

LIBROS



> Jon Lee Anderson

• **La caída de Bagdad**
> JON LEE ANDERSON

• **Cambio de destino**
> JON JUARISTI

• **Voces reunidas**
> ANTONIO PORCHIA

• **Gentes del siglo**
> INDRO MONTANELLI

• **Mauricio o las elecciones primarias**
> EDUARDO MENDOZA

• **El coleccionista de almas perdidas**
> IRENE GRACIA

• **Presente en una ejecución y otras historias de fantasmas**
> AMBROSE BIERCE

• **El tiempo del estupor**
> VALERIANO BOZAL

• **Pensadores temerarios**
> MARK LILLA

CRÓNICA

El soñador de tormentas



Jon Lee Anderson
La caída de Bagdad
Anagrama,
Barcelona, 2005,
228 pp.

Lo más extraño del periodista Jon Lee Anderson es que no se trate de un personaje de Graham Greene. Desde hace algún tiempo nadie lo supera en el arte de dar bien las malas noticias. Su monumental crónica *La caída de Bagdad* combina el heroísmo de quien escribe en situaciones extremas con la cuidada tensión narrativa de un viajero que reserva cuartos en tres hoteles y depende de la intuición para dormir en el que no va ser bombardeado.

Anderson fue uno de los pocos periodistas norteamericanos que permanecieron en Iraq durante la guerra. A la dificultad de obtener información bajo las bombas se agregaba el hecho de hacerlo en el idioma del enemigo. El

cronista necesita pactos de confianza y el más importante que logró Anderson fue el de Ala Bashir, médico y pintor favorito de Sadam Husein. *La caída de Bagdad* ofrece el retrato de una nación en ruinas, pero también y sobre todo, el perfil de un hombre culto que aceptó estar cerca del dictador para evitar males mayores y sembró el país de atormetadas esculturas surrealistas. Anderson encuentra en el poeta iraquí Mutanabbi una clave para la peculiar relación del médico pintor con su mecenas: "La experiencia más amarga de un hombre libre es entablar amistad con alguien que no le agrada". El tirano aceptó que Bashir lo contradijera ocasionalmente porque no podía perder la terapia de ser sincero al menos con una persona. Por su parte, el médico vio esa amistad como una imposición histórica que despertaba su curiosidad ante el poder y el deseo compensatorio de introducir cierta sensatez en medio del delirio. ¿Puede haber resistencia en la complicidad? *La caída de Bagdad* indaga este tema inagotable.

Entre las muchas postales de los desastres de la guerra que recoge Anderson reproduzco una: en un palacio en ruinas

un soldado norteamericano, incapaz de distinguir lo público de lo privado, defeca con tranquilidad sobre una lata de leche, mientras lee la revista *Playboy*. ¿Hay estampa más elocuente de la procaz normalización del horror?

Durante tres años Anderson viajó a Iraq como enviado de la revista *New Yorker*. Uno de los méritos de *La caída de Bagdad* es que reproduce los asombros en tiempo presente, como si se ignorara el desenlace. No escribe un historiador que busca el orden retroactivo del caos, sino un cronista en la indecisa línea de fuego.

Nacido en Estados Unidos en 1957, Anderson pasó buena parte de su infancia en Colombia, donde aprendió el español que domina con la inquietante pericia de los agentes dobles, y en Corea, donde entendió que las culturas distantes pueden ser una forma de la naturalidad. Su padre tenía un cargo diplomático un tanto vago: agregado agrícola. Más que un agrónomo, era un asesor político destinado a supervisar que el *new deal* se aplicara en naciones donde la propiedad y la explotación de la tierra son asuntos delicados. Cada cambio de país entusiasmaba al hijo que mataba los ratos perdidos revisando atlas.

