

LIBROS

46

LETRAS LIBRES
FEBRERO 2012

Carlos Granés

• EL PUÑO INVISIBLE. ARTE, REVOLUCIÓN Y UN SIGLO DE CAMBIOS CULTURALES

Heinrich von Kleist

• RELATOS COMPLETOS

Alfonso Reyes

• LIBROS Y LIBREROS EN LA ANTIGÜEDAD

Roberto Calasso

• LA FOLIE BAUDELAIRE

Menchu Gutiérrez

• DECIR LA NIEVE

Karl Kraus

• LA ANTORCHA. SELECCIÓN DE ARTÍCULOS DE DIE FACKEL

Ian Buruma

• EL PRECIO DE LA CULPA. CÓMO ALEMANIA Y JAPÓN SE HAN ENFRENTADO A SU PASADO

Marina Gasparini

• LABERINTO VENECIANO

ENSAYO

Vanguardia y revolución



Carlos Granés
EL PUÑO INVISIBLE. ARTE, REVOLUCIÓN Y UN SIGLO DE CAMBIOS CULTURALES
Madrid, Taurus, 2011, 470 pp.

RAMÓN GONZÁLEZ FÉRRIZ

“Por un azar de la historia, en una misma manzana de una ciudad sosegada, en medio de un país neutral y tranquilo, se urdieron las conspiraciones más turbulentas y exaltadas del siglo xx”, cuenta Carlos Granés al principio de *El puño invisible*. La ciudad era Zúrich, en Suiza, el año era 1917, y las revoluciones eran la bolchevique, que pretendía “desmantelar las estructuras de los Estados y alterar el funcionamiento de la economía y la administración de la propiedad y el poder”; y la dadaísta, que se proponía “transformar las mentes, las costumbres, los valores y la forma de vivir de las personas”. La primera era, pues, una revolu-

ción política; la segunda, cultural. Se podría pensar fácilmente que la primera triunfó: a fin de cuentas, buena parte del continente europeo y otras partes del mundo fueron comunistas durante largas décadas; mientras que la segunda, en cambio, fracasó: ¿qué influencia social han tenido en realidad los *ready mades* o los poemas futuristas? Sin embargo, como explica Granés en este magnífico ensayo, lo que sucedió fue lo contrario: el experimento político comunista fue un fracaso que sumió en la pobreza a millones de personas, mientras que las vanguardias fueron mutando, fueron expandiéndose, hasta el punto de que consiguieron revolucionar la costumbres occidentales y ser, de hecho, la tendencia dominante del arte y, en cierta medida, de la cultura actuales.

El puño invisible es, sobre todo, una historia de esto último: el proceso mediante el cual las vanguardias pasaron de ser un serio intento de dinamitar el *establishment* cultural burgués para acabar convertidas, no tantos años después, en una estética apreciada por burgueses de todo tipo y celebrada en las mismas instituciones culturales con las que quería acabar. Los protagonistas de tal proceso fueron en un primer momento gente como Marinetti, Duchamp, Tzara, Breton o Aragon, cuyos perfiles, entre los de muchos otros, Granés va esbozando con el relato de sus ideas, sus provocaciones y sus obras. Su pretensión era “borrar toda distinción entre el arte y la vida”, como propuso Duchamp; liberarse de todos los convencionalismos sociales, de las ataduras de la tradición, y si para tener una vida más plena era necesario destruir el arte, así se haría. Granés cita el caso de John Cage y su famosa obra en tres movimientos 4'33”, que tenía la particularidad de que “los músicos no extraían una sola nota de sus instrumentos durante la duración de la pieza. La única indicación del compositor era que el intérprete

debía permanecer allí, sentado en silencio, siguiendo una partitura en blanco durante 4:33 minutos”. De ese modo, creía Cage, se acababa con la pretensión de la música tradicional de ordenar el ruido. ¿Quién era el artista para tratar de dar un orden lógico a la vida? La verdadera vida consistía en oír las toses y el roce de las ropas de los espectadores estupefactos.

Los segundos protagonistas de esta historia fueron continuadores lógicos de los primeros vanguardistas, pero lo fueron en una época ya distinta: la del pop, es decir, la de la cultura popular y la exposición mediática. Gente como Warhol —y también la mujer que intentó asesinarle para acabar no ya con el arte, sino con los artistas— tuvieron la brillante intuición de que la transgresión no solo podía ser divertida en sí misma, sino que además podía hacerles inmensamente famosos:

El arte pop dio carta de ciudadanía a lo trivial, a lo camp, a lo mediático y a lo anodino para que entraran en la institución del arte. Lo curioso es que ya no se trataba de un desafío o de una burla, como con Duchamp, sino de una exaltación de la estética publicitaria.

La copia llegó a tener más valor que los originales; “no hacer nada”, como en el caso de Bruce Nauman, se convirtió en una obra de arte en sí misma; y también lo hicieron mercancías sin ningún mérito aparente si eran convenientemente presentadas como arte por alguien como Jeff Koons. “En el segundo tiempo de la revolución cultural la cuestión ya no era destruir el museo, sino ser acogido y vanagloriado por él.” Naturalmente, con millones de dólares de por medio. El artista transgresor se había convertido en el gran *entrepreneur*.

El puño invisible es una magnífica historia de las revoluciones culturales que la vanguardia, en su primera

encarnación y en su posterior deriva pop, provocó a lo largo del siglo xx. Y, al mismo tiempo, un argumento despliegue de pesimismo cultural. Como Vargas Llosa, como George Steiner, como Harold Bloom, Granés interpreta la historia cultural del siglo xx —o al menos la de su segunda mitad, porque respeta algunos de los frutos de las vanguardias históricas— como un proceso de decadencia y banalización que no se limita al arte. Las vanguardias, de acuerdo con Granés, han contagiado de frivolidad y banalidad a toda la cultura, y la filosofía que las ha acompañado, al refutar los principios de la Ilustración —la universalidad de los valores, el arte como aprendizaje, la tradición como fuente de creatividad—, ha provocado una fragmentación de la política y la estética que ha corrompido las grandes instituciones de conocimiento:

Las universidades y los museos, antiguas instituciones encargadas de ofrecer una masa de información compartida, de jerarquizar los conocimientos y de fundar criterios homogéneos para juzgar las producciones artísticas e intelectuales, mutaron en lo opuesto: campos de batalla donde cada colectivo daba una lucha por el poder y donde el poder se traducía en la imposición de un vocabulario que restablecía la dignidad del grupo, en unos planes de estudio con perspectivas de género, orientación sexual o raza, y en cuotas en las galerías, museos y facultades.

La vanguardia, en definitiva, rompió la cultura.

Granés, en este sentido, es un sólido conservador cultural. Para él, como queda patente a lo largo de todo el libro, las máximas cifras de la civilización son la cultura democrática, la libertad de expresión y el mercado libre como espacio de relación entre iguales. Pero, al mismo tiempo, recela profundamente de las

consecuencias culturales que todo eso nos ha traído. La frivolidad de los medios, la espectacularidad como único valor del arte, la filosofía en constante búsqueda de la provocación barata... Para Granés, la época de mayor libertad de los humanos en la historia ha devenido, paradójicamente o no, en un triunfo de la estupidez. No hay en esta denuncia la menor actitud aristócrata, pero la verdadera pregunta subyacente en todo el libro es: ¿por qué diablos tanta astracanada disfrazada de arte, tanto sinsentido vestido de trascendencia, han conseguido imponerse como el paradigma del gusto y en objeto de la protección de los poderes públicos?

“A finales de los sesenta, las ideas vanguardistas empezaban a demostrar lo útiles que habían sido para destruir la cultura elitista, basada en el talento y la disciplina, en el oficio y la visión imaginativa y personal, y lo pobres que se mostraban para fundar nuevas tradiciones artísticas”, escribe Granés. La afirmación es discutible, y sin duda hay argumentos de sobra para creer que la cultura, desde entonces hasta ahora, no ha sido solamente una charca, sino sobre todo un espacio en el que las condiciones políticas y económicas han difuminado las fronteras tradicionales entre lo alto y lo bajo, la seriedad y la fiesta, la virtud y la trampa, y en el que a consecuencia de ello hemos tenido que aprender a tratar de discernir sin las jerarquías de otros tiempos. Para Granés, eso ha tenido consecuencias culturales —y hasta políticas, como sugiere en su análisis de mayo del 68 y el reciente 15-M español— estériles en los mejores casos e indeseables en los peores. Aun cuando uno no comparta del todo su razonado pesimismo, *El puño invisible* es un libro brillante y raro en nuestra lengua. Una espléndida historia de las corrientes estéticas del siglo xx que encierra también una espléndida historia de las ideas políticas. —

NARRATIVA

El hombre trágico antes de Kafka



Heinrich von Kleist
RELATOS COMPLETOS
Traducción de Roberto Bravo de la Varga,
Barcelona, Acentilado,
2011, 344 pp.

