

# LETRAS

## LETRILLAS

# L&TRONES

68

LETRAS LIBRES  
MAYO 2015

EDICIÓN

## EL ALGORITMO Y LA AUCTORITAS

✎ MIGUEL AGUILAR

**J**ohn Bodley entró a trabajar en la editorial londinense Faber & Faber en 1947. Más de cincuenta años después seguía vigilando el legado de uno de los catálogos más ricos del planeta cuando un joven editor le propuso lanzar una nueva edición en bolsillo de *La tierra baldía* con un par de frases elogiosas en cubierta; el argumento parecía imbatible, apenas se vendían doscientos ejemplares al año de una de las obras cumbre del siglo XX y con la nueva edición la idea era llegar al menos a dos mil lectores. Sin embargo, la respuesta fue implacable: “Es posible, pero ¿estás seguro de que esas dos mil personas merecen leer a Eliot?”

La frase de Bodley es un excelente ejemplo de humor inglés, pero también refleja la tradicional suspicacia de una parte del mundo del libro hacia el uso de técnicas de marketing para aumentar las ventas (por no hablar del recelo ante cualquier éxito comercial), algo que es tan antiguo como la industria editorial. La clave está en una de las complejidades esenciales del libro, su naturaleza dual como bien cultural pero además como mercancía, es decir, que tiene valor de

uso y valor de cambio. Obviamente, ni todos los libros son iguales, ni las dos escalas están relacionadas: hay obras con gran valor mercantil y gran valor cultural (por ejemplo, el reciente libro del economista francés Thomas Piketty) y obras que puntúan muy bajo en ambas (seguro que se les ocurre alguna). Pero la creciente inserción de la edición en la industria del ocio y el aumento exponencial de la capacidad tecnológica suponen una serie de cambios cualitativos que merece la pena considerar.

La capacidad de procesar datos y rastrear tendencias (ojalá se imponga el fantástico término “Muchos Datos” para describirla) genera la ilusión de poder predecir qué libros pueden funcionar, o mejor dicho de calcular cuánto puede vender cada libro. Si el valor comercial de un libro se puede cuantificar, las decisiones de publicación pasan a ser muy sencillas, al menos desde un punto de vista de rentabilidad. Y, a medida que el mercado editorial se polariza entre grandes corporaciones y estructuras pequeñas, las primeras, que dominan el acceso al gran mercado, buscarán por su propia inercia, cual escorpiones matarranas, lanzamientos que independientemente de su valor de uso garanticen un elevado valor de cambio.

Pongámonos dramáticos por un momento. Estas amenazas para la

bibliodiversidad –mayor dificultad de acceso al gran público para las estructuras editoriales pequeñas, desaparición de las medianas y mayor necesidad de rentabilidad inmediata para las grandes– se ven reforzadas por el uso interesado de la tecnología y la fe incuestionada en su capacidad. La tecnología sirve para explicar cómo funciona un libro (quién lo compra, qué ha comprado antes, cómo ha llegado hasta él), pero no existe el algoritmo del éxito. Es más, la tecnología puede contribuir a que un libro que ya se vende bien se venda mejor, pero pensar que puede identificar aquellos libros que van a tener éxito es ilusorio. Se puede saber qué libros buscan maximizar su valor de cambio por encima de cualquier otra cosa, pero no se puede garantizar que lo logren. Sin embargo, al aplicar esas herramientas tecnológicas a determinadas obras, se crea un determinismo de la senda que condena a amplias categorías de libros a una existencia al margen del gran público, casi desde antes de ser publicadas.

Dirán ustedes: es evidente que una novela histórica firmada por un popular presentador de televisión tiene un público más amplio que un sesudo ensayo de un joven profesor de universidad, qué determinismo de la senda ni qué niño muerto. Diré yo: para ese viaje no hacían falta esas alforjas, o sea, la vieja *auctoritas* del editor ya sirve

para eso, más allá de ningún algoritmo. Pero si apoyados en una presunta científicidad desplazamos a una existencia marginal buena parte de la producción literaria e intelectual, estaremos faltando a un deber básico como editores, conformar con nuestra oferta actual la demanda futura, es decir, obviar el corto plazo (o convivir con él, pero no depender solo de él) y publicar a los autores que alimentarán de historias y de ideas a las generaciones venideras (algo por otro lado muy rentable a largo plazo).

Para ello hay que plantar cara a la dictadura del algoritmo, pero también al señor Bodley; hace falta una rebeldía que defienda la comercialidad de Eliot, de un judío checo que quería quemar sus manuscritos o de un inglés alto y desgarbado que firmaba como George Orwell y cuyas primeras ediciones seguían sin agotarse décadas después de su muerte. El reto del editor en el siglo XXI es ese: no pretender que se puede vivir al margen del mercado, ni pensar que aumentar los lectores de una obra malbarata su contenido, sino conseguir que las obras de mayor valor cultural también tengan un gran valor comercial. Para eso, la tecnología ha de ser una aliada, que ha de facilitar el acceso de los lectores a las obras más importantes y su comprensión, y ha de ayudar a los editores a encontrar esos lectores. Esos son los algoritmos que importan y que hay que buscar, para que los Al-Juarismis del presente puedan dar a conocer sus obras y no languidezcan en los círculos intelectuales del Bagdad del siglo IX. —

LITERATURA

## “ESCRIBO CUENTOS, AUNQUE QUIZÁ HAYA GENTE QUE NO ESTÁ DE ACUERDO”

✎ PATRICIA NIETO

Lydia Davis (Northampton, Massachusetts, 1947) es una de las escritoras más innovadoras de la literatura estadounidense contemporánea (entre otros premios, obtuvo el Man Booker Prize en 2013), y posee un estilo de elegante originalidad. Es autora de una novela (*El final de la historia*, Alpha Decay, 2014) y de siete libros de relatos, el más reciente *Ni puedo ni quiero* (Eterna Cadencia, 2015). Ha traducido al inglés a Marcel Proust, Gustave Flaubert, Maurice Blanchot y Michel Foucault. Buena parte de su obra consiste en relatos breves, algunas veces realmente breves, de un párrafo o incluso de una oración, que Dave Eggers ha llamado “brillantes actos de origami filosófico”.

