo de 1901), señala que el *Quijote* no sirve para el *sursum corda* nacional. Al contrario, opina que es el libro de los cansados, de los viejos, de los decadentes, y propone guardarlo para las fiestas íntimas.

Desde Barcelona, Miguel dels Sants Oliver se hace eco de las propuestas de Cavia de inmediato. Su artículo es el más inteligente y sugestivo de los que aparecen en la prensa catalana a raíz del futuro

centenario. Haciendo suyo el libro de Cervantes y demostrando hasta qué punto le es grato, da, a mi juicio, por un lado, una lección de sentido común y, por otro, confirma que su lectura del *Quijote* es capaz de sobreponerse al lastre ideológico casticista. Con talante inteligente y liberal, acaba su artículo proponiendo que los catalanes se sumen a la celebración. Oliver no quiere olvidar —cosa que sí hacen Almirall o Prat de la Riba— que Cervantes cuenta por aquella época en Barcelona con una serie de adictos cervantistas que el centenario de 1905 contribuirá a multiplicar:

> Rahóns elementals de civilisació y de politica aconsellan a la nova Catalunya que prengui sa part en el centenari del *Quijote*. Si en determinadas ocasions cal retreure'ls agravis y ferlos valer, la justicia y la gratitut han d'essers més fortas y visiblas quan es tracta d'aquellas personalitats altíssimas que suposen una desviació del temperament dominant y un esperit d'amplitut y de llarguesa capás de produir, si prosperés qualque dia, la veritable y íntima comunió dels pobles ibèrics[10].

El periodista mallorquín coincide en la referencia a la comunión de los pueblos ibéricos en el deseo —a menudo expresado por Maragall— de «L'Espanya gran, l'Espanya plural del futur». No olvidemos que el federalismo peninsular es un referente de buena parte de los nacionalistas desde el final del siglo XIX. Gabriel Alomar, por ejemplo, concebirá Cataluña «como el soñado Piamonte español».

Oliver concluye con un deseo que va más allá de la celebración cervantina, un deseo que coincide otra vez con el de una nueva España acogedora de todos sus hijos, también de aquellos que interpretan a Cervantes desde la periferia y que hablan en lengua no castellana del *Quijote*:

> Hi há que fer veure «nostre Cervantes» y ab ell la nova Espanya, l'Espanya que voldríam, la que há de náixer y surgir de bell nou, si és que no s'empenyen el *tenorisme* y la impenitencia en que s'extenui y's mori, sempre més, sempre més[11].

El pretexto del centenario le sirve para identificarse con la idea regeneracionista de una nueva España, distanciándose de lo que supone la España vieja —como haría después Ortega— identificada con el tenorismo o, lo que es lo mismo, con la España del subdesarrollo, del caciquismo, la de charanga y pandereta, por decirlo a la manera de Machado.

Las ideas de Oliver triunfan en 1905, frente a quienes consideran que Cataluña no debe celebrar el centenario, como los nacionalistas radicales Manuel Folch y Torres o Ramon Sempau, puesto que todas las publicaciones incluso aquellas que combaten la conmemoración, como *El Cucut* o *La Tralla* le dedican números extraordinarios, algunos de una gran belleza.

Miquel dels Sants Oliver fue una figura de inusual relieve, hoy olvidada. Sus planteamientos de «hay que hacer nuestro a Cervantes» no parecen próximos a los de los políticos de Convergencia i Unió ni del que fue su líder Jordi Pujol. El ex presidente la Generalitat de Cataluña aseguró en la presentación pública de la edición del *Quijote* patrocinada por el Instituto Cervantes, en abril de 1998, que siente a Cervantes tan cercano como Goethe. En cambio, el director de la edición Francisco Rico, en ese mismo acto, aseguró que «El *Quijote* es y ha sido desde el siglo XVII el libro preferido de Cataluña, [...] poco menos que el libro nacional de Cataluña».

Está claro que Pujol utilizaba un argumento básicamente lingüístico: el *Quijote* no es un libro escrito en catalán, como tampoco lo es el *Fausto*, pongamos por caso, pero a ese argumento se superpone el que identifica, todavía hoy, al libro cervantino con el espíritu nacional castellano. Rico, por el contrario, en la misma línea que Oliver, ofrecía diversos datos para documentar que, desde Cataluña, y desde el siglo XVII hasta ahora, han surgido una serie de ediciones del *Quijote*. Ya mucho antes, en 1905, Ramon Miquel i Planas se refería a las numerosas aportaciones catalanas, iniciadas en 1617 cuando el librero Rafael Vives imprime a la vez la primera y la segunda parte, señalaba la catalanidad del facsímil de la edición *princens*, y hacía hincapié en que Leopold Rius, autor de la primera bibliografía crítica de las obras de Cervantes, Bonsons, el mejor coleccionista cervantino del siglo XIX, o Givanel, entre una larga

lista de eruditos o estudiosos cuyas obras documenta pormenorizadamente, eran catalanes.

En 1905 el agradecimiento a Cervantes por haber incluido a Barcelona en el itinerario quijotesco se impone y el mérito de la obra prima por encima de consideraciones extraliterarias, aunque en algún momento las salidas de tono de uno u otro lado arrecien. «Quédense los castellanos con su *Quijote* y buen provecho les haga», escribe Folch i Torres. «Más vale un Quijote que todas las manufacturas de algodón de esos catalanes», espeta un periodista de Madrid, de cuyo nombre no quiere acordarse ni siquiera quien le replica, Ramon Miquel i Planas.

Esa indiscutible contribución catalana, que continúa a lo largo del siglo XX y llega al XXI, con Martín de Riquer, el más importante cervantista español, a la cabeza, prueba que han sido muchos los catalanes que han considerado a Cervantes como suyo, quizá porque la mayoría trataron de dejar a un lado las interpretaciones banales o sesgadas, casticistas o nacionalistas y se atuvieron a un texto de una calidad incuestionable, seducidos, por si fuera poco, por el personaje más importante de la novela occidental, por quien Barcelona se convierte en ciudad literaria y alcanza, a partir del siglo XVII, una fama y un renombre más universal que los que las Olimpiadas o el Fórum de las Culturas hayan podido darle. ⊶ CARME RIERA

NOTAS — TRADUCCIÓN DE LOS TEXTOS AL CASTELLANO

1 «Uno de los grandes méritos de la celebrada concepción de Cervantes es haber encarnado en su héroe el tipo genuinamente castellano. Es desinteresado, generoso, amigo de las buenas formas y espejo de cortesía».

2 «Es débil de cuerpo, pero aún más de inteligencia y, no obstante, se siente con ánimo de salir a combatir contra mundos visibles e invisibles. Cree que todo puede reducirse a una fórmula simple e indiscutible. Con una divagación bien vestida pretende resolver el más intrincado problema y trata, a continuación, de imponer su solución a los demás. ¿Puede darse un tipo más genuinamente castellano?»

3 «Uno está ligado a la corriente industrial de los pueblos modernos y el otro nutrido de los prejuicios del hidalgo, cargado de deudas e hinchado de orgullo».

4 «Alma inmensa y de potencia absorbente como la raza que simboliza, concentra en ella todas las palpitaciones de la vida social de un pueblo, que ha llegado a ser conquistador a fuerza de haber sido conquistado. Temerario hasta la ruina, absolutista hasta la irracionalidad, seco y duro, pero valiente y magnánimo, se ha dado a conocer como la raza castellana que simboliza. Por eso el libro se titula con razón *Don Quijote de la Mancha*. Aquel héroe manchego no tiene nada que ver con el catalán, con el vizcaíno ni con el gallego, originarios de otras razas.

5 «Matar, perseguir, ese es el imperativo de su alma, conformada por el Wotan germánico y el Almanzor sarraceno».

6 «Aunque durante las guerras coloniales muchos catalanes se habían dejado llevar por una oleada de retórico patrioterismo español, después, ante el desastre, la reacción fue inmediata y vigorosa, combativa y esperanzada, a la vez que constructiva».

7 «Cervantes hubiera hecho buenas migas con nosotros ahora, si hubiera vuelto».

8 «Que la lengua es la fe de vida más elocuente de una raza, lo saben todos los pueblos que se estiman y todos los déspotas que quisieran abolir todas las lenguas que no fueran las que a ellos les conviene mantener. El pobre manco de Lepanto nada de eso ignoraba».

9 «Es que Cervantes era el castellano menos castellano de sus contemporáneos, pese a ser el español más verdadero. ¡Ay! si la mayoría de sus paisanos hubiesen tenido el talento y la nobleza que él tenía, no se hubiera visto el alzamiento de Cataluña en 1640 y la separación de Portugal».

10 «Razones elementales de civilización y de política aconsejan a la nueva Cataluña que tome parte en el centenario del *Quijote*. Si en determinadas ocasiones cabe recordar los agravios y hacerlos valer, la justicia y la gratitud han de ser fuertes y visibles cuando se trata de aquellas altísimas personalidades que suponen un desvío del temperamento dominante y un espíritu de amplitud y generosidad, capaz de producir, si prosperara, algún día la verdadera e íntima comunión de los pueblos ibéricos».

11 «Es necesario reconocer como nuestro a Cervantes y, con él, a la nueva España, la España que deseamos, la que ha de nacer y surgir de nuevo, si es que no se empeñan el *tenorismo* y la impenitencia en que se extenúe y muera para siempre jamás, para siempre jamás».

NI LA ORTODOXIA NI EL LAICISMO QUIEREN DESAPARECER

Israel, en la encrucijada constitucional

MANUEL J. TEROL BECERRA CATEDRÁTICO DE DERECHO CONSTITUCIONAL

A fin de evitar equívocos innecesarios, se juzga oportuno aclarar que en estas páginas se identifica Constitución con documento escrito, concebido como norma suprema del ordenamiento jurídico, compuesto por normas jerarquizadas entre sí, de tal modo que las inferiores se fundamentan en las de rango superior, y así sucesivamente, hasta llegar a la Constitución fundamento —inmediato o mediato— y límite de su respectiva validez. Quizá no sea ocioso añadir, empleando otros términos, que si se entiende aquí por Constitución, tanto como norma escrita capaz de condicionar la actividad normativa de los poderes del Estado, es porque, a un tiempo, se estima que la Constitución instaura esos poderes cuya tarea creadora del Derecho limita. La idea es de sobra conocida, como también que la expresión usada para referirse a ella es la de Constitución racional normativa.

Atendiendo a dicho criterio, bien puede decirse que Israel carece de Constitución. Poco después de obtener la independencia y a fin de evitar un vacío normativo, se resolvió allí adoptar la Ley sobre Ordenanzas y Administración, en virtud de la cual el nuevo Estado hacía suyo el ordenamiento vigente en su territorio inmediatamente antes de ese momento fundacional, siempre y cuando dicho ordenamiento no fuera contradictorio con los principios enunciados en la Declaración de Independencia del

Estado de Israel, proclamada el 14 de mayo de 1948, ni con las leyes que aprobara el Parlamento israelí —la Kneset—. De este modo, el nuevo Estado contó inicialmente con un ordenamiento compuesto por ciertas normas, vestigio de la presencia turca en Palestina hasta 1917; las que rigieron allí durante el mandato británico, desde 1918 hasta 1948, pertenecientes en su mayor parte al Derecho consuetudinario inglés; más elementos de la ley religiosa judía, y alguna que otra norma procedente de sistemas jurídicos distintos de los mencionados.

Con esto solventaba el naciente Estado israelí su necesidad perentoria de un ordenamiento con el que iniciar su andadura. Las instituciones que por fuerza habría de crear la Asamblea Constituyente, convocada en la Declaración de Independencia, se encargarían de hacer el resto. Había que dar tiempo al tiempo para que aquéllas enriqueciesen con sus aportaciones ese ordenamiento inicial mínimo. El cual, en efecto, ha conocido, desde 1948, un incremento paulatino con la sucesiva incorporación al mismo de nuevas normas.

De entre ellas, interesa destacar un selecto grupo usualmente conocido como el de las Leyes Básicas, de ordinario identificadas, a su vez, por el nombre de la institución o el asunto que respectivamente regulan, esto es, la Kneset (1958), el Territorio del Estado (1960), el Presidente (1964), el Gobierno (1968), la Economía del Estado (1975), el Ejército (1976), Jerusalén (1980), el Sistema Judicial (1984), el Interventor del Estado (1988), la Dignidad y la Libertad Humanas (1992), y la Libertad de ocupación (1992).

Visto el protagonismo del Common Law británico en la tarea conducente a la construcción del sistema jurídico israelí, es comprensible que haya influido también Inglaterra para que, antes o después, se haya contemplado el conjunto de Leyes Básicas recién citadas como la Constitución de Israel. Quiere decirse con ello que, aun cuando se aprobaran sin mediar el propósito de comunicarles carácter constitucional, después de adoptárselas parece haber surgido la idea de asignárselo siguiendo la pauta del modelo constitucional inglés. Conviene subrayarlo, pues existen argumentos con que sustentar la dimensión constitucional de las Leyes Básicas desde ese punto de vista británico. De tal modo que no faltan

quienes los esgrimen dentro y fuera de Israel. Sin perjuicio de lo cual cuesta concluir afirmando que con la aprobación del conjunto normativo expresado se haya resuelto allí satisfactoriamente la cuestión constitucional. Máxime cuando cabe deducir lo contrario de su corta pero intensa historia, cuya consulta al respecto se juzga pertinente a la luz de la íntima relación que, con toda evidencia, guardan dicha cuestión y la atinente a la construcción del Estado de Israel.

Para calibrar la intensidad del vínculo que anuda a la cuestión constitucional con su proceso de construcción nacional conviene tener en cuenta que el documento directriz de la transición política israelí, esto es, su Declaración de Independencia, encierra un ambicioso proyecto de construcción nacional, en cuya virtud, tras una ineludible situación de interinidad, obtendría el Estado de Israel la estabilidad que habría de comunicarle la aprobación de una Constitución.

En ningún momento, pues, pretendió hacerse de la Declaración de Independencia la Constitución de Israel. Antes bien, se contaba con la adopción de esta última para levantar el edificio estatal apenas esbozado en aquel documento, de forma que dicho edificio hubiera de reposar en la futura Constitución como uno de sus pilares básicos. No en balde, invitaba la Declaración de Independencia a la aprobación de una Constitución llamada a desempeñar como principal tarea la de fundar el Estado de Israel. Por cierto que en los siguientes términos literales:

«Nosotros declaramos que, con efectividad desde la terminación del Mandato, esta noche víspera del sábado, sexto de Iyar de 5708 (15 de mayo de 1948), hasta el establecimiento de las autoridades electas, regulares del Estado, *de conformidad con la Constitución que será adoptada por la Asamblea Constituyente*, elegida no más tarde del primero de octubre de 1948, el Consejo del Pueblo actuará como Consejo Interino del Estado, y su órgano ejecutivo, la Administración del Pueblo, será el Gobierno Provisional del Estado judío, que se habrá de llamar "Israel"».

Todavía interesa llamar la atención sobre la enorme complejidad que reviste el proceso de construcción nacional israelí. De sobra la tiene presente Carmen López Alonso cuando califica el fenómeno como un

Forum
BARCELONA
2004
POR TI, MILES DE NOSOTROS.
Es bueno saber que siempre hay alguien pendiente de ti. Por eso en Endesa ponemos a tu disposición más de 450 Puntos de Servicio, 50 Oficinas Comerciales, un teléfono permanente y una página web. Porque en Endesa queremos ofrecerte toda la atención que te mereces.
endesa
LUZ y GAS.
Por ti, miles de nosotros
Infórmate en el 900 84 83 84 o en endesaonline.com

OFERTA ESPECIAL XV ANIVERSARIO LA GACETA DE LOS NEGOCIOS

GRABADOR DVD GRATIS

Suscríbete ya.

902 196 269

¿A qué esperas?

PRECIO DE LA SUSCRIPCIÓN: 360,61 €
Promoción válida sólo para nuevas suscripciones.

LA GACETA
DE LOS NEGOCIOS

Y si te suscribes antes del 30 de junio, participarás en el sorteo de 4 viajes para 2 personas a Tenerife, en hotel de 4 estrellas, 7 días, 6 noches, media pensión, billetes de avión y traslados aeropuerto incluidos, para disfrutar durante los meses de septiembre y octubre. La Gaceta de los Negocios lo notificará telefónicamente.

caso paradigmático o singular entre los de su especie, tras sostener que no existe un modelo para explicarlo unilateralmente. No sólo, añade la citada autora, porque en él hayan influido hechos externos como la descolonización o el holocausto, insólitos, cuando no ausentes, en otros procesos de construcción nacional, sino también porque dicho proceso se prolonga hasta la actualidad. Como, por cierto, así entiende que sucede el historiador israelí Zeev Sternhell, quien, no en balde, afirma sobre el particular que Israel sería todavía un país no terminado, «una nación laboratorio».

Pues bien, dada la intensidad de la relación que guarda la cuestión constitucional en Israel con su proceso de construcción nacional, no sorprende encontrar comunicada aquélla por la principal característica que impregna el fenómeno en el cual cabe entender que se inscribe. Nada tiene de particular que, en definitiva, el proceso tendente a dotar de una Constitución al Estado israelí también se muestre rodeado de complejidad.

Según informa al respecto Gabriel Ben Tasgal, antes de la independencia se había formado una Secretaría conocida con el nombre de su presidente, Zeraj Varhaftit, encargada de redactar una Constitución para el Estado por nacer. A causa de la guerra, la elección de la Asamblea Constituyente prevista en la Declaración de Independencia, como muy tarde, para octubre de 1948, no se efectuó hasta febrero de 1949. Inmediatamente acordó dicha Asamblea dictar la Ley de Transición 1949 (JokHaMaaver 1949), en cuya virtud el Parlamento sería denominado en adelante Kneset y la Asamblea Constituyente considerada la primera Kneset.

También de modo inmediato reanudó el órgano la discusión iniciada en la secretaría Zeraj Varhaftit sobre la Constitución entre posiciones encontradas: la de quienes pedían redactar una Constitución, por entender que a ello comprometía la Declaración de Independencia, y la de quienes se oponían a su aprobación —los partidos religiosos—, por estimar que la única ley suprema era la Halajá (Ley religiosa) y que la Constitución no podía obviar un tema tan espinoso para Israel como el de la relación religión-Estado, de una parte, y el partido gobernante

«Mapai», liderado por el primer ministro David Ben Gurión, de otra, por las razones que luego se verán.

Así las cosas, el 13 de junio de 1950 el Parlamento acordó, mediando el voto de cincuenta diputados a favor, frente a treinta y nueve en contra, aceptar la propuesta del diputado del Partido Progresista Izahar Harari, según la cual:

«La primera Kneset ordena a la Secretaría de Constitución, Ley y Jurisprudencia elaborar una propuesta de Constitución para el Estado. La Constitución estará conformada por grandes artículos, cada uno de los cuales será una ley básica. Cada artículo será expuesto ante la Kneset, y cuando la Secretaría culmine su trabajo, todos los artículos serán reunidos en una Constitución para el Estado».

Tal es la información que ofrece al respecto Gabriel Ben Tasgal, para quien, en definitiva, Harari propuso que una secretaría de la Kneset asumiera la función de la Asamblea Constituyente y, paso a paso, preparara una Constitución a muy largo plazo para Israel.

Desbordaría con mucho el objetivo que persiguen estas páginas indagar sobre los logros que, en todos estos años, haya podido alcanzar el parlamento israelí en el ejercicio de su tarea constituyente. Más interesa concentrar la atención en la citada solución de compromiso, mediante la cual, obsérvese bien, no renunciaba la Asamblea Constituyente, transformada en primera Kneset, a que Israel contara con una Constitución, por más que pospusiera *sine die* el momento de su adopción. Considérese si no proporciona dicha circunstancia un argumento de peso con ayuda del cual sustentar, como aquí se hace, que Israel carece de Constitución. Tanto más cuanto no faltan allí voces autorizadas que la demanden en la actualidad.

Tal es el caso de Abraham Burg, presidente de la Kneset, al menos cuando se celebró el quincuagésimo primer aniversario de su creación, esto es, el 1 de febrero de 2000, quien con esta ocasión publicó un artículo significativamente titulado: «El cumpleaños de la Kneset: La hora de la Constitución». En él decía, entre otras cosas, que los israelíes se ocultaban tras la túnica del *status quo* para engañarse a sí mismos. En su opinión, los defensores del *status quo* adoptaban un partido

erróneo. Según decía, «Ben Gurión y sus seguidores creyeron que en veinte años más la ortodoxia desaparecería, mientras que los ortodoxos estaban convencidos de que el capricho de los jóvenes sionistas desaparecería del mundo y la gloria de la tradición volvería a reinar. Entonces, entre tanto, ambas partes acordaron congelar la realidad. Pasaron los días, siguieron los años y resultó que ninguna de las dos desapareció».

Pero, a grandes males, los grandes remedios que para Burg habría de traer consigo la Constitución: «Si somos amantes de la vida debemos dar basamento, y rápido, a un nuevo principio fundamental que reemplace al *status quo* que artificialmente exacerbó nuestro espíritu. Una Constitución es un nuevo principio fundamental».

Ahora bien, los datos hasta aquí referidos no son los únicos en virtud de los que adquiere interés la complejidad de la cuestión constitucional israelí. Por atractivos que puedan considerarse éstos, incluida la conclusión que, subsiguientemente a su examen, cabe sostener respecto a la ausencia en Israel de una Constitución racional normativa, en el sentido ya apuntado, no lo es menos que su idea ha recibido allí una excelente acogida. Así autoriza a sostenerlo cierto hecho cuyo relato se ha dejado deliberadamente para el final.

Según la información que al respecto proporciona Gabriel Ben Tasgal, en 1953 un diario israelí publicó que Israel cedería doscientos mil soldados a Estados Unidos si este país decidía iniciar el combate con la Unión Soviética. El Gobierno israelí negó el contenido de la información, pero no logró evitar que estallara la polémica, en el curso de la cual el periódico del Partido Comunista de Israel, *Kol Haam* («La Voz del Pueblo»), acusó al Gobierno de jugar a la guerra y de regalar la sangre de los jóvenes.

El Ministerio del Interior decidió cerrar el periódico invocando una ley que le permitía hacerlo cuando la prensa amenazase la paz pública, y el diario recurrió tal decisión a la Corte Suprema de Justicia. La cual manifestó no estar en condiciones de emitir un juicio definitivo sobre si *La Voz del Pueblo* hizo peligrar o no la paz pública debido a que la ley aplicable al caso admitía varias interpretaciones y que,

mediando dicha circunstancia, había de resolverse, como hizo, según el espíritu de la Declaración de Independencia, en la cual se promete libertad de expresión.

Nada se ha dicho en las consideraciones hasta aquí efectuadas del contenido que en los tiempos presentes se le exige a una Constitución racional normativa. Quede para mejor ocasión tratar, con el detenimiento debido, sobre el particular. En lo que importa aquí es obvio que sólo a Israel le toca decidir sobre este asunto. Como hará luego de evaluar sus necesidades de todo tipo, incluidas, claro está, las de carácter integrador y de ponderar si, para la obtención de este último beneficio, no sería oportuna la implantación constitucional de un modelo de Estado completamente laico.

Quizá eso signifique asumir el riesgo de poner en peligro su identidad nacional. Pero aun así tal vez pueda interesarle a Israel adoptar una decisión de este tipo si, en verdad, media allí el propósito de poner término al *status quo* que vertebra su sociedad política y aun su organización institucional, porque se juzgue que éste ha dado de sí cuanto podía. De modo que, en efecto, concluyan reconociéndose sus nacionales inmersos en un proceso de construcción estatal por culminar. Respecto del cual interesa llamar la atención sobre el riesgo que arrostra cualquier Estado de comprometer seriamente su futuro si, al atravesar por la fase de su cimentación, ignora las peculiaridades de las comunidades humanas ubicadas en su territorio, o pasa por alto, acerca de esas comunidades humanas diferentes entre sí que albergue, sus posibles pretensiones de imponerse sobre las restantes.

No se desdeñe el beneficio que puede reportarle a un Estado plural, en tanto que *compositum* de comunidades humanas culturalmente diversas, reconocerles su respectiva idiosincrasia y hasta asignarles, por eso mismo, alguna dosis de autonomía política, como medida preventiva del secesionismo. Tampoco se menosprecie lo provechoso que puede ser para un Estado renunciar a toda clase de confesionalidad como medio de atajar los intentos protagonizables por cualquier comunidad religiosa nacional de implantar su libro sagrado como la norma suprema del Estado.

Dígase si una pretensión como ésa no encierra una tendencia desintegradora del Estado que pueda conducir a su fragmentación. De concluir en fracaso, por lo que éste significa de decepción para la comunidad religiosa comprometida con la iniciativa. De ser un éxito, por lo que supondría de desencanto para las restantes. Y, en cambio, adviértase cuánto representa para la integración de los diversos subsistemas estatales en el conjunto o sistema que el Estado cuente con una Constitución en la que se reconozca la existencia autónoma de tales subsistemas y haga constar su compromiso de aconfesionalidad, pautada con arreglo al modelo que viene contemplándose, como garantía de neutralidad.

MANUEL J. TEROL BECERRA

BIBLIOGRAFÍA

Ben Tasgal, Gabriel: «La base legal en Israel: Un país sin Constitución». En www.wzo.org.il/es/recursos/view.asp?id=1086

Ben Tasgal, Gabriel: «La Declaración de Independencia de Israel y su importancia». En www.barujataadonai.com/sionismo

Burg, Abraham: «El cumpleaños de la Kneset: La hora de la Constitución». En Cfr. www.wzo.org.il/recursos/view.asp?id=596.

López Alonso, Carmen: «Israel ¿nación laboratorio?». En www.ucm.es/info/historia/Secund/profesorado/Articulos/Israel/Israel.htm. El trabajo ofrece además cumplida información sobre las formulaciones de Zeev Sternhell.

El mundo islámico ¿qué es lo quiere, y puede?

NURIA OROT ESPECIALISTA EN RELACIONES INTERNACIONALES

La fallida solución diplomática previa al estallido de la segunda Guerra del Golfo (II GG) ha convulsionado las estructuras de la política internacional. El hasta entonces llamado «nuevo orden», que procedía de la descomposición de la Unión Soviética, cumplió en ese momento sus días, que se han revelado bastante efímeros. Los actores principales de la política internacional se enfrentan ahora a un nuevo «nuevo orden», amorfamente constituido a partir de elementos tan dispares como la crisis de la construcción europea, una globalización imperfecta, la vulnerabilidad de Occidente frente a la amenaza terrorista, etc. Entre estos factores, el mundo islámico es uno de los más preocupantes, sobre todo lo que concierne a su evolución en estos tres aspectos fundamentales, en opinión de la autora de este ensayo: el proceso de paz entre Israel y Palestina, el posconflicto en Irak y la lucha internacional contra el terrorismo.

La II GG ha colocado a Oriente Medio, más que nunca, en el centro de gravedad de la política internacional y, simultáneamente, parece encomendar a Occidente una nueva tarea: la de reformar esa área del planeta —o, por no tomar la parte por el todo, mejor diríamos: la de reformar el mundo islámico—.