La familia se iba a trasladar de Corea a Egipto, donde Jon Lee planeaba tener un camello, pero la crisis política en Medio Oriente hizo que fueran repa-

triados. Llegaron a Washington justo a tiempo para atestiguar los asesinatos de John F. Kennedy y Martin Luther King. A Jon Lee le costó trabajo adaptarse a un colegio donde se ganó el apodo de Chino Blanco por lo mucho que sabía de Oriente y donde el único camello perdía pelo en el zoológico.

Una nueva pasión lo acompañó en esos días: la taxidermia. El gusto por recrear de cuerpo entero ejemplares estofados de aserrín, regresaría años después en su exactitud para trazar perfiles del Rey Juan Carlos, Hugo Chávez o Gabriel García Márquez. A los doce años se convirtió en el colaborador más joven del Instituto Smithsonian. Ahí trabó contacto con la secta de los taxidermistas extremos que saben todo de la vida sexual de las salamandras pero ignoran la hora en la que viven.

El cronista busca fijar la vida con una pasión equivalente a la del médico. Esto une a Anderson con su personaje Ala Bashir, a tal grado que le pregunta si se considera el embalsamador de Saddam Husein. Su interlocutor sonríe y guarda silencio. Poco después, comenta que ha leído un libro sobre la momia de Lenin. La crónica y la medicina son disecciones aplazadas.

Anderson heredó de su padre el gusto por la aventura en países lejanos, y de su madre, la pasión por escribir. Esta mezcla se advierte en cualquiera de sus crónicas. Después de conversar cuatro días con él en Cartagena de Indias, en la Fundación de Nuevo Periodismo creada por García Márquez, recordé una frase que mi hija me dijo a los cinco años: "Había pensado ser escritora, pero prefiero ser heroína". Aunque Anderson se sitúa en el segundo plano del cronista, es obvio que su escritura depende de adentrarse en el horizonte de la acción. El heroísmo del corresponsal de guerra consiste en no cerrar los ojos.

Aunque profesa ideas de izquierda democrática, Anderson escribe sin agenda preconcebida: recrea el oportunismo de Aznar ante la Corona española con la misma distanciada ironía con que cuenta la relación de Hugo Chávez con su psiquiatra. *La caída de*

Bagdad ofrece una subtrama elocuente: la forma en que los demás cronistas cubren los sucesos. El libro recrea el desplome y el modo en que Occidente lo registra. Anderson desconfía tanto del periodista ideologizado que llega a Bagdad intoxicado de certezas y rechaza todo lo que ve, como del león mediático que busca el ángulo fotogénico de la desgracia y acepta la invasión como un asunto de alto rating. *La caída de Bagdad* parte del presupuesto de que toda guerra es una disputa por la información: el retrato de los hechos incluye a sus testigos (algunos tan fastidiosos como el peluquero que insiste en que Anderson mantenga quieta la cabeza para mejorarlo con ínfimos recortes).

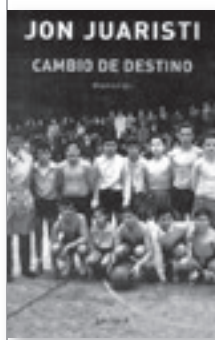
¿Es posible que un testigo radical aspire a relajarse? Desde los desiertos de Afganistán o las selvas de Bolivia, Anderson sintoniza el pronóstico de las tormentas para los pescadores ingleses. El reporte de los vientos le produce el sedante efecto de una canción de cuna.

En los rincones donde la historia se desordena en frentes de batalla, el americano impaciente sueña tempestades y despierta para contarlas. —

— JUAN VILLORO

MEMORIAS

Memorias de un vasco ejemplar



Jon Juaristi
Cambio de destino
Barcelona, Seix Barral, 2006,
413 pp.