•  
**Su estilo busca destilar el idioma, usa un lenguaje condensado. ¿Cómo lo definiría?**  
Diría que es un estilo llano, directo, claro, con un uso particular de la repetición en ocasiones y un rechazo al abuso de la metáfora.

***Ni puedo ni quiero* está formado por cuentos de extensión muy distinta. Algunos temas parecen estructurar el libro: los relatos de sueños, las cartas de reclamos, las cartas de Flaubert. ¿Dónde encuentra el material? ¿Cómo se da cuenta de que ha encontrado el hilo de un cuento?**

Tengo la costumbre de apuntar todo lo que me interesa, por su lenguaje, su lado humorístico o su patetismo. Normalmente, veo de inmediato si hay algo en lo que observo, o pienso, que puede dar lugar a un cuento, largo o corto. Dejo que el propio material me lleve y determine qué quiere ser. Por ejemplo, en el caso de un reclamo, primero se me ocurre la reclamación, de forma bastante sincera, y luego empiezo a adoptar el tono y la personalidad de esa mujer (ficticia) que se queja, y sigo a partir de ahí: el relato se dicta a sí mismo.

**¿Cómo ha cambiado su proceso de escritura desde que publicó *The Thirteenth Woman* en 1976 hasta ahora?**

Ha pasado mucho tiempo. Soy menos autoconsciente, más espontánea a la hora de empezar y terminar un cuento. Me hago menos preguntas de antemano sobre si será un buen tema para un cuento, o sobre qué tipo de cuento debe ser. Lo que no ha cambiado es el cuidado con el que releo el relato una vez que he terminado un borrador: reescribo y releo hasta quedar satisfecha.

**Un elemento característico de su escritura es su uso de la ironía. ¿No es irónico, casi paradójico, que la traductora de Proust sea autora de los microcuentos más logrados de los últimos años?**

No sabía que mi uso de la ironía fuera característico. No creo que sea irónico o paradójico que muchas frases de Proust sean tan largas (muchas, no todas) y las mías tan cortas. Pero, aunque mis relatos ya eran breves cuando empecé a traducir a Proust, mientras hacía ese proyecto me propuse escribir los relatos más cortos que pudiera, con el requisito de que tuvieran cierta sustancia y solidez por breves que fueran.



• Lydia Davis, “alguien a quien le gusta tomar notas”.

Fotografía: Theo Cote / Farrar, Straus and Giroux

**Sus traducciones de Proust, Flaubert y Blanchot son célebres. ¿Qué ha aprendido al traducir a estos autores?**

Como trabajo de manera lenta y reflexiva, con cada autor aprendo más de su idioma y sobre todo de mi propio idioma, de sus capacidades y sus dificultades. Probablemente, Blanchot fue el primer escritor que, me parecía, tuve que traducir de forma muy ceñida, con un respeto total a su estilo. Fue una buena experiencia identificarme con él y con su manera de escribir. Lo mismo ocurría con la prosa de Proust y con la de Flaubert. Fue muy gratificante y profundamente absorbente.

**¿Usa un proceso distinto para cada escritor que traduce? ¿O afronta todas las traducciones del mismo modo? Pienso, por ejemplo, en Proust y Blanchot, dos autores con estilos muy distintos y actitudes diferentes hacia la escritura.**

Como he trabajado mucho tiempo como traductora, y como al principio era mi forma de ganarme la vida, he tenido que traducir libros que no eran buenos. Mi acercamiento a ellos es distinto al de un estilista importante como Blanchot o Proust. En esos dos casos, aunque, como dice, son autores muy distintos, mi enfoque es el mismo: mirar, palabra por palabra y frase por frase, cómo expresan una idea y seguirlos tan de cerca como me sea posible, hasta la última coma en el caso de Proust. A causa de las diferencias de sintaxis y normas de puntuación, no siempre se puede seguir exactamente la estructura de una frase, pero se puede hacer durante mucho más tiempo del que uno esperaría.

**Es muy difícil situar sus relatos en una categoría particular: microcuentos, aforismos, deliberaciones filosóficas, poemas en prosa. ¿Cómo los clasificaría usted?**

Probablemente cada uno tendrá su propia categoría. No intento encontrar un término que sirva para todos, salvo el más general: prosa breve de ficción, cuentos muy cortos. El austriaco Peter Altenberg (y también,

creo, el suizo Robert Walser), denominaba sus relatos algo así como *kleine Prosastücke* (pequeñas piezas en prosa) y el holandés A. L. Snijders llama a sus maravillosos relatos ZKV (una abreviatura de *zeer korte verhalen*, o cuentos muy cortos). Prefiero pensar que escribo cuentos, aunque quizá haya gente que no está de acuerdo. Pero si hay una gota de narración en una pieza, la llamo cuento.