El mundo islámico es una realidad compleja, que abarca países tan diversos como Senegal, Turquía, Albania, Arabia Saudí o Malasia, por no mencionar otros con significativas minorías islámicas, como es la India. Hablamos habitualmente de Oriente Medio, en sentido estrictamente geográfico, o en su versión ampliada («greater Middle East»), para referirnos a la parte árabe del mundo islámico y a las regiones que la albergan y rodean. Es importante subrayar que esa parte árabe, dentro del mundo islámico, es la minoritaria: los árabes suman unos trescientos millones (con el matiz importante de que no todos ellos son musulmanes, aunque sí la mayoría) en un universo de unos mil quinientos millones de personas —es decir, los árabes representan sólo una quinta parte aproximadamente del mundo islámico—.

Precisamente, esa quinta parte es la que tiene una mayor necesidad de experimentar procesos de reforma. Nótese que, de los países citados como ejemplo de la diversidad islámica, cuatro representan países no árabes y gozan de regímenes políticos democráticos, más o menos desarrollados. El único país árabe en la lista, incluido obviamente a título de ejemplo, es el no democrático. El Informe para el Desarrollo Humano en el mundo árabe (un importante documento de carácter anual, hecho por árabes, e iniciado en 2002 según la plantilla del sistema de Naciones Unidas), reconoce claramente el retraso del mundo árabe en términos de desarrollo humano, un factor clave en la actualidad. Sin embargo, hay que reconocer que, aun cuando la «misión» occidental de reforma se dirige primordialmente al Oriente Medio ampliado, no deja de apuntar a todo el mundo islámico.

¿ES POSIBLE ESA «MISIÓN»? ¿ES DESEABLE? La respuesta no es única: depende de una serie de consideraciones, y muy señaladamente de la evolución interna del mundo islámico, en primer lugar; de la actitud occidental ante el mundo islámico, en segundo; y finalmente, del destino de los tres ejes del mundo islámico.

El mundo islámico es, como hemos apuntado ya, una realidad compleja y, sin embargo, paradójicamente, está dotada de un enorme grado

de coherencia interna. Al contrario que la cristiandad, el islam parte de una base única, indiscutible e inmutable, que es la revelación divina contenida en el Corán y, además, no tiende naturalmente a la secularización. La ausencia de una «iglesia» al estilo cristiano, incluso de una jerarquía religiosa, de nuevo al estilo cristiano (sobre todo en la mayoría sunita, con muchos más matices en la minoría chiita), puede explicar el que en el islam no se haya acuñado una frase equivalente a aquello de que hay que dar a Dios y al césar lo que le corresponde a cada uno. Pero además el islam es una doctrina, por así decir, envolvente, en el sentido que aspira a regir e inspirar la vida humana en su totalidad.

Esta solidez de origen no impide la existencia de interpretaciones, escuelas o corrientes en su seno. Occidente tiende a colocar sobre esos movimientos etiquetas sacadas de sus propias categorías conceptuales, a fin de que resulten reconfortantes para su propia audiencia y habla así de «conservadores o progresistas», «moderados o fundamentalistas», etc. Reconfortantes, quizá sí sean esas etiquetas; inexactas, lo son sin duda. El Corán, la piedra angular del islam, es un libro de riqueza infinita pero de composición unívoca. No existen versiones diferentes del Corán como sí existen diversas versiones de la Biblia. La perspectiva casi de *Rashomon* de los Evangelios, el centro del Nuevo Testamento cristiano, es impensable en el universo coránico. No hay progresía y conservadurismo en él; en todo caso, hay interpretaciones literalistas y otras que no lo son tanto. Existe sin duda un debate interno, lamentablemente sofocado en parte por regímenes dictatoriales y en parte también por la decadencia generalizada, sobre lo inmutable y lo mudable en la esfera islámica, en otras palabras: sobre lo que es adaptable y lo que no lo es, dentro del islam, al siglo XXI. El debate resultará tanto más fructífero cuanto más libre, abierta y participativamente se celebre. En todo caso, ha de ser un debate interno, intramusulmán. Y su objetivo no es, desde la perspectiva musulmana, necesariamente la «reforma», tal y como la concebimos desde un punto de vista occidental, sino que podría ser más bien un «renacimiento». La cuestión semántica no es baladí porque esconde una divergente concepción del proceso.

Cuando Occidente habla de «reforma» está apuntando a la «occidentalización» del mundo islámico. Y cuando el mundo islámico habla de «renacimiento» alude a la vuelta de, o a la vuelta a, un pasado glorioso. Una y otra visión (utilizando un término muy en boga en la retórica actual) distan de ser monolíticas, aunque probablemente la visión occidental, que parte de la posición de privilegio y fuerza del mundo relevante, que es el suyo, es más monolítica que la visión islámica, curtida en un ambiente de decadencia e irrelevancia, y en la que convive una tensión entre quienes quieren borrar completamente el pasado y los que quieren reconstruirlo, con todos los matices intermedios.

La existencia de regímenes dictatoriales en la mayor parte del mundo islámico, y en prácticamente todos los países del «quinto» árabe, no contribuye a que el debate sea fructífero. La decadencia generalizada —en el terreno cultural y en el económico, a pesar del petróleo— en que viven los países islámicos, tampoco. Aunque el argumento es reversible: la decadencia misma es parcialmente producto de la falta de un debate libre y genuino. Y la tiranía política es otro de sus subproductos.

Sin embargo, para Occidente la ausencia de un debate auténtico, la falta de libertad y de democracia, la decadencia son tan reconfortantes como las etiquetas, aunque, siendo políticamente incorrecto reconocerlo así, se predica en público un sermón diferente. Ciertamente, a Occidente le disgustan la dictadura de Mubarak o las de los Estados del Golfo, verbigracia, pero le resulta más cómodo tener que tratar con esos regímenes que con los islámicos o «islamistas», según la terminología al uso, aunque sean «moderados». Porque Occidente teme, recela y resiente del islam primordialmente por ignorancia, a la que tantas veces se unen los prejuicios. Y mientras una y otros dominen la actitud occidental, la contribución de Occidente al mundo islámico será probablemente negativa y regresiva. Se ahondará en la brecha de incomprensión y hostilidad. La mejor contribución que Occidente podría hacer al mundo islámico es un auténtico conocimiento de ese mundo y de lo que necesita para cambiar de verdad, por ejemplo, entre otros varios, una inversión masiva en educación.

Desde el punto de vista occidental, el mundo islámico en el siglo XXI ofrece tres esferas de interés primordial: el conflicto palestino-israelí, el posconflicto en Irak y la lucha contra el terrorismo.

EL CONFLICTO PALESTINO-ISRAELÍ Reavivado, tras años de aparente progreso, con la segunda Intifada, el conflicto palestino-isrealí se ha convertido, tras la operación militar en Irak, en una prioridad, teórica al menos, en casi todas las agendas. La filiación a la «coalición de los voluntarios» ha creado la obligación política de intentar resolver los distintos componentes de la cuestión y no sólo el cambio del régimen de Sadam Husein. La hoja de ruta es sólo el último de una larga lista de cadáveres exquisitos. La realidad es que el conflicto palestino-israelí es insoluble si se sigue la ruta actual, con o sin hoja. Ni la reforma de la Autoridad palestina, ni la desaparición o continuidad de Arafat, ni las conversaciones directas entre las partes, ni los mediadores de lujo, ni un Madrid II, ni Abdalá Al Saud van a funcionar bajo las premisas actuales, a saber: alineamiento acrítico de Estados Unidos con Israel, marginación de Siria del proceso y política de avestruz en los temas claves —asentamientos, refugiados, Jerusalén—.

Mientras Estados Unidos no camine por sendas de una mayor equidistancia y sea capaz de conminar a Israel a adoptar determinadas conductas en vez de verse sujetos a la presión de los *lobbies* judíos; mientras los árabes no abandonen el requisito de Jerusalén como capital (una idea no islámica, puesto que ninguna ciudad sagrada del islam debería convertirse en capital de un estado-nación, un concepto secular y ajeno a la teoría política del islam) y manejen la cuestión del derecho de retorno de los refugiados con realismo; mientras la comunidad internacional no presione para que se pongan las cuestiones clave sobre la mesa, no habrá solución al conflicto.

Pero la voluntad política de la comunidad internacional —esa amalgama inespecífica que aglutina el mundo occidental, los donantes (el Norte, en suma) y los escasos y dispersos actores útiles del Sur— es necesaria no para resucitar el cadáver sino para partir de casi cero, no existe y

es difícil que exista en el futuro. ¿Y para qué buscar soluciones audaces cuando la contención funciona?

EL FUTURO DE IRAK La reconstrucción y la democratización de Irak constituye un factor importante en la evolución del mundo islámico, aunque es difícil evitar la impresión de que se ha sacado un tanto de quicio el peso de Irak en el orbe islámico y el supuesto efecto demostración que el experimento iraquí podría tener sobre otros países de ese mundo. Irak es un caso único, de acuerdo con la excepcional longevidad y crueldad del régimen de Sadam Husein. El cambio de régimen es positivo, sin ningún lugar a dudas, para los propios iraquíes, en primer lugar, y quizá para todo el mundo islámico (a condición de que éste sea capaz de reflexionar al menos sobre la magnitud de lo sucedido).

Ello no obstante, es un cambio impuesto desde arriba y desde fuera. Está por ver si tan excepcional revolución va a funcionar. Hoy, las perspectivas no son alentadoras, pero el comienzo de una nueva fase con el traspaso de soberanía el 1 de julio y el horizonte electoral del año próximo, permiten un resquicio de esperanza. Esperemos, pues, que funcione a medio y largo plazo. Pero incluso aunque funcione, su complicada etiología, gestación y desarrollo la convierten en un artículo de difícil exportación. La historia con mayúsculas nos enseña que la revolución es un movimiento desde dentro y desde abajo. El mundo islámico no es una excepción.

Por otro lado, la combinación de una firme revolución impuesta desde fuera y desde arriba en un país, junto con una política de avestruz ante los regímenes autoritarios, aunque sean «moderados», de alguno o algunos de los vecinos de Irak, se traduce en un mensaje ambiguo. La conclusión que algunos pueden extraer es que con tal que determinada dictadura no alcance un carácter demasiado odioso y no se dote de armas de destrucción masiva no pasa nada.

AL QAIDA De los tres ejes que estamos analizando, la lucha contra el terrorismo de Al Qaida es el que aún suscita mayor unanimidad de puntos de vista en Occidente. Y con razón, porque el terrorismo como fenómeno auténticamente global, casi más que

la economía o las comunicaciones, es, junto con la pobreza y el medioambiente, uno de los retos fundamentales del presente.

La lucha contra el terrorismo es una causa justa y necesaria. Lo que no es ni justo ni necesario, y además resulta profundamente contraproducente, es demonizar el islam y estigmatizar a los más de mil millones de musulmanes que habitan el planeta Tierra metiéndolos en el mismo saco que a la exigua minoría que representan los terroristas.

Tampoco es justo y es igualmente contraproducente, echar la culpa del «fundamentalismo» que alimenta al terror a ciertos regímenes de países islámicos, como Arabia Saudí, sin, al mismo tiempo, preguntarse quién coadyuva a que esos regímenes, sin duda antidemocráticos e ilegítimos y en bastantes casos, en efecto, caldo de cultivo de terroristas, se mantengan; o cuál sería la actitud occidental si tales regímenes fueran sustituidos por regímenes islámicos o «islamistas», gracias al ejercicio libre de la voluntad de los ciudadanos —una pregunta, por cierto, particularmente pertinente en el caso de Irak, en donde no sería extraño que la mayoría que saliese de unas elecciones libres representara alguna forma de «islamismo chiita»—.

Occidente sólo puede avanzar en, y quizá algún día ganar, la guerra contra el terrorismo, si consigue alistar al mundo islámico. Si consigue hacerlo de verdad. Y eso sólo pasará si el mundo islámico cambia su percepción acerca del mundo occidental, hoy en día en general negativa. Es cierto que en esa perspectiva negativa se mezclan muchos factores, desde la envidia hasta la impotencia, pasando por la admiración y el deseo de emular al «otro», por el miedo a ser aniquilado culturalmente, por el complejo a la vez de inferioridad y de superioridad, por la conciencia de la propia irrelevancia frente al poder... Pero cualesquiera que sean los factores, reales o imaginarios, que contribuyen a alimentarla, es innegable que semejante percepción predomina.

Esa percepción negativa puede estar en el origen de una pasividad general en el mundo islámico frente a la campaña antiterrorista del Norte. Un ejemplo es la falta de condena de los ataques terroristas suicidas por parte de varios regímenes del mundo islámico, a pesar de que el islam, tanto en el Corán como en la *sunna* o ejemplo de la vida del

profeta Mahoma, prohíbe no ya matar a la población civil sino dañar la propiedad y la naturaleza. Cierto, la percepción negativa la consienten, cuando no alientan, estos propios regímenes no democráticos para su consumo interno. Pero ello no hace sino abundar en la tesis de que no se debe «proteger» tales regímenes, por el bien del islam y del propio Occidente.

En suma, hacer que mejore la percepción que de Occidente tiene hoy el mundo islámico —un aspecto fundamental en la lucha contra el terrorismo— no es algo que deba procurarse solamente a través de la diplomacia, del entendimiento intercultural o de una campaña masiva de educación, sino que tiene que ver asimismo con fomentar el desarrollo de la libertad política en el mundo islámico.

EL PAPEL DE ESPAÑA

El futuro del islam está sólo en manos de los propios musulmanes. Ninguna operación exógena puede ni podrá cambiar el mundo islámico, si el mundo islámico no se cambia a sí mismo. El mundo islámico tiene los recursos para hacerlo. Le falta la voluntad.

Occidente no puede ni debe suplantar esa falta de voluntad. Le costaría caro y se volvería contra ella. Pero sí puede, y seguramente debe, coadyuvar a formar esa voluntad, a través de una contribución positiva, de entendimiento, de un entendimiento que sea incluso crítico, y también a través del respeto.

En cada uno de los tres ejes mencionados, cabe llevar a cabo una contribución positiva. Occidente es un concepto amplio y sus diferentes actores pueden desempeñar papeles diferentes, aunque complementarios.

Nada puede hacerse hoy sin contar con Estados Unidos, activa o pasivamente, es decir, por acción o por consentimiento. Estados Unidos es el actor más poderoso en la esfera internacional. Sin embargo, todo poder conoce límites. El de esta nación es su mala imagen en gran parte del mundo islámico, una imagen que supera con creces lo que piadosamente llamábamos en el apartado anterior «percepción negativa». Estados Unidos necesita amigos y aliados que le ayuden a tender puentes en el mundo islámico.

Una Europa unida podía constituirse en ese puente. No obstante, la brecha abierta el año pasado con la campaña de Irak entre algunos actores europeos y Estados Unidos, lo que se ha venido en llamar la «división transatlántica», aún no se ha cerrado del todo, a pesar de Normandía-60.

Los actores individuales europeos, en cambio, sí pueden actuar. Entre ellos, destaca el papel que España podría desempeñar. Geográfica e históricamente, España es un país inmejorablemente situado para ejercer un papel de relieve. Le fallan, empero, algunas condiciones necesarias para desempeñar esa función específica: la deficiente educación exterior de una opinión pública todavía en algunos casos inmadura y demasiado ensimismada; la falta de recursos, materiales especialmente, de su servicio exterior; y un cierto complejo histórico en el que, tras un breve paréntesis, parece que hemos vuelto a caer. ◆ NURIA OROT

UN EJEMPLO DE POLÍTICA DE ESTADO

La lectura y el libro

FERNANDO LANZAS HA SIDO DIRECTOR GENERAL DEL LIBRO, ARCHIVOS Y BIBLIOTECAS

La Administración del Estado está compuesta por un conjunto de organizaciones pertenecientes a los niveles central, autonómico y local, dirigidas por políticos y gestionadas por funcionarios. Los políticos dirigentes se renuevan periódicamente como resultado de las correspondientes elecciones, dando paso no solamente a otras personas sino también a otras ideas o «estilos» de gobernar cuando cambia el partido vencedor, mientras que los funcionarios suelen permanecer en sus puestos o en otros análogos dentro de la administración a la que pertenecen. Afortunadamente los políticos de nuestra democracia van madurando en su talante hacia los funcionarios que encuentran en los despachos; ya no los consideran necesariamente enemigos peligrosos por el hecho de haber trabajado con el gobierno anterior —¡qué remedio, si de lo que viven es de trabajar para el gobierno de turno!— y van renunciando poco a poco a su terrible prerrogativa de cesar a todos los legalmente cesables, aunque aún pese demasiado el afán de atender a compromisos varios para cubrir puestos a menudo difíciles y en los que la experiencia constituye un valor decisivo.

El político y el funcionario profesional, si entienden bien sus roles respectivos, pueden formar una feliz asociación, una eficaz simbiosis, dado que a ambos les une el común interés de optimizar la gestión pública. Los políticos, porque de su buena gestión —aunque por desgracia no sólo de ella— depende el que ganen las siguientes elecciones y, por

tanto, el permanecer en el poder, lo que, como sabemos, es el único objetivo verdadero de todo político. (Sin el poder, las mejores ideas e intenciones son inútiles). Los funcionarios, porque su profesión es precisamente la gestión pública, en la que, como haría cualquier otro profesional, tratan de alcanzar la excelencia, al menos en la medida en que el deficiente sistema de remuneraciones, incentivos y carrera lo permiten.

Por otra parte, el funcionario profesional suele ser persona obediente y disciplinada. Su sino es trabajar para políticos de uno y otro signo, vengan los que vengan; la obediencia y la disciplina son valores arraigados y generadores de un automatismo en el cumplimiento de las órdenes recibidas que a veces llega a sorprender a los políticos recién llegados y no familiarizados con la Administración. El funcionamiento de la cadena de mando políticos-funcionarios queda garantizado, salvo las inevitables excepciones, desde el inicio de las legislaturas por la idiosincrasia misma de las respectivas profesiones, especialmente en las administraciones con más solera, como la central, con más de trescientos años de funcionamiento a sus espaldas.

Pero en lo que de ningún modo pueden coincidir ni entenderse funcionarios y políticos es en la funesta obsesión de muchos de estos últimos por descalificar la gestión del gobierno anterior sea como sea. Los funcionarios asisten perplejos cada cuatro años —no se acostumbran— a declaraciones «políticas» del nuevo gobierno que echan por tierra todo su concienzudo trabajo, realizado «con lealtad al Rey, respeto a la Constitución» y ante todo, con un sentido del Estado, y de la necesaria continuidad de su acción en el tiempo del que, desgraciadamente, muchos políticos bisoños, o no tan bisoños, parecen carecer por completo. Hemos llegado a ver cómo tales descalificaciones se justificaban, simplemente, por el hecho de que el gobierno anterior —ese, por principio, pésimo gestor— «había perdido las elecciones» y, claro, nosotros no vamos a hacer lo mismo que los perdedores.

Paulatinamente, sin embargo, el sentido del Estado y, por tanto, el entendimiento de la política no como una pelea fratricida sino como una carrera de relevos en la que cada gobierno toma el testigo y avanza un trecho sobre lo que dejó el anterior, van conquistando algunas pequeñas

Crédito Personal Bonificado

Sí

Aquí lo tiene

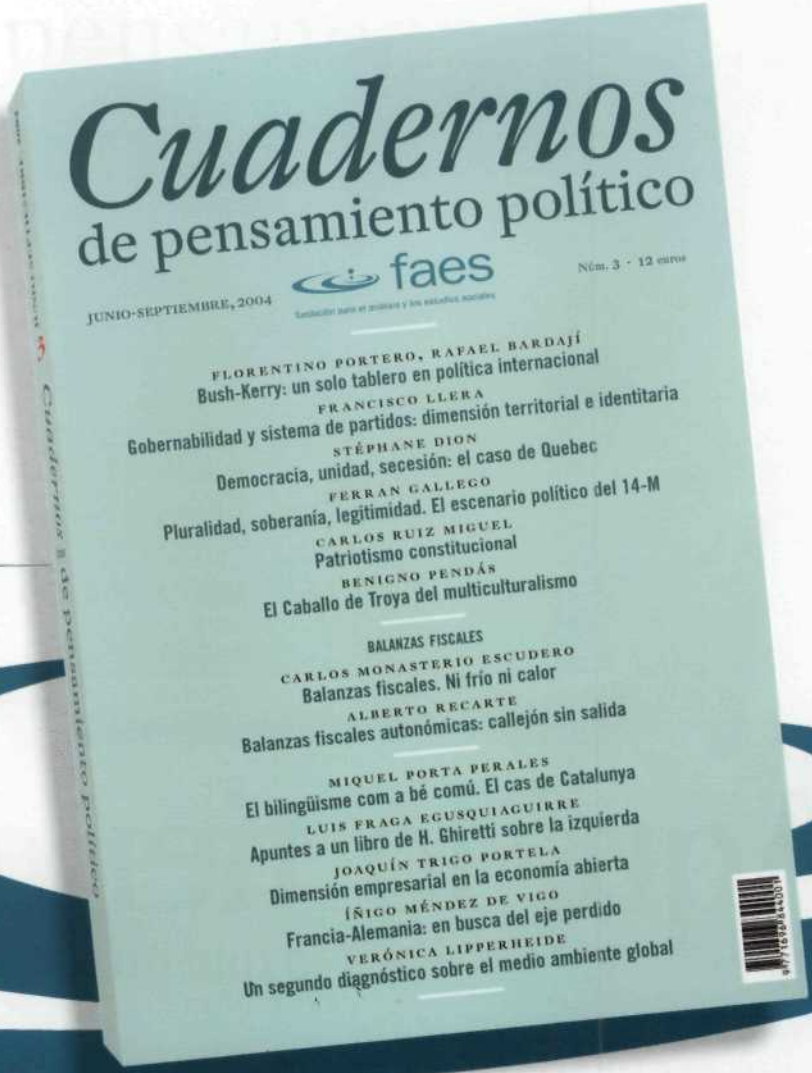
Para lo que quiera...

INFÓRMESE EN CUALQUIER SUCURSAL DEL GRUPO BANCO POPULAR, EN EL TELÉFONO 902 355 555 O A TRAVÉS DE INTERNET

www.bancopopular.es

GRUPO BANCO POPULAR

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



Pensamiento para el siglo XXI

faes

fundación para el análisis y los estudios sociales

www.fundacionfaes.es

De venta en los principales centros comerciales, grandes superficies y librerías especializadas de España.

SUSCRIPCIÓN Y PEDIDOS

915 766 857

cuadernos@fundacionfaes.org

parcelas de la gestión pública, quizá aquellas donde equipos duraderos de funcionarios, en buena sintonía con el sector privado y los agentes sociales implicados en esa área de la Administración, han conseguido desarrollar las líneas maestras de una política de Estado que sobreviva a los tormentosos y a veces absurdos avatares de una democracia aún joven, a la que todavía, como dicen en mi pueblo, «le falta un otoñín».

En las últimas legislaturas, la política para el libro y la lectura se ha ido conformando como una de esas áreas en las que la continuidad de la acción de los distintos equipos de gobierno parece ser mayor que en otras. El que los actuales responsables de esta política hayan tenido palabras de elogio y reconocimiento para la gestión anterior constituye, no sólo un detalle de lo que ya va siendo rara elegancia española, sino una verdadera excepción en los usos generales de nuestra política.

Políticos y funcionarios responsables del área han entendido bien y de una forma bastante homogénea a lo largo de los años que el fomento de la industria del libro y el de la lectura constituyen cuestiones de interés general, que la lectura es la base principal del desarrollo cultural y que una buena oferta de libros, abundante, diversificada y accesible al ciudadano a través de una buena red de librerías y bibliotecas es imprescindible para la extensión del hábito lector. Los responsables públicos han tratado, con resultados razonablemente positivos, de aglutinar, por una parte, una política que debe ser sin duda de todos, una verdadera política de Estado, y, por otra, los esfuerzos empresariales de un sector del libro que, sin perjuicio de que, como en toda actividad económica, cifre en el beneficio su objetivo principal, demuestra en muchas ocasiones que el amor al libro y la vocación cultural cuentan también entre sus motivaciones.

En algunas ocasiones, el gobierno y los funcionarios han debido capear situaciones en las que las pretensiones empresariales de obtener mayores ingresos procedentes de los caudales públicos o más acciones públicas que favoreciesen la venta de libros se han unido a planteamientos políticos, manifestados tanto por la oposición de turno como por algunos empresarios actuando fuera de su papel natural, que harían hincapié en la pretendidamente mala situación del libro y de la lectura

en España o en la insuficiencia de las acciones públicas para mejorar dicha situación.

El habitual buen clima de sintonía y colaboración entre sector público y privado en torno al libro se ha visto aderezado con pequeñas escaramuzas que a menudo tenían más alcance mediático —que en definitiva era lo que se pretendía— que verdadera enjundia dialéctica. Con los años de convivencia y trabajo en común, unos y otros hemos acabado sonriendo al hablar de cosas en las que en el fondo nos entendíamos aunque cada uno tuviera que hacer el papel que le correspondía y defender los intereses que les eran propios, los públicos en el caso del gobierno y los privados en el caso del sector.

Esta dialéctica de alcance, como digo, fundamentalmente mediático, ha conseguido sin embargo deslizar en la opinión pública algunas interesadas inexactitudes que conviene repasar brevemente antes de que construyamos entre todos una equivocada mitología del libro y la lectura en España. Algunos de estos mitos, y sus correspondientes desmitificaciones, podrían ser los siguientes:

a) En España apenas se lee. Estamos a la cola de Europa en lectura.
En España, en lectura, estamos como en la mayoría de las cosas, es decir, en una posición intermedia entre los países más avanzados y los menos avanzados. En el último estudio comparativo de la Unión Europea, se situaban cerca de la media de la Europa a quince, separados sólo por décimas de punto, Alemania, Francia y España. Muy por encima de la media, el Reino Unido y los países nórdicos, y bastante por debajo, Bélgica y los países del sur de Europa, salvo España. Si nos apuran, podemos incluso afirmar que estamos mejor en lectura que en otras cosas, ya que Francia y Alemania cuentan con una *renta per cápita* un 30% superior a la de España, mientras que en lectura andamos por el estilo.

Nadie discute la necesidad de una política activa, constante y bien dotada para el fomento de la lectura, pero no hace falta para argumentar en su favor pintar un panorama catastrofista que no se corresponde con la realidad.

b) En España se publican demasiados libros para lo poco que se lee.
El error de comparar los millones de volúmenes (magnitud absoluta) que salen a la calle cada año con el porcentaje de españoles que leen (magnitud relativa) atenta contra la más elemental sensibilidad matemática. Si, por el contrario, dividimos la cifra absoluta de ejemplares publicados por el número absoluto de lectores, nos encontraremos, atendiendo a las estadísticas nacionales de los dos países, que España y Francia, país con el que con tanta frecuencia nos comparamos, registran exactamente la misma proporción de volúmenes publicados por habitante lector.