En 1997 se publicó *El bucle melancólico*. *Historias de nacionalistas vascos*, de Jon Juaristi. El libro había obtenido el Premio Espasa Hoy 1997 y recibiría,

al año siguiente, el Premio Nacional de Ensayo. Este último galardón reconoció los méritos de una obra que, sin duda, constituye uno de los más logrados ensayos publicados en España en el último cuarto de siglo. Un libro complejo y poliédrico, atractivo y fascinante, lleno de sabiduría y capacidad comunicativa, del que se han hecho ya varias ediciones. Juaristi se refiere a este volumen, en las últimas páginas del libro de sus memorias que ahora acaba de ver la luz en la editorial Seix Barral, como "mi personal visión del nacionalismo vasco". *El bucle melancólico* constituye un auténtico broche de oro a la que podemos llamar la etapa vasca de Juaristi, aunque también podría catalogarse como el brillante inicio literario de una nueva etapa del autor, caracterizada por su progresivo alejamiento —exilio, en realidad, en un país que los ha vivido constantemente a lo largo de su historia y que sigue padeciéndolos, en plena democracia— del País Vasco.

Sea como fuere, esta etapa vasca centra las memorias a las que aludíamos en el párrafo anterior, publicadas con el título *Cambio de destino*. Juaristi aborda en ellas lo vivido en el País Vasco, dejando fuera el tiempo pasado en otros lugares. Empiezan con su nacimiento en Bilbao, en 1951, en el seno de una familia nacionalista vasca, y terminan en 1999, con la salida forzada del País Vasco como consecuencia de la escalada de acoso y amenazas tras el final de la penúltima —por ahora— tregua de la banda terrorista ETA. No obstante, los últimos años, a partir de 1994, reciben ya poca atención en el libro, síntoma evidente de unos momentos de transición vital, en la que algo estaba emergiendo al mismo tiempo que otra cosa terminaba, paso a paso, pero inexorablemente. Juaristi escribe que ha podido redactarlas ahora, años después, ya que la nostalgia ha desaparecido y los recuerdos no pasan por el corazón. Se trata, a pesar de ello, como insistiré más adelante, de una profunda historia de amor. El autor avisa asimismo de los límites del pacto autobiográfico y añade que no se considera un "me-

moriógrafo ingenuo". El resultado es *Cambio de destino*, un libro de memorias de lectura apasionante que retrata la particular educación sentimental, en el sentido que le diera Flaubert, del autor y de buena parte de su generación en el País Vasco.

Antes de la publicación, en 1997, de *El bucle melancólico*, Jon Juaristi contaba ya con una extensa y celebrada obra, aunque menos conocida por el gran público de lo que iba a serlo más adelante. Había escrito, por una parte, poesía, compilada parcialmente en *Mediodía* (1994) y en *Poesía reunida* (2000). José-Carlos Mainer le considera "el autor de algunos de los versos más hermosos de su generación". De otra, artículos y textos breves, en especial los recogidos en *Auto de terminación* (1994), un libro escrito con Patxo Unzueta y Juan Aranzadi, cuyo título "irritó salvajemente a los del PNV". Finalmente, era autor de algunos libros imprescindibles para conocer y penetrar en la cultura vasca y en los orígenes del nacionalismo: *El linaje de Aitor: la invención de la tradición vasca* (1987), *Literatura vasca* (1987), *Vestigios de Babel* (1992) y *El chimbo expiatorio: la invención de la tradición bilbaína, 1876-1939* (1994). En ellos se despliega un ejemplar ejercicio de historia de la cultura. La base histórica de su trabajo es esencial. De hecho, como el propio autor reconoce, se lleva mucho mejor con los historiadores que con los filólogos, a cuyo "gremio" pertenece como catedrático.