**Después de escribir libros de relatos, publicó una novela, *El final de la historia*. ¿En qué se diferencia para usted escribir relatos de escribir una novela?**

No hubo una gran diferencia en la concepción, pero sí en la ejecución. Empecé dando forma a cierto material que se me ocurrió, y luego vi que lo que quería escribir necesitaría mucho más espacio del que podía darle en un relato. Así que decidí que tenía que escribir una novela. Pero la ejecución fue mucho más difícil, por un par de razones. En primer lugar, estaba la organización de libro, que era complicada y me desconcertaba. Y en segundo lugar, en un proyecto de escritura prolongado, tienes que equilibrar la espontaneidad —el flujo libre de la escritura, la aceptación de lo inesperado— con los hábitos de trabajo regulares y el sentido de un orden que requieren un proyecto largo. Eso no fue fácil. Al final, hice diagramas y numerosas notas para mí, ideé distintas cajas para distintos montones y hojas de papel. Y eso era en la época de los primeros, y primitivos, ordenadores: trabajaba con una máquina que no era, ni de lejos, tan eficiente como un ordenador actual.

**Antonio di Benedetto escribió de sí mismo: “He leído y he escrito. Más leo que escribo, como es natural; leo mejor que escribo. He viajado. Preferiría que mis libros viajen más que yo.” Clarice Lispector se definía como “ama de casa que escribe”. ¿Qué diría usted de sí misma?**

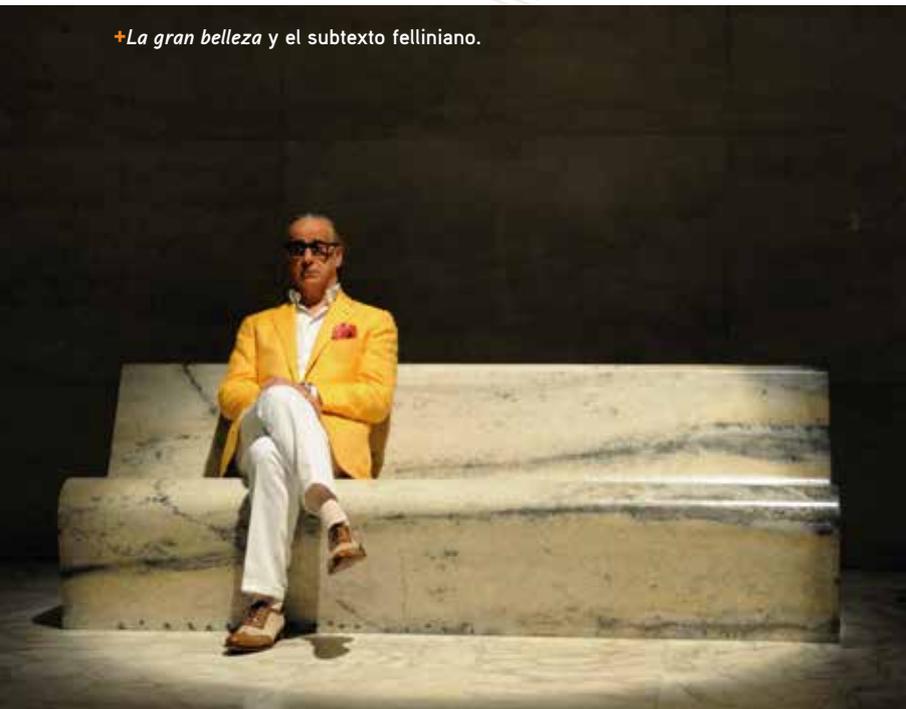
Me gusta la autobiografía de Di Benedetto. Podría aceptarla y adoptarla como mía. También podría (casi)

aceptar la de Lispector, solo que no me definiría como ama de casa. Quizá, más bien, como alguien a quien no le importa hacer las tareas de la casa y que piensa, escribe, observa, lee, a veces de manera despreocupada y otras veces lenta y cuidadosamente, alguien a quien le gusta tomar notas y a veces se dedica más a tomar notas que a leer. No sería una autobiografía definitiva, tendría que pasar mucho más tiempo pensando en ella. —

CINE  
**LA LÁMPARA  
FRYEBO Y EL CINE  
QUE NOS HARÁ  
MEJORES**

✎ MALCOLM OTERO BARRAL

Es innegable que los españoles nos hemos ido sofisticando. De los hogares con reposabrazos de ganchillo y figuritas de Lladró hemos pasado a muebles de nombre sueco y difícil pronunciación. Hemos sustituido el turismo de paradores por viajar a Nueva York o disfrutar una semana en el Caribe. Obviamente esta sofisticación también se ha llevado a algunos campos culturales como es el caso del cine. También en el cine necesitamos el equivalente a muebles que indiquen que nos hemos quitado de encima esa caspa atávica y que por fin somos modernos, *ma non troppo*. Hay películas sintomáticas de ese fenómeno, que hacen patente nuestra evolución pero, eso sí, sin riesgos ni estridencias. Una de ellas es *The Artist*, que cautivó al público hace unos pocos años. Los espectadores salían de la sala con los ojos enrojecidos pero no con la sensación de haber visto una pequeña y edulcorada historia de amor de inocente humor blanco, y que podría haber firmado Disney, sino con el convencimiento de haber visto gran cine y de haber aguantado sin esfuerzo una película en blanco y negro que además era muda! El cine mudo renacía así, con artista pero sin aristas, con ñoñería amable. Un pretendido homenaje al cine silente que refuerza la idea de que el cine era entonces blando y vacío, y destierra de un



plumazo la complejidad humana de F. W. Murnau, la carga social de Chaplin o el absurdo ingenio de las cintas de Buster Keaton.