Por otra parte, ¿qué sentido económico tendría publicar mucho si casi nadie lee? España es, con más de doscientos cincuenta millones de volúmenes publicados al año, una de las primeras potencias editoras de Europa, al tiempo que, con más de veinte millones de lectores, es una de las principales potencias lectoras por la sencilla razón de que es uno de los países europeos con mayor población.

c) Las bibliotecas españolas son las peores de Europa
Las bibliotecas españolas responden al patrón de cultura bibliotecaria de los países del sur, región de Europa a la que España, guste o no, pertenece y no, obviamente, al de los países nórdicos, cuya cultura bibliotecaria —climatología incluida— data de 1800 y están a la cabeza del mundo en la materia. Sin embargo, el esfuerzo español ha permitido multiplicar por dos y por tres todas las magnitudes de medición en materia de bibliotecas en poco más de dos décadas —apenas existía cultura bibliotecaria antes de la transición democrática— y el ritmo de crecimiento de estas magnitudes sí es comparable con el de los países nórdicos. Simplemente estamos recuperando a marchas forzadas un retraso de dos siglos. Estamos empezando, como quien dice, y ya se pretende que seamos como los nórdicos en todo, incluso en lo del derecho de préstamo. Por cierto, si fuéramos un país como ellos tendríamos tres o cuatro millones de lectores, y no los veinte que tenemos.

d) Las librerías están amenazadas y pueden desaparecer.
Las librerías son parte fundamental en la cadena del libro y lo seguirán siendo. Otra cosa distinta es que, como en todo negocio, deban mantener un constante proceso de adaptación a las nuevas circunstancias. Profesionalización, especialización o adecuación de la dimensión son algunas de las líneas en las que este subsector está trabajando activamente y para lo que cuenta con el pleno apoyo de la Administración, que entiende la necesidad de preservar, desde el punto de vista cultural, una sólida red de librerías. El servicio que el librero proporciona al lector no es fácilmente sustituible, como lo demuestran las dificultades que encuentran para la conquista de una mayor cuota de mercado las fórmulas de venta de libros «sin librero».

e) El Estado no realiza el suficiente esfuerzo inversor en materia de libro y lectura.
El presupuesto de subvenciones al sector del libro supera cada año su máximo histórico, pese al contexto económico de contención del gasto y limitación de todo tipo de subvenciones. De hecho, es un sector excepcionalmente bien tratado, al contar no sólo con el apoyo del Ministerio de Cultura, sino también con el de la Secretaría de Estado de Comercio para sus actividades de promoción exterior. El presupuesto anual del Plan de Fomento de la Lectura es muy superior al de otros países europeos, incluido el Reino Unido, que en su momento constituyó un modelo a seguir.

Por otra parte, reclamar esfuerzo inversor al Estado no debe confundirse con exigírselo necesariamente a la Administración central. La mayoría de las competencias culturales están transferidas a comunidades autónomas y corporaciones locales, como, por ejemplo, las que se refieren a la dotación de libros para las bibliotecas públicas, que constituye una de las principales limitaciones actuales del sistema de lectura pública.

f) El sector del libro está altamente implantado en el exterior.
Es cierto que Iberoamérica y los países de habla hispana constituyen un mercado principal para nuestros libros, como prolongación natural del

mercado español, y que el esfuerzo del sector en esa área es ingente y constante, con pleno apoyo de los poderes públicos. Pero también debe tenerse en cuenta que la presencia de la edición española en los mercados de países no hispanohablantes —la que sería una verdadera internacionalización desde el punto de vista lingüístico— es aún muy pequeña. En un contexto global, sin embargo, grandes grupos editoriales de países no hispanohablantes —Alemania y Francia, principalmente— han tomado posiciones muy relevantes en el mercado español, que hacen patente la necesidad de que el sector compita, como hacen estos grupos extranjeros, en todo el mundo, y no sólo en su área idiomática. No hay ninguna norma que reserve el mercado en español a las editoriales españolas.

Realizadas las anteriores aclaraciones, que nos ayudarán a situarnos en la realidad del libro y la lectura en nuestro país, podemos recordar algunas de las líneas principales de esa política de Estado que parece irse consolidando a través de los años.

En primer lugar, conviene destacar el papel crucial que el diálogo permanente y el buen entendimiento entre las partes han jugado, y deben seguir jugando en la articulación de las acciones públicas y privadas de fomento. Salvo incidentes transitorios y que se acaban superando, este buen ambiente se ha mantenido y resulta una condición básica para la eficacia en las acciones de colaboración.

Resulta necesario mantener el apoyo público, tanto en lo económico como en lo que se refiere a la presencia institucional, a las estructuras asociativas de los diferentes subsectores: editores, distribuidores, libreros, principalmente, para asegurar, entre otras cosas, el seguir disponiendo de interlocutores válidos y representativos.

Dentro del apoyo a la oferta de libros y revistas, debe destacarse la importancia de las ayudas a la edición para contribuir a conseguir unos mínimos niveles de diversidad en el acervo bibliográfico español. A menudo se olvida que, aunque en España se lee bastante, la proporción de novelas sobre el total de libros leídos es abrumadora, y que los géneros y títulos de menos potencialidad comercial son también necesarios para el desarrollo cultural.

Por el lado de la demanda, es decir, de la lectura, parece indudable que el clima favorable generado en la sociedad por la primera fase del Plan de Fomento de la Lectura (2000-2004) debe mantenerse y explotarse mediante fases sucesivas, para lo que los nuevos responsables del área ya han mostrado su buena disposición. El sector educativo y las bibliotecas públicas son los terrenos de juego estratégicamente más relevantes de esta política y sin una acción decidida en ambos frentes de poco servirán las acciones de comunicación y animación, que constituyen, sin embargo, un complemento necesario y eficaz. Debemos confiar en que se imponga el buen sentido en la cuestión del derecho de préstamo en las bibliotecas y que un mal entendimiento del momento histórico no vaya a lastrar el incipiente desarrollo de nuestro aún débil sistema de lectura pública. El cielo puede esperar.

Finalmente, en un mundo crecientemente globalizado, el esfuerzo de internacionalización del libro español debe mantenerse y acrecentarse, especialmente en los mercados de habla no española: Brasil, Estados Unidos y Europa, principalmente, sin olvidarnos de las colosales sociedades lectoras de Asia. Otros lo hacen, y los responsables públicos y privados del libro en español —la segunda lengua de comunicación a nivel mundial— no pueden ignorar el reto de difundir nuestros libros en el resto de las áreas idiomáticas, para lo que tanto las traducciones a otras lenguas —que cuentan con un apoyo oficial insuficientemente utilizado— como la expansión internacional del español y, con el idioma, de los libros en español, constituyen, sin duda, dos pilares fundamentales.

FERNANDO LANZAS

SOBRE LA HISTORIA UNIVERSAL DE LA DESTRUCCIÓN DE LIBROS, O SEA:

Las sinrazones de la historia

ENRIQUE G DE LA G LICENCIADO EN FILOSOFÍA Y ESCRITOR

«Allí donde queman libros acaban quemando hombres».

Heinrich Heine

«Arrasado el jardín, profanados los cálices y las aras, entraron a caballo los hunos en la biblioteca monástica y rompieron los libros incomprensibles y los vituperaron y los quemaron, acaso temerosos de que las letras encubrieran blasfemias contra su dios, que era una cimitarra de hierro».

Jorge Luis Borges

Fue en el 925 cuando los hunos irrumpieron en la biblioteca benedictina de Saint Gall con el afán de robar no sólo el oro y los metales preciosos, sino también para destruirla por completo. No encontraron libro alguno en esa la biblioteca más famosa de la región. Nunca supieron que aquella monja insignificante, con apariencia de eremita, a quien habían vejado y asesinado, tuvo una visión la noche anterior. Gracias a su diligencia, Wilborada salvó los ejemplares de la hecatombe, y desde entonces los amantes de los libros la tienen por patrona. Clemente II la proclamó santa el año 1047.

El modelo funciona para aplicarlo a otras escalas, diversos ambientes y multitud de símiles. La *Historia universal de la destrucción de libros* de Fernando Báez se suma a la lista de obras que han reseñado algunas sinrazones de la historia. Me corrijo: no se suma con simpleza; digamos que compendia las anteriores, las sintetiza y aún las supera.

La pregunta por la destrucción del libro remite a su surgimiento, y éste conduce por necesidad al problema de su definición: qué es un libro.

HISTORIA UNIVERSAL DE LA DESTRUCCIÓN DE LIBROS. DE LAS TABLILLAS SUMERIAS A LA GUERRA DE IRAK

FERNANDO BÁEZ

Barcelona, Editorial Destino, 2004, 387 págs.

El primer ejemplar de la *Biblia* de Gutenberg, pongamos por caso, era un libro, el mismo que tradujo san Jerónimo. Pero distinto. El ejemplo permite observar que por libro se entienden al menos dos cosas: la obra y el objeto. Esta ambigüedad mengua la lucidez de la definición.

a) El libro como objeto. La nota básica de todo libro es ser soporte o receptáculo de un mensaje. Los libros están ahí para ser leídos. El deseo mínimo del escritor, por ejemplo, es que al menos los amigos y parientes le lean. Un libro en blanco no sirve para nada porque no puede leerse, es ilegible. Pero con propiedad, un libro ilegible no es un libro, es un remedo, un símil (Aristóteles diría que lo llamamos *libro* por un efecto de homonimia).

Nos asalta entonces una pregunta: ¿qué sucede con esos libros escritos en un idioma que no nos pertenece y que jamás aprenderemos: hasta qué punto será justo llamarlos libros? Nadie duda del carácter singular y preciso de un libro escrito, por ejemplo, en swahili, un idioma eternamente extraño para mí. Si no pongo en duda el carácter de estos libros, mucho menos titubearían los keniatas. Y sin embargo, su contenido me está vedado. El libro contiene algunas ideas sólo descifrables por el lenguaje. La llave que las abre es el lenguaje. El libro está ahí sólo como garante y sustrato de esas ideas.

Habrá tantas especies de libros como combinaciones entre ideas y lenguajes. ¿Qué se puede entonces decir de esos libros imposibles de leer por reproducir sólo imágenes? Pongamos por caso un libro de fotografías. El fotógrafo se expresa mediante un lenguaje no escrito sino gráfico. El hombre ciego no podrá tener acceso a dicha obra, como yo tampoco puedo abordar los libros en swahili.

La tecnología multiplica los tipos de soportes. En cierta época, todos los libros eran de papel; ahora los hay también electrónicos, digitales, con sonidos (allí están los audiolibros) o en láminas de estaño, como los del artista Anselm Kiefer. Cierto instinto de conservadurismo nubla la

vista de quien defiende a capa y espada la univocidad del libro de papel. En la historia del libro, el papel ha triunfado largos siglos, pero el papel no es decisivo. De hecho existen hoy algunos con la pretensión de eliminar los *anticuados* (sic) *libros de papel.*

b) El libro como obra. La *Ilíada* y la *Odisea* eran obras populares mucho antes de que Homero las pusiera por escrito, pero no se puede afirmar que fueran libros, en el sentido contemporáneo, pues carecían de todo soporte físico. Las obras rodaban como monedas etéreas de griego en griego.

Alguno podría argumentar que el receptáculo de esa obra era la tradición oral y que, por lo tanto, aun antes de Homero sería válido ya calificar a estos poemas como libros. Difiero de esa opinión, pues el concepto de libro implica cierta independencia de las personas, incluso física. *El Quijote* ya no le pertenece a Cervantes, ni *Anna Karénina* a Tolstói. El ejemplo paradigmático es la música: sin un agente ejecutor no se tiene música, porque ni la partitura ni el piano, por sí mismos, son música.

Un libro se distingue de una revista por el contenido, quizá también por el formato[1] y sin duda por la tirada. Los libros no se vierten periódica ni regularmente. No existen las tiradas semanales, quincenales, mensuales o semestrales del mismo libro, al menos no de manera programada de antemano. El hecho de que un libro se reimprima o reedite no es motivo suficiente como para asemejarlo a la revista. La *Biblia*, se dice, es el libro más veces editado y traducido, vendido y acaso también leído (ojeado al menos), muchas más que cualquier revista. Y sin casualidades, la *Biblia* es el *Liber Librorum*. Las numerosas ediciones y rediciones de algunos libros sólo los confirman o afianzan en su carácter de libros: cada número de una revista es diferente, mientras que, en esencia, las distintas ediciones de un libro lo repiten siempre (son excepcionales las obras con diferencias importantes entre dos ediciones).

Antes de publicarse un texto, *de rigeur*, no puede llamársele *libro*. Imaginemos una obra que se quemó en la editorial justo antes de salir al mercado. Por fortuna, el editor logró rescatar un ejemplar. ¿Es eso un libro en el sentido cabal de la palabra? La diferencia respecto de

Otelo, del cual tenemos millones de copias, no parece ser sólo numérica. Tampoco el número de ejemplares tirados, vendidos, comprados, regalados, incluso leídos, es determinante. Y sin embargo, para hablar de libro (a partir de cierta época), debe seguirse un protocolo de fabricación y de publicación. Hoy se usa la palabra *tirada* para designar el número de ejemplares publicados de un libro. Empero, antes no se publicaban los libros de la misma forma como se publican ahora: entre los griegos, por ejemplo, un esclavo leía la obra en el ágora, a voz en cuello, frente a un público. En el momento en que Homero publicó la *Ilíada*, esa obra dejó de ser una leyenda para convertirse en un libro. Aunque los procesos de publicación son diversos y están sujetos a evolución, la publicación es determinante para llamar *libro* a una obra.

En este sentido, Anne Frank no pretendió, acordemos, escribir un libro, mucho menos ser la autora de un libro famoso a lo largo y ancho del planeta. Su única y legítima pretensión era escribir un diario privado. Un diario no es exactamente un libro, aunque pueda convertirse en ello. El *Diario de Ana Frank* es uno de los libros más leídos en el mundo[2].

Fernando Báez no entra a estas discusiones. Da por sentado sencillamente que todo objeto con información (para decirlo sin esfuerzo) es un libro. Pero esta imprecisión desata una nueva problemática: ¿acaso la caja de cereal con la información acerca de lo nutricio y lo no nutricio es también un libro, o lo será el empaque de un fusible o la pera de la bombilla eléctrica que registra la marca y el voltaje, o la bolsa de plástico con tinta roja que advierte el riesgo de asfixia para los bebés? Esos objetos no son libros y, sin embargo, son portadores de información. El cine ofreció otra muestra con la película *Memento*, donde un hombre con una memoria limitadísima tatuaba las verdades más relevantes en su propio cuerpo.

HISTORIA DEL LIBRO Y DE SU DESTRUCCIÓN

La discusión no es trivial. Estas circunvalaciones pretenden desmentir uno de los primeros juicios de la *Historia universal de la destrucción de libros*. Báez escribe que el libro surgió hace unos 5.300 años. «Los signos —de las tablillas— llegaron a ser entendidos no sólo

como signos sino como sonidos. La escritura se tornó más abstracta y hacia el año 2000 a.C. los escribas dotaron a cada signo de una complejidad tal que redujo su número». Esto parece innegable, aunque exista sólo evidencia indirecta, pues las tablillas más antiguas que conservamos pueden fecharse entre los años 4100 y 3300 a.C. De pronto, el autor da un brinco de vértigo, cuando asegura que estas primeras tablillas eran ya libros. Ninguna justificación ofrece a favor; lo afirma. Y Báez apuesta por un inicio sincrónico de la civilización, la escritura y el libro (e incluso de su destrucción). La aseveración es mayúscula, y desafortunadamente no se detiene lo suficiente en ofrecer pruebas. Pasa de largo. Es comprensible que el autor de la *Historia de la destrucción de los libros* reseñe los primeros textos destruidos; pero de allí a afirmar que esas primeras tablillas eran ya libros hay una zanja a sortear.

Las tablillas, pues, fueron las primeras superficies escritas. Por un prurito de exactitud o fidelidad histórica se debe añadir que antes de las tablillas se utilizaron en Sumer esferas de arcilla con signos grabados (Denise Schmandt-Besserat, *Before Writing*, Austin, 1992). Se sospecha también que hacia el 3400 a.C. hubo alguna especie de protojeroglíficos, al menos, en las tumbas de Abidos, en Egipto. Sea como fuere, la polémica sitúa a Egipto y Sumer como las regiones donde pudo haber comenzado la escritura. Que cobró paulatinamente importancia. La mitología sumeria, hacia el 2750 a.C., condenó a Enmelar, rey de Uruk, a beber las aguas pútridas del infierno por no haber escrito sus hazañas. Esto se sabe gracias a Engelbert Kämpfer, viajero e investigador alemán, famoso por sus viajes a Japón e Irán. Kämpfer descifró por primera vez la escritura cuneiforme, la más antigua de la que tenemos noticia.

El éxito de las tablillas fue duradero y sirvió para ampliar la tradición escrita más de lo que pudiéramos imaginar a primera vista, sobre todo después de ver en algunos museos europeos restos localizados de tablillas, (aparentemente) insignificantes. Báez recoge que las primeras *bibliotecas*, hacia el 3300 a.C., fueron depósitos anaquelados con cientos y en ocasiones miles de tablillas, ordenadas según la temática, con sistemas lexicográficos. Los escribas innovaron el diseño;

llegaron incluso a utilizar una portada con los nombres del redactor y el supervisor. La primera escritora de la que tenemos noticia fue Enkheduanna, hija de Sargón de Akkad, poetisa, delicada ferviente de la diosa Inanna. Los arqueólogos han descubierto también recipientes cilíndricos donde se guardaban las tablillas. El desarrollo se refleja en la diversidad de los textos escritos: registros de contables, catálogos de flora, fauna y minerales, escritos paremiológicos, poesía, inscripciones históricas, archivos familiares, resúmenes, himnos aduladores a los reyes, listas, cartas, comunicaciones oficiales, ordenanzas reales, disposiciones legales, diccionarios, listas de palabras en diferentes idiomas, traducciones interlineales, investigaciones filológicas, recuentos administrativos, obritas de mitología y religión, manuales para aprender lenguas extranjeras, refranes populares, títulos de propiedad, por citar los más relevantes y curiosos ejemplos. Se robaron por aquel entonces las primeras tablillas, o se fingía el olvido para no devolverlas, y así se tejieron amenazas poco amables: «Quien teme a Anu y Antu la cuidará y respetará».

La escritura se desarrolló por dos derroteros, siempre trenzados: el de los materiales y el de los signos. De las tablillas de barro se pasó, primero, al papiro y después al pergamino. Las investigaciones de las *Etimologías* (VI, 10) de san Isidoro recuperan la dignidad de Menfis como el lugar donde se inventó el papiro, producto vegetal elaborado con ciparáceas. Fueron también largos los siglos del prestigio que los egipcios primero y los griegos más tarde otorgaron al papiro. Tenía la flexibilidad suficiente para enrollarse, con todas las ventajas que conlleva: mejor almacenamiento y resistencia a las caídas, sobre todo. Por desgracia, la primera destrucción *oficial* de libros censurados (o rechazados; ahora da igual) fue de pergaminos. Se achaca a Akhenatón la culpa, por el deseo de consolidar su religión. Como venganza, sus sucesores, enemistados con esos propósitos, borraron su rostro de las rocas. También de papiro fue el primer libro devorado. Nefer Ka Ptah rescató el *Libro de Thoth*, lo sumergió en cerveza, acaso para mitigar el mal sabor de la tinta, y lo tragó. Lo que él sabía surtió efecto: de inmediato adquirió todo el saber del mundo, incluso aquellas cosas sólo conocidas por los dioses. Sucedió,

sin embargo, lo imprevisto: Thoth vino del inframundo, lo asesinó y recuperó su volumen.

El más antiguo de los papiros conservados es el *Dérvenis*, descubierto en Macedonia, fechado a principios del siglo IV a.C. Se pueden leer ciertas interpretaciones a un poema órfico. Esto significa que todos los papiros escritos en Grecia entre los siglos IX y IV a.C. se pudieron haber ya perdido irremediablemente. Los griegos acuñaron el término *biblos*, en honor a la ciudad fenicia de Biblos. Leer y escribir recibieron carta de ciudadanía entre los antiguos griegos hacia el siglo V a.C. Aunque se leía en voz baja y en voz alta, esta última costumbre prevalecía[3]. Se conservan documentos griegos como multas a quienes maltraten lo escrito, en otros se pondera la escritura, los de allá justifican cómo la pasión por los libros derivó en comercio (mucho antes del capitalismo de hogaño). Publicar consistía, por primera vez, en una manifestación de índole social. De Grecia provienen también los primeros libros con ilustraciones: «Anaxágoras fue el primero que publicó un libro con dibujos» (Laercio 2, 11). A Alejandro Magno se le obsequió acaso con la primera edición *lujosa* de un libro, a saber, la *Ilíada*. Su editor, Aristóteles.

Las historias de filósofos ilustres y sus libros se amontonan: la propia hermana de Empédocles quemó sus poemas; el tratado *Sobre los dioses* de Protágoras fue censurado poco después de su publicación, lo que significó la confiscación de las copias y la hoguera para el manuscrito; Platón procuró acabar con la obra de Demócrito, a quien nunca citó; Hipócrates incendió su biblioteca; Metrocles se deshizo de las lecciones de Teofrasto, según una leyenda. Y más y más.

Es la época en la que se desarrollan las primeras ediciones críticas, se inventan los signos de puntuación, aparecen los primeros bibliotecarios profesionales, el trabajo editorial, los primeros reconocimientos a autores *clásicos*, los arcaísmos, las falsificaciones, las más antiguas biografías, los primeros coleccionistas (Estrabón de Amasia, según se sabe), directrices para el régimen de las bibliotecas y hasta un asesinato dentro de una biblioteca (el de Apelicón de Teos, quien comprara a los sucesores de Neleo las obras acroamáticas del Estagirita).

El papiro tampoco satisfizo, a la larga, las necesidades de la escritura. Se extinguió, según se ha podido comprobar, en 1083, con el *Tipikon* de Gregorio Pakourianos. Es posible que la catástrofe de la biblioteca de papiros en Alejandría haya motivado a buscar un material más resistente al tiempo y al uso, y que el mercado exigiera algo más económico. Con la piel de reses, cabras y cerdos fabricaron en Pérgamo (Frigia, hoy Turquía) los primeros pergaminos. Corrían los siglos II y III de nuestra era. El códice podía usarse por las dos caras, ventaja nada despreciable, y la superficie facilitaba nuevas técnicas artísticas. Descubrieron también que podía borrarse un texto y aprovechar de nuevo el material, y así aparecieron los primeros palimpsestos, esos fenómenos que ahora nos horrorizan: repetidas veces han surgido obras de Cicerón, Plauto, Plinio o Virgilio escondidas bajo una homilía o un tratado teológico.

En la época bizantina se incorporó el uso del papel, ideado en China. Lo llevaron a Grecia y a Constantinopla los árabes, semanas y meses a lomos de caballo. Desde entonces, la industria ha mejorado las cualidades del papel y hoy se reconoce el papel finlandés como el de mejor calidad. Hasta hace poco prácticamente nadie pensó que la tecnología podría, una vez más, amenazar el sentido convencional de libro. Bill Gates ha querido borrar todo *rastro retrógrado* de libro impreso en papel, y que en un futuro sea asunto de la arqueología y los museos o, al menos, de los coleccionistas y los anticuarios. En julio del 2000 se lanzó el primer *e-book*; las innovaciones no se detendrán por ningún flanco: muchos autores publican *on-line* y en *blogs*, la industria mejora los dispositivos electrónicos portátiles y desde finales de abril se pueden tener hasta quinientos libros en el nuevo LIBRIé, una biblioteca de bolsillo.

El filólogo mexicano Antonio Alatorre se mofó el año pasado de quienes en exceso se preocupan por la *pureza* del lenguaje. En resumen, viene a decir, la lengua es un organismo vivo, susceptible de adaptaciones, enfermedades, desarrollo, crecimiento, mengua, crisis e incluso de muerte. Y Borges apuntaba, con su guiño irónico de siempre, que hablamos un pésimo latín, para horror de Terencio y Juvenal. Se puede trazar un paralelismo con aquellos otros nerviosos ante la *trágica* desaparición del libro impreso. Sin el oficio de historiador se puede sospechar que

reacciones similares hubo cuando se dejó la tablilla, el papiro o el pergamino; sin ser futurólogo, podría también sospechar que se encontrarán mejores contenedores que el papel[4].

La obra de Báez se contorsiona entre estas paradojas, acaso algunas de las paradojas más decisivas de la humanidad y a las que menos atención se les había brindado. De la mano de la investigación científica y tecnológica en cuanto a medios de comunicación se refiere, está la censura, la destrucción deliberada y el olvido. ¿Escribir más para leer menos?

Shi Huandi, el emperador a quien debemos la muralla china, fue el primero en organizar una destrucción masiva de libros. El cristianismo también se ha distinguido por la censura, en todos los tonos posibles, tantos como interpretaciones ha sufrido, de libros y otras obras científicas y artísticas. Los musulmanes también han destruido muchos volúmenes y muy probablemente sean ellos los responsables de la desaparición de la Biblioteca de Alejandría. Los gobiernos regionales tienen una caterva de historias al respecto, desde la moderna Inglaterra del siglo XVI hasta las campañas en Irak por los gobiernos de Washington, Londres y Madrid. Tal parece que allí donde más (y por pura estadística, mejores) libros se producen, más se destruyen. El fenómeno es similar al de los teólogos y las herejías: cuantos más teólogos, más herejías.

Si cualquier destrucción de libros es siniestra, las últimas lo son aún más por dos razones: el número de volúmenes es inestimable y por las razones ciegas, fanáticas, casi fundamentalistas, que chocan de frente en el ambiente democrático moderno. Goebbels diseñó las hogueras nazis, alimentadas por las páginas de Mann, Remarque, Brecht, Barbusse, Musil, Zola, Zweig, Marx, Sinclair Lewis, Proust, London, Wells, Kafka, Hemingway, y hasta de Einstein. Los serbios, bajo las órdenes del general Mladic, bombardearon durante tres días enteros la Biblioteca Nacional de Sarajevo, con el perverso deseo de eliminar todos los rastros de un pueblo al que pretendían también acabar. La idea de eliminar la identidad cultural como el primer paso para borrar de la faz de la tierra a un pueblo es un acierto diabólico.

Algo muy similar demandan desde hace meses algunos especialistas, Báez entre ellos, en el caso de Irak. Los bombardeos de los aliados no respetaron la Convención de La Haya de 1954. Tampoco cuidaron los recintos culturales, como bibliotecas, museos, universidades o escuelas. Después de abandonar en 1984 la UNESCO, Estados Unidos reingresó a la misma en octubre del año pasado, según suponen, para evitar líos por estas violaciones comprobadas. Llevan culpa también Husein y el partido Baaz, porque supieron identificar el régimen con la cultura, de suerte que hoy, para las guerrillas, los ataques contra la cultura iraquí son sinónimo de ataques al Baaz.