LIBROS

48

LETRAS LIBRES
FEBRERO 2012

✎ **LUIS FERNANDO MORENO CLAROS**

El 21 de noviembre de 2011 se cumplieron doscientos años de la muerte por suicidio del autor alemán Heinrich von Kleist (1777-1811). Contaba 34 años de edad y dejó una obra breve pero sorprendente e intensa. En España apenas si ha tenido algún eco el acontecimiento, lo más destacado es que la editorial Acentilado aprovechó esta fecha para publicar una nueva traducción de los extraordinarios relatos de quien fuera el narrador favorito de Kafka.

Kleist legó ocho obras de teatro (*El príncipe de Homburgo* y *El cántaro roto* son las más conocidas) y otros ocho relatos o narraciones de variada extensión, tan intensas como complejas; la más extensa, una *nouvelle* que narra la historia del tratante de caballos Michael Kohlhaas (con este mismo título), suele editarse a menudo como libro independiente. En la edición que ahora reseñamos aparecen los ocho relatos juntos, tal y como deberían editarse siempre.

¿Y por qué leer ahora a Kleist? Porque, de nuevo o por primera vez, supone una experiencia impactante. Es un narrador vigoroso y singular. Sus relatos provocan escalofríos, y no porque alguno de ellos roce lo gótico o el terror, sino porque son terriblemente apasionados, aunque no en el sentido “romántico” del término. Kleist no se adscribió al romanticismo, aunque anduvo a caballo entre

el *Sturm und Drang*, el clasicismo y el romanticismo. Sin embargo, Kleist supera cualquier clasificación y, como el *outsider* que fue, alcanza una nueva dimensión: esa que ya pertenece al hombre moderno, aislado, contradictorio y sometido a los vaivenes del azar y los designios de Dios; al ser humano en perpetua lucha entre su luminosa razón y lo irracional opaco que pugna por dominarla, e inmerso y casi asfixiado entre los conflictos y las leyes mundanas, las decisiones personales y los imperativos de la naturaleza –en este sentido, Kleist fue un precursor de Kierkegaard y Kafka–. Sus relatos no tienen parangón en su época, ni son como los de E.T.A. Hoffmann ni se parecen a los de Brentano o Tieck. Kleist es heredero directo del *Decamerón* y de las avanzadas y modernas *Novelas ejemplares* de Cervantes, aunque no persigue la ejemplaridad, sino solo la expresión artística de los sucesos y acontecimientos inauditos que plasma en sus cuentos. La sexualidad y el amor desaforado, los deseos y los afectos, la lucha, los reveses de la fortuna, la fatalidad y la muerte son sus temas señeros, de ahí que sean tan universales e impactantes. A tamaño efecto contribuye su prosa precisa y milimetrada –de compleja sintaxis en alemán–, en la que ni sobra ni falta palabra. Igual que un siglo después Kafka, Kleist fue un orfebre del discurso contenido y objetivo, seco y funcional. Con ello logra tanto atraer como exasperar al lector, de ahí que la lectura deba ser atenta; sin embargo, termina por hacerse rauda y fluida, llena de sorpresas y giros inesperados de los acontecimientos. La nueva traducción de Bravo de la Varga capta bien el estilo de Kleist, quizás hasta lo suavice y lo torne más amable.

En cuanto a los ocho relatos, todos son admirables. “Michael Kohlhaas” gira en torno a la reparación de una injusticia; el enrevesado destino del tratante de caballos y de cuantos lo rodean mantiene en vilo al lector hasta el final. Kafka decía que gustaba

de leer este relato en público –“es una historia que leo y releo con verdadero temor de Dios y que siempre me lleva de asombro en asombro”– y afirmaba haberlo leído por “centésima vez”. En realidad, Kohlhaas es un personaje prekafkiano, un hombre trágico en busca de una Justicia que se resiste a revelar sus misterios. Con “La marquesa de O”, Kleist escandalizó al público de su tiempo con la historia de una extraña concepción semivirginal, que termina bien, algo excepcional en Kleist. En “El terremoto de Chile”, al igual que en “El duelo” o en la leyenda de “Santa Cecilia o el poder de la música” se manifiesta el designio de Dios (o el juego del destino) que vapulea a los seres humanos como a barquichuelas en medio de la tempestad. “El hijo adoptivo” y “Los esponsales de Santo Domingo” son relatos memorables, orgiásticos en su violencia y fatalidad; “La mendiga de Locarno” es el relato de un suceso paranormal. Ninguno dejará indiferente al lector.

Aparte de Kafka, también Nietzsche y Thomas Mann fueron seducidos por la arrebatada magia de Kleist y por el trastornado universo del que surge su literatura. Con quince años, Nietzsche pidió que le regalaran por Navidad las obras completas del suicida. Mann sostuvo siempre que Kleist era uno de los escritores más extraordinarios de todos los tiempos. Nada extraño que a estos dos autores, tan receptivos a la locura y a las exaltaciones de los genios creadores, les sedujera Kleist, ya que también la vida de este se caracterizó por una lucha constante contra los infortunios y la desesperación. Sensible en extremo, dotado para la música, Kleist vivió deprisa y peligrosamente; hijo de nobles y destinado a la carrera militar, no se halló a gusto en el ejército: lo abandonó y se convirtió en una especie de bohemio dedicado a la literatura, sin lugar fijo en este mundo; pobre, pues su relativo éxito literario nunca le dio para vivir de ello; inconstante y furibundo, sufría

más que disfrutaba con su arte (de ahí tal vez la sequedad de su estilo, nada jocoso, que revela contención en lugar de exaltación). Ansioso por aprenderlo todo, se dedicó a las ciencias y la filosofía como diletante embargado por la creencia de que más conocimiento lo haría más sabio. Sin embargo, dada su nobleza de carácter, el efecto fue el contrario: cuanto más profundizaba en el saber más incierta veía la realidad, más alejado de la verdad esencial de las cosas se sentía, y mayor era su desesperación al vivir en un mundo en el que de ninguna manera se encontraba a gusto, pues en él no triunfaban la Belleza, la Bondad ni la Justicia.

Indiferente a la fama literaria (nunca fue vanidoso), descreído y desilusionado de la vida, decidió poner fin a su vida junto a una buena amiga, Henriette Vogel, aquejada de un cáncer incurable y decidida a matarse. Un claro y frío mediodía de noviembre, tras haber tomado ambos un refrigerio en una hostería cercana al berlinés lago de Wannsee, se descerrajaron un tiro. Kleist la mató a ella primero de un disparo en el pecho y luego se mató él mismo disparándose en la boca. Se sabe que habían acudido allí con alegría y que antes de morir habían brindado solemnemente con champán. Por ironías de la historia fue precisamente en un palacete de ese mismo lago y no lejos de la placita que conmemora estas dos muertes pálidamente epicúreas donde, más de un siglo después, algunos jerarcas nazis se reunieron para acordar la terrible “solución final” o el exterminio de todos los judíos de Europa. No es que Kleist fuera un visionario, pero sí entrevió ya en su época lo injustos y brutales que pueden llegar a ser los seres humanos en sus revoluciones y en sus catastróficas ansias de trastocar el orden cósmico del mundo.

¡Descanse en paz tan genial escritor una vez más! Aunque a Kleist le importaba un bledo la gloria, su recuerdo es imperecedero y hoy sus encantados lectores le agradecemos su vida y sus escritos. —

ENSAYO

De la transmisión



Alfonso Reyes
LIBROS Y LIBREROS
EN LA ANTIGÜEDAD
Madrid, Fórcola
Ediciones, 2011, 80 pp.