Juaristi dedica, sin embargo, muy poco espacio a su obra escrita en *Cambio de destino*. Nombres propios, redes de amistad y siglas inundan las páginas del libro a la manera de un laberinto, el *caro-barojiano* laberinto vasco. La infancia y la extensa familia del autor, la educación, las lecturas, el aprendizaje de la lengua, el camino hacia ETA, las interminables pugnas intragrupusculares —e inútiles, a la postre, como la mirada alejada en el tiempo corrobora—, la universidad y los conflictos con el nacionalismo vasco constituyen algunos de los principales tramos del trayecto vital de Juaristi. No se trata de una mirada dulzona, como

algunas de las de su generación, que rayan a veces en lo patético, hacia un tiempo perdido y un pasado mitificado, el del último franquismo y la transición, hecho de sana camaradería y épicas luchas contra la dictadura y sus valedores. La cruda realidad y las contradicciones emergen a cada paso. Los grises dominan por encima de las tonalidades blancas o negras. La pertenencia a ETA —una organización, en aquellos momentos, muy diferente de lo que iba a ser esta secta en el futuro, cuya naturaleza impugna radicalmente acusaciones oportunistas y mezquinas de "terrorista" por parte de alguno de sus enemigos actuales—; los contactos con los carlistas, que le inspiraban mucha simpatía y en los que reconocía por aquel entonces, como Krutwig y otros, desde sus islas urbanas, una "ingénita vasquidad"; o, también, sus enfrentamientos con los nacionalistas, que le han acusado reiterada y mezquinamente de mentir y "forrarse", integran algunos de los episodios más sobresalientes de un libro imprescindible.

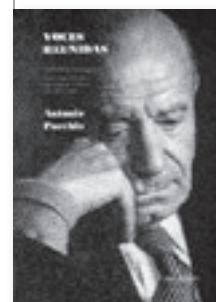
Las memorias de Jon Juaristi son la obra de un inconformista y un espíritu crítico, mal avenido con un nacionalismo que se impone como religión de recambio y como prisma obligatorio de interpretación de la realidad. Destilan inteligencia, agudeza e ironía —ya se refiera a la vasquización racial y la dieta rica en proteínas, o al carlista autogestionario al que había que hacerle todas las gestiones—, pero también dureza cuando ésta se considera necesaria. Los ajustes de cuentas con Juan Aranzadi, Koldo San Sebastián o con Oteiza resultan contundentes y contrastan, al mismo tiempo, con la ternura de las referencias a otras personas, en especial al poeta Gabriel Aresti, cuya muerte en 1975 le dejó una intensa sensación de orfandad. No están escritas con nostalgia, como reconoce en la introducción el propio autor, pero sí con un profundo amor por su tierra natal, el país que ha perdido: "A lo largo de mi vida —escribe Juaristi— he ido perdiendo casas, mobiliarios, ahorros, bibliotecas y hasta países sin caer en añoranzas

melancólicas". Este es un libro que rezuma amor y pasión —a pesar de la dolorosa voluntad de su autor por alejar las cosas del corazón— por el País Vasco y lo vasco en todas y cada una de sus páginas. Pero, como puede leerse en el poema que cierra el volumen, "No te valdrá el amor ni la paciente/ Entrega a su cuidado". La expulsión del cuerpo nacional acabó consumándose. En *Cambio de destino* estamos, en definitiva, ante las memorias de un vasco ejemplar, que es seguramente lo contrario, aunque a algunos se les pueda parecer contradictorio, de ser un nacionalista vasco. —

— JORDI CANAL

POESÍA

La voz de Antonio Porchia



Antonio Porchia
Voces reunidas
Edición, prólogo,
tabla de varian-
tes, anexo y epí-
logo de Daniel
González Dueñas
y Alejandro
Toledo, Pre-
Textos, Valencia,
2006, 281pp.

No creo que Antonio Porchia haya sido un escritor secreto, ni siquiera creo que haya sido un escritor; sin duda vivió al margen de la vida intelectual y literaria argentina, y también al margen de lo que entendemos por literatura, sin embargo es evidente que dejó, al menos, 1,182 "voces". Algunas cosas se saben de su vida: Porchia nació en el pequeño pueblo de Conflenti, en Calabria, en 1885. Es curioso que el padre de Porchia haya sido —hasta que se casó con su madre— sacerdote. Muerto su padre hacia 1900, el joven Porchia, con su madre y seis hermanos, todos menores que él, viajan a la Argentina de cuya capital no saldrá nunca. Hizo todos los oficios y participó en sindicatos obreros, estando cercano en su

juventud al anarquismo. Vivió con su familia en los populares barrios de La Boca, Barracas y San Telmo, al sur de Buenos Aires, y luego, ya solo, en el norte de la ciudad, en Olivos, donde murió en 1968. ¿Quién fue? Un santo laico, un *boddhisatva*, un sabio con pocos libros, un asceta en medio de la urbe. Taoísta, budista, anarquista, cristiano sin Dios, filósofo sin sistema, solitario y colectivo, cálido y distante, Porchia: una voz que piensa.