PRETENSIONES

¿Qué se pretende al quemar un libro? Báez señala las coordenadas de la respuesta más satisfactoria. Estas coordenadas se vislumbran con mayor claridad en los regímenes totalitarios, porque han ido hasta el final. Hitler subrayó una cita de Ernst Schertel: «Quien no lleva dentro de sí las semillas de lo demoníaco nunca dará nacimiento a un nuevo mundo». Hitler, gran lector de Schopenhauer y de Nietzsche, valoraba la importancia de los libros, pero jamás se opuso a las quemas. Shi Huandi fue también un humanista en el sentido fuerte de la palabra, unificó China, ideó un abecedario, y quemó la mayor parte de los libros chinos. Husein, otro lector voraz, novelista incluso, controló el flujo de libros a su antojo. Mao orquestó la Revolución Cultural en China, bajo el auspicio de su sincera intención de renovar el país y de purificarlo de las infecciosas enfermedades occidentales: «Ninguna construcción sin destrucción».

Esas son las directrices. Al quemar un libro, me atrevo a concluir, se pretende borrar las amenazas encerradas en sus ideas, sea para el orden político, religioso, filosófico, económico o sexual establecido o en proceso de instalación. Los nazis no quemaron *Mein Kampf*, los dominicos no arrojaron al mar la *Summa Theologica*, ni fueron los ingleses quienes persiguieron a Salman Rushdie. Freud, cuyos libros fueron incinerados por los nazis, mitigó la tragedia: «En la Edad Media ellos me habrían quemado. Ahora se contentan con quemar mis libros». Sin duda existe una relación entre los dos. Matar a un enemigo político puede ser suficiente

Responsabilidad Social Corporativa

BBVA

BBVA, primer banco español en adoptar los "Principios de Ecuador" impulsados por el Banco Mundial

Un conjunto de directrices de carácter social y medioambiental establecidas por la Corporación Financiera Internacional, agencia dependiente del Banco Mundial, que rigen la actuación de los bancos en la financiación de grandes proyectos de inversión en países emergentes.

En BBVA seguimos cumpliendo con el compromiso de situarnos en la vanguardia del sector financiero internacional. Avanzamos en nuestra estrategia de Responsabilidad Social Corporativa y entramos a formar parte del selecto grupo de entidades internacionales que se preocupan y se ocupan de nuestro entorno. Siendo así fieles a la voluntad de nuestros clientes, accionistas y empleados. Y por supuesto, a las sociedades para las que trabajamos.

En BBVA seguimos pensando en el presente y futuro de las personas.

IFC
INTERNATIONAL FINANCE CORPORATION
A Member of the World Bank Group

adelante.

La cultura pasa por aquí

AV Monografías
Ábaco
Academia
ADE Teatro
Afers Internacionals
Álbum
Archipiélago
Arquitectura Viva
Archivos de la Filmoteca
Ars Sacra
Arte y parte
Atlántica Internacional
Aula, Historia Social
L'Avenç
Ayer
Boletín de la Institución Libre de Enseñanza
CD Compact
El Ciervo
Cimal
Clarín
Claves de Razón Práctica
CLIJ
El Croquis
Cuadernos de la Academia
Cuadernos de Alzate
Cuadernos Escénicos
Cuadernos Hispanoamericanos
Cuadernos de Jazz
DCidob
Debats
Delibros
Dezeme
Dirigido
Doce Notas
Doce Notas Preliminares
Ecología Política
El Ecologista
Er, Revista de Filosofía
La Estafeta del Viento
Exit, Imagen y cultura
Experimenta
El Extramundi y los Papeles de Iría Flavia
FotoVideo
Goldberg
Grial
Guaraguao
Historia, Antropología y Fuentes Orales
Historia Social
Ínsula
Intramuros
Jakin
Lápiz, Revista Internacional de Arte
Lateral
Leer
Letra Internacional
Letras Libres
Litoral
Más Jazz
Matador
Melómano
Mientras Tanto
Nación Árabe
Nickel Odeón
Nuestro Tiempo
Nueva Revista
Ópera Actual
La Página
Papeles de la FIM
Papers d'Art
Pasajes
Política Exterior
Por la Danza
Primer Acto
Quimera
Quórum
El Rapto de Europa
Reales Sitios
Renacimiento, Revista de Literatura
Reseña
Revista HispanoCubana
Revista de Estudios Orteguianos
RevistAtlántica de Poesía
Revista de Libros
Revista de Occidente
Ritmo
Scherzo
El Siglo que viene
Sistema
Telos
Temas para el Debate
A Trabe de Ouro
Tribuna Americana
Turia
Utopías/Nuestra Bandera
El Viejo Topo
Visual
Zona Abierta

Asociación de Revistas Culturales de España

Exposición, información, venta y suscripciones:

Hortaleza, 75. 28004 Madrid
Teléf.: +34 913 086 066
Fax: +34 913 199 267
www.arce.es
info@arce.es

para arrancarse un problema de encima. Pero si se pretende la instauración de un nuevo orden a fondo, matar a los enemigos políticos no basta, aunque sea imprescindible; hace falta acabar con las ideas, y las ideas se encuentran en los libros. Como el ave fénix, el nuevo sistema nacerá de las cenizas del antiguo régimen.

La *Historia universal de la destrucción de los libros* cumple con el cometido de llamar la atención sobre los *bibliocastas* y *libricidios* cometidos desde la aparición de la escritura. Lo logra de una manera ejemplar. Abunda en citas, en anécdotas, en buenas y pésimas noticias, en erudición. Ofrece una bibliografía muy vasta y multilingüe. Sus más de quinientas cincuenta notas jamás distraen al lector si no es para enriquecerlo. Todas son estimulantes. La lista de nombres permite encontrar con rapidez cualquier pasaje. E incluso cuenta con algunas ilustraciones y fotografías, todo en blanco y negro.

Quedan muchas cosas en el tintero, como las censuras de escritores a sus propias obras, llámese Tomás de Aquino o Kafka, como los libros-bomba o los gusanos, las aduanas, las inundaciones y naufragios, como el gas, los ignorantes, los perversos, la humedad paulatina, la negligencia, los accidentes y el descuido. No parece haber consuelo alguno. Leer la *Historia universal de la destrucción de los libros*, a final de cuentas, es toparse con las sinrazones de la historia misma. ENRIQUE G DE LA G

NOTAS

1 Acudo a un ejemplo que, por obvio, pasa desapercibido: los títulos de los libros se escriben como oraciones (*Los hijos del limo*), cuando cada palabra en el nombre de las revistas requieren versales (*Nueva Revista*).

2 No puedo entrar ahora en discusiones de mercado.

3 Tanto arraigó la costumbre que siglos más tarde, Agustín, quien fuera muchas cosas excepto un ignorante, se sorprendió al encontrar a Ambrosio en su recámara leyendo en silencio.

4 Algunas ventajas del libro de papel parecen irremplazables: se pueden hojear con extrema facilidad y aguantan caídas.

«PRIMERO SOY HOMBRE; LUEGO SOY MÚSICO»

Un retrato de Pau Casals

ALBERTO CIRIA LICENCIADO EN FILOSOFÍA

Este año se cumple el centésimo aniversario de la formación de lo que Robert Baldock ha definido como «el trío de cámara más famoso del siglo xx», aunque su presentación oficial no tuviera lugar hasta el año siguiente: Pau Casals, violonchelo; Jacques Thibaud, violín; Alfred Cortot, piano. Pero este trío ha pasado a la historia por un motivo trágico: el colaboracionismo de Cortot con los nazis y su cobarde traición en 1940 a un Casals enfermo que trataba de huir de la Francia ocupada a América. «Es terrible lo que los hombres pueden llegar a hacer por miedo o por ambición».

Cinco años más tarde, terminada la guerra, se produjo un reencuentro: «Tras mi regreso a Prades —recordaba Casals—, un encuentro me hizo evocar repentinamente los días más oscuros de los años de guerra. Estaba en mi pequeña casa, cuando una mañana llamaron a la puerta. Abrí. Fuera estaba... Alfred Cortot. Su aspecto me atravesó el corazón. El penoso pasado volvía a estar de pronto ahí, como si todo hubiera ocurrido sólo ayer. Nos quedamos de pie y nos miramos en silencio. Entonces le hice pasar. Empezó a hablar trabándose, sin levantar los ojos. Había envejecido mucho y parecía muy cansado. Primero hizo un intento medio fingido por explayarse, pero

yo le interrumpí. Entonces prorrumpió: "Es verdad, Pablo. Lo que dicen es verdad. He sido un colaboracionista. He trabajado para los alemanes. Me avergüenzo de ello, me avergüenzo horriblemente. He venido para pedirte perdón". No podía seguir hablando. También yo a duras penas encontré palabras. Le dije: "Me alegra que digas la verdad. Justamente por eso, te perdono"».

PESEBRE Y PASIÓN

«Todas las mañanas a lo largo de estos últimos ochenta años las he comenzado del mismo modo, pero no como algo mecánico ni por mera rutina, sino porque es esencial para mi vida cotidiana: me dirijo al piano e interpreto dos preludios y fugas de Bach. No concibo hacer algo distinto. Es algo así como un acto de bendición, pero para mí significa aún algo más: es el siempre renovado redescubrimiento de un mundo al cual me alegra pertenecer. Rebosante de la conciencia de topar aquí con el milagro de la vida misma, experimento con asombro lo casi increíble: ser un hombre. Esta música jamás es la misma para mí, ¡jamás! Día a día vuelve a ser nueva, fantástica, inaudita... Bach es, como la naturaleza, un milagro».

El talante artístico de Casals, en su triple faceta de violonchelista, director y compositor, se comprende bien desde dos factores en cierto sentido contrarios: la irrenunciable experiencia histórica del sufrimiento, y el ser inmediatamente apelado por el acto de la gestación, estar simultáneamente en la pasión y en el pesebre. Por un lado, su longevidad. ¡Vivió casi cien años, en los que padeció las dos guerras mundiales más la guerra civil, y estuvo en activo como músico hasta el final de sus días! Por otro lado, su temple mediterráneo, abierto y cándido, capaz de admiración e ingenuo, descubridor de lo nuevo en las mismas cosas de siempre, y, por tanto, dotado de una ternura atenta a lo pequeño, a lo concreto. Acaso el tremendo ascendiente que sobre Casals tenía la figura de su madre pudo haber afinado la sensibilidad del artista para el arraigo a su tierra materna, Cataluña («Quien quiere elevarse hasta el cielo, ha de tener tierra firme bajo los pies», según cita Casals del poeta Maragall), pero también para el acto de la gestación.

Pau Casals; retrato de 1958

Sus interpretaciones como violonchelista de Bach, registradas en una grabación antológica de las *suites* realizada en París y en Londres durante los años de la guerra civil, encierran este doble carácter: la ranciedad de lo añejo, la gravedad de lo reconcentrado, y al mismo tiempo la frescura de lo que por vez primera se está desenvolviendo en acto, la originalidad de algo que no es repetición ni reproducción, sino el asistir a una gestación en presente. Por este motivo, frente a otros intérpretes, no parece estar leyendo una partitura, sino ir creando la obra conforme la va tocando. Casals ha comparado a Bach con la naturaleza, y ha señalado como paradigma de la naturaleza el mar: lo que desde siempre es lo mismo y, sin embargo, se encuentra sumido en un proceso incesante de modificación y renovación (los movimientos que integran las *suites*, en virtud de su mismo carácter de danza, consisten en un motivo rítmico que se repite inalterado, pero que sirve de base a unos desarrollos armónicos y melódicos ininterrumpidos). Estos caracteres contrarios, lo longevo y lo inédito, encuentran una unificación peculiar en el temple anímico de la melancolía —que tan intensamente suscita el piélago: piénsese en las películas de Tarkovski *Solaris* y *Nostalgia*—, esa proximidad de lo remoto en tanto que remoto, esa tristeza pero al mismo tiempo esa ternura que, tal vez acentuada por su condición de exilado, cabe percibir de modo ejemplar en sus versiones de la pieza popular catalana *El canto de los pájaros*, que el músico consideró un himno de los exilados, pero también en los tiempos medios de los conciertos de Bach, que nos han llegado en registros de un director casi heptagenario.

Sin embargo, en su faceta de compositor, seguramente por la misma naturaleza del hecho de la creación artística, domina en exclusiva el segundo factor, tanto en sus obras de carácter más folclórico como en sus piezas religiosas, dedicadas a María y al Niño. Es curioso que mientras que la obra cumbre de Bach, y a juicio del violonchelista «la obra más sublime de la historia de la música», sea una *Pasión* —Casals refiere cómo después de escuchar esta obra por vez primera en París cayó enfermo durante dos meses por la fuerte conmoción espiritual que en él había provocado—, la de Casals sea un oratorio llamado *El pesebre*. Este contraste Pasión/Pesebre es significativo por un doble motivo: a saber, no sólo porque apuntan, en sentidos opuestos, a la muerte y al nacimiento, sino porque la palabra «pesebre» no designa un acontecimiento ni el sentido de un acontecimiento, sino algo tan concreto, tan material, tan sencillo y cotidiano como un útil de madera para el aprovisionamiento de animales: es el milagro de lo tangible, de la encarnación. No obstante, ambos oratorios, el primero por su exaltación del sacrificio y el segundo por su canto a la gestación, representan, cada uno a su modo, paradigmas de la esencia de la creación artística.

Casals compuso este oratorio durante la II Guerra Mundial, cuando vivía exilado en territorio francés ocupado por los nazis en situación de menesterosidad. Esto refleja la función que él asignaba a la música: no exactamente una afirmación del hombre a contracorriente de la adversidad —como en Beethoven—, sino más bien hacerse cargo del hombre con sus indigencias y en sus indigencias, abrazar la pobreza de la condición humana (una actitud similar a la que, a mi juicio, cabe encontrar en la poesía de posguerra de algunos poetas del veintisiete, como Vicente Aleixandre o Dámaso Alonso).

Con razón se ha criticado a Casals que sus interpretaciones de Bach son excesivamente humanas, aunque con ello se haya querido sugerir profanas, privadas de todo sentido religioso. Esas críticas proceden de las mismas voces que lo calificaron de intérprete libre, arbitrario, desdeñoso del texto impreso: profesores alemanes hoy caídos en el olvido. Todo depende aquí, en último término, de qué se entienda por humano y qué se entienda por religioso. Desde luego que para una religiosidad protestante,

que busca el elemento divino en una interioridad espiritual, recóndita y luminosa, el Bach de Casals tiene que considerarse desacralizado. Pero precisamente entonces pierde relevancia tanto el prodigioso acontecimiento de la encarnación como el sacrifico al cual ésta se ordena. Desde que Dios se ha hecho hombre para redimir el mundo, lo profano no excluye lo divino, sino que lo acoge y a su vez se ve refrendado por ello.

Según esta consideración, y como se ha sugerido antes, la distinción en cuanto a planteamiento entre la *Pasión* y *El pesebre* se disuelve. La obra de arte misma, en virtud de su carácter material, es de suyo un canto a la corporalidad, más aún, es la exaltación por excelencia de la carne. A Casals se puede aplicar de modo ejemplar lo que Wilhelm Furtwängler, por lo demás admirador declarado del genial violonchelista, consideraba —en oposición frontal a Toscanini— el principio fundamental de la interpretación: «Vivenciar la obra entera en su estructura como un organismo viviente. Esto es lo único capaz de convertir una pieza musical rígida, clásica, como interpretada con arreglo a un modelo impreso, en lo que propiamente es: un surgir y un crecer, un proceso vivo y orgánico». Adviértase que toda estructura orgánica es indisociable de una corporalidad.

En efecto, con frecuencia se habla de la música como la más inmaterial de las artes, partiendo del presupuesto de que le incumbe una naturaleza incorpórea. Esta concepción guarda conexión con aquella consideración de la música como técnica, frente a la que ya hace cincuenta años previniera Furtwängler, y que pasa por alto el hecho de que al sonido, que consiste en un movimiento ondulatorio de la materia, le pertenece por esencia una base corpórea. Con Casals, que fue hijo de un organero, recobramos el sentido «artesanal» que tiene la interpretación musical, pues él con su arco modelaba el sonido igual que un alfarero moldea el barro para formar la vasija o el carpintero trabaja la madera para construir una mesa.

Tampoco el Bach de Casals es el Bach envolvente y diáfano de Richter, que sugiere el advenimiento y la proclamación de una ciudad celeste católica, universal y triunfante: el Dios de Casals es el Dios que

nace en un pesebre —aunque el propio Richter era protestante, una imagen probablemente más certera del Bach reformista la ofrezca Münchinger—. El arte es la celebración de la carne en toda su vulnerabilidad, vale decir el alumbramiento de la dignidad entrañada en un elemento tan quebradizo y tanto más la música, a cuyo material, el sonido, corresponde, de entre los de todas las artes, la inestabilidad máxima.

EL SIGLO XX

Porque este planteamiento sólo derivadamente es artístico, siendo en primer término vital y personal, no es de extrañar que la biografía de Casals esté plagada de anécdotas significativas a este respecto, es más, que ella misma se fuera articulando en función de aquél, según testimonian sus más de treinta años de exilio voluntario o su negativa a dar conciertos como gesto de protesta contra la dictadura de Franco. Otros incidentes fueron ocasiones para una afirmación incondicional e inquebrantable de la propia dignidad a despecho de toda precariedad. Con diecisiete años marchó a Bruselas a estudiar en el conservatorio, por aquel entonces el más renombrado, acompañado de su madre y sus hermanos, sin más fuente que la beca que le había asignado la reina María Cristina. Cuando se presentó ante el profesor, éste, en presencia de los otros estudiantes, hizo burla de la pequeña estatura de Casals. Pero cuando éste interpretó una pieza al violonchelo, todos enmudecieron, y el profesor le condujo a su despacho, donde le propuso apadrinar su carrera. Casals le respondió: «Señor mío, usted se ha portado conmigo de un modo indecoroso y me ha puesto en ridículo delante de todos sus alumnos. ¡No me quedo aquí ni un segundo más!». Y se fue con su familia a París renunciando a la beca. Ahí habría de mantenerlos a todos compaginando sus estudios con su trabajo de músico en locales como los que tan magistralmente pintara Tolouse-Lautrec, donde seguramente debió trabar contacto con las dimensiones más marginales de la existencia humana. A cuánto renunció por afirmar su dignidad nos lo muestra de modo elocuente el hecho de que su madre hubiera de vender su propio pelo para poder comprar alimentos.

Otros comportamientos suyos durante la guerra civil revelan la función que asignaba a la música en el conjunto del acontecer humano.

El día en que se produjo el levantamiento del general Franco, mientras las gentes en Barcelona se apresuraban a los refugios a ponerse a salvo, él, un republicano y catalanista a ultranza y conocido públicamente como tal, reunió a sus músicos para interpretar el último movimiento de la novena sinfonía de Beethoven. Otro día, durante un ensayo en el Liceo, comenzó un intenso bombardeo sobre Barcelona. Los músicos echaron a correr dejando abandonados sus instrumentos. Casals recogió un violonchelo que había quedado en el suelo y comenzó a interpretar una *suite* de Bach. Al escucharla, los músicos regresaron.

Estas referencias biográficas a la guerra civil y a las guerras mundiales, en Casals no son en modo alguno gratuitas. De muchas obras se ha dicho que expresan lo que ha sido el siglo veinte, desde sentencias nietzscheanas y la música de Mahler hasta Schönberg y el *Guernica*. En mi opinión, si hay una pieza que encierra este último siglo no es otra que *El canto de los pájaros*, y en concreto en la interpretación de Casals. Al escuchar la obra parece que es una lamentación y también que abre una esperanza. Pero esto no agota todo su significado, en tanto que el lamento se refiere a un hecho pasado y la esperanza a lo advenidero, mientras que en la música de Casals hay una incardinación; más aún, la música de Casals consiste en la incardinación no sólo en el espacio, sino en el momento histórico correspondiente, y esta férrea fijación al ahora se desvanece, al menos en parte, en ambos temples citados. Arturo Leyte ha definido con mucho acierto *Un superviviente en Varsovia* como una cantata-documento. Que la pieza de Schönberg sea documental significa ante todo que es el registro de un momento histórico destinado a la memoria de la posteridad, con un propósito moral y práctico de alertar la conciencia. En esta medida es también un lamento o una imploración: lamentarse es preferir que algo pasado no hubiera ocurrido e implorar es apelar a una instancia que puede rescatar de la menesterosidad presente, y por eso ambos se corresponden con la esperanza, que es el anhelo o la expectativa de un futuro limpio de la mácula correspondiente. Pero documentar significa también registrar de modo «periodístico», objetivo, y con ello se corresponde esa «inhumanidad» o «intelectualidad» que tanto se ha criticado a parte de la música de Schönberg y también a otras obras, no en el sentido de que

el tema sea inhumano, sino en el sentido de que precisamente el tratamiento es inhumano. *El canto de los pájaros* es algo más que un lamento: es un lloro. El lamento es un temple negativo, es la voluntad impotente de negar lo dado, pero llorar es afirmar, no sólo en el sentido de animarse con el pensamiento de que más hondo que la tragedia humana arraigan también dimensiones positivas, sino que llorar es afirmar la tragedia misma, hallando en ella una misteriosa riqueza ontológica por encima de toda voluntad de cambio. Esta afirmación absorbe al alma por entero y elimina todo resto de atención al pasado o al futuro. Desde luego que semejante afirmación, aun siendo un acto eminentemente humano, escapa a toda capacidad de comprensión, y por eso alcanza un sentido religioso —más concretamente cristiano, así como el lamento es un rasgo más judaico—; en este sentido, la música de Casals es al mismo tiempo máximamente humana y máximamente religiosa. Esta fijación al presente que absorbe por entero el propio ser, esta «encarnación», impide toda posibilidad de distanciamiento y objetivación, y es precisamente esta «participación» lo que define a Casals primeramente como intérprete, más que como compositor. También se puede decir que el violonchelo es por excelencia el instrumento que llora, y, más aún, que en Casals el violonchelo deja de ser un «instrumento», en el sentido de una herramienta o un útil, y se convierte en su propia voz. En muchas grabaciones de Casals, de hecho, se puede escuchar su misma voz cantando y fundiéndose con el violonchelo —algo que desquiciaba a los discógrafos americanos—. Pues llorar es el modo más elevado de afirmar, y cantar, como ha dicho Jacinto Choza, es el modo más elevado de llorar.

EL ORIGEN DE LA MÚSICA DE CASALS

Percibiendo la talla musical de Casals al escuchar sus grabaciones, se plantean estas preguntas: ¿por qué Casals fue en primer término un intérprete?, ¿por qué sus creaciones musicales no alcanzan a su genio interpretativo?

El origen de la música de Casals es el amor. ¿A qué se refiere el amor? En cierto sentido lo imperfecto es más amable que lo perfecto, precisamente porque es más necesitado de amor. Admirable es lo que *puede*

ser admirado, pero amable es lo que *solicita* ser amado, e incluso lo que, aun sin saberlo, *necesita* serlo.

La admiración es una contemplación, que se hace desde una distancia. Por eso lo admirable por antonomasia es lo perfecto, que por su parte no necesita ser admirado. Toda admiración es extrínseca. El *Hyperion* de Hölderlin puede interpretarse en el sentido de que un enamoramiento llevado por vía de admiración aboca a la despedida de los amantes.

El amor produce una fusión con lo amado que sobrepasa ese distanciamiento que se da en la contemplación de lo admirado. Lo imperfecto no es admirable en tanto que imperfecto, pero sí es amable en tanto que tal: lo más imperfecto es lo más necesitado de amor. Lo imperfecto no se ama en orden a su perfección potencial, en tanto que perfectible, sino en sí mismo, porque es imperfecto. Lo necesitado es lo incompleto, lo que no está hecho del todo: lo imperfecto. Más elevado que buscar llevar lo imperfecto a su perfección, es amar su propia imperfección. Una imperfección que es amada en sí misma es más amable que una perfección que sólo es admirada.

Por ejemplo, en los niños se ama más su desvalimiento que su hermosura, y produce nostalgia constatar que con el crecimiento van abandonando sus torpezas.

Fundirse con lo imperfecto, amándolo, es participar de ello y hacerlo participar de sí. Hay, pues, una doble participación, merced a la cual los dos polos son mantenidos en el propio nivel, y no esa participación —que aparece en Platón y en el tomismo— en un sentido único de lo inferior respecto de lo superior. Una participación es doble cuando es activa por ambas partes.

No se trata ya de que, como decía Tolouse-Lautrec, el pintor por antonomasia de lo feo, «en toda manifestación de lo feo siempre es posible hallar belleza», sino de que lo feo es amable en tanto que feo: se puede amar lo feo porque es feo si se es capaz de encontrar en él una menesterosidad de ser amado[1]. Porque lo feo es más necesitado de amor que lo hermoso, el amor a lo feo es más intenso que el amor a lo hermoso, y porque este amor es más intenso, vuelve a lo feo más bello que aquello que es meramente hermoso.

Este amor es activo porque la participación es doble; en esto se distingue el amor activo a lo imperfecto de la compasión, que, como la participación platónica es unívoca, al no permitir que lo compadecido participe de uno mismo.

El origen de la música de Casals es ese amor hacia lo incompleto que funda una participación doble —por eso esa música puede resultar tosca—, y como tal participación puede entenderse el sentido de su interpretación. Interpretar música es participar en un sentido que no tiene el componer: participar de la obra. No se trata de interpretación como mediación entre la partitura y su significado —extracción de un contenido—, sino de interpretar cómo decir el significado, que a su vez se encuentra en la propia dicción. Pero esta participación es doble, activa por ambas partes: la obra sólo puede encontrarse únicamente en la dicción de quien la dice si ella, a su vez, le habla a quien la dice. Interpretar una obra musical es *darle voz* (en Casals el violonchelo no es un instrumento, sino una voz), pero eso el intérprete sólo puede hacerlo si la obra le habla a él[2].

Si lo amable es lo que necesita ser amado, lo más amable es lo más necesitado y lo más necesitado es el sufrir. Lo necesitado es lo que no está hecho del todo: lo imperfecto; y lo más necesitado es lo que, habiendo sido hecho del todo, ha sido deshecho. Verse deshecha una plenitud es doler. Porque el dolor es lo más refractario al amor, el amor máximo es el que se hace con él. El amor que en Casals es origen de su música es un amor que va más allá de la ternura[3], y por eso su música, más que tierna, resulta grave, seria, intransigente. La ternura se dirige a lo vulnerable, pero el amor activo se dirige a lo vulnerado, que encierra una doble *realidad*: lo doliente por una parte, y el propio dolor por otra (en lo vulnerable el dolor comparece sólo como posibilidad o como idea; en lo vulnerado comparece como acontecimiento histórico, y en este sentido la música de Casals es histórica). Además, la ternura ni es activa (es más bien un sentimiento) ni es recíproca.

La catarsis es la admiración que provoca que otros sobrelleven el sufrimiento —el objeto de la catarsis no es el sufrimiento, sino el llevarlo, y concretamente otros—, y es el efecto de una contemplación

—las tragedias que provocan la catarsis son escénicas—. Frente a ello, el amor no contempla, sino que participa y hace participar[4], pero no del sobrellevar el sufrimiento, sino de este mismo y de quien lo lleva.

Este amor que es origen de la interpretación musical como participación, en los ámbitos de la historia y la política se corresponde con la incardinación y el compromiso. Casals llevó dentro de sí, de un modo insobornable, todo el peso de su época.