—ANDRÉS DEL ARENAL

No obstante la magnitud de su legado, Alfonso Reyes es el gran discreto de las letras mexicanas. Con los años, su estampa de embajador de la virtud, polígrafo erudito y sonriente gordinflón ha ido desplazando a su literatura, que a día de hoy no descuella en la promoción académica ni parece llamar al entusiasmo del escritor en ciernes (repárese en la edad de los autores del Diccionario que convocó esta revista, *Letras Libres*, 100). Recogidos en veintiséis tomos de *Obras completas* minuciosamente cuidados pero apenas disponibles en librerías, o sea inalcanzables para leerse y compartirse, los párrafos de Reyes quedan, por lo demás, bastante lejos del lector curioso. Dentro y fuera de México no faltan devotos suyos que constituyen pequeñas sociedades secretas, para usar la idea de Borges sobre Schwob, aunque en un escritor de espíritu universalista como fue Reyes esto no deja de ser una ironía. Poco caló en la sociedad española, por ejemplo, la exposición que le dedicó el Instituto Cervantes de Madrid en 2007 si se piensa en el débil eco que causó dos años después el cincuentenario de su muerte: con una sola publicación se recordó en la Península a este pujante motor de la Edad de Plata que en el correr de su década madrileña (1914-1924) tradujo con esmero, revivió a Góngora, promovió un homenaje a Mallarmé que todavía se convoca y, como autor,

dio a sellos españoles algunas de las mejores páginas de la lengua.

Por partida doble, pues, es que hay que celebrar la aparición del libro que nos ocupa: que una editorial independiente se dé a la tarea de bucear en el ingente *corpus* y publique un libro de Reyes de forma exenta (la *antología* ha sido otro de sus destinos), y que esto ocurra en España. El nombre de Alfonso Reyes vuelve a estar en la mesa de novedades más allá del terruño, a merced de críticos y especialistas, pero sobre todo al alcance de nuevos lectores que podrán trazar, en el libre comercio de gustos, sus propias simpatías y diferencias con el regiomontano ilustre: el icono cede a la literatura viva. Aunque cabe preguntarse si este libro es de Reyes.

Libros y libreros en la Antigüedad, nos advierte Juan Malpartida en el prólogo, “no es del todo una obra de Reyes sino una refundición partiendo del libro de Pinner *The World of Books in Classical Antiquity* (1948). Condensó y amplió dicho texto y lo publicó dentro de su Archivo (para uso privado y de los *happy few*) en 1955”. Me detengo en extender esta nota para hacer un par de precisiones.

Hacia 1955 hay que pensar en Reyes como el patriarca de la literatura mexicana; su biblioteca cuenta miles de ejemplares, y como nunca antes tiene tiempo para entregarse a sus quehaceres libresco. Entre ellos, se dedica a publicar el *Archivo de Alfonso Reyes*, una colección de seis series para consulta personal y agasajo de cercanos. Se trata de un capricho que Reyes se puede costear, y como tal presenta licencias curiosas. En el caso de *Libros y libreros en la Antigüedad* —número seis de la serie D—, Reyes refiere que “el presente cuaderno procede principalmente” de *The World of Books in Classical Antiquity*, imprime 150 ejemplares bajo su propia autoría (y *copyright*), y luego los reparte entre amigos, archivos y bibliotecas; hechos que soslayan lo que en realidad es *Libros*

y *libreros*: una traducción bastante fiel de Pinner con añadidos, más o menos considerables, de la cosecha de Reyes. La cuestión se complica cuando Ernesto Mejía Sánchez, editor de las *Obras completas* a la muerte de Reyes, decide incluir *Libros y libreros* en el tomo XX, dedicado a materia helénica. Si bien en la introducción al volumen afirma que el libro nace como una traducción, al poco precisa, para justificar la inclusión, que “no se puede hablar de traducción en sentido literal” ya que en el libro de Reyes “se mezclan de modo indiscernible lo propio y lo ajeno”. Esta última frase es de Reyes, pero Mejía Sánchez la sustrae de la nota editorial a otro cuaderno de la serie D del Archivo, *La jornada aquea*. Más adelante, concluye de forma sorprendente que *Libros y libreros* es “un traslado condensado o reducido, pero también adicionado” de la fuente, un aserto que, como se ha visto, llega hasta la presente edición. Lo primero es falso; lo segundo amerita matizarse.

Contrario a lo sugerido por Mejía Sánchez, en *Libros y libreros* la mezcla entre lo propio y lo ajeno es de hecho discernible: *The World of Books in Classical Antiquity* consta de seis capítulos y 63 páginas; Reyes abre su versión con una frase propia de su estilo aforístico, más literaria y sugestiva que la del original: “El informar sobre lo obvio es superstición histórica o vicio de coleccionista entre los modernos. Los antiguos eran más sobrios”, pero a partir de los siguientes párrafos se dedica a traducir página a página, sin condensar nada que se salga de los rigores de la traducción o de las libertades estilísticas; solo hay una “reducción” destacable: en el cuarto capítulo transcribe erróneamente y pone palabras de Marcial en boca de Ovidio. En lo que respecta a la ampliación, además de dos extractos de libros suyos —*La crítica en la edad ateniense* y *Junta de sombras*— que cita con comillas, Reyes se da el lujo de ir salpicando el texto con datos

eruditos. En el capítulo dos, por ejemplo, añade que el abuelo de los libros ilustrados pudo ser un tratado de Anaximandro el Milesio; en el tercero, que el padre Piaggi logró inventar un método para desenrollar el papiro; en el cuarto, que lo que Cicerón llama “mentira” viene a ser nuestra errata...; la mayor intervención está en el último capítulo, aumentado hasta en un tercio. En suma: glosas que enriquecen, actualizan e incluso hacen más campechana la obra de Pinner, pero glosas al fin y al cabo.

No debería escandalizar que un autor consagrado, con más de ciento cincuenta libros escritos en su haber, incurra en licencias bibliográficas al final de su vida, y menos cuando estas han servido para difundir hasta hoy un texto meritorio. Vale la pena detenerse en esto último; la labor helenística de Reyes, nos dicen los críticos, fue ante todo la de intermediario: partiendo de los grandes especialistas, sus libros buscaron *acercar* los temas de la Antigüedad al lector de a pie. Al llevar a cabo esta tarea, sobre conceptos como autoría u originalidad, Reyes dio relevancia al de transmisión: en el caudal de la tradición lo importante es compartir el conocimiento, ponerlo a disposición del goce y el juicio de las generaciones; a fin de cuentas, “escribir, editar, conservar y leer —empieza Malpartida su prólogo— son cuatro procesos relacionados con una sola experiencia compleja: la de la transmisión de la cultura”. Pero uno se pregunta si en el caso de *Libros y libreros* no ha sido la autoridad de Alfonso Reyes, más que otra cosa, lo que ha pesado a la hora de respetar como autor a alguien que en realidad tradujo (algo nada desdeñable si recordamos que para Borges las traducciones de Reyes llegan a “mejorar” a Mallarmé) y aderezó un texto ajeno, y si esto, perpetuado hasta hoy, no termina por truncar el espíritu mismo de la transmisión.

Llama la atención que se optara por publicar este texto, habiendo

incontables obras de Reyes que no presentan problemas similares. Echando un vistazo al catálogo de Fórcola, generoso en libros sobre libros, es válido pensar que quizá no se trataba tanto de editar a Reyes, como de editar *ese texto*: un viaje impagable por el mundo de los libros en la Antigüedad clásica, cuya grata lectura nos descubre que los usos de editores, escritores y libreros en Grecia y Roma eran más parecidos a los actuales de lo que podríamos suponer. No hay duda de que para quienes acuden a los libros por los asuntos y no por los autores este *Libros y libreros en la Antigüedad* “hará las delicias de todos los amantes de la lectura y del libro”, según reza la publicidad. Ocurrirá, sin embargo, que quien se acerque a este libro buscando a Alfonso Reyes acabará llevándose más de lo que debería. —



CRÍTICA

Baudelaire y los italianos



Roberto Calasso
LA FOLIE BAUDELAIRE
Traducción de Edgardo Dobry, Barcelona, Anagrama, 2011, 426 pp.