Porchia denominó “voces” a sus escritos señalando la radicalidad del habla: lo que se dice y se oye, no lo que se escribe. Nada de escritura ni, menos aún, de texto, aunque la etimología de esta palabra (“tejido”) tenga una nobleza oculta, a pesar de los abusos innobles de cierta crítica y de los mil y un profesores de teoría literaria. Sin embargo Porchia no tejió sino que lanzó sus voces al aire, consciente de su instantaneidad, de su respuesta al misterio del ahora. La cualidad de lo instantáneo no significa aquí negación de la complejidad y diversidad de lo temporal sino afirmación a través de ese punto del tiempo que, al decir ahora, dice siempre y nunca. La rueda del tiempo, cuya circular imagen es tan antigua como los orígenes del hinduismo, se apoya en un punto, siendo el resto intuición y deducción. Todos los siglos y milenios se apoyan siempre en el instante, en este “ahora” mío (el tuyo “ahora”) en que escribo. Porchia rumiaba sus voces, hasta que las llevaba al papel, penetrando en ese ahora que, curiosamente, salta el tiempo porque no está anclado en la historia. La reflexión, rozando a veces lo poético o el enigma, es radical, desciende o sube a la raíz (hay raíces aéreas), de ahí que en realidad se pueda situar a Porchia en cualquier lugar y, me atrevería a decir: en cualquier época. Hay escasa historia en este hombre que vivió en barrios populares y siempre rodeado de amigos pintores. Desde Roger Caillois—que lo descubrió no sólo para los franceses sino para muchos poetas cultos argentinos—la pregunta sobre el enigma Porchia se ha reiterado: fue ajeno a las letras en buena medida y sin embargo es autor

de una obra memorable que fascinó, por citar sólo a algunos, a André Breton, Henry Miller, y de manera especial, a Alejandra Pizarnik y Roberto Juarroz. De hecho, si hay que pensar en un antecedente de la poesía de Juarroz, el primer nombre es el de Porchia. Él mismo—no muy dado a aceptar influencias de sus coetáneos—señaló su admiración y deuda.

La publicación de *Voces reunidas* conteniendo todos los fragmentos (habría que decir que casi todos están enteros), además de algunas entrevistas y testimonios, permite al lector acceder a la producción completa de Porchia. Es curioso, y elogiable, que se haya editado en España, y que los autores de la edición sean mexicanos. Gracias al disco que acompaña la edición, en la que el autor recita algunos de sus escritos, el lector puede conocer la voz del poeta,—oída sin duda por muchos de sus coetáneos en los programas radiofónicos de Buenos Aires en los que participó— y que no había sido recuperada hasta ahora. La voz del autor de las “voces” tiene un marcado acento italiano y es poco porteña. Una voz controlada y monocrorde, muy atenta a los matices semánticos de sus poemas, todos ellos oscilantes entre una línea y tres. Son poemas (no siempre lo son ni lo pretende su autor, y a veces son aforismos, ocurrencias, pensamientos) sin desarrollo, aunque tienden a desplegarse en un rápido movimiento que en ocasiones concluye en un repliegue sorprendente. La palabra, aunque sea la misma, al volver ya es otra. Porchia, como los filósofos presocráticos, como Lao Tse o los textos canónicos de Buda, no teme ser pobre en vocabulario ni repetir las palabras, quizás porque intuye que no hay sinónimos sino otras palabras, y una vez que ha encontrado la que cree exacta es fiel a ella. Sin embargo, Porchia sabe que la palabra no es la misma según la posición que ocupa en la frase y por lo tanto se complace en la aparente repetición y en la austeridad de vocabulario.