No se trata de que la interpretación musical en Casals consista en amar la obra —una obra se puede admirar, pero no amar—, sino de que amar es la fuente, el origen de su dedicación a la música como intérprete y de su modo de interpretar. No es que interpretar música sea un modo de amar —la actividad musical no es en sí misma una actividad amorosa—, sino que es una actividad originada en el amor. «Primero soy hombre, luego soy músico»: la dedicación a la música es originada. La genialidad interpretativa de Casals, lo que vuelve excepcional su arte interpretativo, no consiste en que él ame lo sufriente —amar no es nada genial ni excepcional—, sino en que su interpretación musical

DISCOGRAFÍA IMPRESCINDIBLE

J. S. Bach, *Suites para violonchelo*, EMI, Centenary Edition, ref. 7243 566215 7 (2 CD), reeditado este año en la serie *Great Recordings of the Century*. Este doble disco es la grabación por antonomasia no sólo de Casals, sino de toda la historia de los registros musicales. Sencillamente, el disco que habría que salvar de una quema universal. Un más allá de la interpretación.

Beethoven, Trío «Archiduque» Op. 97/ Schubert, trío para piano Nr. 1, EMI, Great Recordings of the Century, ref. 7243 566986 2 8. Esta versión del Trío «Archiduque» es la más característica de las grabaciones que nos han quedado del trío Casals/Thibaud/Cortot.

Varios compositores, «Casals. Early recordings 1925-1928». RCA Víctor, ref. 09026 61616 2. Las primeras grabaciones de música clásica que se comercializaron en los años veinte eran discos de grabación mecánico-acústica y brevísima duración, que incluían una breve pieza en cada cara. Este CD recopila algunas de aquellas grabaciones de Casals.

está conectada con el amor a lo sufriente en términos de origen, y tal conexión en tales términos sí que es genial y excepcional.

Desde hace unas décadas, entre algunos de nuestros «intelectuales» se ha puesto en boga una cierta pose de escepticismo hacia la condición humana, una actitud cínica y relativizadora, muchas veces sostenida desde el confort y el asentamiento, y que en el mejor de los casos encuentra satisfacción en un tipo de «contrato social», de resignación recíproca o de limitación mutua de las voluntades, de carácter más bien legalista. Y a menudo se han esgrimido los conflictos bélicos de nuestro siglo como argumentos de facto a favor de una incredulidad que se congratula de sí misma.

Lo que la música de Pau Casals nos enseña frente a esto es que ni la falibilidad es un accidente sobrevenido de fuera a la naturaleza humana, ni la fe en el hombre es un prejuicio engañador y conformista; que asentir al inacabamiento de la constitución humana no conduce forzosamente a una exaltación de la mediocridad, sino que nosotros, «los más pasajeros», somos portadores de una capacidad de ser amados, previa a

El *Adagio* de Bach pone al auditor un nudo en la garganta. El *Preludio* de Chopin hace entender aquellas famosas palabras de Casals: «Hay que tocar a Chopin como si fuera Bach». Y escuchando la «Canción a la estrella vespertina» del *Tannhäuser* de Wagner, entran ganas de enclaustrarse en Neuschwanstein para besar los ojos del infinito.

Varios compositores, «Pau Casals. Encores (1915/1916/1952/1953/1954)». Sony, ref. SMK 66 573. Entre los dieciséis discos de la *Casals Edition* de Sony, se encuentra esta recopilación que, aparte de Bach, de un Boccherini como si fuera Bach y de un Haydn como si fuera Bach, incluye la mejor versión que grabara Casals de *El canto de los pájaros*, un verdadero testimonio musical del siglo XX.

Casals, «Música Coral Sacra», por la Escolanía de Montserrat dirigida por Ireneu Segarra, KOCH, ref. 313 062 H1. Recopila la música religiosa compuesta por Casals para la Escolanía de Montserrat.

toda potencia de rendimiento, que, en medio de la caída, aún se vuelve más requiriente para aquéllos —pero sólo para aquellos— que se han hecho compartidores de nuestro destino.

«Durante aquel tiempo terrible de la primera guerra mundial no me por Araba de la pregunta que ya de joven me había desasosegado en Barcelona, cuando por vez primera se me hizo consciente la miseria humana y el comportamiento inhumano de un hombre para con otro: ¿Fue creado el hombre para esto? A veces me dominaban el horror y la desesperanza. La vida de un único niño me es más valiosa que toda mi música, pero en medio del delirio de la guerra debo agradecer ante todo a mi música el no haberme vuelto loco. La música fue lo único que me confirmó que el hombre también puede engendrar cosas bellas, el mismo hombre que ahora diseminaba muerte y atrocidad. Me acordaba de las guerras napoleónicas, que un siglo antes habían asolado Europa, y pensaba en Beethoven, quien, pese a lo mucho que sufrió bajo el terrible conflicto, había seguido componiendo y creando sus grandes obras maestras. Quizá sea en aquellos tiempos en los que la maldad y el odio son los triunfadores cuando se vuelve más importante que nunca cuidar de aquello que ennoblece al hombre. Durante la guerra, algunos eran tan ciegamente coléricos en su odio que trataron de suprimir también la música alemana. Pero yo consideré más necesario que nunca interpretar las obras de Bach, de Beethoven y de Mozart, en las que la humanidad y la fraternidad habían cobrado forma de modo ejemplar».

ALBERTO CIRIA

NOTAS

1 Esto se refiere a la fealdad indigente, que es tema, por ejemplo, de algunos cuentos tempranos de Baroja, y no a aquella fealdad que se congratula de sí misma y se afirma como autosuficiente en tanto que fea, que cabe hallar, por ejemplo, en ademanes contestatarios.

2 La música como voz que dice se aprecia también en los *recitativos* bachianos.

3 Por ejemplo, se puede decir que la música de Narciso Yepes nace de la ternura.

4 En eso se diferencia el amor activo de la compasión, tal como aparece, por ejemplo, en *Parsifal*, donde la compasión es una participación unívoca.

Entre el Olimpo y la tierra, el cine griego

MARIA KOMNINOS DIRECTORA DE PROGRAMACIÓN DE LA FILMOTECA DE GRECIA

La novedad del espectáculo cinematográfico cautivó desde muy temprano a los ciudadanos griegos. Cuando en 1897 el invento francés empezó a expanderse por todo el mundo, llegó hasta Atenas y algunos filmes de los hermanos Lumière, como *L'arrivée d'un train à la Ciotat* (1895) o *La sortie des usines Lumière* (1895), fueron proyectados en una modesta sala, acondicionada para la ocasión, en la plaza de Kolokotroni.

La tendencia a la construcción de salones de cine lujosos y de gran aforo, que había comenzado en Europa en 1911, afectó asimismo a Grecia y, entre 1911 y 1915, tres de esos salones fueron inaugurados en Atenas: el Cosmos, el Real y el Pannelinion. En los dos primeros, las proyecciones se acompañaban de música de piano, y en el Pannelinion podía escucharse una orquesta completa. Los proyeccionistas de entonces eran extranjeros, y su salario, mayor que el del primer ministro griego[1].

Los primeros realizadores, griegos o extranjeros, que empezaron a trabajar en el país dirigieron noticieros de actualidad. Un operador francés, llamado Léon, rodó en 1906 el primer filme griego, dedicado a los Juegos Olímpicos extraordinarios de aquel año. El siguiente fue *El paseo de la princesa por el jardín de palacio*, filmado en 1912 por Joseph Hepp, un proyeccionista húngaro metido a realizador. Otros directores pioneros de películas de actualidad en Grecia fueron Dimitris Meravidis, los hermanos Manaki y Longos.

En 1912 se realizaron algunas comedias burlescas de corto metraje, como *Quo vadis, Spyridion?*, o *Baby Spyridion*, interpretadas por un actor

Las aventuras de Villar (1926), de Joseph Hepp

de aspecto muy semejante al Fatti Arbuckle que por entonces trabajaba con la Keystone, llamado Spyros Dimitrakopoulos.

El primer largometraje producido en Grecia, titulado *Gólfo*, fue realizado en 1914 por un productor de noticieros de actualidad que tenía su propio estudio en Atenas, llamado Costas Bahatoris. El argumento del filme—un idilio dramático— procedía de la adaptación de la pieza teatral homónima de Spyros Peressiadis, llevada a los escenarios por primera vez en 1877. La dirección cinematográfica fue encomendada al italiano Filippo Martelli.

La adaptación para el cine de dramas bucólicos, previamente representados en los teatros, se convirtió en fuente de inspiración constante para la pantalla griega. Años más tarde, por ejemplo, *O agapitikós tis vosopúlas* (El amante de la pastora), pieza de Koromilas estrenada en los teatros en 1892, fue adaptada para el cine por Tsakiris en 1932, y se convirtió en el primer largometraje hablado de la historia del cine griego. Y refiriéndonos a ese constante recurso de los motivos bucólicos, no podemos olvidar que en el filme *El viaje de los comediantes* de Angelopoulos, el drama, llevado a escena por toda Grecia, es precisamente *Gólfo*.

La adaptación, en 1930, de la novela bucólica de Longos (siglo II a. C.), *Dafne y Cloe*, propició precisamente la película de mayor éxito antes de la II Guerra Mundial. El director del filme, el poeta y guionista Orestis Laskos, logró establecer un paralelo entre el turbulento periodo alejandrino y el europeo de entreguerras, lleno de anhelo por una imaginaria Arcadia. El atractivo de la película se debe en gran parte al rodaje en la bella naturaleza de la isla de Mitilene y en el lago Vouliagmeni, en la península ática. Siguiendo las recomendaciones de Tasos Meletopoulos, Laskos empleó además negativo pancromático, una decisión gracias a la cual el veterano realizador Dimitris Meravidis ha podido

recientemente explorar el rango completo de la luz helénica, al recuperar mediante una variada escala de grises la cualidad original del filme. La elección de actores no profesionales para los caracteres principales —Edison Vichos en el papel de *Dafne* y Lycy Matlie en el de *Cloe*—, permitió a Laskos evitar los clichés teatrales. Su filme ha inspirado el de Nikos Koundouros, *Las jóvenes afroditas*, ganador del Oso de oro en el festival de Berlín de 1963. El largometraje de Laskos fue recuperado y restaurado por la Filmoteca Nacional de Grecia, y mostrado posteriormente en festivales y retrospectivas por todo el mundo.

EL NACIMIENTO DE UNA INDUSTRIA Orestis Laskos había dado sus primeros pasos en el cine con la productora Dag Film, fundada en 1923 por los hermanos Gaziadis (uno de ellos, Dimitris, estudió en la Academia de Fotografía y Cine de Múnich). Como ha puesto de manifiesto la historiadora y fundadora de la Filmoteca Griega, Aglaía Mitropulos, el periodo 1925-1947 señala el comienzo de una verdadera industria cinematográfica en Grecia. La mencionada productora Dag Film, activa durante cinco años, operó como una embrionaria «fábrica de sueños» en la sociedad griega. Con una inversión de cien mil dólares, los hermanos Gaziadis dotaron sus estudios y se sirvieron de la experiencia acumulada en los años de preparación munaqueses para llevar a las pantallas griegas películas de los géneros más diversos. Melodramas como *Eros kai kímata* (Amor y olas, 1927) o *To limani ton dakríon* (El puerto de las lágrimas, 1928), fueron dos de sus mayores éxitos comerciales (y perdidos en la actualidad).

Su siguiente producción, *Astero* (1929), dirigida por Dimitris Gaziadis, resultó de una adaptación de un texto de Orestes Laskos, inspirado en parte en la novela griega *Nirvanas*, en parte también en la de Hellen Hunt, *Jackson Romana* (un relato romántico entre los indios americanos), que ya había sido llevada a la pantalla por Griffith. La versión griega de 1929 presentaba una pastora, Astera (interpretada por Aliki Theodoridis, una actriz entonces muy popular), que amaba hasta la locura a un rico pero inocente pastor que no le correspondía, hasta que finalmente éste decide seguir los impulsos de su corazón y, desoyendo los

Astero (1929), de Michalis Gaziadis

prejuicios familiares, se une a Astera y logra así salvar su vida.

El atractivo de este nuevo género, que dio en llamarse «*fustanéla*»[2] o «aventura en la montaña», fue enorme entre los espectadores griegos y proporcionó el sustrato para los mayores éxitos de taquilla, en tiempos del cine mudo y en los del sonoro. La visión idealizada de la naturaleza griega, que en aquellos momentos padecía los efectos de la gran de depresión mundial, propiciaba una vía de escape a las adversas condiciones de la vida cotidiana. Los creadores griegos todavía no habían encontrado su fuente de inspiración ni en el proletariado urbano ni en las subculturas del campesinado griego. Por eso, el cine de aquella época ofrecía una versión idealizada de la vida campestre en Grecia, mediante la adaptación de historias tomadas del repertorio de la escena griega o de la producción cinematográfica extranjera. La película que ha dado lugar a estos comentarios, *Astero*, fue también recuperada y restaurada por la cinemateca de Grecia en colaboración con la francesa, a partir de una copia con subtítulos en francés. Esta copia fue proyectada recientemente en Atenas con un nuevo acompañamiento musical, creado por M. Grigoriou para sustituir al original, perdido en la actualidad.

Una reflexión sobre las difíciles condiciones de vida en los centros urbanos del país fue presentada por Stelios Tatassópulos en la película *Kinonikí sapíla* (Corrupción social), dirigida en 1932. El melodrama de un joven estudiante que abandona sus estudios por falta de dinero, encuentra a una joven actriz, con la que empieza a trabajar en el teatro pero a la que ve alejarse, atraída por un empresario rico y depravado, da un giro inesperado cuando el protagonista, hundido y expulsado de la compañía teatral halla su salvación y un nuevo trabajo gracias a los obreros de una fábrica próxima a Atenas miembros de un sindicato.

Drogas, desempleo, cárcel, enfrentamientos entre la policía y los trabajadores, todo eso queda retratado de una manera bastante ingenua por un realizador como Tatassópulos que era por entonces un *amateur*. Pero la película, localizada y preservada por la Filmoteca Alemana, tiene valor como precedente del cine de compromiso político en Grecia.

El año 1932 señala la fecha de los primeros ensayos para introducir el sonido en el cine griego. *Rapsodia griega* y *El amante de la pastora* fueron ambos sonorizados en Alemania. Para entonces, la compañía Dag Film había logrado persuadir al primer ministro Venizelos, para que el impuesto de explotación de las películas griegas se redujera por ley del 30 al 10%. Pero el decreto fue revocado dos años más tarde por un nuevo gobierno y la compra de un estudio de sonido, que la Dag Film había acordado con la Warner y para la que el gobernador del Banco Nacional de Grecia ya había aprobado un crédito extraordinario de 400.000 dólares, fue suspendida y el proyecto finalmente abandonado. La producción griega sufrió con ello un duro revés y la Dag Film acabó quebrando, incapaz de competir con las producciones extranjeras que estaban copando las salas de proyección griegas.

LA GUERRA Y LA OCUPACIÓN

Durante el periodo de entreguerras, Grecia se vio aquejada por un peculiar régimen autoritario (1936-1941). El dictador Ioanis Metaxas —un gran admirador de los regímenes fascistas— estableció un gobierno no respaldado por ningún partido de masas fuerte, como en otras naciones europeas. La base del poder de Metaxas era el rey Jorge II, que había apoyado al Reino Unido durante la I Guerra Mundial. Por eso, cuando Mussolini declaró la guerra a Grecia, el régimen autoritario, alineado con el rey anglófilo, decidió entrar en la lucha de la parte de los aliados.

No obstante el éxito del Ejército griego frente al italiano, era ciertamente imposible rechazar a los alemanes. Éstos derrotaron a Grecia y ocuparon su territorio entre 1941 y 1944. Durante el periodo de ocupación del Axis, la desaparición de las estructuras nacionales de gobierno dio lugar a la formación de un movimiento de resistencia muy sólido, que sentó las condiciones para la guerra civil, posterior a la ocupación:

«En las montañas de la Grecia libre ha surgido un Estado alternativo, para desafiar la tambaleante legitimidad del Gobierno de Atenas». La Wehrmacht empleó el terror para doblegar la firme voluntad de la resistencia griega, pero fue en vano.

Los movimientos de resistencia EAM / ELAS trataron de controlar la resistencia, sembrando el pánico entre sus oponentes. Pero cometió algunos errores gravísimos, al no haber sido capaz de idear una estrategia para el curso de acción a seguir una vez concluida la liberación. Observando los hechos con una mirada retrospectiva, tal vez quepa argüir que la cúpula de la KKE —el Partido Comunista de Grecia— se mostraba por entonces más favorable a la estrategia de Stalin, consistente en favorecer a las clases populares urbanas antes que al campesinado, lo que se manifestaba en la incapacidad de los líderes del partido para valorar en su justa medida el dinamismo de ejército popular del campo, por una parte; y por otra, en el hecho de que los *apparatchiks* de Atenas —los burócratas comunistas asentados en la capital— recelaban de la cúpula del ejército campesino y muy particularmente de Aris Veluchiotis.

En el otro bando, el miedo a la revolución en ciernes amalgamó fuerzas muy dispares, y durante el último año de la guerra, nacionalistas de diferentes familias ideológicas se dieron cita, contando con frecuencia con la connivencia de los ocupantes alemanes y con el manifiesto apoyo de los ingleses, para combatir a la izquierda.

Durante los últimos meses de la ocupación, las voces moderadas dejaron de oírse en la política griega. Estas fueron las raíces sociales de la guerra civil que tuvo lugar a continuación, un conflicto que, incluso después de restaurada una suerte de «democracia tutelada», condujo a profundas divisiones en la vida pública. Existía por una lado una esfera pública oficial, que representaba al bando de los vencedores en la guerra civil; y por otro, la actuación pública de la oposición en diversas esferas, en las cuales podían escucharse las voces de los vencidos.

La industria del cine sufrió un grave retroceso a causa de los factores económicos y políticos a los que hemos hecho referencia. La mayor parte de las compañías de cine se habían declarado en quiebra antes incluso de la ocupación alemana. Hubo, no obstante, unas pocas

notables excepciones, como la del abogado Filopímin Finos, que ya había hecho tentativas de producción con un equipo de sonido y que estableció su propio estudio en Kalamaki (zona costera cerca de Atenas). En 1942, produjo *I foní tis kardiás* (La voz del corazón), dirigida por Dimitris Ioannopulos. La película, que fue proyectada después de la gran hambruna en Atenas de 1943, resultó un éxito fabuloso, con más de 102.000 espectadores. Finos, que fue arrestado por la Gestapo, produjo después de su liberación, en 1945, *I villa me ta núfara* (La mansión de los nenúfares). Asociado con Zervos, inauguró unos nuevos estudios y sentó las bases de lo que sería el impresionante crecimiento de la producción cinematográfica griega de la posguerra: de cinco películas que se habían producido en el periodo 1945-1946, se pasó a siete en 1947-1948, diez en 1950-1951 y diecinueve entre 1952 y 1953.

Los directores de cine comercial dirigieron su mirada a los escenarios en busca de inspiración, y adaptaron para el cine muchas comedias teatrales que allí se habían estrenado. Algunos dramaturgos metidos a directores de cine, como Alekos Sakellarios y Nikos Tsiforos, mostraron suficiente habilidad para renovar el género cómico. Mano a mano con algunos cinéfilos de talento, formaron lo que Aglaía Mitropulos ha denominado la «escuela de Atenas».

Unos de los más talentudos y versátiles representantes de esta escuela fue Yorgos Tzavellas, que hizo su aparición con *Chirokrotímata* (Aplausos, 1946), la historia de un escritor musical y artista de variedades, llamado Attic. Posteriormente, Tzavellas dirigió *O methístakas* (El borracho, 1946), un éxito enorme de taquilla, con más de 300.000 espectadores en Atenas.

Durante la primera década (1950-1960), las comedias hicieron alguna referencia accidental a las divisiones sociales y económicas características del periodo que comentamos. Por ejemplo, en la película de Sakellarios, titulada *I Germaní xanárchontai* (Los alemanes vuelven de nuevo), de 1948, se hace uso de una cacerola, en manifiesta referencia a la guerra civil. Otras películas como *Santa Tsikita* (1953), del mismo Sakellarios, o *I oréa ton Athinon* (La bella de Atenas, 1954), de Nikos

Tsiforos, abordaban el grave problema del desempleo y la pobreza en Atenas. En aquella época, la mujer trabajadora no sólo no disfrutaba del impactante *glamour* tan en boga en el Hollywood de los años treinta, sino que era retratada siempre como un ser socialmente inferior o luchando para ahorrar unas perras gordas.

Durante esos mismos años, las comedias tenían que ganar para sí otras audiencias subalternas, que estaban en el bando de los vencidos en la guerra civil y que reaccionaban de modo ambivalente a las propuestas de consenso lanzadas desde el bloque en el gobierno. Bajo este prisma puede recordarse aquí la película *Elías del Regimiento 16*. Pero en la década siguiente, este tipo de comedias con mayor conciencia social se vieron reemplazadas por tramas más convencionales, centradas en los temas clásicos del género, como el adulterio y los celos. Películas como *O Kléarcos, i Marina kai o kontos* (Klearcos, Marina y el enano), de 1961, o *La abundancia malograda*, de 1959, se orientan más hacia la nueva realidad social en la que la rápida paz de la modernización empuja a los personajes a abandonar la solidaridad social y centrarse en el sueño pequeñoburgués de un rápido ascenso social.

En paralelo al cine comercial, un nuevo grupo de intelectuales empezaron a mostrar interés por el cine, para en primer lugar realizar algunas películas al estilo neorrealista y luego otras que, con todo rigor, pueden incluirse en la categoría de obras de autor.

Entre las primeras, *Pikró psomí* (Pan amargo), dirigida en 1950 por Grigoris Grigoriou, marcó el inicio de la tendencia griega hacia el neorrealismo. Este primer intento de retratar las condiciones de vida en una barriada deprimida del extrarradio ateniense topó con numerosas dificultades técnicas y no logró impresionar al público. Luego, el entusiasmo de los productores se enfrió y dejaron de respaldar proyectos como éste.

Fue Gregg Tallas quien, a pesar de todo, logró en 1953 realizar el primer filme griego verdaderamente neorrealista. Nacido en los Estados Unidos de padres inmigrantes griegos, Tallas había trabajado ya con importantes directores del American Laboratory Theatre, como Bolislavsky, y con Federico García Lorca en La Barraca, creando incluso su propia compañía, la Toy Theatre, especializada en la puesta en escena de dramas

Los alemanes vuelven de nuevo (1948), de Alekos Sakellarios

clásicos griegos y obras de Shakespeare. También había trabajado para la MGM como editor y director cinematográfico. Con ocasión de su vuelta a Grecia, Tallas quedó sorprendido por los vivos recuerdos de la ocupación y la resistencia que guardaban sus compatriotas, y bajo la influencia del neorrealismo italiano concibió un guión original. La historia tenía lugar en un orfanato de Tesalónica, en 1943, y seguía las aventuras de ciento sesenta niños, internados en el orfanato que, cuando llegan los alemanes y clausuran el establecimiento, se ven arrojados a la calle y logran sobrevivir gracias a la organización de una pandilla de héroes que roban comida a los alemanes y a sus colaboradores griegos.

Esta película fue producida ocho años antes que la de Nanni Loy, *Cuatro días en el infierno*, que trata asimismo de los niños internados en un reformatorio que se alzan contra los invasores alemanes. Gregg Tallas fue el primer director que rodó en las calles de Tesalónica y que trabajó con actores no profesionales, pero lo hizo todo con gran precisión y soltura. La crítica observó cómo, a pesar de haber rodado la película con una vieja cámara de 1924, el veterano realizador Michalis Gaziadis había obtenido con ella unos resultados excepcionales. La música de la banda sonora, que contribuyó igualmente al éxito del filme, fue compuesta por Mikis Theodorakis. La película de Tallas obtuvo el primer premio en el festival de cine de Edinburgo[3].

EL *REMBETIKO* EN EL CINE GRIEGO

En 1955, los dos directores más importantes de esa época realizaron su segunda película, marcando con ellas el ingreso del cine griego en la era del arte cinematográfico. En un momento en el que los autores griegos dejaban de lado los serios debates característicos del periodo de

entreguerras y volvían a ocuparse del problema de la autenticidad, la tarea de renovar las formas artísticas y de centrarse en la subcultura del proletariado griego fue confiada a un pequeño grupo de compositores y de realizadores cinematográficos. Directores como Tallas, Kunduros y Kakoyannis no sólo llevaron a Grecia las nuevas corrientes del cine europeo, sino que asumieron posiciones críticas bien frente a los vencedores de la guerra civil (así Kunduros), bien frente el patriarcado (así Kakoyannis).

Este último era un joven grecochipriota que había viajado a Londres para estudiar Derecho pero que, en su lugar, había arribado en el teatro y hecho su debut llevando a la escena el *Calígula* de Camus. Sin embargo, no quiso continuar su carrera como actor y decidió volver a Atenas, donde obtuvo un considerable éxito con la comedia *Golpe de suerte en Atenas*, interpretada por Elli Lambeti y Takis Horn. Este éxito propició la confianza de los productores griegos en el nuevo director, que tuvo oportunidad de poner en marcha un proyecto ambicioso. Le propusieron adaptar para la pantalla el drama de Iakovos Kampanellis *Stela con los guantes rojos*, y Kakoyannis aceptó. Como luego escribió el director, «*Stella* era un pretexto para explorar el mundo del *rembetiko* [*blues* griego], que es tan interesante. Había que explorar el medio social de la gente corriente, del que yo era un perfecto ignorante y que tanto la buena sociedad ateniense como los otros realizadores cinematográficos habían despreciado»[4].

En ese ambiente musical del *rembetiko*, y en particular en un *music-hall* llamado «Paraíso», reinaba una mujer fatal, Stela (Melina Merkuri). Dividida entre la pasión amorosa y la pasión por su libertad, ofrecía el retrato perfecto de la nueva mujer. Una que, amada por los hombres y odiada por las mujeres, acepta el amor de Alekos (Alekos Alexandrakis), un joven de clase media al que, sin embargo, rechaza cuando le propone el matrimonio para marchar apasionadamente en pos de Miltos (George Fundas), estrella de un equipo de fútbol. De nuevo la proposición de matrimonio que éste le hace le resulta problemática a Stela, que ve amenazada su libertad. Finalmente, acepta a Miltos pero el día de la boda se da cita con un joven estudiante, Antonis (Costas Kakavas). Al atardecer, Stela vuelve de nuevo junto a Miltos que la acuchilla y la mata.