CHRISTOPHER DOMÍNGUEZ MICHAEL

Desde hace algún tiempo, a fuerza de leer a Mario Praz, a Sergio Solmi, a Giovanni Macchia y a Roberto Calasso, he acabado por concluir que nada mejor para disfrutar de la literatura francesa que un crítico italiano. Cultivan estos italianos, ante los franceses (y no sé si lo contrario opere), una distancia perfecta: los conocen a la perfección, sacan provecho de la vecindad sin trocar su admiración en esa servidumbre obsequiosa tan

parecida a la envidia como a veces padecen los españoles ante su norte inmediato. Los Alpes, a diferencia de los Pirineos, no son una cadena de montañas que separa, sino el cuerpo por donde pasa una vena vigorosa, la de Stendhal. Es arduo de imaginar a un Stendhal español pues el francés-español nunca deja de ser un folclorista a la Mérimée, al menos en lo que se refiere al siglo XIX que yo glosó y el español-francés, un monstruo, es decir, un afrancesado. Tampoco —a diferencia de los hispanoamericanos— sienten los italianos que haya una cruzada francesa por la civilización de la cual puedan apropiarse, militando tras una bellísima bandera: no exageran en su celo en cuanto a *grandeur*, pompa y circunstancia, porque no en balde el más célebre de los franceses, Napoleón Bonaparte, pasa por ser italiano. Los franceses, si E. R. Curtius tenía la razón, serían una combinación entre lo italiano y lo alemán. Y como los italianos no son alemanes pero tampoco anglosajones, su privanza con Francia, de la cual no los separa realmente nada, les sienta bien. No les da horror el pretendido método francés ni les parecen ridículas sus facultades universitarias: los consecuentan en su afán de ingenieros sociales. Italia, caótica en su orden, puede decaer gobernada por césares disolutos o papas prevaricadores, hacer de la decadencia (un concepto alemán, como nos lo recuerda Calasso, que pasa por ser francés) una larga duración histórica, sin por ello acomplejarse frente a Francia. En el origen —Italia lo sabe— están el latín, el imperio y la Iglesia. Lo demás puede dejarse a la hija consentida y a su falso o verdadero cartesianismo, a su pasión mundana, a su genio romántico, a su creencia en la revolución como el más enervante de los afrodisíacos.

Para efectos de estas pocas páginas no necesito ofrecer más que las siguientes pruebas de la extrema sensibilidad de los italianos ante lo francés-moderno: los ensayos de

Solmi (1899-1981) sobre Rimbaud y Laforgue acaso sean la explicación más nítida de cómo aquella poesía moderna fue una bomba de tiempo arrojada al futuro, dejándonos paralizados ante la fatalidad de un estallido que damos por cierto, mientras ignoramos en qué minuto se producirá.¹ Junto a *Saggio su Rimbaud* (1974) y *La luna di Laforgue* (1976), citaría yo una colección de reseñas encantadoras y perfectas sobre la modernidad y la revolución, lo que va de Montaigne a Rousseau y se multiplica: *Las ruinas de París* (1985), de Macchia (1912-2001), a la que sumaría la obra clásica de Mario Praz (1896-1982), *La carne, la muerte y el diablo en la literatura romántica* (1930). El de Praz, ya se sabe, fue el libro de cabecera, junto a *El gatopardo*, de Luchino Visconti, quien dedicó al insomnio crepuscular del anticuario una de sus películas. Esta bibliografía mínima convierte a *La ruina de Kasch* (1983), la reflexión de Roberto Calasso (Florenza, 1941) sobre el dominio de Talleyrand, el duque de Otranto, sobre la Revolución de 1789 y sus subsecuentes mudanzas políticas, en la culminación, insisto, de una de las sensibilidades más dotadas que una literatura ha desarrollado por otra, la de Italia por Francia.²

En ese tráfico fronterizo hay, desde luego, todo un capítulo sobre Baudelaire al cual se suma, como una conclusión que hoy parecería insuperable, *La Folie Baudelaire* (2008), la más recientemente traducida al español de las obras maestras con las cuales Calasso suele regalarnos cada cierto tiempo. El de Calasso, ya no es, desde luego, el Baudelaire de Praz, que le hace compañía a Sade en un tratado (*La carne, la muerte y el diablo...*) decadentista sobre la decadencia, en el que *Las flores del mal* son leídas con la ayuda de Max Nordau y su degene-

ración antes que por Walter Benjamin y su iluminado mapa poético, guía de todos quienes hemos atravesado los territorios baudelaireanos en las últimas décadas.

Macchia, cuyo primer libro fue sobre la crítica en Baudelaire, antes de la Segunda Guerra Mundial, y después publicó otro, contemporáneo al de Sartre, *Baudelaire e la poetica della malinconia* (1946), estaba lejano de ofrecerle al poeta francés, como lo hace Calasso, la singularidad de explicar mejor al siglo XXI que al XX, convertido ya no en un profeta sino en un oráculo. Pero el de Macchia ya no es un Baudelaire del todo melancólico, nervioso, romántico-romántico: es el poeta-pensador aterrado por el fin del hombre y por el fin de la humanidad. Algo tiene de existencialista (mucho más que el Baudelaire en el diván que “trató” Sartre) el de Macchia. Finalmente, *La folie Baudelaire* está a años luz de *Poesía y no poesía* (1935), de Benedetto Croce, donde el filósofo se asume deslumbrado ante el Baudelaire ansioso de alejarse del pecado original (y de la naturaleza en que participa) pero objeta, en su poesía, la impureza de forma, lo incomoda un exceso barroco. Para Calasso sería imposible separar al Baudelaire poeta del Baudelaire crítico, como todavía lo hacía, lleno ya de escrúpulos y remordimientos, Croce. Y Calasso coloca a Baudelaire, no en el fin de los tiempos burgueses, sino en el comienzo de los nuestros. Lo entiende como “posmoderno” si es hay que etiquetarlo comercialmente.³

Asume Calasso, para empezar, que

existe una ola Baudelaire que lo atraviesa todo. Tiene su origen antes de él y se propaga más allá de todo obstáculo. Entre los picos y las caídas de esa ola se reconocen Chateaubriand, Stendhal,

¹ Sergio Solmi, *Saggi di letteratura francese*, I y II, Milán, Adelphi, 2005-2009.

² Giovanni Macchia, *Las ruinas de París*, traducción de Haroldo Maglia, Barcelona, Versal, 1990; y Mario Praz, *La carne, la muerte y el diablo en la literatura romántica*, traducción de Rubén Mettini, Barcelona, Acantilado, 1999.

³ Giovanni Macchia, *Ritratti, personaggi, fantasmi*, edición de Mariolina Bongiovanni Bertini, Milán, Arnoldo Mondadori, 1997; y Benedetto Croce, *Poesía y no poesía. Notas sobre la literatura europea del siglo XIX*, introducción de Annunziata Rossi y traducción de Guillermo Fernández, México, UNAM, 1998.

Ingres, Delacroix, Sainte-Beuve, Nietzsche, Flaubert, Manet, Degas, Rimbaud, Lautréamont, Mallarmé, Laforgue, Proust y otros, como si fueran investidos por esa ola y, por momentos, sumergidos [pp. 12-13].

Lo que deja ver esa ola, al retirarse y hacer visible esa playa abundante en cadáveres, tesoros de la antigüedad, baratijas modernas, despojos de la prehistoria, es que el libro de Calasso, menos que una monografía o una biografía sobre el poeta, es una obra sobre Baudelaire y su tiempo... Pero se trata de registrar su tiempo secreto, de establecer, sucesivas y paralelas, las dos maneras de operación que la cultura europea, según Calasso, ha establecido desde la *Hieroglyphica* (1505), de Horapolo, el ejercicio de la sustitución (que descifra) y el principio de analogía: las correspondencias capaces de conducirnos de imagen a imagen.

La sustitución propuesta por Calasso para descifrar a Baudelaire es una historia más o menos cronológica de la crítica, desde Diderot, el fundador absoluto de una crítica cuya modernidad se manifiesta primero ante la pintura y solo toma su carácter plenamente moderno con Baudelaire mismo como crítico, pasando, desde luego, por Sainte-Beuve. Para volverse personaje central de esa epopeya, cuya esencia es retratar a París como “la capital del siglo XIX” (tema de Albert Thibaudet, en *Intérieurs*, que Benjamin desarrolló con su ternura característica), Baudelaire ha de ser un antiguo, es decir, alguien que aprendiendo a copiar lo domina todo, desde la composición de versos latinos en la que se educó hasta su maestría absoluta como crítico de pintura. Baudelaire, si entiendo bien a Calasso, hace que su ojo imite tanto como las manos de Ingres o de su hermano-enemigo, Delacroix, imitan al pintar. “Quien sabe copiar, sabe hacer” (p. 107), decía Lorenzo Bartolini.