Otro ejemplo magnífico de cine que acaricia el ego del espectador con veleidades culturales es *La gran belleza*. Paolo Sorrentino, con la ayuda de la impecable actuación de Toni Servillo, creó una hipnótica película esteticista, con una Roma de anuncio como decorado y con indisolubles homenajes a *La dolce vita*, de la que no deja de ser una versión masticada y sin las sombras ni los interrogantes que planteaba Fellini. En *La gran belleza* el subtexto felliniano pasa a ser una voz en *off* explicativa y las metáforas se resuelven de inmediato con el fin de evitar la pérdida del espectador. En una escena, Jep Gambardella (Toni Servillo) le pregunta a la monja (un trasunto de Teresa de Calcuta): “¿Sabe por qué come raíces?”, y ella responde: “Porque las raíces son importantes.” En la escena siguiente, el protagonista vuelve a su pueblo de origen, al lugar de su primer amor. Sí, lo han adivinado: a las raíces. Sin negar los riesgos asumidos y los aciertos de Sorrentino, el efecto en el público es muy similar al del ejemplo anterior. Por fin ha visto gran cine, nada de linealidad argumental ni tramas

simplonas. Una película compleja de esas que alimentan las conversaciones de sobremesa.

Pero no es posible abordar este cine que nos hace parecer más cinéfilos en una sola sesión sin mencionar el último éxito de González Iñárritu. Es este caso más interesante porque no hay homenaje explícito. *Birdman* pretende ser, por sí misma, una obra de arte. Vaya por delante que, como en el caso de Sorrentino, la factura es impresionante. Iñárritu hace gala de un virtuosismo que lo deja a uno boquiabierto en la butaca. Planos secuencia larguísima que se engarzan con otros con una pasmosa habilidad. También la batería de Antonio Sánchez (baterista de Pat Metheny) le otorga un nervio innegable y todos los planos están cuidados al extremo. Pero no deja de ser una propuesta engañosa y una exhibición de recursos que no cumple lo que promete. Con papeles que responden a estereotipos desquiciados, todos los actores parecen estar a más vueltas de las necesarias. Los personajes que no están desmedidamente atribulados por su fama (recuperar, mantener u ostentar el lugar que les corresponde) tienen preocupaciones superficiales y reacciones altisonantes que no consiguen despertar emoción alguna. Lo que podría ser

una buena comedia sobre las bambalinas y los egos en un estreno de Broadway no es más que una ópera melodramática, con crítico que airea su veredicto antes de ver la obra, burda caricatura de productor que sufre por el éxito del estreno y actor que boicotea deliberadamente la función. Mención aparte merece la comicidad involuntaria del desorden psicológico del protagonista al que Birdman, el superhéroe que interpretó en el pasado, se le aparece y le afea su carácter pusilánime. De todos modos, y por ser justos, debo reconocer (dejando a un lado muchas líneas ligeramente graciosas) que hay una escena memorable: el fatuo actor al que interpreta Edward Norton le pregunta a la hija del protagonista el motivo de su depresión y de la mala relación con su padre. Ella responde que él estaba siempre de rodaje y que, encima, le decía que era una persona especial. Él responde: “¿Eso es todo?” Y eso es precisamente lo que uno se pregunta al aparecer los créditos: “¿Eso es todo?” Tanto esfuerzo visual, tanta batería, tanta frase escogida (del tipo: “la popularidad es la prima puta del prestigio”) para qué. Fuegos de artificio de gran cine que halagan al espectador que se ha distraído con una versión deslavazada del arte cinematográfico. No le ha hecho sentir mucho, pero ha sopor-tado, e incluso disfrutado de arte y eso, claro, es mucho.

Muchos pensarán que también este artículo se desmiente a sí mismo desde el inicio porque la comparación con Ikea es exagerada en tanto que es un fenómeno mucho más popular y universal que el cine con ínfulas del que hablamos hoy. Posiblemente sea cierto. Acotemos la comparación y no hablemos de las estanterías Billy y tomemos, por ejemplo, la lámpara Frybo.

En el fondo no son más que tres películas que incumplen su propia proposición pero que ofrecen la satisfacción del que distingue, al fin, un vino caro de uno peleón. Cine que nos recuerda nuestra propia evolución, nuestra prosperidad cultural y que, a diferencia de nuestros padres, comemos sushi con palillos. —