La primera edición de *Voces* es de 1943, cuando Porchia tiene 58 años. Desde entonces, más que reeditado y

ampliado fue un libro copiado a mano, y, más tarde, fotocopiado. Vuelve a imprimirse en 1948 y un ejemplar cae en manos de Caillois, en la revista *Sur*. Sorprendido ante la calidad de las “voces”, lo invitó a colaborar en la revista pero Caillois se marchó a París; en *Sur* (¿quizás José Bianco, a la sazón jefe de redacción, algo alejado de la poesía?) objetaron defectos de redacción a las voces y Porchia retiró los originales. Tuvo que ser reconocido en París antes de que la gran revista acusara su importancia. El resto no carece de interés, pero no suma mucho: sus voces fueron de mano en mano. Un secreto a voces.

Esta obra participa de lo que se ha denominado sabiduría. Su tono paradójico la hace refractaria a la lógica, aunque no carece de ella; es renuente a toda conceptualización abstracta, pero se mueve entre abstracciones. De lo irreductible y de su capacidad de sujeción le viene su fuerza. Porchia fue un hombre reflexivo, tanto que afirmó: “Si me dijeran que he muerto o que no he nacido, no dejaría de pensarlo”. Su pensamiento alcanza momentos de gran sutileza, pero nunca trata de agotar nada, sólo enuncia, sugiere, al fin y al cabo, “Quien dice una verdad, casi no dice nada”. Aunque se ha dicho que no hay psicología en sus “voces”, creo que no es del todo exacto. Pondré dos ejemplos: “Quien se queda mucho consigo mismo, se envilece” (cierto, el término conclusivo es moral pero deviene de una actitud psíquica); “El niño muestra su juguete, el hombre lo esconde”. Propio de Chuang Tzu es afirmar: “A veces, de noche, enciendo una luz, para no ver”. O del Nietzsche aforista: “Mis ojos, por haber sido puentes, son abismos”. Escéptico, sabe que la vida humana no se sostiene de manera natural: “Quien no llena su mundo de fantasmas, se queda solo”. Poeta, puede recordar, de pronto, a Carlos Pellicer: “Un ala, no es cielo ni tierra”. Porchia no se deja engañar por las apariencias, por eso es pensador: “Cerca de mí no hay más que lejanías”. Puede recordar a Tanizaki cuando escribe: “Las sombras: unas ocultan, otras descubren”. Porchia/Porchia: “Cuando

yo me muera, no me verá morir, por primera vez". Románticamente joven: "Cuando no se quiere lo imposible, no se quiere". Cristiano y generoso: "Un corazón grande se llena con muy poco", afirma, y ese debió ser su corazón, el de un hombre que supo, al mismo tiempo, desconfiar del deseo al tiempo que le reconocía sus dones. "Quien hace un paraíso de su pan, de su hambre hace un infierno", afirmó en una frase que muchos budistas aceptarían de buen grado. ¿Quién fue Antonio Porchia? Afirmó que sus "voces" eran su biografía, y que ésta era la de todos. —

— JUAN MALPARTIDA

ENSAYO

El hombre que no se ríe



Indro Montanelli
Gentes del siglo
Prólogo y selección de Arcadi Espada, trad. de Domingo Pruna, Espasa, Madrid, 2006, 432 pp.

El único material inédito que ofrece *Gentes del siglo* es el prólogo de tres páginas, "Montanelli, personalmente", que ha escrito Arcadi Espada. *Gentes del siglo* es una selección de los artículos que Indro Montanelli (Fucecchio, Toscana, 1909-Milán, 2001) recopiló en dos de sus libros: *Personajes* (Plaza & Janés, editado por primera vez en 1966 y reeditado en 1973 y en 1977, 732 pp.) y *Gente cualquiera* (Plaza & Janés, 1967). Los artículos están escritos entre 1939 y mediados de los años 60, y se pueden dividir en dos grandes grupos: por un lado los autobiográficos, en los que Indro Montanelli es en buena medida el protagonista, y, por otro, retratos de personajes, en su mayoría políticos, escritores y artistas, a los que Indro Montanelli conoció.