Por ello, *La Folie Baudelaire* insiste en el carácter “conservador” de la revolución de Baudelaire. Nutrido de Joseph de Maistre y de Chateaubriand (quien habría nombrado por primera vez a “la modernidad” en una aduana de Württemberg en 1833), aprende de ellos el secreto de la innovación anacrónica, la capacidad de traducir aquello que parece provenir de una lengua muerta. Y por ello, estando Baudelaire comprometido con la causa romántica, vocero público de Delacroix, en realidad debe a Ingres, el anacrónico capaz de restaurar modos y colores de la Edad Media, su verdadera fidelidad. Así como Ingres lee, en verdad, la *Odisea* y detecta el momento en el cual Tetis ciñe la cintura de Zeus y le alcanza la barbilla, para Baudelaire la función de la poesía es la misma que para Horacio y Racine, una mezcla de liturgia cristiana y de artes virgilianas. Esa convicción clasicista y solo ella permite a los inmediatos sucesores de Baudelaire –los Rimbaud, los Laforgue, los Lautréamont, los Mallarmé– “enloquecer” con toda libertad e imponerle al mundo la ironía, volverse clientes de esa “Folie Baudelaire” bautizada por Sainte-Beuve. Como en *La ruina de Kasch*, Calasso se revela, con algún otro crítico (el alemán Wolf Lepenies, por ejemplo), como el único escritor del siglo XX que entiende la esencia y no la apariencia de Sainte-Beuve, el secreto de la insidia que le hizo militar por los modernos haciéndose pasar por un antiguo. Tira la piedra y esconde la mano, movimiento que Proust no vio.

No en balde es Sainte-Beuve quien, fingiendo ser casual, describe entero a lo baudelairiano. El crítico acabó por atender los ruegos del poeta, quien le pedía ser reseñado al tenor de “Queráame bien. Estoy en una gran crisis” (p. 316). Accedió al fin Sainte-Beuve, de una manera rara, en una situación insólita. Cito a Calasso quien a su vez cita los *Nouveaux lundis*, el primer tomo, de Sainte-Beuve. Es el año de 1862:

M. Baudelaire ha encontrado la manera de construirse, en el extremo de una lengua de tierra considerada inhabitable y más allá de los confines del romanticismo conocido, un quiosco raro, decorado, muy decorado, muy atormentado, pero coqueto y misterioso, donde se lee a Edgar Poe, donde se recitan sucesos exquisitos, donde nos embriagamos con hachís para después reflexionar sobre ello, donde se toma opio y mil drogas abominables en tazas de porcelana muy fina. Ese quiosco peculiar, hecho de marquetería, de una complejidad ajustada y compleja, que desde hace tiempo atrae las miradas hacia la punta extrema de la Kamchatka romántica, yo la denomino *la folie Baudelaire*. El autor está satisfecho de haber hecho algo imposible, allí donde se creía que nadie podía ir [p. 321].

Es suficiente con haber leído a Benjamin para entender que estamos en uno de los dos o tres lugares, precisos en el mapa, donde se inicia lo moderno. Pero Calasso desarrolla el lugar común literal con la otra manera de operación, la analógica y su búsqueda de correspondencias, una cadena simbólica que parte no de la realidad pública (el elogio aparece en una recomendación jocosa que Sainte-Beuve hace de Baudelaire como candidato para la academia) sino de la esfera interior, del mundo de los sueños. Así, Calasso cierra el argumento recurriendo al “Sueño de Baudelaire”, narrado por el poeta a su amigo Charles Asselineau en 1856.

La escena onírica, reconstruida “en caliente” por Baudelaire, narra su visita a un museo-burdel al cual se dirige para regalarle un libro obscuro a la madama y en el cual yo veo –los sueños se transfieren– el depósito de almacén y compostura de replicantes de *Blade Runner*. Pero a Calasso le interesa, sobre todo, el párrafo donde a Baudelaire se le ocurre decir que ese sitio soñado –burdel

y museo de medicina— es obra de la especulación financiera llevada a cabo por *Le Siècle*, uno de los grandes periódicos franceses donde el poeta colaboraba. La “manía del progreso, de la ciencia, de la difusión de las luces”, dice Baudelaire, inspiraba a un periódico como aquel, tripulado por una mecánica espiritual en la cual lo “que ha sido hecho por el mal se vuelve un bien” (p. 168). Así, de la contrailustración al antimodernismo, Baudelaire es nuestro padre moderno. Es asunto de releerlo, guiados por Calasso. En lo esencial, lo que seguimos repitiendo sobre Balzac, Stendhal, Poe, Flaubert (su estricto contemporáneo, el otro corazón al desnudo) está en las páginas críticas de Baudelaire.

La Folie Baudelaire, fluyendo de ese sótano prodigioso (lo es, como cuento, más que todas las *Historias extraordinarias* de Poe, que Baudelaire admiró y tradujo), nos va llevando de imagen en imagen, de cuadro en cuadro, desenvolviendo el hilo invisible con el cual el poeta va creando la telaraña moderna. “Nada se acerca tanto a la mudez como la sabiduría del pintor”, dice Calasso, y moroso como el coleccionista metafísico que sabe ser, comparte su mirada sobre cuadros y abanicos de Degas y Manet, pintores a los cuales encuentra en la órbita de Baudelaire, autores de retratos donde los retratados ya no miran al pintor ni a su público (la saga degasiana de la familia Bellelli, 1858-1866), premoniciones del terror a campo abierto del siglo xx (*Escena de guerra en la Edad Media*, 1865) o la pintura dispuesta a narrar lo acabado de suceder pero que el espectador ya no verá nunca, como en *Interior (El estupro)*, el óleo de Degas cuya anatomía es una página perfecta, entre varias, de *La folie Baudelaire*. Los pintores de Baudelaire, en fin, no son precisamente aquellos a los que dedicó sus páginas de crítica de arte, como Constantin Guys, el protagonista de “El pintor de la vida moderna”, pintor que le debe todo a

lo dicho por el poeta-crítico en ese ensayo, al grado que bien pudo no haber existido y ser una hipótesis de trabajo, una horma creada para registrar la huella moderna.

Al desciframiento le sigue nuevamente la analogía y hemos de volver a Ingres para oler, al menos, el alimento supremo, la ambrosía de la cual Calasso, tan pendiente de lo que los dioses hacen y deshacen entre los modernos, es un degustador sin igual. En el cajón del *secrétaire* de Ingres, leemos en *La Folie Baudelaire*, se encontró el daguerrotipo de un cuadro hecho desaparecer por el propio artista, por discreción, a la hora de su segundo matrimonio, cuadro que representa a una mujer desnuda acostada en una cama. Es su primera mujer, fallecida. El brazo izquierdo está detrás de la cabeza, la mano derecha entre el ombligo y el pubis. Tras el cuadro, en el daguerrotipo, se reconoce el famoso retrato de Madame Moitessier. En esa pieza secreta, Ingres combina, quién sabe con qué grado de conciencia dada su fama de sabio idiota, su fama pública y su deseo privado, dona a la posteridad una de las imágenes más eróticas de los comienzos de la fotografía y deja una serie de preguntas cuya enunciación impide que nos alejemos de la órbita de Baudelaire. Una de ellas tendría que ver con la fotografía misma, esa técnica invasora que Ingres rechazó firmando, en 1862, un manifiesto de pintores agraviados y amenazados por el invento. Allí, *La Folie Baudelaire* podría dialogar con *París-Nueva York-París* (2009), de Marc Fumaroli, sobre la tentación de llevar hasta sus últimas consecuencias la ambigüedad de Baudelaire ante la fotografía y desterrarla del arte moderno para salvar no a los antiguos, sino al arte moderno.

Valéry auguraba, dice Calasso, que un día podría existir una *Historia única de las cosas del espíritu* que sustituyera todas las historias de la filosofía, del arte, de la literatura y de

las ciencias. Como siempre con sus visiones más temerarias, no quiso ir más allá del apunte [p. 217].