Kakoyannis se servía de un texto realista, pero las expectativas del espectador sobre el desarrollo de los acontecimientos eran burladas constantemente mediante el empleo conjunto del código musical del *rembetiko*, la nueva estética del paisaje urbano y los motivos clásicos de la tragedia arcaica griega. Los códigos del *rembetiko* prestaban ayuda al director a la hora de renovar el retrato de la protagonista porque, aunque Kakoyannis incorporaba en ella determinados elementos del tipo de la mujer fatal (*rembetissa*) de la subcultura urbana, supo trascenderlos hasta crear un nuevo tipo representativo de la mujer griega moderna, difícil de digerir tanto para la derecha como para la izquierda[5]. La banda musical de la película reveló el talento del joven compositor Manos Hatzidakis, que al lograr adaptar con enorme facilidad los motivos del *rembetiko*, había contribuido de modo decisivo a la creación de la atmósfera adecuada. De modo análogo, el valor estético de la película fue asegurado por la colaboración del pintor Yianni Tsarouchis, que demostró un gusto incomparable en la elección de localizaciones naturales tanto en Atenas como en El Pireo. Original, finalmente, resultó también la adaptación en el guión de la película de los clásicos motivos dramáticos de la *hybris* (orgullo desmedido) y la *némesis* (venganza) que, en el contexto moderno, venían a señalar no ya a los dioses, como en la Antigüedad, sino a la sociedad tradicional e hipócrita, verdadero responsable del trágico final de la protagonista.

La película logró en Grecia los mejores resultados de taquilla, y en el festival de Cannes produjo una gran impresión. Pero frente a ella, la crítica griega quedó dividida. Los críticos de izquierdas no podían sino despreciar esta adulterada reflexión sobre la sociedad y el peligroso precedente para las jóvenes muchachas que llegarían a ser víctimas, de seguir el ejemplo de Stela. Otros críticos de opuesta orientación, como Mitropulou o Sokou, alabaron por su parte la película de Kakoyannis. En aquel tiempo, la izquierda soñaba con una versión griega del realismo socialista soviético, y no podían aceptar un proyecto artístico como éste, en el que modernidad y subcultura popular marchaban de la mano.

En este mismo clima de libertad creativa se movió Nikos Kunduros, que ya se había ejercitado en las bellas artes y probado a sí mismo en el

La ciudad mágica (1955), de Nikos Kunduros

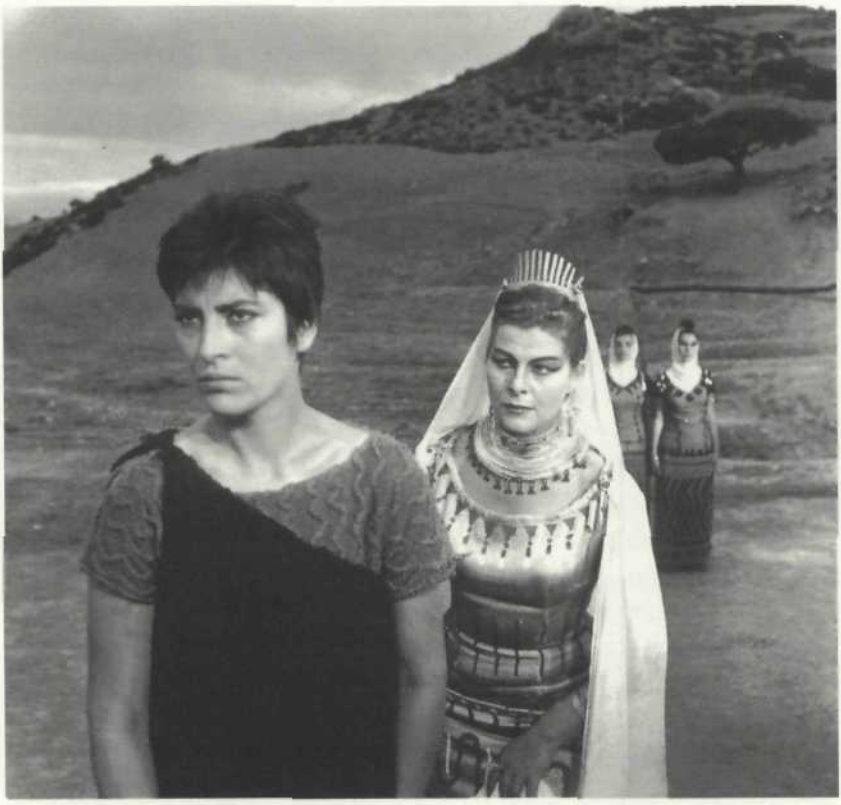
teatro junto con otros compañeros de reemplazo, en el regimiento de la isla Makronissos. Su primera película, *Magikí póli* (La ciudad mágica, 1954), resultó un relato fuertemente inspirado por el neorrealismo, sobre la lucha de un joven taxista (George Foundas), vecino de una barriada del suburbio ateniense, para no dejarse atrapar en los lazos de la mafia local.

En su segunda película, *O drakos* (El ogro de Atenas, 1956), Kunduros contó con la colaboración de Iakovos Kampanellis, para llevar al cine la historia de Thomas (D. Eliopoulos), un tímido burócrata al que la policía empieza a perseguir por error, llevada a confusión por el gran parecido que Thomas guarda con un pez gordo de la mafia de Atenas, conocido como «el Ogro». Descubierto el error del que es objeto, Thomas aprovecha de su nuevo prestigio para proponerse como jefe de una pequeña banda de delincuentes en El Pireo y ganar luego el corazón de una joven cantante (Margarita Papageorgiou). El mecanismo de mascarada, gracias al cual un insignificante burócrata se convierte en un poderoso gángster, le permitió al realizador pasar revista a una sociedad en la que tanto los recuerdos como los efectos de la guerra civil eran todavía muy fuertes. Kunduros empleó algunas técnicas de cine negro, pero con intención de subvertirlas. Cuando, por ejemplo, una película de este género hubiese confiado en la identificación del espectador con las fuerzas de la ley y del orden, en el caso de *El ogro de Atenas* Kunduros esperaba que lo hicieran con los forajidos (en la secuencia del arresto de Thomas, que tiene lugar en medio de un gran despliegue policial, la película muestra la solidaridad de todo el vecindario con el delincuente, en clara referencia a los sentimientos comunes en contra del arresto y deportación de las gentes de izquierda, muy frecuentes en esa época).

No es sólo gracias a la subversión de los códigos del cine negro, sin embargo, por lo que en este caso se logra producir una película moderna, sino también por la creación de nuevos referentes simbólicos. En la escena en la que la banda ultima su próximo golpe, hay elementos tanto de la subcultura del *rembetiko* como otros que vinculan a estos delincuentes con la tradición de los «primitivos rebeldes»[6]. Al director no le interesaba tanto la lógica narrativa que tendría sentido en una película de cine negro, como los rituales que resultan clave a la hora de establecer la identidad de esta peculiar banda suburbana. Los dos coros, que interpretan diferentes idiomas musicales, expresan la división de los sexos, tan pronunciada entonces en la sociedad griega. La coreografía del coro masculino procede del *rembetiko*, una danza que subraya el desafío a la ley y que se alinea con las tradiciones de la «revolución primitiva». Por su parte, el coro femenino tiende al lamento, de manera muy próxima a la tradición musical popular (*demotiki*), para subrayar el papel que las mujeres desempeñan como garantes y servidoras, al mismo tiempo, del ámbito doméstico.

La película no obtuvo resultados satisfactorios en taquilla y dejó dividida la opinión de los críticos. Los de izquierda estaban preparados para repetir las mismas objeciones que ya hicieron a *Stella*, puesto que la obra de Kunduros volvía a «describir un submundo como el del *rembetiko*, que es signo de degradación». Adviértase que esta misma izquierda había impuesto normas muy estrictas referentes incluso a la música que un buen comunista habría de escuchar en prisión o en el exilio, y que el *rembetiko* se hallaba entre las primeras de las músicas prohibidas[7]. Quedaba, pues, el terreno despejado para que la crítica burguesa hiciera el elogio de la película y expresara la opinión de que, por primera vez, el cine griego daba realmente un paso adelante por la senda del arte cinematográfico europeo.

La ciudad mágica (1956), de Nikos Kunduros



Electra (1962), de Michalis Kakoyannis

Como Kakoyannis hiciera una crítica de la sociedad patriarcal al fijarse en la cultura del *rembetiko*, así Kunduros empleaba el género del cine negro para criticar la represión de partidarios y simpatizantes de la izquierda, que estaba llevando a cabo el aparato del Estado.

El éxito de *Stella* propició nuevas oportunidades para Kakoyannis, con productores tanto griegos como extranjeros. En 1956 dirigió *To koritsi me ta mavra* (La muchacha de negro) y, en 1958, *To telefteo psemma* (La última mentira, aunque estrenada en España como *Una cuestión de dignidad*). Las dos fueron protagonizadas por Elli Lambeti y se mostraron muy críticas con la hipocresía de la burguesía ateniense.

El punto de inflexión en la carrera de Kakoyannis hacia su reconocimiento internacional resultó de la adaptación en 1962 de la tragedia *Electra*, de Eurípides. Existían ya algunas adaptaciones cinematográficas de los clásicos griegos, como la *Antígona*, de Sófocles, llevada a la pantalla en 1961 por Tzavellas; pero la mayoría de ellas estaban muy influenciadas por el estilo interpretativo del Teatro Nacional, que había repuesto el drama antiguo en los teatros al aire libre de Epidauros y Erodes Atticus, en Atenas. La versión realizada por Kakoyannis, sin embargo, fue concebida en términos puramente cinematográficos, adaptando la historia de la venganza y el matricidio a la vida en una pequeña población ática, donde Electra, expulsada del palacio, es recibida con simpatía por el pueblo. En el papel principal, Irene Papas realizó una interpretación espectacular. La música de Mikis Theodorakis y la fotografía en blanco y negro de Walter Lassaly resultaron asimismo memorables. La película, puesta a circular por Grecia y en el extranjero, obtuvo un gran éxito.

Fue así como Kakoyannis puedo afrontar a continuación (1965) la adaptación cinematográfica de una conocida novela griega de Nikos Kazantzakis, *Zorba, el griego*. Para los personajes principales contó con importantes actores internacionales, como Anthony Quinn en el papel de Zorba, Alan Bates como Vassilis y Lila Kedrova interpretando a Madame Hortense. El director de fotografía Walter Lassaly obtuvo el último *oscar* de la historia del cine a la mejor fotografía en blanco y negro, mientras que Mikis Theodorakis, el conocido compositor de izquierdas, logró su primer éxito internacional con la música de la banda sonora del filme. Los dos personajes principales representaban las dos caras del novelista, dividido entre la sacrificada

Zorba el griego (1964), de Michalis Kakoyannis

dedicación al oficio de escribir y su admiración por el poder y la vida sensual. La película obtuvo un grandísimo éxito de taquilla tanto en Grecia como en el extranjero, y sentó las bases para la carrera internacional de Kakoyannis y la difusión de la obra de Kazantzakis en los países de habla inglesa.

Jules Dassin había sido el primero en llevar a la pantalla la obra de Kazantzakis. Partiendo de la novela *Cristo, de nuevo crucificado*, había rodado en Creta, en 1956, *O Christos xanastavronetai* (El que debe morir), una película con un importante reparto internacional que incluía a Jean Servais, Pierre Vaneck, Maurice Ronet y Melina Merkuri. La trama tiene lugar en un pueblo de Creta durante los últimos años de dominación otomana. La población ha quedado dividida entre los que sacan partido de la ocupación turca, por un lado, los grandes terratenientes, por otro, y finalmente los pobres campesinos, en general mucho mejor dispuestos a escuchar el mensaje de Jesucristo. Durante la Semana Santa, cuando ya han sido elegidos entre los vecinos del pueblo los que actuarán en el retablo de la Pasión, hace su aparición un grupo de refugiados. En el dilema entre los ricos del pueblo y los pobres campesinos que, inspirados por sus papeles en la representación de la Sagrada Pasión, quieren ayudar a los refugiados, el campesino que ha sido elegido para interpretar el papel de Cristo será sacrificado.

La película había tenido una acogida desigual e incluso en Cannes no había logrado suscitar ningún entusiasmo en particular. Pero tanto Kazantzakis como Dassin defendieron la película, y el último sostuvo siempre que *El que debe morir* era su película favorita y aquella que, no obstante todos sus defectos, más se acercaba a sus propias convicciones[8]. Quizá los tiempos no estuvieran aún maduros y hubiera que esperar hasta 1962, cuando un radical Pasolini, con su *El Evangelio según san Mateo*, lograría igual reconocimiento entre los católicos y los marxistas.

Dassin había obtenido su mayor éxito en 1960 con *Poté tin Kyriakí* (Nunca en domingo), durante la producción de la cual había tenido siempre *Stela* en la cabeza. Ilya (Melina Merkuri), la protagonista, es una prostituta de gran corazón, que se enamora de Homer (Jules Dassin), un profesor universitario llegado de los Estados Unidos que trata no sólo de

redimir a Ilya de su oficio sino de proporcionarle una esmerada educación. El entrecruzamiento de los motivos de Pigmalión y del americano en El Pireo permitió al director realizar una versión bastante cómica del submundo ateniense, y un simpático retrato de las virtudes y vicios del hombre griego. La partitura musical de Hatzidakis hizo internacionalmente popular la música de *rembetiko*. Merkuri obtuvo en Cannes el premio a la mejor actriz y, junto con Anthony Quinn, se convirtió en la más destacada embajadora del turismo griego.

Una excursión (1966), de Takis Kanellopulos

INCREMENTO DE LA PRODUCCIÓN COMERCIAL Durante la década de los años sesenta, el cine griego fue presa de una gran agitación. Por una parte, el cine comercial conoció una gran expansión, con un aumento muy significativo de producciones y espectadores: de los cincuenta y seis millones que eran 1956, se duplicaron hasta llegar a ciento treinta y siete millones, en 1967. Las producciones comerciales tomaron en préstamo del cine de autor las descripciones del mundo suburbano y la música de *rembetiko*, y lograron grandes éxitos como *Lola*, de 1964, o *Ta kókkina fanária* (Faroles rojos) de Georgiadis, un año antes. Sin embargo, si estas películas asumían el rol del delincuente o del desviado, era para incorporarlo a la lógica melodramática de sus respectivos relatos. Sus personajes resultaban incapaces de actuar ya como exponentes de un mundo en conflicto con el de las clases socialmente relevantes. En este caso, el papel principal correría a cuenta del destino.

De modo similar, en el caso de *To joma váftike kokkino* (Tierra ensangrentada), un dramático conflicto en la Grecia rural filmado en 1965, de la descripción de la sublevación campesina en Kileler, ocurrida

Hasta zarpar (1966), de Alexis Damianos

históricamente en 1911, resultó un *western* griego.

Estaba reservada, en fin, a una generación de jóvenes directores como Robert Manthulis, Dimos Theos o el veterano actor Alexis Damianos, la tarea de continuar haciendo camino por la senda del arte cinematográfico. El último dirigió en 1966 *Mejri to plío* (Hasta zarpar), la odisea de un herrero itinerante, desde que abandona las pobres aldeas en las que trabaja habitualmente hasta que llega a El Pireo con intención de embarcarse y emigrar. El relato, estructurado en tres partes, proporciona una impresionante perspectiva del subdesarrollo rural. Junto con *I paranomi* (Los forajidos, 1958) y *To potami* (El río, 1959), de Kunduros, la película dirigida por Damianos es la única historia de la vida rural que desoye los tópicos folclóricos, explotados habitualmente por el cine comercial, para adentrarse en las raíces de la represión de los vencidos en la guerra civil y dibujar su descontento. *Hasta zarpar* obtuvo el primer premio en el festival de cine de Hyeres.

Los forajidos (1958), de Nikos Kunduros

Prósopo me prósopo (Cara a cara, 1966), un filme de Manthoulis, retrata a un joven profesor de inglés escindido entre el odio a la familia burguesa que le ha contratado (en sus sueños, se le aparecen como invasores nazis)

y la admiración por su discreto encanto, que concluye por hacer de él el amante tanto de la madre como de la hija de la familia, en un peculiar triangulo amoroso. La comedia sirve bien a los propósitos del realizador, que pretendía capturar el ambiente de Atenas y el conflicto latente entre la clase burguesa y los profesionales de la clase media baja, que tienen pocas opciones fuera de la emigración, para ganarse la vida.

EL CINE BÉLICO DURANTE EL PERIODO DE LA DICTADURA (1967-1974)

Después de la guerra mundial, y en particular al concluir la guerra civil, el cine griego se había convertido en el entretenimiento más popular, con diferencia. Pero el cambio gradual de los espectadores de las clases más populares, que de asiduos asistentes al cine empezaron a consumir de preferencia programas de televisión, tuvo lugar entre 1970 y 1973 y marcó el declive del cine comercial nacional. Para interpretar este cambio, es preciso responder a dos cuestiones: qué factores hacían tan atractivo el cine comercial griego para la gran masa de espectadores y por qué perdió tan rápidamente la batalla con la televisión, por un lado; y por otro, cuáles eran los géneros cinematográficos favoritos de la más sofisticada cinefilia del país, y cómo esa transformación del cine a cuenta de la televisión afectó al nuevo cine griego.

En el caso griego, basta con decir que una gran parte de las clases populares, que había sufrido las consecuencias adversas de la modernización del campo, se precipitó a las salas de cine comercial para proveerse allí de materiales simbólicos con que poder tejer, en un relato autoidentitario, su propia respuesta sobre quiénes eran ellos mismos en la nueva situación.

Contribuyó asimismo a este cambio el surgimiento de nuevas estrellas que, al incorporar nuevos roles sociales, mermaron el atractivo de los tipos tradicionales, correspondientes a las clases medias en ascenso y que habían sido interpretadas por las viejas estrellas, las verdaderas protagonistas del éxito popular del cine comercial nacional. Los viejos géneros de gran aceptación entre el público fueron reemplazados por los musicales, las películas de cine negro y los filmes de guerra.

Fue este el nuevo género que, con el respaldo del régimen autoritario, hizo su aparición en la historia del cine griego. Entre 1940 y 1960 se habían producido, ciertamente, algunas películas bélicas. La más importante de todas llevaba por título *Blóko* (El bloqueo, 1960), escrito y dirigido por el investigador del cine, de origen griego pero con su carrera profesional realizada en París, Ado Kíru. Este interesante filme partía de las represalias de los soldados alemanes contra la resistencia griega, hecha fuerza en la barriada ateniense de Kesariani en los tiempos de la ocupación. Pero el resto de los filmes bélicos, producidos entre 1960 y 1966, contaban más bien historias personales. El régimen de la dictadura favoreció las películas de guerra y proveyó a la producción de equipamiento militar o de personal con el objetivo obvio de reforzar su propia imagen. En los primeros años de la dictadura (1969-1970), se estrenaron doce de estas películas, cuatro de las cuales llegaron a tener gran éxito. La tendencia se prolongó durante los siguientes dos años, con una producción de ocho películas de guerra por año y con una aceptación más que regular.

De acuerdo con Papadimitriu, el guión de una película de guerra de esa época muestra una dualidad típica, a saber: la guerra y la ocupación separan a una pareja; el fin de la guerra vuelve a reunirlos. La aventura colectiva (la guerra) y el romance privado (la pareja) quedan estrechamente intrincados. Para este autor, lo que distinguiría el cine de guerra griego del de otras nacionalidades no sería tanto la existencia de esa dualidad cuanto la primacía del romance en detrimento incluso de la aventura[9]. Y lo que distinguía a estos filmes de guerra de nuevo cuño de los más antiguos, como los citados *Bloqueo*, de Kíru, o *Los forajidos*, de Kunduros, era que éstos hacían una amplia referencia a la división interna durante la guerra civil y al papel de los colaboradores con los alemanes, mientras que en los nuevos tales referencias eran obviadas.

Este clima favoreció el desarrollo de una actitud muy combativa entre los intelectuales radicales y los jóvenes directores de cine, que criticaban al cine griego anterior a la dictadura, del que hablaban en su conjunto con desdén como del «viejo cine griego». La adopción de una postura tan

radical tenía su origen principalmente en la aversión que los jóvenes realizadores, perseguidos o simplemente excluidos de la producción cinematográfica de aquella época, sentían por los directores y productores que colaboraban con la junta en la producción de filmes de propaganda.

En este ambiente nuevamente radicalizado, el público buscó tanto las películas extranjeras más modernas como otras películas políticas griegas del periodo anterior, del tipo *El ogro de Atenas*, así como nuevas producciones, como *Evdokía*, de Alexis Damianos, *Anaparastassi* (La reconstrucción), de Theo Angelopulos, o, para el público que vivía en la diáspora, *Kierion*, de Dimos Theos. Este clima de tensión entre el «viejo» y el «nuevo» cine griego contribuyó a oscurecer el papel que el arte cinematográfico ya había jugado en el periodo anterior. Películas como *Los forajidos* o *El río*, de N. Kunduros, o *Hasta zarpar*, de A. Damianos, fueron dadas al olvido, mientras que filmes muy atractivos para los perdedores y que contribuían a que la esfera pública opuesta al régimen se expandiera, como los citados *Evdokía* o *La reconstrucción*, fueran considerados las únicas expresiones de la modernidad en el cine griego.

La reconstrucción (1970), de Theo Angelopulos, es una versión moderna del mito del Atrida. Helena (Tula Stathopulu), en colaboración con su amante Christos (Yiannis Totsikas), asesina a su marido cuando éste regresa a su casa en el pueblo, procedente de Alemania. Los asesinos esconden el cadáver en casa. Tratan de crear una coartada pero no son capaces de evitar el castigo impuesto tanto por los cuerpos de represión del Estado como por la televisión, e incluso la familia de Helena, pues es el propio hermano de ésta quien le denuncia a la policía. Angelopulos emplea los códigos de los forajidos, en una peculiar película de cine negro, para presentar un crimen en la campiña griega. Rechazando el principio neorrealista de rodar sin saltos, privilegió en cambio el principio brechtiano de manipulación de la diégesis. Además, la película incorpora escenas documentales para presentar los aspectos más regresivos de la organización social en el campo. La cuestión principal que interesa al director no es quién ha cometido el crimen —algo que la película revela desde el comienzo—, sino cuál es la naturaleza de la sociedad en la que éste ha ocurrido. La subdesarrollada zona rural,

Mujeres de Troya (1971), de Michalis Kakoyannis

la estructura familiar patriarcal y el papel de la mujer en ella son los ejes en torno a los cuales se desarrolla la trama de esta «ficción documental».

La descripción de la aldea griega contrasta agudamente con la imagen idílica que de ella se ofrecía en el cine comercial. El retrato de la mujer como víctima y verdugo al mismo tiempo, subrayaba su difícil posición en la vida social rural y sus inútiles esfuerzos para romper el círculo vicioso y lograr su libertad. La mujer perseguida se convirtió en un modelo para los individuos opuestos al régimen y perseguidos por la junta, y dio origen al atractivo que, en general, tenía el filme entre el público más radical. La crítica extranjera gustó mucho de este alineamiento, a la manera de *Rashomon*, de las tres versiones del crimen: la reconstruida por el director/actor, la de los periodistas y finalmente la reconstrucción que hace el fiscal. La película fue acogida con entusiasmo en el festival de cine de Tesalónica, donde obtuvo los premios a la mejor película, mejor director, fotografía y mejor actriz. En 1971, obtuvo en Francia el premio George Sadoul y fue galardonada en el festival de Hyères. Pero en Grecia sólo fue capaz de reunir doce mil espectadores, aunque propició un debate a gran escala.

LA VUELTA A LA DEMOCRACIA (1974-2000)

El periodo 1974-1981 estuvo dominado en Grecia por el cine político. Orr ha argumentado que la modernidad en el cine ha hallado modos diferentes de expresión en el arte cinematográfico occidental y en el de los realizadores procedentes de países de Europa oriental o de Asia. En los primeros, las imágenes se vuelven contra las formas de vida de las clases medias-altas, mientras que los últimos se centran en los conflictos entre lo tradicional y lo moderno. Grecia se encontraba

en la encrucijada entre ambas. Por una parte, los realizadores se sentían urgidos por la necesidad de aproximarse a la historia moderna como escenario del conflicto entre las fuerzas autóctonas de los movimientos revolucionarios y las de una modernización represiva. Pero al mismo tiempo, sentían también el atractivo de hacer representaciones críticas con los modos de vida del mundo burgués. El moderno cine griego podía estar «mitologizando la historia moderna» —como certeramente ha propuesto Mitropulu a propósito de Angelopulos y sus seguidores— y simultáneamente tratando de liberarse de la convenciones de las viejas formas dramáticas, como ha sostenido Vacalopulos.

Películas como O *thíassos* (El viaje de los comediantes, 1974-1975), de Angelopoulos, o su *Megalexandros* (Alejandro Magno, 1980), son textos que mitologizan ciertamente la historia moderna. Analizado desde esa perspectiva, el primero de los mencionados interpreta la ocupación, la resistencia y la guerra civil desde la perspectiva de la izquierda, coincidiendo con la lecturadominante de la parte más radicalizada de la opinión pública durante los últimos años de la dictadura. Desde el punto de vista técnico, el director ha favorecido el uso del plano secuencia y el montaje. La película comienza con una *dolly* que retrocede hasta 1952, con la cámara marchando hacia Aegion (una ciudad de provincias en el Peloponeso) y con una *dolly* que regresa al mismo lugar pero en 1938, durante el periodo de la dictadura de Metaxas. En los catorce años entre uno y otro plano, seguimos la odisea de los actores ambulantes durante los momentos cruciales de la historia de Grecia. Los actores pasan del escenario en diversos teatros de provincias, a los que llevan *Gólfo*, al escenario de la historia real, lo que resulta de un gran fuerza. La película obtuvo numerosos premios, como el FIPRESCI en el festival de Cannes, en 1975; el premio a la mejor

Alejandro Magno (1980), de Th. Angelopulos

Un día feliz (1976), de Pantelis Vulgaris

película del año del British Film Institute, al año siguiente, y fue aclamado como la mejor película de los setenta por la asociación italiana de los críticos cinematográficos.

En 1976, le llegó a Pandelis Vulgaris su turno para analizar la guerra civil y sus consecuencias, en su película *Happy Day* (Un día feliz). Al contrario que Angelopulos, Vulgaris prestó atención a la parte humana de los conflictos históricos. Rodada en la isla de Yiaros, la película cuenta la historia del infame campo de concentración de Makrónisos, al que eran conducidos partidarios y simpatizantes del partido comunista a comienzos de los años cincuenta, para sufrir torturas físicas y psicológicas de manos no sólo de los oficiales del Ejército, sino también de sus propios compañeros que se habían pasado al bando de los verdugos. La elección de un estilo neorrealista resultó muy impresionante, y Vulgaris obtuvo una descripción muy viva del campo de Makrónisos, cuyas memorias se vieron reavivadas cuando la dictadura de 1967 organizó pequeños campos en algunas islas griegas, como la de Yiaros.

Tendremos oportunidad de discutir todavía la otra categoría de «modernidad» referida al cine griego, que se centra en el examen de la vida social de las clases burguesas, no obstante hallarse tal motivo llamativamente ausente en las novelas de la misma época. Hubo ciertamente unos pocos novelistas, como Theotokas o Karagatsis, que sí prestaron atención a las transformaciones del mundo burgués en Grecia, pero nunca llegaron a sumar entre todos tal número, que permita hablar de un movimiento general, especialmente durante el periodo posterior a la guerra. Por eso ha de sorprendernos poco que tanto Angelopulos como Panayotopulos se fijaran en textos extranjeros para realizar, uno la segunda parte de su trilogía, en 1976, con el título *I kiniguí* (Los cazadores), a

partir de determinados motivos de *El ángel exterminador* y *El discreto encanto de la burguesía*, de Buñuel; y el otro, en 1978, a partir de una novela francesa de Gocheri, su filme *I teméelides tis éforis kiládas* (Los desocupados del valle de la fertilidad).