En los artículos autobiográficos se alternan varios tonos: un tono "internacional", en el que es evidente la huella de William Somerset Maugham (1874-1965); otro, "costumbrista", que, a diferencia del que empleaba su coetáneo Giovanni Guareschi (1908-1968), tiene una intención pedagógica y reformista, como en el del texto que abre el libro, "Indro", sobre las diferencias entre los vecinos de "arriba" de un pueblo y los vecinos de "abajo", o como en el de "Los goces de la familia", sobre unas imposibles vacaciones en Capri; y otro tono "histórico", en el que trata de componer la historia común a través de su propia vida.

Los textos de corte histórico son los mejores de entre los textos autobiográficos. Y destaca por su tensión, que se produce, paradójicamente, en lo que no se cuenta, el artículo sobre "Los del 36", relato de su vuelta a Abisinia, donde había servido como soldado mussoliniano, en el que describe el reencuentro con sus antiguos compañeros, reticentes ante los que habían abandonado el espíritu colonial del Duce.

Pero los artículos autobiográficos de Indro Montanelli son mucho menos interesantes que sus retratos de personajes. O, quizá, son más interesantes los personajes que retrata Indro Montanelli que la vida y los viajes de Indro Montanelli. Y eso que los textos autobiográficos tienen un toque de ficción muy elevado, y pueden leerse como si fueran relatos, más aún cuando la noción histórica se ha comenzado a desvanecer y ha ingresado en lo nebuloso: es evidente que Indro Montanelli, que compartía vida en la redacción del periódico con un gran fabulador, Dino Buzzatti, y con un poeta riguroso, Eugenio Montale, quería imprimir a sus textos una tensión literaria.

A Arcadi Espada también le interesan más los retratos que los textos autobiográficos, y les dedica más páginas en *Gentes del siglo*.

Lo mejor de *Gentes del siglo* (siglo XX) es precisamente la gente. Casi todos hombres: salvo excepciones, como Anna Magnani, que califica a Indro

Montanelli como "el hombre que no se ríe"; Carmen Amaya, a la que presenta como epiléptica profesional, o como Golda Meir, a la que reduce al ámbito doméstico sin conseguir darle vuelo político. O no le interesaba retratar a las mujeres o sabía de sus dificultades para hacerlo. (Curiosamente, fue una mujer, Tiziana Abate, la que "redactó" su autobiografía: *Memorias de un periodista*, RBA). Y se notan en el libro sus problemas: basta con fijarse en las apariciones en segundo plano, enormemente parecidas, patéticamente idénticas, de la mujer de Roberto Rossellini, de la mujer de Federico Fellini y de la mujer de John Dos Passos.

Dos Passos es uno de los personajes a los que peor trata Indro Montanelli, y llega a desear que Dios lo mande al infierno. Lo presenta como un completo imbécil: "como buen americano (aunque de remotos orígenes portugueses), rehuye formular leyes abstractas". Que John Dos Passos había formado y reformado su pensamiento apoyándose en leyes abstractas (tan abstractas como la democracia, la libertad o la amistad), es evidente leyendo su autobiografía, recientemente reeditada en España, *Años inolvidables* (Seix Barral).

Aunque Dos Passos no es el único escritor que recibe los varapalos de Indro Montanelli. André Gide, Paul Léautaud, Alberto Moravia y Paul Claudel también reciben los suyos. Indro Montanelli es más ácido con los escritores que con los políticos, a los que trata, en sus retratos, con bastante mayor prudencia: pasa de verlos como pasmarotes antes de conocerlos a presentarlos como estadistas después de una reunión. Sucede con Amintore Fanfani, que fue varias veces presidente del gobierno por los demócratacristianos, y que se mete al periodista en el bolsillo después de un frugal almuerzo, al que Indro Montanelli llega pensando que la democracia puede ser suspendida "si se mostrara incompatible con la supervivencia del país".