Sospecho que la escritura de esa historia analógica ha sido lo que se ha propuesto Calasso, tomando un camino distinto al andado y desandado por Croce, por Praz, por Macchia, desde *La ruina de Kasch* hasta *La folie Baudelaire*. La trama no solo recorre lo que va del primero al segundo imperio, la Francia dos veces napoleónica, dos veces italiana. Es cosa de ver, desplegado, el gran tapiz: un libro griego, de 1988, *Las bodas de Cadmo y Harmonía* (decía Joseph Brodsky odiar a Calasso por haber escrito lo que él soñó escribir), otro sobre la sacralidad del siglo xx (*K.*, en 2002, sobre Kafka, obra de quien prefirió ser el editor de Adelphi que un germanista), uno más —en 1999— sobre la India (*Ka*, del cual yo discreparía, en la forma, por su carácter churrigueresco pues allí Calasso es dado a decir cada tres páginas lo que Zimmer decía en pocas líneas), al cual se suma el más reciente, *L'ardore*, sobre filosofía védica, que no he leído. En el centro del enorme tapiz está *El rosa Tiepolo* (de 2006 y que es una primera experiencia en el procedimiento de *La Folie Baudelaire*) donde Proust aparece, figurado, en el siglo xviii. Calasso también tiene su teoría de los colores. A la derecha, arrinconado, *El loco impuro* (1974), relato del origen psiquiátrico de lo contemporáneo; más acá, por la izquierda, *La locura que viene de las ninfas* (2005) donde Nabokov se encuentra con Aristóteles. Al fondo se distinguen *Los cuarenta y nueve escalones* (1991), los que Calasso tuvo que subir para hilar en lo alto. La imagen entera posee un prolegómeno perfecto, *La literatura y los dioses* (2001). El proyecto crítico de Roberto Calasso es uno de los más hermosos entre aquellos que florecen en el presente siglo y es casi un argumento a favor de nuestra época. Será, también, el más duradero, como lo sospecharán algunos otros lectores de *La Folie Baudelaire*. —

ENSAYO

Creadora de silencio



Menchu Gutiérrez
DECIR LA NIEVE
Madrid, Siruela,
104 pp.

de **SÓNIA HERNÁNDEZ**

La propuesta literaria de Menchu Gutiérrez (Madrid, 1957) —se ha dedicado a la poesía, la traducción, la narrativa y también al ensayo— ha conseguido conformar un universo propio y original que, a medida que crece, va abandonando progresivamente la marginalidad para ocupar un lugar de referencia.

Afirmar que ha conseguido crear un universo propio cuando se habla del caso de Menchu Gutiérrez significa ir mucho más allá del tópico para, precisamente, desnudarlo de las perversiones sufridas por el uso promiscuo y recuperar su significado genuino. Eso es, también, lo que debería conseguir la poesía de verdad y es, asimismo, la búsqueda en la que Gutiérrez está inmersa. A lo largo de sus libros se ha adentrado en un territorio tenebroso en busca de los significados que puedan ayudar a avanzar en el conocimiento de la realidad.

En los textos que presentan el breve ensayo *Decir la nieve* ella misma afirma estar convencida de que la mejor forma de comunicar algo es a través de la emoción. Esa es una de las claves de toda su obra, y no solo de este texto en el que se apoya en su propia experiencia de la relación con la nieve. El propósito es indagar sobre los significados que se le han atribuido a ese fenómeno que considera casi mágico y que identifica con la creación literaria. El punto

de partida es la nieve y su presencia en la escritura de una infinidad de autores, pero realmente estamos asistiendo a la concreción del arte poético de la autora.

Menchu Gutiérrez se fija en la nieve porque en ella encuentra reunidos la mayoría de los factores que definen su concepción de la escritura e, inevitablemente, de la vida. Se nos dice que el origen más remoto de este ensayo se encuentra en una invitación para intervenir en un ciclo de conferencias dedicado a las imágenes y los espacios de la literatura. El tema escogido ha sido la nieve porque a través de ella puede hablar de aspectos tan fundamentales en su propia producción como el silencio, los misterios que se esconden bajo la apariencia de la realidad o las contradicciones que se establecen entre los distintos significados de un mismo fenómeno. Ella misma explica cómo todo lo que escribe está relacionado con una imagen y unas palabras que escribió mucho tiempo atrás: “Con hilo rojo / la mujer de luto / bordaba rosas en la nieve.” La necesidad, pues, de entender qué significa para ella esa imagen la empuja a una escritura en la que las propias experiencias no son suficientes para llegar a conclusiones satisfactorias.

En un determinado momento, Menchu Gutiérrez afirma que la nieve, como la escritura, se convierte en espejo de quien la observa. Y en ambos casos, la imagen que se devuelve reflejada no es solo la del observador, sino que agrupa todo aquello que lo conforma: sus experiencias y sus lecturas. Por eso la nieve a veces resulta reconfortante, familiar, festiva o purificadora y, en cambio, otras ocasiones es una amenaza, una capa de misterio o un muro que aísla. Por lo mismo, ejerce una función idéntica a la de la creación literaria, puesto que refleja una serie de sensaciones, imágenes y representaciones que invitan a ser descifradas mediante la escritura, o por lo menos como la concibe ella.

Para indagar en todos estos significados que comparten la nieve y la escritura, recurre a una amplísima lista de autores que ponen de manifiesto cuáles son las lecturas que han contribuido a la creación de su universo literario. En una concepción literaria en la que el silencio ocupa un lugar tan predominante —por los misterios y secretos que se esconden tras la ausencia de las palabras—, no sorprende la profusión de autores orientales que desfilan por estas páginas, como tampoco lo hace, por otros motivos, la presencia habitual de clásicos de la literatura infantil como Hans Christian Andersen o de poetas como Anna Ajmátova o Marina Tsvetáieva.

Si bien la independencia de su propuesta es uno de los rasgos más característicos de la obra de Menchu Gutiérrez, con este ensayo se sitúa en la línea de una serie de autores que han puesto de manifiesto sus dificultades para lidiar con una concepción literaria más tradicional. En algunas ocasiones, la exigencia de una trama por parte de la ficción en su sentido más estricto puede condenar a un encorsetamiento castrador. Claudio Magris, César Antonio Molina o Enrique Vila-Matas han mostrado que la suya es una creación que se basa en el ensayo literario, pero para superarlo y convertirlo en historias de personajes que acaban siendo las parábolas y las leyendas ejemplarizantes que se persiguen con la imaginación. *Decir la nieve* se sitúa en esta estela, para volver a demostrar que su literatura no conoce los límites impuestos por categorías preestablecidas. Sin embargo, los numerosos autores citados y la brevedad del ensayo de Gutiérrez le impiden adentrarse lo suficiente en los vastos y variados territorios que solo parece atisbar desde la superficialidad de algunas citas. Sí se llega a obtener una vista panorámica de las diferentes ventanas a las que se asoma para ampliar su visión del mundo, pero no se llega a transitar realmente

cada uno de los universos literarios citados, con excepción del autor con el que se cierra el recorrido, Robert Walser —en este sentido, sorprende la ausencia de Vila-Matas, en cuya obra la nieve tiene una presencia muy destacada y que dedicó una de sus mejores novelas a la figura de Walser— y su deseo de desaparecer entre el bosque y la nieve:

Da la impresión de que en el bosque desaparecen todas las contradicciones de Walser, que la nieve borra cualquier estrategia ante la vida. Las vivencias, que como huellas están suspendidas en el aire, caen a tierra arrastradas por la nevada.

De la misma manera, las emociones y experiencias de cada uno de los autores interpretados por Gutiérrez, van cayendo levemente, completando un inquietante y extenso manto blanco para adentrarnos en un sinuoso camino que ha de conducirnos hasta el significado de la mujer vestida de negro que borda rosas rojas en la nieve. —



COMPILACIÓN

Acabemos con los tópicos



Karl Kraus
LA ANTORCHA.
SELECCIÓN DE
ARTÍCULOS DE DIE
FACKEL
Traducción y edición de
Adan Kovacsics,
Barcelona, Acantilado,
2011, 560 pp.

MANUEL ARRANZ

Sin forzar mucho las cosas, los 922 números de *La Antorcha* podrían ser considerados hoy unas excitantes y originales memorias. Unas memorias públicas, por supuesto, escritas por un hombre público que atronó con sus diatribas los últimos años del siglo XIX y primeros del XX, y

que contribuyen a explicar la trágica historia de aquellos años: el austriaco Karl Kraus, tan venerado como temido por sus contemporáneos.