En el filme de Angelopulos, la trama se desarrolla en torno a una velada de la alta burguesía ateniense, que se desplaza hasta Florina para celebrar la Nochebuena. El descubrimiento en el jardín de un cuerpo incorrupto de un guerrillero, asesinado durante la guerra civil, llena de confusión a todo el grupo. El regreso del guerrillero muerto se ve acompañado de la histeria y la explosión de pánico entre los burgueses, significando así su inextinguible miedo a la izquierda. La película resultó quizá excesivamente formalista, pero cautivó grandemente al público, hasta reunir casi ciento veinte mil espectadores.

Por su parte, la película de Panayotopulos presentaba una alegoría del sueño, que se impone en la vida de tres muchachos de familia acomodada y en la de su padre, que heredan una lujosa mansión en un suburbio de Atenas. Los esfuerzos del hijo pequeño (Diametric Pulikakos) para huir, con ayuda de una sensual muchacha (Olga Karlatos), se ven igualmente frustrados. Resultan soberbias las interpretaciones del filme, y considerable su cualidad plástica, gracias al trabajo de precisión cinematográfica de Andreas Bellis. La película no hace ninguna referencia particular a la situación de Grecia. Su logrado estilo le valió no obstante el Leopardo de oro

Calvario (1973), de Kostas Aristopulos

en el festival de cine de Locarno, y el Hugo de plata en el de Chicago. Fue asimismo bien recibida por el público de Grecia, donde fue vista por más de ciento cinco mil espectadores.

Otras dos películas producidas en ese periodo, ambas sensiblemente godardianas, hicieron también su camino al margen del clima político. *Ta jrómata tis Iridos* (Los colores del arco iris, 1975), de N. Panayotopulos, y *Dio fegaria ton Avgousto* (Doble luna de agosto, 1976), de Costas Ferris, se habían propuesto dar la vuelta a las estrechas convenciones del cine narrativo, para poner las técnicas más avanzadas en aquel momento al servicio del espíritu contestatario. En ningún caso aspiraban a realizar una crítica global del mundo burgués, sino más bien a retratar a los eternos desocupados, a los viajeros, a los artistas y al tipo de la mujer moderna. *Los colores del arco iris* se presentaba como una alegoría del mundo del espectáculo, algo que en el escindido clima político de aquella época no llegó a ser justamente apreciado. Cabría sostener que el rol de la excéntrica figura que irrumpe en el rodaje de un anuncio para acabar perdiéndose en el mar, corresponde al destino del cine griego: un cine pletórico de promesas, pero que, atrapado en la trampa de los anunciantes que han logrado orientar el gusto del público hacia los productos típicos del cine comercial, vive bajo amenaza de extinción.

Otra película que dividió la opinión de los críticos pero que tuvo una cálida acogida entre el público fue la que Kunduros tituló *1922*, y que produjo en 1978. En esta obra, el realizador trataba de unir dos mentalidades típicamente contrapuestas: por una parte la occidental, asumida en la película como sensibilidad burguesa a la hora de describir el sufrimiento de aquellos comunistas griegos en Asia Menor que, después de la derrota de su ejército en el año 1922, fueron perseguidos por el de Turquía; y por otra, la perspectiva oriental, asumida para mostrar la tragedia de esos mismos refugiados no solamente como un choque de civilizaciones sino como un conflicto de clases. Porque aquellos ciudadanos griegos, en definitiva, tuvieron que pagar juntamente por Turquía y por Grecia, metidas ambas a jugar a grandes potencias, y sufrir además no sólo el nacionalismo sino también el desprecio social de

Ifigenia (1977), de Michalis Kakoyannis

parte de los turcos. Mostrado en el festival de cine de Tesalónica, el filme levantó muchas ampollas, hasta el punto de que el Gobierno turco logró bloquear su proyección hasta 1981 (una vez estrenada, sin embargo, llegó a ser un éxito de taquilla).

La tardía vuelta de los realizadores griegos al arte cinematográfico y al cine de compromiso político tuvo consecuencias de naturaleza mixta. Algunos directores, como Angelopulos o Panayotopulos, atrajeron buena parte del público de su país, al tiempo que lograban llamar la atención de los espectadores y la crítica internacionales. Sin embargo, otro sector del público griego no se dejó convencer por el arte cinematográfico y, si el camino del cine nacional dependiese solamente del efecto de éste sobre ellos, difícilmente podría crecer de manera sostenida, en particular en un tiempo en el que el cine en todos los países europeos empezaba ya a padecer los perversos efectos de la invasión de las producciones americanas.

EL CINE GRIEGO ENTRE 1981 Y 2000

En este periodo, las políticas de identidad más que las políticas de clase, junto con los temas de la modernización del rol de la mujer, los refugiados y los inmigrantes coparon las pantallas cinematográficas.

Al cine griego le costó cierto tiempo llegar a interesarse de manera constante por las historias de las nuevas mujeres. Tres películas en particular —dos de ellas dirigidas por las directoras griegas más conocidas, enumeradas a continuación en primer y tercer lugar— actuaron como catalizadores en este proceso: *I dromi tis agapis inai nijterini* (Los caminos del amor se pierden en la noche, 1981), de Frieda Liappa; *Revancha* (1983), de Nikos Vergitsis, y finalmente *I timi tis agapis* (El precio del amor, 1984), de Tonia Marketaki.

La primera cuenta la historia de dos hermanas prisioneras en un triangulo mortal con su primo. Por su parte, con *Revancha*, Vergitsis aborda los ritos del peaje que un muchacho reprimido (Andonis Kafetzopulos) tiene que pagar al ceder su novia (Yota Festa) a su mejor amigo, pues acto seguido se ve obligado a aceptar la propuesta que ella le hace de iniciar una *ménage a trois* en la que la muchacha llevará la voz cantante. Por su parte, Marketaki adaptó la novela de Constantine Theotokis que llevaba por título *Honor y dinero*, para realizar a partir de ella un enérgico discurso sobre una muchacha que rechaza la propuesta de matrimonio que le hace su amante, obtiene su libertad al entregar su

1922 (1978), de Nikos Kunduros

dote al hombre con el que no se quiere comprometer y que decide probar suerte en la capital, donde dará a luz a un hijo y buscará una nueva forma de vida. Una afirmación semejante de la independencia de una mujer hubiera resultado impensable en el siglo XIX, pero tenía sentido en los años ochenta en un país como Grecia en el que el feminismo gozaba de un gran prestigio. La película obtuvo el gran premio en el festival de cine mediterráneo de Bastia.

A ese periodo corresponde también el segundo ciclo de la obra de Angelopulos, que se centra en el motivo del viaje y significa la fluidez con que se forman las identidades políticas. En el primero de los filmes de esta serie, titulado *Taxidi sta Kíthira* (Viaje a Kíthira, 1984), un director de cine (Gulio Brogi) empieza a trabajar en una película acerca de unos refugiados de la guerra civil, que vuelven a su hogar después de cuarenta años de ausencia. Un hombre (Manos Katrakis), que podría haber sido el padre del protagonista, o al menos uno con el que guardaba un

gran parecido, trata de reunir a su familia en la aldea para empezar de nuevo su vida, pero fracasa y queda cautivo en una tierra de nadie, símbolo de un exilio eterno.

En la segunda película de esta trilogía, que lleva por título *O melisokomos* (El apicultor, 1986), Spiros (Marcello Mastroianni) abandona su trabajo y familia con objeto de recuperar la tradición familiar, que era la apicultura. En su viaje, tratará de reafirmar su identidad personal y política, pero se desespera y permite que las abejas le ataquen, hasta que muere.

En el último de los tres filmes que comentamos, *Topio stin omijli* (Paisaje en la niebla, 1988), dos hermanastros, Vula y Alexander, emprenden un viaje para buscar a su padre. Su odisea terminará con una escena al mejor estilo tarkovskiano, en el que logran el cumplimiento de su utopía al esperar el reverdecimiento de un árbol seco. La película de Angelopulos obtuvo el León de plata en el festival de Venecia de 1988, y en 1989 el Félix de la crítica francesa.

El tema de la imposibilidad del retorno ha sido desarrollado muy eficazmente por la película *I fotografia* (La fotografía, 1986), de Niko Papatakis. Dos hombres se encuentran en París. El más joven de ellos (Aris Retsos) trata de ganarse el favor del mayor (Christos Tsagas), mostrándole la fotografía de una joven cantante como si fuera la de su hermana. Una vez que el hombre mayor se decide a visitar el hogar de la que supone será su *fiancée*, con objeto de pedir su mano, el muchacho pone un punto final trágico a la mascarada.

La película de Kostas Vrettakos *Ta pediá tis Helidonas* (Los muchachos de Helidona, 1987) se inspiró en el clima de resentimiento que se respiraba durante la guerra civil. Los habitantes de Helidona dan cada uno su versión de los hechos ocurridos durante la guerra, hasta llegar a un embrollo digno de Pirandello en el que cada testimonio invalida los anteriores. La película fue bien acogida por la crítica y el público en Grecia, y obtuvo una discreta recaudación.

Al comienzo de los años noventa, la atención de los cineastas transitó desde los refugiados griegos (los así llamados refugiados políticos) hasta los inmigrantes extranjeros y su viaje por los Balcanes. Por otra parte, narraciones más cosmopolitas y condiciones posmodernas de

Revancha (1983), de Nikos Vergitsis

identidad han llegado a dominar las películas griegas en esos años. Todo ello ha tenido un claro reflejo en la última de las trilogía de Angelopolos, la felizmente llamada por él mismo «Trilogía de fronteras».

En la primera de estas películas, titulada *To meteoro vima tou pelargou* (El paso suspendido de la cigüeña, 1991), un político (Marcello Mastroianni) que ha apostado muy fuerte en la vida, decide abandonar su cómoda existencia y marcha a una ciudad griega de la frontera del norte, donde sólo encontrará inmigrantes extranjeros miserables. Por su parte, un periodista que emprende su búsqueda, realiza una persecución similar a la de Telémaco tras su padre, Odiseo. De ese modo, el periodista, que logra un éxito enorme con sus crónicas sobre las andanzas del político desaparecido, se siente atraído por la hija de éste, que no puede cruzar la frontera para casarse con la persona que ama, y sufre en un mundo en el que las barreras y fronteras mantienen a los pueblos divididos.

La segunda película, de 1995, titulada *To vlema tu Odisea* (La mirada de Ulises), se desarrolla en torno a dos ejes: la búsqueda de la mirada inocente de los pioneros del cine en los Balcanes, por una lado; y el deseo de la vuelta a casa y la reunión con Penélope, por otro. El impulso y el aplazamiento del retorno al hogar se repite hasta tres veces. El personaje principal llega siempre tarde cuando trata de realizar sus deseos. Busca la solidaridad y la fraternidad perdidas, pero su búsqueda se ve abortada por el curso de la historia. La película ganó el gran premio del jurado en el festival de Cannes, el premio de la crítica, y el Fénix de la asociación de críticos.

En la última entrega de la trilogía, *La eternidad y un día* (1998), la tragedia del aislamiento social de los inmigrantes procedentes de los Balcanes se representa a través de los ojos de un escritor, Alexander (Bruno Ganz), que trata de arreglar su vida antes de ser ingresado en un hospital, por causa de una enfermedad incurable. De camino a visitar a su hija, se topa con un muchacho joven, inmigrante ilegal, al que persigue la policía. Ayudando al niño a escapar, tiene que volver a arrancarlo de las manos de una banda local que secuestra muchachos inmigrantes para venderlos a parejas pudientes, que los compran para adoptarlos. Después de esto, Alexander paga al muchacho su viaje de vuelta a Albania y le despide, dejándole en un autobús. Pero el muchacho vuelve a escapar y, encontrándose de nuevo con el autor, le devuelve la inspiración. A través de los esfuerzos del muchacho por hablar griego, Alexander da con la clave para descifrar la inspiración poética de Solomos (Dionisios Solomos, el poeta nacional de Grecia, que era bilingüe). Es éste el más humano de todos los filmes de Angelopulos, y el que ha recibido el mayor reconocimiento en festivales de todo el mundo.

Otro director que ha hecho una notable contribución al cine griego de políticas de identidad es Constantine Giannaris. En sus dos filmes, *Desde el límite de la ciudad* (1998) y *Un día de agosto* (2001), ha abordado la historia de un grupo de rusos, asentados en un pobre suburbio de Atenas, en el primero; y en el segundo, la de varias familias de diferentes extracciones, cuyas casas, pertenecientes a un mismo bloque de viviendas en Atenas, son «peinadas» por un refugiado, que es

ladrón. En el mismo bloque hay algunos apartamentos de alquiler, que han sido ocupados durante las grandes festividades de agosto (la Asunción de la Virgen). A partir de determinado momento, todas las historias dan un giro inesperado. En el caso de la niña enferma llega a ocurrir un milagro, pues es milagroso que se cure. El giro de Giannaris hacia la metafísica no procede de su fe en Dios, según él ha declarado: aunque se manifiesta como un no creyente, Giannaris admite que le conmueve la fe de su madre en la ortodoxia. No es, pues, de extrañar que siente fascinación por el rostro, como Fellini lo estaba mientras hacía *La strada*. ⊸ MARIA KOMNINOS

NOTAS

1 A. Mitropulos, *Greek Cinema* (en griego), Atenas, 1980, pp. 24, 32-33.

2 "Fustanéla": ropa característica de los campesinos griegos hasta los años cuarenta, con medias de lana y falda plisada, que aún en nuestros días puede verse utilizada en Atenas por la guardia presidencial (N. del traductor, aclarada por B. C.).

3 A. Mitropulos, *Decouverte du cinema Grec*, Seghers, París, 1968, pp. 52-53.

4 M. Kakoyannis, *Stella: the scenario*, Kastaniotis, Atenas, 1990.

5 Sobre la situación de la mujer griega en los años cincuenta, puede consultarse A. Lukaku, *Le femme et la culture popoulaire, representation sociale a travers le film Stella*, Memoria de doctorado, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Provence 1998.

6 El concepto de «revolución primitiva», empleado por Eric Hobsbaw para analizar la revolución campesina, sirve también aplicada al caso griego. Porque desde la constitución del Estado griego, en 1830, la población rural, que quedó marginada por las fronteras señaladas en aquel momento, se dio al bandolerismo. Esta tradición del XIX se revivió durante la guerra civil del XX. Cfr. Eric Hobsbowm, *Primitive Rebels*, Londres 1972.

7 Cfr. P. Panagiotopulos, «The imprisoned communist and rebetiko song», en N. Kotaridis (ed.), *Rebels and rebetiko song in Greek*, Plethro, Atenas, 1996.

8 A. Mitropulu, *Greek Cinema*, op. cit., pp. 487-9.

9 L. Papadimitriou, «Greek War Films as Melodrama: Women, female stars and the nation as victim», en Yvonne Tasker (ed.), *The Action Cinema Reader*; Routledge, Londres, en imprenta.

© Del texto original, Maria Komninos, 2004
© De la traducción al castellano: R. Llano, 2004.
El traductor agradece la atenta supervisión que la periodista española Begoña Castiella ha hecho de la versión en castellano y de los títulos originales griegos de las películas.

Ebensee

YEFIM ETKIND

Yefim Grigórievich Etkind (1918-1999) fue durante muchos años profesor universitario en Leningrado, hasta que en 1974, por sus actividad consideradas propias de un disidente —defendió a Solszhenitsyn y a Brodsky, por ejemplo— fue expulsado de la URSS. Desde entonces fue docente en la Universidad de París (Nanterre), aunque también en un sinfín de centros universitarios europeos y norteamericanos. En los años noventa, pasó algunas temporadas en Barcelona, invitado por la Universidad Autónoma. Allí, escribió algunos de sus relatos biográficos, a los que él mismo dio el nombre de *Prosa barcelonesa*. De entre las historias que nos leyó algunas tardes en Bellaterra a Agata Orzeszek y a mí, se me quedó grabado ésta. Sirva la presente traducción como homenaje a este reconocido profesor de literatura rusa, autor de numerosos libros y prestigioso traductor y, sobre todo, un gran hombre. El texto original de «Ebensee» está tomado de la versión rusa: *Zapiski nezagovorschika. Barselónskaya proza* («Notas de un no conspirador. Prosa barcelonesa»), Akademicheski proyekt, San Petersburgo, 2001 ⊸ RICARDO SAN VICENTE

«A USTED, YO LO RECUERDO»[1]

En marzo de 1995 recibí una llamada de Viena. Una voz de mujer me preguntó si era cierto que cincuenta años atrás yo había participado en la liberación del campo de concentración de Ebensee. Así era —le contesté—: estuve en ese campo en mayo del cuarenta y cinco. Quien me llamaba resultó ser la realizadora de una película documental; la mujer me invitó a Austria, a participar en las filmaciones dedicadas justamente a ese cincuentenario.

Así fue como volví a ver el escenario que me conmocionó entonces, en aquel lejano mayo: el lago azul, de una belleza increíble, casi divina, y las montañas rocosas que pendían sobre él. En cambio, durante mi segunda visita vi unas villas confortables rodeadas de jardines donde florecían las rosas y zumbaban los cortacéspedes. Y sólo en un lugar, en la parte oriental, según recuerdo, de aquella población pintoresca y despreocupada se alzaban los restos de un portalón de cemento redondeado en su parte superior.

A principios de mayo de 1945, a la derecha del portalón se apilaban como troncos unos cuerpos desnudos. Parecían cadáveres de adolescentes; luego comprendí que eran muertos víctimas del hambre, esqueletos envueltos en una piel seca. Durante la guerra tuve que ver de todo; el recuerdo más pavoroso fue el de un soldado muerto al que, uno tras otro, planchaban con sus orugas los tanques. No olvidaré el crujido de los huesos y el espectáculo de la carne triturada. Pero cuando vi, apilados como si fueran troncos de leña, lo que no hacía mucho habían sido seres vivos... En 1945 yo ya no era un niño, en febrero había cumplido veintisiete años, pero para aquello no me habían preparado ni siquiera los tres años de guerra. Sin poder apartar los ojos, miraba y pensaba en mi padre, que murió de hambre en Leningrado, y también en mis hermanos y en mi madre, que habían sobrevivido a los horrores del bloqueo...

El operador se acercó con la cámara y se me pidió que compartiera con los demás mis recuerdos. Yo conté como pude lo que recordaba haber visto aquel mayo del cuarenta y cinco, qué es lo que vio entonces el conmocionado teniente mayor Etkind. Detrás de la cámara había

varias personas, entre ellas un anciano de baja estatura y aspecto juvenil; me acuerdo que llevaba un gorro austriaco con una pluma. Cuando acabé de hablar y la cámara se alejó, el anciano se me acercó y dijo: «A usted lo recuerdo». Sus palabras se me antojaron casi ridículas: ¿cómo me podía recordar? Había pasado medio siglo, el joven oficial soviético había tenido tiempo de envejecer, y además ¿de dónde salía aquel personaje inesperado?

El anciano con la pluma en el sombrero se presentó: «Me llamo Wladyslaw Zuk, soy polaco». Wladyslaw Zuk había pasado por varios campos de concentración: Oswiecim, Mathaussen, hasta llegar a Ebensee, centro que se llamaba oficialmente «Campo de trabajo *Zement*». Aquí los presos —que llegaron a sumar veinte mil— horadaban la rocosa montaña abriendo galerías. Extenuados por el hambre, helados de frío, trabajaban entre once y doce horas diarias, azuzados por los guardias. A los que caían, éstos los pisoteaban con sus botas hasta matarlos, o los azotaban con látigos. Los cadáveres eran arrojados a una fosa común o quemados en el crematorio («¿Quiere que le muestre dónde se encontraba?»). El jefe del campo, el *Oberschturmführer* Anton Ganz, una criatura sádica y omnipresente, se hacía acompañar por un perro enorme al que azuzaba contra los presos, y cuando se emborrachaba rociaba de balazos con su pistola a quien se le antojara. «Hacíamos todo lo posible para no cruzarnos con él, porque te podía matar de un balazo o destrozarte la cara con su látigo, por pura diversión».

Wladyslaw Zuk interrumpió su relato: entramos en el cementerio memorial donde se alzaban los monumentos a las víctimas de muchos países: polacos, italianos, franceses, húngaros. Durante decenios, no se acordaron de los rusos. Stalin consideraba que todo el que caía preso era un traidor. Sólo con la llegada de la *perestroika* se levantó en el lugar una torre oxidada: un monumento a los soldados y oficiales soviéticos caídos en aquel campo. Allí, al fondo, se había alzado el crematorio; de él, sin embargo, no quedaba ni rastro. Después de la guerra los terrenos del campo se vendieron a bajo precio; las gentes que construyeron las casas de los alrededores tenían escasos medios, de manera que el crematorio fue desmontado y sus piedras se emplearon como cimientos. Junto al

muro del cementerio vi dos monumentos con inscripciones judías. Cuando la guerra estaba llegando ya a su final, trasladaron a este campo a los judíos húngaros (conviene recordar que en Hungría, de una población de diez millones de habitantes, los alemanes exterminaron seiscientos mil judíos), y casi todos murieron aquí.

Wladyslaw Zuk se ofreció a enseñarme las galerías; antes yo sólo las había visto de lejos. Abrió un portón pesado que daba a una de ellas, allí se había instalado el museo; era de unos diez metros de alto, y tal vez recorriéramos hacia el interior más de un kilómetro. Pasillos como aquél había, según parece, doce. El mando alemán les concedía una gran importancia estratégica, sobre todo desde que la aviación aliada empezó a bombardear de forma sistemática y masiva los centros militares alemanes. Aquí, en esas enormes galerías de Ebensee, se preveía instalar las fábricas que producían el «arma secreta» que la propaganda nazi denominaba V-2 («V» de *Veergeltungswaffe*), el arma de la venganza. Los cohetes no llegaron a producirse en serie, y en las galerías se instaló una refinería de petróleo. Pero se ordenó horadar la montaña con la máxima celeridad y había que llevar las vagonetas con sus moles de piedra deprisa y corriendo. Zuk me sacó de aquel antro oscuro y húmedo y pasamos de nuevo bajo el portón del campo. Zuk se detuvo: «Aquí estaba la *Appellplatz*: el lugar de reunión». Nos sentamos en un banco y Zuk prosiguió.

«MEINE HERREN!»

El día 5 de mayo reunieron a todos los presos que podían andar; éramos unos diez mil; de ellos, entre enfermos y moribundos habría más de seis mil. Formamos, como siempre, por barracones, pero aquel día hubo muchas cosas que sucedieron de manera diferente: por ejemplo, nadie hizo el recuento. El *Lagerführer* Anton Ganz se encaramó sobre algo elevado. Una hilera de soldados de las SS armados con ametralladoras lo rodeaban; como se hacía cuando en las reuniones se ahorcaba a algún preso, para amedrentar al resto. Pero en esta ocasión no se ejecutaba a nadie. No obstante, había muchos soldados de las SS, circunstancia que nos amedrentaba. ¿Qué se le habría ocurrido a Ganz? Desde las torres

que rodeaban la *Appellplatz* nos apuntaban las ametralladoras pesadas. Nos mirábamos los unos a los otros. Aquella gente era capaz de todo. Gracias a las noticias interceptadas poco antes por nuestros informadores voluntarios, sabíamos que las tropas norteamericanas y soviéticas se acercaban por ambos lados.

Al fin Ganz comenzó a hablar. A su lado se encontraba Hrvoje Macanovic, un joven croata, que traducía del alemán a varias lenguas. El *Lagerführer* pronunció con voz ronca:

—*Meine Herren!*...¡Señores!

Se oyeron sollozos. Hacía mucho que nadie se dirigía a nosotros de este modo. Ya que éramos lo peor de lo peor. Y de pronto: «*Meine Herren!*». Eso sólo quería decir una cosa: que su situación era desesperada.

El sentido de la breve alocución fue el siguiente: «Ante la noticia de que los norteamericanos se disponen a bombardear el campo, hemos decidido salvar a nuestros reclusos de una muerte segura. De manera que les proponemos que entren en las galerías; allí estarán ustedes a salvo de todo peligro; les proporcionaremos alimentos...».

Pero los reunidos gritaron al unísono: «*Nein!*».

Hacía ya varios días que, por los guardas que nos simpatizaban, estábamos enterados de que los nazis querían encerrarnos en las galerías y volar los accesos. Estábamos pues condenados a morir en aquellas enormes tumbas. De manera que gritamos «¡No!». En las distintas lenguas: «¡No!».

Aquel fue un momento decisivo. Comprendíamos que nuestro «no» era un auténtico motín. Los prisioneros del campo dejaron de ser reclusos. Aún no sabíamos cómo iba a acabar aquella explosión de valor y de decisión. Ganz podía dar la orden de abrir fuego desde las torres, nos podían introducir a la fuerza en las galerías; los de las SS eran muchos, no menos de seiscientos muchachos sanos, bien alimentados y armados. ¿Cómo podíamos resistirnos? Además tenían de su parte a los *Blockältester*, los responsables de los barracones, los innumerables «capo» y los soldados de la Wermacht. Pero al *Lagerführer* el acto de desobediencia lo cogió por sorpresa; aquello no había pasado nunca. Transcurrieron varios minutos, un tiempo que nos pareció infinito. Ganz se acercó al grupo de soldados de las SS que se encontraba tras él e intercambió con ellos unas

palabras. Nosotros no oíamos nada; el grupo se encontraba a unos treinta metros de nosotros. Finalmente, Ganz, con aire contrariado, eligiendo con dificultad las palabras (Macanovic traducía con la misma lentitud), dijo que si no queríamos ir a las galerías, allá nosotros: «Nosotros queríamos salvaros. ¿Vosotros preferís morir bajo las bombas? Es asunto vuestro. No respondemos de las consecuencias».

Todos suspiraron aliviados. Ganz dio orden de regresar a los barracones. Y comprendimos que había perdido el poder; que daba las órdenes sólo para hacer ver que seguía siendo el jefe. Rodeado de sus soldados de las SS, Ganz se fue. Y entonces, comprendimos de pronto que se había ido no sólo él, sino todos los demás, que se habían marchado para siempre. Que éramos libres.

¿Sentirnos felices? La palabra felicidad no alcanza a expresar lo que sentimos. Por la impresión de los sentimientos, los más débiles de nosotros caían desplomados. Quien podía bailaba. Sonaron en muchas lenguas *La internacional*, *La marsellesa* y luego la gente se puso a cantar sus himnos nacionales: de Italia, Hungría, Polonia, Checoslovaquia, Grecia, España...

LA VENGANZA

Sobre lo que pasó después, cuando la fiesta se convirtió en matanza, Wladyslaw Zuk hablaba con desgana: le resultaba doloroso recordar. Lo contaré en pocas palabras, partiendo de las suyas y de los testimonios que he podido recoger.