LITERATURA

## EL PODER DEL PINGÜINO

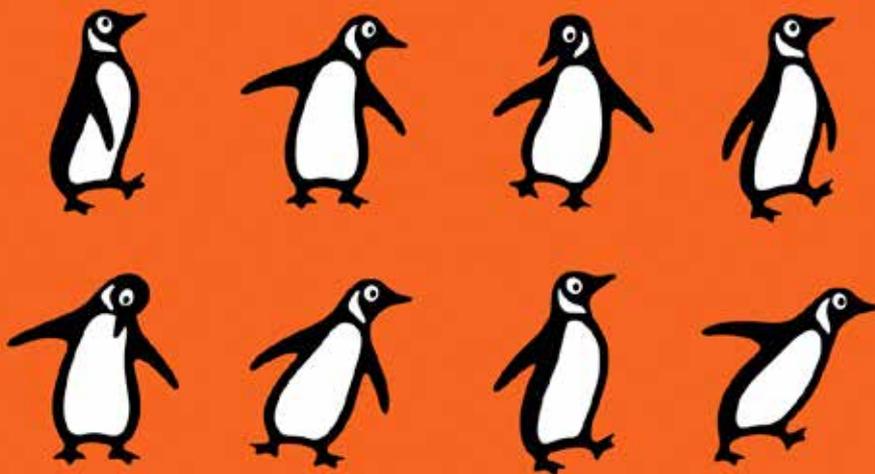
RODRIGO FRESÁN

**H**ay pingüinos para todos y cada uno tiene su pingüino de cabecera. Aves marinas no voladoras de la familia de las Spheniscidae y del orden de los Sphenisciformes fueron avistadas y reportadas para el Viejo Mundo por Vasco da Gama, quien —en lo que despertaría el horror de todo pediatra de la escuela del Dr. Spock— no dudó en llamarlos *pájaros niño* o *pájaros bobos*.

Error.

Desde el Paleoceno-Holoceno, y detrás de ese andar que solo puede ser definido como “pingüinesco”, los pingüinos —maduros y sabios— se las han arreglado para introducirse y quedarse en el inconsciente colectivo y en la cultura general de los infantiloides y tontos humanos. Los sociólogos y psicólogos teorizan que nuestro afecto primario y reflejo y automático por la especie surge del hecho de que caminan erguidos, de que tienen un sentido muy marcado de la familia, y de que son simpáticos y a la vez ominosos.

Así, el Pingüino de Batman, los pingüinos animados de *Madagascar* y *Mary Poppins* y *Locos por el surf* y *Los pingüinos del señor Poper* y *Happy Feet* y *Evangelion* y *Toy Story* y aquel pingüinito Pablo soñando con los trópicos en *Los tres caballeros*, Néstor “Pingüino” Kirchner, los colosales pingüinos albinos en las montañas de la locura de H. P. Lovecraft y el pingüino como “animal de poder” en el *fight club* de Chuck Palahniuk, y el pingüino-algoritmo utilizado por Rajiv Gandhi como metáfora para enseñar el concepto de inducción matemática. Y —criatura dada a la música— el *doo-wop* de The Penguins, el pingüino de Fleetwood Mac, el pingüino en las canciones de Christina Aguilera y Babyshambles, el grupo metálico-nórdico Satan’s Penguins y, ah, el country-freak Lyle Lovett cantando en “Penguins” que a él le van los pingüinos porque “están tan bien predisuestos a mis necesidades”. Adorados como dioses o engullidos



+La evolución de un pájaro editorial.

como producto de *delicatessen*, ahí están, para lo que queramos hacer o deshacer con ellos.

Y más allá de gustos y sabores, hay un pingüino en/con el que todos podemos coincidir. El pingüino en el logo de los Penguin Books, editorial inglesa (nada es casual: los primeros británicos que vieron a la criatura pensaron en galés, *penwyn*: *pen*, cabeza; y *gwyn*, blanca) fundada en 1935 para revolucionar la industria del *paperback* hasta entonces dedicada al folletín y al *pulp* y al se usa y se tira. Tres años más tarde mostraba el pico la división clásica del asunto. La idea no funcionó en principio (se lanzaron apenas diez volúmenes), pero volvió con fuerza en 1946 cuando su edición de *La Odisea* despachó más de tres millones de ejemplares. Entonces, de pronto, obras maestras clásicas y modernas a precios muy económicos con buen papel y presentación elegante, tamaño y peso exactos para sostener sin esfuerzo y con una mano en el metro o autobús. Todo y todos presididos por el pingüino mejor leído del universo.

El pájaro en cuestión —diseñado por el joven de veintinueve años y *office junior* Edward Young de regreso de una excursión al zoológico de Londres— ha pasado por varios y

muy sutiles retoques/encarnaciones y hasta dietas para adelgazar a lo largo de las décadas, pero sin desalojarlo jamás del Olimpo de los logos/imágenes corporativas junto al de Coca-Cola, Lego o Nike.

Sí, el poder del pingüino continúa intacto y ahora —cortesía de la fusión/compra de Penguin Books por/con Random House— por fin habla español. Y sí: la noticia es una de esas noticias tan buenas que provoca la súbita extrañeza de cómo es posible que no se haya dado antes. Pero lo importante es que ya está aquí, que los pingüinos vienen marchando.

Libros formidables, presentación excelente (con las características introducciones y aparatos de notas que jerarquizan a la colección), y un precio más que humano para abrir las puertas del paraíso desde este mayo y poner a nuestro alcance una Babel súbitamente organizada en ese esperanto en el que se entiende sin pelearse la buena letra universal.

Y el programa no puede ser más ambicioso. Y falta espacio para enumerar tanto autor y tanta obra, todos juntos ahora como en una de esas bacanales de superpoderes de la Marvel Comics. De entrada, claro, Cervantes y Shakespeare dan la

bienvenida. Pero también Homero, Marlowe, “Clarín”, Dostoievski, el *Poema de Mio Cid*, De la Vega, *La Celestina* y *Lazarillo de Tormes* y *El conde Lucanor* y *El burlador de Sevilla*, Santa Teresa de Jesús, Blasco Ibáñez, Conan Doyle, Galdós, Eurípides, Calderón de la Barca, Esquilo, Lope de Vega, Esopo, Quevedo, Sófocles, Góngora, Darío, Austen, Pardo Bazán... En julio se sumarán al festín *Robinson Crusoe*, *Cumbres borrascosas*, *La isla del tesoro*, *Moby Dick*, *Drácula* y *Frankenstein* y *Guerra y paz*. Y con la caída de las hojas del otoño –pensar en los Clásicos Penguin como en un arca en la que flotar mientras afuera llueve y llueve– subirán las hojas para todas las estaciones de los primigenios y sacros *Bhagavad-guitá*, *Dhammapada*, *Upanishads* y *La epopeya de Gilgamesh* y *El Corán* seguidos de cerca por las criaturas igualmente inmortales de Carroll, Alcott, Balzac, James, Flaubert, Hugo, Kipling, Maupassant, Stendhal, Twain, Voltaire, Wharton, Zola, Poe.