La Antorcha se enciende un primero de abril de 1899, y arderá incombustible como su autor durante 37 años. Nace como un grito de combate en una época “que amenaza con sucumbir por aburrimiento”, una época corrompida, de “eunucos partidistas” y fanáticos analfabetos, una época en la que las ideas han sido sustituidas por los tópicos y el arte por la decoración. Su programa, tan ambicioso como modesto a primera vista, es precisamente “desechar el ancho pantano de los tópicos”. Pero, ¿tanto daño hacen los tópicos?, podría preguntarse el lector de *La Antorcha*. No, los tópicos no hacen daño, los tópicos son únicamente la sintomatología del daño, sus manifestaciones clínicas, por utilizar la jerga médica que tanto gusta hoy en día; los tópicos solo vuelven irreconocibles los hechos. Y un tópico, por ejemplo, que no ha perdido actualidad, y que da título a un artículo de *La Antorcha* es que “vivimos bajo el signo del progreso”. Para Kraus, el ámbito donde el progreso alcanza cotas inigualadas en la historia es el ámbito de la estupidez humana. Son numerosos los ejemplos que nos da de ella en las páginas de *La Antorcha*. Particularmente algunos procesos judiciales no tienen desperdicio. Ejemplos difícilmente superables de estupidez humana que serían risibles si no hubieran sido trágicos para las víctimas.

Kraus se propone con su revista una labor educativa. Quiere educar a sus lectores para que “alcancen la altura en la que la palabra escrita se concibe como la encarnación naturalmente necesaria del pensamiento y no como el envoltorio socialmente obligado de la opinión”. Quiere “desperiodizarlos”, como si los periódicos fuesen una epidemia que fuera urgente erradicar. Y para ello no dudó en convertir a la prensa

en el primer blanco de sus envenenados dardos. La prensa encanallada de la época, y al parecer de todas las épocas, que no solo no hurta los detalles escabrosos de los procesos, sino que incluso los inventa cuando no los encuentra o no le parecen lo suficientemente escandalosos, y en la que la información veraz parece ser lo de menos. “La prensa como alcahueta”, reza el título de uno de los artículos recogidos en esta antología.

El propio Kraus pronto redactó por entero *La Antorcha*, y su periodicidad era tan caprichosa como su autor. En sus números repasaba la actualidad del país y no hubo proceso, escándalo o polémica de los que no diera cuenta y en los que no tomara partido. Un artículo político de fondo, crítica social, crítica teatral, sucesos varios, poemas, aforismos, reseñas literarias, y todo ello escrito con la misma mordacidad que lo convirtió muy pronto en el publicista más temido de Europa. Soma Morgenstern, que no fue precisamente devoto de Kraus, reconoció en él “a uno de los más grandes satíricos de todos los tiempos” y en *Fackel* “una ingeniosa, siempre excitante y, en general, extraordinariamente amena revista”. Por su parte, Alban Berg dijo de él: “De Karl Kraus aprendí por primera vez cómo se expresa un pensamiento en palabras [...] Ha aportado a toda una generación el sentimiento del respeto frente al lenguaje.” Kraus reivindica “el derecho a valorar estéticamente a los hombres y a las cosas”, y denuncia una “concepción del mundo basada en el hojaldrado vienés con requesón”. Enemigo de los monumentos (“solo los perros poseen la inteligencia para ver los monumentos desde el punto de vista de la utilidad”), enemigo de la psicología (“la psicología es la *ultima ratio* de la incapacidad”), enemigo de la política (“una fruslería estética”), enemigo de la moralidad (“una maldición que paraliza todas

las lenguas”), enemigo de la sociedad burguesa (“un semillero del vicio”), enemigo de la opinión pública (“una casa de idiotas”), enemigo de la policía (“que cuando no sabe cómo proceder, recurre a su viejo derecho a propinar una paliza”), enemigo, sobre todo, de la hipocresía, de la injusticia y de la guerra, Kraus no dejó títere con cabeza.

Esta selección contiene artículos impagables, luminosos, brillantes, auténticas obras maestras en las que Kraus se supera a sí mismo, y entre las que yo incluiría sin dudar “Una carta de Rosa Luxemburg”, el demolidor “El baluarte de la república” o “Heine y las consecuencias”, artículo polémico que ya en su día desagradara a Soma Morgenstern. Kraus arremete contra la degradación del lenguaje que acaba unificándolo todo y haciendo que todas las obras se parezcan tanto “como un huevo podrido a otro”. La misma retórica huera sirve tanto para hablar de la firma de un tratado internacional como de la apertura de una pastelería nueva. En ocasiones le basta con citar un recorte de prensa, un fragmento de un libro. Sobran los comentarios, sobran las interpretaciones, nada puede superar el escandaloso absurdo de la noticia desnuda. Autores sobrevalorados, autores que es necesario revisar, autores a los que el tiempo no perdona, autores que deben su fama a determinadas coyunturas, supercherías y comadreo con el lenguaje, de todo esto habla Kraus en “Heine y las consecuencias”, modelo donde los haya de artículo polémico.

Arrogante y megalómano se definió él mismo (“Soy un megalómano: sé que mi tiempo no vendrá”). “Para los políticos soy un esteta y para los estetas, un político. La diferencia es más pequeña de lo que piensan los unos y los otros.” Admiró incondicionalmente a Shakespeare, a Goethe, a Lichtenberg, como ridiculizó incondicionalmente a Heine, a Hofmannsthal, y a la mayoría de

sus contemporáneos, con contadas excepciones.

La Antorcha hoy puede leerse también como un original tratado de moral, en el mismo sentido en que las obras de Shakespeare son el mejor compendio de moral que se haya escrito jamás, y sin duda esta es también una de las razones de su perenne actualidad. Una antología de incendiarios artículos sobre la moral de una época tanto más satisfecha de sí misma y de sus instituciones cuanto más se hunde en la degradación y el oprobio. Textos incisivos, jocosos (“la jocosidad que tanto incomoda”), escritos en una prosa de riqueza casi lujuriosa, obscena, brillante, a años luz de lo que hoy es norma, una prosa de ideas, una prosa de combate. “Acabemos con los pobres”, escribió Baudelaire en uno de sus célebres poemas en prosa. “Acabemos con los tópicos”, le responde Kraus desde estas luminosas páginas. —



ENSAYO

El monstruo en el espejo



Ian Buruma
EL PRECIO DE LA
CULPA. COMO
ALEMANIA Y JAPÓN
SE HAN ENFRENTADO
A SU PASADO
Traducción de Claudia
Conde, Barcelona,
Duomo, 2011, 432 pp.

✎ DANIEL GASCÓN

En *El precio de la culpa*, Ian Buruma (La Haya, 1951) analiza las distintas maneras de afrontar el pasado en Alemania y en Japón, los dos países perdedores de la Segunda Guerra Mundial. El libro apareció en inglés en 1993—Buruma ha incluido un prólogo sobre el terremoto y el pánico nuclear que azotaron Japón hace unos meses— y en muchas cosas el mundo

ya no es el mismo. Japón estaba en los inicios de la “década perdida”; la unificación de Alemania está consolidada, y le ha permitido examinar otros aspectos conflictivos de su historia, como el periodo comunista o los bombardeos aliados, mientras asumía un liderazgo más claro en la Unión Europea; una extrema derecha populista que entonces era marginal gana posiciones en varios países del continente. Pero la gestión del pasado sigue siendo un asunto importante y controvertido en todo el mundo.

El precio de la culpa oscila entre el ensayo y el reportaje. Buruma arranca con el recuerdo de la Segunda Guerra Mundial que dominaba Holanda durante su infancia, cuando “crecer en un país que había sufrido la ocupación alemana era saberse del lado de los ángeles”. Una de las ideas que empujan su investigación es el vínculo tradicional entre Japón y Alemania: “Lo curioso es que mucho de lo que atraía a los japoneses de Alemania antes de la guerra (el autoritarismo prusiano, el nacionalismo romántico y el racismo pseudocientífico) había perdurado en Japón, mientras que en Alemania había pasado totalmente de moda.” En su examen de la conciencia histórica, de los mitos, los tabúes y los lugares de memoria, visita los campos de concentración y los monumentos, compara el tratamiento de los conflictos en los libros de texto, la actitud ante la guerra y la paz en los dos países, las interpretaciones de las atrocidades en la literatura, el cine y la televisión, las diferentes visiones que tienen las distintas generaciones de alemanes y japoneses, los procesos judiciales de Núremberg y Tokio. La tesis principal del libro es que Alemania ha afrontado de forma mucho más directa y sincera su pasado. Ese proceso doloroso incluía un sentimiento de culpa e incluso una desconfianza hacia la cultura y lengua alemanas, que habían desembocado en el mayor crimen de la historia. No

estuvo exento de errores, hipocresías, divergencias y paradojas. A las primeras generaciones les costó hablar del Holocausto; quienes, como dijo Helmut Kohl, “habían tenido la suerte de haber nacido tarde” debían también “explicar lo que hicieron sus padres”, lo que implicaba una identificación peligrosa. Buruma repasa muchas obras alemanas sobre el nazismo, pero señala que la serie estadounidense *Holocausto* tuvo una influencia decisiva en la conciencia de la Shoah. El espíritu de investigación libre y de responsabilidad de la República Federal, motivado por la culpa, pero también por el “patriotismo constitucional” y por el deseo de tener una relación normal con los países vecinos, contrasta con el tratamiento en Alemania Oriental, donde se prefería hablar del exterminio de los comunistas y ocultar la naturaleza racista de los crímenes nazis: los horrores de Hitler se explicaban como una consecuencia de los fallos del capitalismo. Buchenwald, que fue campo nazi desde 1937 y comunista tras el fin de la Segunda Guerra Mundial y encerraba en su perímetro el Árbol de Goethe, es un ejemplo paradigmático de lo peor del siglo xx.