Al primero a quien el campo ajustó las cuentas fue a un responsable de barracón, al terrible *Blockältester* Ludwig Kh. Era conocido por su sadismo y su perversa manía del orden; si descubría la más pequeña mancha en el uniforme de un recluso podía matarlo a latigazos con su pesado cinturón, del que nunca se separaba. El ya citado traductor Hrvoje Macanovic en sus declaraciones ante la comisión que investigó unos meses más tarde «El caso del campo *Zement*», en relación a los «días de baño» semanales y sobre el responsable de llevarlos a cabo, Ludwig Kh., contaba lo que sigue:

«En invierno, con una temperatura de 15 a 20 grados bajo cero, los habitantes de los barracones se desnudaban por completo. La gente se quedaba sólo con sus zuecos de madera y se protegían con sus finas mantas. Bajo la vigilancia del responsable del barracón, armado de su pesada porra y acompañado de sus desalmados ayudantes, los presos recorrían andando en columnas de a cinco unos 800 metros hasta los baños. Todo esto sucedía después de una jornada de doce horas de trabajo, tras la cena y el recuento nocturno, que duraba no menos de una hora, de manera que nos bañábamos ya muy entrada la noche. Luego otra hora de espera, en plena intemperie helada, hasta que te llegara el turno. Luego, después de bañarte en un ambiente sofocante y de terrible calor, la mayoría se quedaba esperando en cueros sobre la nieve, hasta que todos los habitantes del barracón hubieran formado para dirigirse todos juntos de vuelta a los barracones».

Los que enfermaban de pulmonía morían. Al ver un piojo sobre el prisionero, Ludwig lo azotaba con su pesado cinturón. Las autoridades valoraban la entrega de aquel responsable. El *Lagerführer* le concedió el cargo de «ejecutor de los castigos», función que compartía con la de verdugo. Era pues lógico que sobre él recayera el odio de los presos. A este hecho se refiere en su relato Drahomir Várta[2], el único recluso que logró llevar un diario secreto y quien más tarde escribió la historia de la resistencia en Ebensee:

«Nos vino a ver a la oficina y se puso a gritar como un loco, protestando porque lo habíamos destituido como responsable. De las palabras pasó a los golpes, Ludwig sacó un cuchillo y se arrojó sobre nosotros hecho una fiera. Nosotros no teníamos armas y tampoco esperábamos que nos atacara. Ludwig, loco de furia, atacaba a diestro y siniestro. Nos hirió a casi todos, corrió la sangre. Sólo cuando dominamos nuestro miedo y nos armamos de mesas y sillas, con todo lo que cayó a nuestras manos, conseguimos reducirle. Finalmente le arrancamos el cuchillo y lo arrojamos afuera por la puerta. En el campo todos lo odiaban; había matado a mucha gente. Ante la oficina se había reunido un grupo de reclusos. Al ver a Ludwig caído ante la entrada y cubierto de sangre, los reunidos comprendieron en seguida que la situación en el campo había cambiado

y que el poder había pasado a nuestras manos. Y se arrojaron sobre él. Lo arrastraron hasta la *Appellplatz*, que se encontraba a unos metros de nuestra oficina y lo ataron al poste. Se reunió mucha gente, unas doscientas personas. Y todos querían escupirle en la cara. Lo acuchillaron, y su cuerpo quedó colgado, atado al poste, durante largo rato».

De igual modo le arreglaron las cuentas al gitano Hartman, que hasta entonces había aterrorizado a todo el mundo. De Otto, el *kapo* del hospital, que llevaba sobre su conciencia centenares de víctimas, se encargaron los españoles: lo arrojaron vivo al horno del crematorio. Muchos responsables del campo, conocidos por su crueldad sin límites fueron ahogados en el estanque contra incendios. En total, aquel día, más de sesenta presos que habían torturado a sus compañeros encontraron la muerte.

LOS APESTADOS

Wladyslaw Zuk prosiguió su relato. Al día siguiente, el 6 de mayo, entraron en el campo los norteamericanos. Era el Tercer Regimiento de Caballería (se llamaba tradicionalmente de «caballería», aunque en realidad era una unidad de infantería motorizada).

Recibimos a los libertadores con entusiasmo, con alegría y con cariño. Nos lanzábamos al encuentro de los tanques, tratábamos de encaramarnos a ellos, queríamos abrazar y besar a los tanquistas... Los norteamericanos miraban con asombro y miedo a la horrenda muchedumbre de seres semidesnudos y monstruosamente escuálidos, nos hacían bajar a empujones de sus vehículos, trataban de desprenderse de las manos que se clavaban en sus uniformes y tras dar más gas aceleraban la marcha. Luego comprendí por qué se habían espantado de aquella manera. Los norteamericanos no sabían ni dónde habían llegado ni a quién habían liberado. A aquellos soldados, como a la mayoría, nadie les había explicado nada previamente. Por eso al vernos pensaron que habían dado con una leprosería; no habían oído nada de los campos nazis. Así se entiende que se sintieran horrorizados al ver cómo aquellos apestados se lanzaban sobre ellos. Lo único que se les ocurrió entonces era alejarse cuanto antes y los más lejos posible de aquel maldito lugar.

He aquí un fragmento de un informe oficial norteamericano; un documento del Estado Mayor del Tercer Regimiento de Caballería:

«El Tercer Regimiento de Caballería prosiguió el seis de mayo su avance hacia el sur sin hallar resistencia alguna por parte del enemigo. En su camino nos encontramos de nuevo con prisioneros de guerra, que ocupaban grandes espacios del territorio liberado. A la una del mediodía los destacamentos de vanguardia alcanzaron la población de Ebensee e informaron que en el lugar había un campo de concentración. Posteriormente nos llegaron noticias de que en el campo había quince mil presos políticos y que sus condiciones de vida eran insoportables. Cada día, por causa del hambre y de las enfermedades no tratadas, morían cerca de trescientas personas. Los reclusos viven rodeados de inmundicia y hedor; no hay pues nada de extraño en el hecho de que estén dispuestos a comerse sus cadáveres. El campo se puede comparar con el de Buchenwald o el de Ohrdruf».

Y en un estudio sobre la historia de esta misma unidad (editado en 1946 en San Diego) se dice:

«El 6 de mayo al batallón A [...] se le encomendó la misión de penetrar en el espacio de los Alpes Austriacos. El destacamento, que se movía hacia el sur de la ciudad de Gmunden, bordeando un pintoresco lago de un color azul intenso, llegó a la ciudad de Ebensee. En las afueras de ésta se descubrió un campo de concentración, separado de la ciudad por un río tempestuoso. Es imposible describir dicho campo. Las palabras no pueden transmitir el hedor de la carne humana en descomposición y el horror de las condiciones en las que vivían aquellas famélicas momias humanas... Ningún miembro del Tercer Regimiento de Caballería olvidará aquel campo».

Regreso de nuevo al relato de Wladyslaw Zuk. Sin ahorrar detalles, el hombre me contó con qué premura los norteamericanos se alejaron de aquel infierno que se había aparecido ante su vista, de aquella muchedumbre hedionda que los militares habían tomado por unos leprosos. Y repitió la frase que ya antes me había sorprendido: «¡Y lo recuerdo a usted!». Y prosiguió:

«Después de dejar unos mandos encargados de organizar los hospitales y las cocinas, los norteamericanos se marcharon. Nos sentíamos

abrumados por la indiferencia mostrada por nuestros libertadores, o, mejor dicho, no por eso, sino por algo aún peor: por su displicencia e incluso por la repugnancia que les habíamos producido. Y he aquí que al cabo de unos días vi que llegaban al campo dos oficiales soviéticos: los dos avanzaban, iban andando, pasando junto a los cuerpos de los muertos, estrechando las manos de los vivos, y se besaban con aquellos casi cadáveres, con aquellos apestados. Y les recuerdo a ustedes dos con agradecimiento y admiración».

Zuk, por supuesto, no se acordaba de mí, sino simplemente de dos militares soviéticos, de dos hombres cuyo comportamiento le sorprendió en contraste con los espantados norteamericanos. Yo escuchaba sus palabras emocionadas con asombro y, no quiero ocultarlo, con orgullo.

EN LA «FRANCIA» DEL CAMPO

Tal vez ya sea hora de narrar mis propias impresiones de aquel día.

El 12 o 13 de mayo me llamó, siendo yo traductor, el segundo jefe de la Sección de Inteligencia, el teniente coronel Nikifórovich, y me dijo: «Vendrás conmigo a un campo de concentración alemán; los aliados nos han informado que hay gente nuestra: vamos a "liberarlos"».

El Estado Mayor se encontraba en Bruck sobre el Muhr, no lejos de Graz; el viaje hasta Gmunden y hasta la ciudad vecina de Ebensee duraba unas dos horas. Viajábamos por un camino de una belleza espectacular. Más o menos hacia la mitad del viaje nos cruzamos con un carro sobre el que ondeaba una bandera tricolor. Del carro saltó un barbudo de mediana edad que tras detener nuestro coche nos preguntó en un pésimo alemán: «¿Por dónde se va Italia?». El hombre volvía a casa. Aquellos primeros días eran tiempos de regresos. Salían a nuestro encuentro columnas de hasta hace poco prisioneros de guerra: franceses, italianos, soviéticos. Llegamos a Ebensee y entramos en el territorio del campo por el portalón al que me he referido antes. Como se señala con todo acierto en el informe norteamericano, no había palabras capaces de transmitir el horror que vieron nuestros ojos. De manera que no me voy a repetir.

Quedaban muchos soviéticos: varios miles. En los documentos publicados más tarde leí que el día de la liberación en el campo de Ebensee había 5.346 polacos, 4.258 soviéticos, 2.263 húngaros, 1.147 franceses. Apenas había judíos: fueron los primeros en ser exterminados (de los judíos muertos en 1944, el 96 % eran de Hungría y el 4% de Polonia).

Nikifórovich reunió a su alrededor una multitud de presos soviéticos (había muchos civiles, con la inscripción en el brazo RZA – Russische Zivilarbeiter), habló durante largo rato con ellos, no me acuerdo sobre qué, yo estaba demasiado conmocionado por todo lo que había visto. Pero hay cosas que no se pueden olvidar: entre los presos se encontraba el que había sido el jefe de Nikifórovich; era el capitán de la compañía cuando el futuro teniente coronel mandaba un batallón. Su encuentro se nos antojaba inverosímil, y ellos mismos se estrechaban el uno al otro las manos sin dar crédito a sus ojos. Nikifórovich decidió al momento que su compañero de armas se subiera a nuestro coche y, con otros tres más, ordenó que los llevaran a Bruck. Aquellos pasajeros nunca llegaron a su destino: por el camino bebieron vodka que resultó ser alcohol metílico y murieron todos; se salvó sólo el conductor.

A mí se me acercó un joven preso del campo con la camisa a rayas y me preguntó si hablaba francés. «¡Fantástico! —exclamó—. Lo invitamos a Francia; hemos organizado un banquete con motivo de la liberación (*le festin de la libération*)». «¿A Francia?», pregunté sin comprender. Resultó que, en cuanto se fueron las tropas de las SS, la población del campo se dividió en países; en el territorio del campo se podían ver carteles con los nombres de Italia, Hungría, Polonia, Francia, Luxemburgo, URSS, y de Alemania incluso. ¡Toda Europa en el territorio del campo de Ebensee! Nikifórovich estaba ocupado con nuestra gente (había también muchos soviéticos enfermos), de manera que me dirigí a «Francia».

De los barracones sacaron unas mesas y formaron un enorme cuadrilátero. La gente del campo se amontonaba dentro y fuera, levantando bien alto las copas de champaña y lanzando vivas a la libertad. Un agua turbia en tazas de estaño sustituía las copas, sobre la mesa había platos con el rancho del campo, pero los franceses, como franceses que eran, interpretaban

con gran arte el espectáculo del banquete festivo. Aquel día de mayo fue la primera vez que vi franceses de verdad; hasta entonces sólo había tenido relación con profesores de francés rusificados desde hacía tiempo (salvo nuestra querida profesora de la universidad, Madeleine Gueráldovna Melloup, que encarnaba ante nosotros las mejores cualidades de su nación). Y fue entonces cuando, según creo, descubrí la innata e indestructible teatralidad francesa. ¡Cómo creían en su champaña, cómo se iban emborrachando con cada trago, cómo cantaban cada vez más contentos, cada vez más alto y más acompasados *Sur le pont d'Avignon*, *Les temps des cerises*, *La marsellesa* y *La internacional*! Con posterioridad en más de una ocasión me vino a la memoria aquel inaudito espectáculo. Vivo en Francia desde hace un cuarto de siglo y cada día me convenzo más de lo importante que es el teatro para este país. ¿O no fue teatral la Gran Revolución, con su Convención y sus teatrales guillotinas? ¿O el grandioso espectáculo del Imperio (y antes, el Consulado), cuando toda Francia interpretaba hallarse en la renacida Roma clásica? Hasta un carnicero en cualquier mercado francés descuartiza un pollo con un virtuosismo verdaderamente artístico...

En aquel festivo «banquete de la liberación» yo era el único espectador; muchos miraban en mi dirección con una sonrisa amistosa y no paraban de agradecer mi presencia. Me sentía feliz y comprendía que su agradecimiento no era vano, que el Ejército Rojo había llegado hasta aquí, a Austria, tras haber dejado atrás montañas de soldados caídos.

La victoria me embriagaba. Me sentía orgulloso de que nosotros —nosotros, las tropas soviéticas— hubiéramos traído aquí la libertad y la vida. ¡Pero si se me hubiera dado la posibilidad de asomarme aunque fuera con un solo ojo al no tan lejano futuro! Si en este futuro hubiera visto que los semidesnudos esclavos de ayer, torturados por los alemanes y por su propios traidores, que aquellos compatriotas míos milagrosamente salvados que rodeaban entonces a Nikifórovich, si hubiera visto cómo todos ellos, del campo de concertación alemán serían enviados a uno soviético... Si me hubieran dicho que en su patria los condenarían a penas de campos de trabajo por el hecho de haber caído prisioneros de los alemanes y haber cumplido trabajos forzados en Ebensee... ¿Lo hubiera creído? Y no obstante, esto es lo que

sucedió: de Ebensee fueron llevados a Kolymá, de una esclavitud fueron a parar a otra.

MI ORGULLO

Aquel día de mayo me sentía enormemente orgulloso. Ahora me cuesta recordar con certeza los sentimientos de entonces, pero no creo equivocarme en lo fundamental.

Me sentía orgulloso de pertenecer al Ejército Rojo. El campo de Ebensee lo liberaron, es cierto, los tanques norteamericanos; pero éstos llegaron a Europa cuando lo peor ya había pasado; habían desembarcado en Normandía un año antes y se movían hacia el sur encontrando una débil resistencia. Ya entonces sabíamos que los alemanes resistían con mucho más ardor en el frente oriental, y que por el oeste estaban dispuestos a abrir el frente occidental para no capitular ante la despiadada Unión Soviética, sino ante Estados Unidos y las democracias occidentales, que se mostraban más dispuestos a llegar a un compromiso con los alemanes.

Me sentía orgulloso de que liberábamos al mundo del terror, de un terror más pavoroso que la peor de las pestes. Bastaba con recorrer el campo de Ebensee, con pasar junto a la purulenta muralla de cadáveres, para comprender de qué habíamos salvado la humanidad. ¿Sabía yo algo de los campos soviéticos? Algo sabía. Pero la euforia de la victoria, la felicidad de sentirme un libertador era infinitamente más poderosa que las informaciones confusas que uno ocultaba en su fuero interno.

Me sentía orgulloso de que en este variopinto y multinacional campo, gentes de diverso origen y clase hablaran de *Iván*, así llamaban a Vladímir Serguéyevich Sokolov, un coronel soviético, ex ferroviario. Se contaban historias sobre la inteligencia y el saber de aquel gigante, un hombre que en la *Appellplatz* sobresalía una cabeza sobre los demás: Sokolov trabajaba por dos, compartía generoso lo que tenía y lo que no, y él fue quien encabezó el grupo de resistencia armada. No menos popular fue otro coronel soviético, Yákov Nikítich Stárostin (su verdadero nombre era Lev Yefímovich Manévich). Llegó a Ebensee trasladado del campo de Melke a mediados de abril de 1945, pero en tres semanas se supo ganar el respeto

de muchos (fue de los escasísimos judíos que supo ocultar su origen). ¿Podía yo no sentir alegría por compatriotas como aquellos? Pero más tarde me acordaría de ambos lleno de desesperación: ¿sería posible que estos dos héroes de la lucha clandestina del campo, que estos combatientes antifascistas se estuvieran pudriendo en una cárcel soviética?

Y además me sentía orgulloso de todo lo que me contaban sobre el papel de los comunistas en la resistencia. Quienes más y mejor hablaban de su labor eran los franceses: de entre ellos una décima parte (cerca de ciento veinte hombres) participaban en la *résistence* del campo. Esperaban el momento de ponerse a actuar y ese momento llegó. Por razones de clandestinidad, aislados unos de otros, a la cabeza de los grupos franceses se encontraban varios comunistas, sobre cada uno de los cuales se hablaba con auténtica veneración. El primero era Jean Laffitte, que más tarde se convertiría en un conocido escritor, autor de la novela *Nous retournerons cueillir les jonquilles* (1948) y el libro biográfico sobre el campo de Ebensee *Ceux qui vivent* (1950); el título de esta obra recoge una expresión de la novela de Victor Hugo *La venganza*: «Los que viven son los que luchan». Al segundo que nombraban era Henri Josh, un zapatero de cincuenta años, miembro del PCF desde 1924; todos lo llamaban «père Henri» y se referían con entusiasmo a su entrega, generosidad y valor sin límites (el taller de zapatería donde arreglaba los zuecos de madera de los presos y las botas de cuero de los alemanes era el centro de reunión clandestino de la resistencia en el campo). El tercer francés merecedor de la estima de todos era el doctor René Quenouville, quien salvó de la muerte a decenas de personas extenuadas y contribuyó en gran medida a crear el «Comité internacional de la resistencia del campo», organización que se formó como centro clandestino en mayo de 1944. He aquí unas líneas del diario de Drahomir Bárta sobre el encuentro de los tres dirigentes del comité: él mismo, René Quenouville y Hvoje Macanovic, en julio de 1944:

«Regresábamos del hospital. El aire fresco de las montañas, una profunda impresión por nuestra despedida. Un símbolo maravilloso de las relaciones humanas entre representantes de diferentes pueblos. De hecho, tres generaciones: el doctor, Hvoje y yo: 64, 40 y 23 años. Diferentes

nacionalidades: franceses, croatas, checos; origen social y profesiones distintas, diferentes caracteres, vivencias, experiencia y visiones del mundo adquiridos por cada uno de nosotros. Pero hemos encontrado un nexo común: el humanismo; además hoy es justamente 14 de julio, el día de la toma de la Bastilla. Encuentro con Hvoje y Vinco Berno en el cobertizo junto al barracón a las 11 de la noche. Después de haber discutido sobre nuestros asuntos, hablamos de la cultura francesa, y luego de la Unión Soviética. Luego pensé largo rato sobre el doctor: qué fresco se le ve para sus años. Fresco en el sentido de joven. Qué dúctil es en su manera de pensar... No puedo dejar de recordar todo el rato los últimos minutos de nuestra despedida».

Sí, de todo lo enumerado me sentía orgulloso y puedo, decir hoy también, medio siglo después, que me sentía orgulloso con toda la razón. Pero ¿en qué se ha convertido ¡todo aquello de lo que me había sentido orgulloso y entusiasmado!? La victoria sobre el nazismo adquirió un carácter grotesco, el aire de una pesadilla. El sentimiento de libertad se vio ahogado primero, en 1946, por las medidas represivas emprendidas por Zhdánov y luego por el cada vez mayor desarrollo del despotismo soviético. El sentimiento de solidaridad internacional quedó aplastado por el empuje de los nacionalismos más primarios. El noble impulso de los comunistas cedió su lugar a su alianza con los nazis. El movimiento antifascista degeneró en el fascismo más descarnado. Este es el balance que me veo obligado a hacer en 1998, en las postrimerías del siglo XX.

DOS AÑOS MÁS TARDE

En 1997 estuve de nuevo en Ebensee. Mi mujer y yo viajamos al lugar en coche. Y localicé, aunque no sin dificultades, a mi conocido Wladyslaw Zuk. Mi intención era conocer lo que no tuve tiempo de descubrir sobre la suerte de aquel polaco y todo lo que no conseguí aclarar en nuestro primer encuentro. ¿Por qué y cómo es que se quedó en Austria, cómo es que se instaló en Ebensee?

Y Wladyslaw Zuk, en un alemán más que correcto nos contó lo siguiente:

«Algunos días venía de la ciudad a trabajar al campo una mujer libre empleada de lavaplatos en la cocina, y a veces intercambiábamos de lejos alguna que otra mirada. Se entiende que era impensable que pudiéramos encontrarnos. Y sin embargo, después de la liberación, muchos de nosotros deambulábamos por la ciudad; también yo paseaba por la ciudad con la esperanza de encontrar de nuevo a aquella mujer. Y, mire usted por dónde, el caso es que di con ella.

»Desde entonces han pasado más de cincuenta años. Seguimos juntos, tenemos cinco hijos. No, míos sólo son tres. Dos hijos los tuvo con su primer marido, que murió en la guerra. Pero los cinco son hijos míos. Ahora a veces viajamos juntos a Polonia: mi mujer y los hijos han aprendido el polaco, y yo, como ve, me hago entender en alemán.

»En Ebensee me esfuerzo en hacer todo lo que está en mis manos para que la gente no olvide. Y eso que muchos quisieran olvidar. Los viejos tratan de no recordar cómo no se daban cuenta de la presencia de las fábricas de la muerte, cómo se permitieron persuadirse a sí mismos de que sólo los criminales y los asesinos iban en uniformes rayados. Los jóvenes no quieren oír hablar del desagradable pasado; les resulta más divertido el fútbol y las discotecas. Y yo me veo obligado a contrariar a unos y otros. Es duro desempeñar este papel. Más de una vez me han llamado por teléfono, me han amenazado con darme una paliza, con colgarme, me han llamado traidor y acusado de haberme vendido a los judíos y a los comunistas. No escasean entre nosotros los nuevos nazis. Pero si antes me daban algo de miedo, ahora ya no lo tengo. Sé que soy más fuerte que ellos. Que somos más fuertes». ✒ YEFIM ETKIND

NOTAS

1 Este relato autobiográfico se basa, a diferencia de los demás, no sólo en los recuerdos del autor, sino también en documentos históricos. (N. del autor).

2 Drahomir Bárta (1921 – 1998)

2001 © del original ruso, Yefim Etkind
2004 © de la traducción al castellano, Ricardo San Vicente

Han colaborado

ALBERTO CIRIA Licenciado en Filosofía y escritor

ANTONIO FONTÁN Editor de *Nueva Revista*

MIGUEL ÁNGEL GOZALO Periodista

YEFIM ETKIND Fue profesor de Literatura Rusa de la Universidad de San Petersburgo, y posteriormente en varias universidades europeas

ENRIQUE G DE LA G Licenciado en Filosofía y escritor

MARIA KOMNINOS Profesora de la Universidad de Atenas. Directora de programación de la Filmoteca Nacional de Grecia

FERNANDO LANZAS Consejero económico y comercial de la Embajada de España en Londres. Ha sido director general del Libro, Archivos y Bibliotecas hasta abril de 2004

MIGUEL ORMAETXEA Periodista

NÚRIA OROT Especialista en Relaciones Internacionales

CARMEN RIERA Catedrática de la Universidad Autónoma de Barcelona y novelista

RICARDO SAN VICENTE Profesor de Literatura Eslava de la Universidad de Barcelona y traductor

ANTXÓN SARASQUETA Periodista

MANUEL J. TEROL BECERRA Catedrático de Derecho Constitucional, Universidad de Huelva

EUGENIO TRÍAS Catedrático de Filosofía de la Universidad Pompeu Fabra (Barcelona) y escritor

RESPUESTA COMERCIAL
AUTORIZACIÓN N.º 9871
B.O.C. n.º 35 de fecha 4-5-90

A franquear
en destino

TARJETA POSTAL

DIFUSIONES Y PROMOCIONES EDITORIALES, S.L.
(DIPROEDISA, S.L.)

APARTADO ESPECIAL F.D. Nº 1145
28080 MADRID

Nueva Revista

DE POLÍTICA, CULTURA Y ARTE

BOLETÍN DE SUSCRIPCIÓ

6 NÚMEROS AL AÑ

UN AÑO:	ESPAÑA (*)	EUROPA	RESTO DEL MUNDO
	☐ 36,06 euros	☐ 48,08 euros	☐ 72,12 euros

DOS AÑOS:	ESPAÑA(*)	EUROPA	RESTO DEL MU
	☐ 60,10 euros	☐ 84,14 euros	☐ 132,22 euros

(*) 4% de 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 _____

FÓRMULAS 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 Nº: _____ Fecha de caducidad: _____

☐ AMERICAN EXPRESS N.: _____ Fecha de caducidad: _____

☐ DOMICILIACIÓN BANCARIA: Entidad: _____

Dirección: _____

Sucursal nº : _____ Población: _____ C.P.: _____

C.C.C. _____ / _____ / ___ / _____

ENTIDAD SUCURSAL D.C. NÚMERO DE CUENTA

F I R M A

Es imprescindible la firma en caso de tarjeta de crédito y domiciliacion ba

www.nuevarevista.com

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.

MÁS INFORMACIÓN:

www.cedro.org

91 702 19 39
socios@cedro.org

93 272 04 45
cedrocat@cedro.org

CEDRO
Centro Español de Derechos Reprográficos
Entidad de Autores y Editores

EXPOSICIÓN

BARCELONA
MUSEU NACIONAL D'ART DE CATALUNYA (MNAC)

25 MAYO - 15 AGOSTO 2004

HORARIOS
De martes a sábado, de 10.00 a 19.00 h.
Domingos y festivos, de 10.00 a 14.00 h.
Lunes cerrado, excepto festivos

VENTA DE ENTRADAS
En el Museo, media hora antes del cierre de las salas. Exposición: 4,20 €. General: 6,00 €
Venta anticipada de entradas:
(Tel. 902 10 12 12)

INFORMACIÓN
Tel. (00 34) 93 622 03 76
www.seacex.es / www.mnac.es

MINUSVALÍAS
La entrada y recorrido de la exposición son accesibles para personas con minusvalías físicas

MADRID
BIBLIOTECA NACIONAL

OCTUBRE 2004 - ENERO 2005

WASHINGTON D.C. (EE.UU.)
NATIONAL GEOGRAPHIC MUSEUM

FEBRERO - JUNIO 2005

www.seacex.es

PERÚ
INDÍGENA Y VIRREINAL

ORGANIZAN Y PRODUCEN

Sociedad Estatal para la Acción Cultural Exterior

Instituto Nacional de Cultura

CON LA COLABORACIÓN DE

MNAC Museu Nacional d'Art de Catalunya

COLABORAN

Ministerio de Asuntos Exteriores y de Cooperación · Ministerio de Cultura

Escuela Española de Arqueología

Máscara funeraria, Moche (200 aC – 650 dC). Museo de Arte de Lima (Donación James Reid)