Y esto es solo el principio.

Y quién da más.

Y –quién no querría ser parte de la fiesta– es injustificado pero comprensible el reciente capricho de Morrissey cuando exigió (y consiguió, para el espanto de muchos) que en 2013 la editorial incluyera su *Autobiography* en la colección.

“La esperanza es la cosa con plumas”, afirmó Emily Dickinson. Sentencia seguramente discutible, sobre todo cuando proviene de la singular percepción de una reclusa poética, quien, tal vez, se refería lateralmente a que los pingüinos tienen muchas plumas, tres capas, para protegerse del frío. O tal vez no sea otra cosa que una esperanzada expresión de deseo; porque, hasta donde sé, lo de Emily Dickinson no está entre los emplumados libros del Pingüino. Quién sabe... Pero, al menos, algo sí es seguro: de aquí en más, cuando nos torturen una y otra vez con esa pregunta de qué único libro nos llevaríamos a una isla desierta, seguiremos igual de indecisos, sí; pero al menos tendremos la certeza de que lo buscaremos y lo encontraremos en el catálogo de Penguin Clásicos.

El Penguin es el mejor amigo del hombre. –

MEDIOS

## “EL PERIODISMO CULTURAL HA RENUNCIADO A LA CRÍTICA SEVERA”

DANIEL GASCÓN

La creación cultural es el lenguaje de la imaginación y el sustento de nuestra conciencia (la ignorancia consiste en desconocer cómo pensamos), en suma: la columna vertebral de la sociedad. Como observadores –intermediarios entre los creadores y el público– a los periodistas culturales nos corresponde proporcionar información pero también las claves para educar el gusto y el criterio”, dice Basilio Baltasar, director de la Fundación Santillana, que organizó el pasado abril en Santander el I Congreso de Periodismo Cultural, donde representantes de numerosos medios analizaron la situación del sector en nuestro país. “Este momento es quizá el más ridículo de nuestra historia reciente. El maltrato a la cultura por parte de las instancias gubernamentales es incomprensible. Necesitamos renovar el pacto cultural. Conciliar a todas las fuerzas parlamentarias en una promesa. El fundamento de esta alianza será reconocer la contribución de la cultura a la educación permanente de la ciudadanía. Hay que declarar la excepción cultural en España, implicar a todas las instituciones en un inmovible pacto de Estado, dar protección integral a la producción cultural y reconocerla como la mejor inversión que puede hacer un país culto y civilizado en favor de su prosperidad moral y material.”

### ¿Cuáles son los grandes problemas del periodismo cultural?

Urge una primera aclaración de carácter editorial y hacer lo posible para no confundir la *cultura* con los *espectáculos*, la divulgación con la vulgarización. Y contribuir a hacer más nítida una diferencia esencial:

evitar la confusión entre la cultura del conocimiento y la industria del entretenimiento.

**El periodismo y la cultura han sufrido especialmente el cambio digital. La cultura y la información son más accesibles que nunca, y al mismo tiempo han cambiado la forma de producción y de consumo. Es más difícil ser rentable y los gustos se han fragmentado.**

Sin duda, un día resolveremos los desafíos de la innovación: sabremos dominar las herramientas tecnológicas y ponerlas al servicio de la inteligencia. Por el momento, sin embargo, puede decirse que hemos ido corriendo y con la lengua fuera detrás de la novedad digital. Como editor de El Boomeran(g), un portal creado en 2005, conozco la compatibilidad posible entre la galaxia Gutenberg y la galaxia Google. Podemos sacar sumo provecho de la comunicación instantánea, sin fronteras, inmediata, pues posibilita una presencia global simultánea. Pero la pantalla no es el sustituto del libro, sino una aliada subordinada. Depende de nuestra estrategia y astucia impedir que lo digital se coma al papel.

**Una de las características y conflictos del periodismo cultural es su cercanía hacia el sector. A veces parece blando o demasiado influido por la industria.**

Siendo tan necesarias las aportaciones que reclamamos al periodismo cultural, le corresponde sin embargo la responsabilidad de haber cometido un agravio inaceptable: domeñar la crítica cultural a cambio de una audiencia pobremente ilustrada. La crítica ha sido tratada como una invitada impertinente. Sobornado por la resonancia “mediática” de los iconos de la industria, el periodismo cultural ha renunciado a la crítica severa. Ha practicado una especie de equidad benévola: algo que desde el punto de vista cultural es tanto como un embuste. Sin crítica no hay criterio.

**¿El periodismo cultural debe limitarse a informar o debe establecer criterios de calidad?**

Cuando informamos acerca de una novedad, estamos haciendo pública una opinión. Quizá sea el único espacio de los medios en donde se ha disuelto el dilema clásico entre información y opinión. Nadie entrevista a un autor que aborrece. Se da por descontado que en el ámbito cultural solo *aparece* lo que *parece* bueno. De esta manera es muy difícil evitar la desconfianza de los lectores (aunque la mayoría de ellos transige con estas prácticas). Esta inercia, en parte inevitable, puede encauzarla una crítica consciente del gran juego abierto entre información y opinión, novedad y criterio, curiosidad y conocimiento. Una crítica comprometida con la excelencia, con la calidad impecable que la cultura elabora para el mundo.