Aunque muchos japoneses y alemanes creen que su país tiene algo esencialmente peligroso, la respuesta en Japón fue distinta. Si Alemania estaba obsesionada por la expiación, Japón, según Buruma, padecía una amnesia histórica. Hitler murió, pero el emperador Hirohito siguió en el poder tras la derrota. La Constitución japonesa de 1946, supervisada por los estadounidenses, establece que “el pueblo japonés renuncia para siempre a la guerra como derecho soberano de la nación”. Más tarde, la Guerra Fría posibilitó la legalización de unas Fuerzas de Defensa, pero la tutela estadounidense creó una mezcla de victimismo y resentimiento. A diferencia de lo ocurrido en Alemania, en Japón no se podía establecer un corte claro que marcara el

comienzo de la política agresiva del régimen. La derecha y la izquierda discrepan en el nombre y duración del conflicto, “la gran guerra del Este Asiático” (donde la Segunda Guerra Mundial está separada de la invasión o “incidente” de China) y “la guerra de los Quince Años”. Si Auschwitz es el símbolo del genocidio mecanizado del nazismo, en Japón las bombas atómicas de Hiroshima y Nagasaki se convirtieron en los acontecimientos centrales de la contienda: eran simultáneamente un castigo y un crimen racista, una advertencia de la capacidad destructiva de la humanidad. Eso exigía suavizar la importancia militar de las dos ciudades —cuando cayó la bomba, Hiroshima era el Segundo Cuartel del Ejército Imperial— e interpretar el asesinato y violación de decenas de miles de chinos en Nankín, o la deportación y el internamiento de ciudadanos asiáticos, como excesos de la guerra, y a veces como exageraciones. En Alemania los negacionistas y los simpatizantes del nazismo están confinados a los márgenes. En cambio, “el debate sobre la guerra japonesa se desarrolla casi por completo fuera de las universidades de Japón, entre periodistas, historiadores aficionados, columnistas y activistas de los derechos civiles, entre otros. Como resultado, las teorías más estrafalarias de gente como Tanaka Masaaki —autor de un libro sobre ‘la invención de la masacre de Nankín’— no reciben nunca una refutación seria por parte de los historiadores profesionales, en parte porque en Japón hay muy pocos historiadores de la época contemporánea”. Para Buruma, “Solo cuando una sociedad llega a ser suficientemente libre y abierta para volver la vista atrás, pero no desde el punto de vista de la víctima ni del criminal, sino con una mirada crítica, únicamente entonces encuentran reposo sus fantasmas.”

En ocasiones, *El precio de la culpa* tiene un aire impresionista, y la ejecución del libro no siempre

está a la altura de la idea. Algunos capítulos son mejores que otros: la comparación del discurso de Philipp Jenninger que, en el cincuenta aniversario de la Noche de los Cristales Rotos, señaló en el Bundestag que “muchos alemanes se dejaron cegar y seducir por el nacionalsocialismo” y citó órdenes de Himmler y pasajes antisemitas, y las palabras que pronunció el alcalde de Nagasaki Motoshima Hitoshi sobre la responsabilidad del emperador en la guerra, es uno de los mejores momentos del libro. Buruma explica mejor la relación de la Alemania de posguerra con los judíos e Israel que la importancia de la integración europea. Realiza un gran reportaje, más panorámico que profundo; mantiene un tono frío y ecuánime y busca la complejidad: estudia aspectos culturales y religiosos, las diferencias en las actitudes entre distintas generaciones, entrevista a los protagonistas de procesos judiciales y debates intelectuales. “No hay pueblos peligrosos —afirma—; solo hay situaciones peligrosas, que no son resultado de las leyes de la naturaleza, ni de la historia, ni del carácter nacional, sino de decisiones políticas.” Su crítica al determinismo es también una defensa de la discusión, la democracia y la responsabilidad: “La naturaleza humana no ha cambiado, pero sí lo ha hecho la política. En los dos países, es posible expulsar con el voto a los forajidos. Los que prefieren ignorarlo y buscar en cambio las marcas nacionales de Caín no han aprendido nada del pasado.” —



ENSAYO

El país de las palabras



Marina Gasparini
LABERINTO VENECIANO
Barcelona, Candaya,
2011, 126 pp.

✎ **MIGUEL GOMES**

En un libro insustituible, *Prospects of Power*, John Snyder sostiene que el ensayo, tal como lo conocemos desde Montaigne, suele convertirse en vehículo de una religión laica en que el hablante blasfema con un irónico *Soy el que Soy*: lo crucial del género es que posibilita un desafiante “ejercicio de la voz”. El Borges de *Historia de la noche*, con un parecer similar, había sentenciado que Montaigne merece nuestra memoria por haber sido el “inventor de la intimidad”. La certidumbre compartida en ambos casos es que el *Soy* característico del ensayo clásico se revela más como personaje que como persona —palabra que se despoja del individuo para reclamar su frágil verbalidad.

Desde una intimidad cuidadosamente inventada, sin aspavientos confesionales e indisoluble del lenguaje, nos habla el personaje-actor que Marina Gasparini ha creado en su *Laberinto veneciano*. La cuestión del género resulta desde el principio insoslayable porque no sería demasiado extraño suponer equívocamente en el libro una vaga filiación a la literatura de viajes, hoy favorecida por los avatares de la mundialización. Los desplazamientos geográficos en la prosa de Gasparini, sin embargo, se anulan o neutralizan desde la imagen rectora del título, motivo central de varias secciones: la filotopía extrema de sus ensayos nos invita, de hecho, a la inmovilidad trascendente, a la firme contemplación intelectual y afectiva de un lugar elevado a suma de experiencias transpersonales, donde los viajes dejan de ser físicos. “Una noche de verano caminaba por calles que no sabía adónde me conducirían”, advierte la primera línea del primer capítulo, y pronto nos enteraremos de que la ruta seguida está más en los meandros del *yo* que en la ciudad casi personificada cuyo laborioso retrato leemos: “A la mañana siguiente deambulé infructuosamente buscando las calles por las que había caminado. Venecia de nuevo

me dejaba con el silencio en que nos sume la conciencia del misterio.” Pese a lo anterior, no todo se esfuma en la indeterminación, porque un sistema se delinea, despejada la suma de perplejidades temporales gracias a la paradoja que el espacio plantea: “Meses después, una penumbra fuera del tiempo acompañada de un sigilo sin aliento me permitieron reconocer el lugar ante el que había reclinado la cabeza en repetido gesto. Era el laberinto. El mío.”

La clave está en unas líneas de María Zambrano de inmediato recordadas: “Venecia es para mí un enigma que se deja ver, un laberinto que se aparece y que no hay que esforzarse por buscar, porque si se lo busca no se encuentra jamás.” Venecia es el nombre geográfico que da Gasparini a una región del decir y la conciencia; su mapa introspectivo se traza en ensayos donde convergen múltiples discursos acerca de la ciudad o producidos en ella, sean literarios (el exilio de Brodsky en Venecia, cap. IX), mitográficos (Orfeo, cap. XI) o inspirados por la música (*Parsifal en Venecia* de Sinopoli, cap. I) y, especialmente, las artes plásticas (las *Cárceles* de Piranesi, el *Desollamiento de Marsias* de Tiziano, caps. II y III). Laberinto, en fin, de la cultura occidental diseñado por



SÍGUENOS

[twitter.com/
letras_libres](https://twitter.com/letras_libres)



BÚSCANOS



Me gusta