**Otra cuestión es la divisoria que hay entre la popularidad y el elitismo. Cuando uno hace un suplemento, una revista cultural, o un programa de libros, ¿a qué público debe aspirar a llegar? Si quiere gustar a todos, ¿no corre el riesgo de no gustar a los que no estaban interesados desde el principio, y tampoco a su público potencial?**

“Gustar a todos”: ¡cuánto peligro en esta frase! Ni en la vida ni en el arte es posible. ¿Por qué habría de serlo en el periodismo cultural? Es terrible pensar que los perezosos son los que van a marcar el grado máximo de dificultad aceptable. Y que a nosotros nos toca evitarles el doloroso trance de esforzarse en “comprender”. ¿Qué complejo nos hace temer la acusación de elitismo? Ciertamente, nos debemos a la claridad y la precisión conceptual, pero esto no significa satisfacer la pereza de los indolentes. La cultura es excelencia, esfuerzo, empeño. Y más aún: rompecabezas intelectual. No demos nuestro brazo a torcer —o acabaremos haciendo chistes en Gran Hermano.

**Ha reivindicado “liberar a la cultura de cargas y gravámenes”. ¿Propone una imposición reducida, como la que hay en algunos productos culturales en España, y como la que hay en la cultura en otros países europeos, o la eliminación? ¿No parece un**

**poco difícil defender que una novela o una película no tenga IVA y una barra de pan sí?**

Las comparaciones pueden ser odiosas, pero deben ser pertinentes. No debemos contrastar el IVA cultural con el precio de los alimentos sino con el IVA de la pornografía. ¿Qué nos quiere decir el gobierno cuando grava la pornografía con un 4% y el teatro con un 21%? Es una medida política muy elocuente, pero ¿qué significa? No tengo ni idea ni se me ocurre nada, salvo que forme parte de una campaña en pro del onanismo. Que *Letras Libres* pague el mismo IVA que una revista pornográfica expresa incapacidad de discernir; que una obra de teatro sobre Santa Teresa de Jesús pague más IVA que una revista porno expresa la habilidad política de jerarquizar valores.

**Aunque se lee más que nunca, la cultura literaria parece estar en retroceso. Lo que era central ahora es solo una parte. ¿Es un proceso irreversible?**

Como periodistas culturales nos corresponde contribuir a frenar el deterioro cultural: si la lectura se presenta como entretenimiento, ganarán la partida las series televisivas. Exigen menos esfuerzo: ¡hasta es posible verlas cuando uno duerme! La conciencia y el umbral de atención bajan hasta límites en que el gasto de energía es prácticamente igual a cero. La lectura, sin embargo, requiere inteligencia, atención, esfuerzo, concentración, memoria, el despliegue de una capacidad cognitiva que está siendo atrofiada por el abuso de las pantallas. La cultura literaria solo podrá consolidarse si asumimos lo que cuesta la excelencia, la calidad. El arte es fuerza y revelación.

**¿Cuál debe ser la relación entre la ciencia y la cultura en un periódico?**

En las páginas de los buenos periódicos hay espacios admirables dedicados a la ciencia. Hay programas de radio y televisión de un estupendo nivel divulgativo. Otra cosa es la vieja relación entre la gente de ciencias y la de letras. A veces parece que compiten en su respectivo desdén. Hay que propiciar el encuentro y es una labor



• Basilio Baltasar.

que podrán llevar a cabo los filósofos. Ellos pueden manejar con solvencia las dos tradiciones y realizar estimulantes ejercicios de síntesis. El caudal de conocimiento que las dos tradiciones poseen es formidable y necesitamos que dejen de darse la espalda. Hay además excelentes periodistas culturales que han hecho de la divulgación científica un dominio profesional muy eficaz.

**¿Qué admira del periodismo cultural en otros países y qué podríamos incorporar?**

Nos ofrecen muy buenos ejemplos de suplementos literarios. Yo *importaría* el modelo anglosajón, donde la crítica de cada libro la hacen los grandes especialistas de cada asunto. —

IN MEMÓRIAM  
**EDUARDO GALEANO**  
**(1940-2015)**

• DANUBIO TORRES FIERRO

**C**uánta razón asistía a San Agustín cuando afirmaba que las heterodoxias acaban fatalmente en ortodoxias. Eduardo Galeano, el sempiterno *enfant terrible* de nuestras izquierdas, el adolescente rubio que parecía negarse a dar el salto

a la edad adulta, aquel muchacho de ojos claros que en el Montevideo de los años sesenta y setenta ganara reconocimiento como talento temprano nacido para el ímpetu iconoclasta y la rápida conquista intrépida, en el triste trance de su muerte fue velado con honores de prohombre de la patria en el Salón de los Pasos Perdidos del Palacio Legislativo, la sede del parlamento uruguayo. Mármoles veteados, escalinatas generosas y los símbolos resonadores de la identidad uruguaya enmarcaron una secuencia que concluía. Y nadie menos que Tabaré Vázquez, el presidente que acaba de renovar su mandato y de cuyas luces literarias nunca se tuvo noticia, compareció al oficio de cuerpo presente para acompañar a quien fuera, según un dictamen al que su investidura cubría de crédito, “un gran uruguayo” y un “escritor brillante”. *Ite cyclus est*. No apelo a la andadura irónica. Galeano fue, amén de un incorregible *enfant terrible*, un representante *enfant du siècle*. Un papel que lo llevó a encarnar los atributos del tótem y el tabú; tótem para una importante parcela popular que lo leyó y lo arropó en la despedida final, y tabú por cuanto murió en olor de una santidad nunca cuestionada.

La heterodoxia de Galeano no tuvo nada de excepcional en el país de los uruguayos o entre las izquierdas, fueran estas latinoamericanas o fincadas en geografías menos lastradas por las desigualdades sociales y las calamidades políticas. La heterodoxia fue –al encabalgarse en la irrupción inexorable del clima recalentado de los sesenta– una norma, un lugar común, de ningún modo una transgresión. De un día para otro, todos nos volvimos herejes y apóstatas –al menos todos los que, hijos de las burguesías urbanas más o menos ilustradas, alguna afinidad teníamos con quienes pretendían que verdaderamente se había llegado al final de una historia–. ¿Acaso podemos asombrarnos de tamaña conversión casi colectiva en una época como la actual, que obedece a una cultura hecha de unanimidades ciegas y amenes santificadores? Anticonvencional, agitador, periodista de verba de fuego, defensor de lo que entonces se llamaba vastamente el socialismo y hasta

el último suspiro abanderado de los castristas y del chavismo bolivariano, Galeano acreditó, como tantos, el entierro de la democracia burguesa y la refundación de una democracia revolucionaria. Aborreció, por extensión, de las formas del colonialismo, la conquista y el imperialismo, y por extensión igualmente agregó su voz a la que reclamaba desde la periferia y el tercermundismo. También se sumó, sumiso al fatal espíritu de los tiempos, a las visiones y versiones que hablaban de una insatisfacción recurrente (como la de los indignados españoles) y una extendida revuelta especulativa (los movimientos Occupy).

En el número 57 (diciembre de 1975) de la revista *Enciclopedia Uruguaya*, Galeano escribió:

Este es el Uruguay a la hora de la descomposición y la caída. La crisis es una empresa de demoliciones. Ya no resulta necesario que los profetas, certeros y sombríos, revelen los signos que anuncian el derrumbamiento. El derrumbamiento está aquí, en torno a nosotros y en nosotros mismos, que somos sus protagonistas. ¿Esta es la derrota del país, o la derrota del sistema que lo rige?

No tiene nada de original deducir reflexivamente que un uruguayo criado en el laicismo altanero pidiera a gritos la emergencia de una nueva religión confortadora y que un uruguayo acaso transitoriamente frustrado testimoniara un mimetismo entre su propia frustración y la que creía descubrir en el país entero. Menos original si cabe, en este orden de adhesiones fantasiosas, es incluso la aparición de un temperamento intelectual dispuesto a adentrarse en la *self-pity* y a pisar el suelo resbaloso de las medias verdades.

Hay un Eduardo Galeano que me ha vuelto mucho en estos días. Es el Eduardo –y aquí abandono el apellido– que comandaba el diario *Época* (donde yo escribía), que organizaba agobiado los capítulos semanales de la *Historia de la literatura uruguaya* (quizás el primer intento sistemático que se propuso reescribir la historia literaria nacional de añejo cuño oficialista), que recibía a sus entonces colaboradores

en las estrecheces de unas oficinas que se abrían a la Plaza Independencia. Todos conspirábamos amable, sañudamente. Y se me ha aparecido, claro, el Eduardo con el que concebimos un librito que –faltaba más– se tituló *Cuentos de la Revolución* y fue editado por una efímera casa bautizada –faltaba más– Girón y, por último, el que, ya en Buenos Aires, en el exilio, dirigía una revista que se llamó *Crisis* y que en algo se parecía –*toute proportion gardée*, entendámonos– a aquella otra revista, *Die Linkskurve*, en la que entre 1929 y 1932 se codearon Lukács, Brecht, Benjamin y Bloch, todos ellos sentados sobre un volcán denominado República de Weimar. Sabemos lo que ocurrió en aquel lejano pasado europeo; sabemos, y cuánto, lo que se nos echó encima en el Río de la Plata como consecuencia de la guerrilla que llama a la represión y la represión que convoca a la dictadura. A los 31 años, de repente, alumbrado por el rayo divino que ilumina a los elegidos, Eduardo publicó *Las venas abiertas de América Latina*. Definamos el destino de ese título con una forma clásica: *Fama volat*. Y Eduardo aceptó, con la fe inmovible y la convicción impoluta de un oficiante de novenas ejemplares, usar y abusar de una mecánica de extremos que ponía énfasis en los contrastes y las antítesis, en los choques y los conflictos, en las oposiciones y las confrontaciones. Convertido en una extravagante encarnación del divino marqués, Eduardo imaginó en esas páginas a un insólito avatar de la acosada Justine y el modo en que, al igual que esta famosa agonista, América Latina es sometida a vejámenes y violaciones sin tasa. El libro se convirtió en una especie de breviario de adoctrinamiento que rodó y rodó hasta caer en las manos de un perplejo Barack Obama bajo la forma de un provocador presente griego por parte de Hugo Chávez. Es un libro inteligente, pero se trata de una clase de inteligencia que no tiene llama propia ni fuego interior, una inteligencia maniquea y santurrón que recorta y pega sus materiales de manera artera. Una inteligencia que, a pesar de tanta tenaz vocación heterodoxa, agacha su orgullo y sucumbe a la ortodoxia rampolona de una *vulgata*. –