Indro Montanelli se sentía verdaderamente fascinado por los líderes, en especial "carismáticos", y no lo

ocultaba. En su perfil de Ortega y Gasset, una entrevista en la que el español habla y el italiano subraya, comienza con una “explicación” de Salazar:

Hace unos días, Ortega fue a ver a su amigo Salazar, de cuyo país es huésped y el cual lo aprecia mucho.

Hablaron de política, y, al llegar a cierto punto, Ortega dijo al dictador:

—Mire usted, presidente: su éxito consiste en que, contrariamente a Mussolini, quien creía que había de mandar ocho millones de bayonetas, usted sabe muy bien que sólo ha de administrar a ocho millones de cadáveres.

Salazar rió, divertido. Es un “duce” que viste de paisano y que ha llegado al poder desde una cátedra universitaria, no quiere agradar a las “masas” y, por tanto, no se preocupa de compartir sus zafias patrioterías.

“Montanelli”, afirma Arcadi Espada en el prólogo, “es uno de los más importantes escritores del siglo XX”. No lo creo, aunque, sin duda, Indro Montanelli retrató bien, como él la vio y la vivió, una parte del siglo pasado. —

— FÉLIX ROMEO

NOVELA

Narrar nuestro tiempo



Eduardo Mendoza
Mauricio o las elecciones primarias
Seix Barral,
Barcelona,
2006, 365 pp.

No hay en la nueva novela de Eduardo Mendoza el énfasis paródico de novelas anteriores, excepto la

que publicó hace unos diez años, *Una comedia ligera*. La maquinaria narrativa de Mendoza tiene filos cortantes para la radiografía social. Para el retrato de familia social el mismo filo no hiende menos. El trabajo paródico de largo aliento invade novelas que de no ser por ello (por la parodia), quedarían en meros retablos epocales y costumbristas. Eso va desde *El caso Savolta* hasta *Una comedia ligera*. Se ha insistido mucho en esta vertiente en la narrativa del escritor catalán, una vertiente que bien podríamos llamar carnalesca: acotar un segmento histórico, encerrar en él varios exponentes de clases sociales limítrofes o enfrentadas y someterlo, bajo el prisma de un héroe prototípico, a un refinadísimo proceso de ironización. A veces se insiste demasiado en el costado paródico de su obra. Y ello en detrimento de la dosis no menos delicada y refinada de dibujos psicológicos, como sucede en *El año del diluvio*, de cuadros de caracteres y emociones cercanas y reconocibles por el lector, como sucede en *La isla inaudita*. El riesgo de las propuestas paródicas consiste en un distanciamiento de la materia parodiada casi ingobernable, donde es imposible prometer algo parecido a una humanidad de carne y hueso. No han faltado estudiosos que reprochan a Eduardo Mendoza trabajar sobre áreas de vacío histórico, como si la historia con mayúscula no tuviera sujeto, como si este vacío no aceptara sujetos o personajes introspectivos. Tildan incluso de amaneramientos sus mezclas de géneros, malabarismos posmodernos. Yo creo que la humanidad está en todas las novelas de Mendoza. En una novela tan laberíntica como es *La isla inaudita*, es imposible no ver la historia de amor excelentemente contada y que tanto contagia. Yo creo que lo que suele molestar (aunque ello no impida a la vez una indisimulada admiración) es esa especie de frialdad o ligereza o levedad metódica que emplea Mendoza en sus historias. Probablemente los lectores, con *Mauricio o las elecciones primarias* redescubran a un Mendoza distinto, aunque con sus constantes

estéticas, distinto en la concentración de la materia emotiva que maneja y que tan sobresaliente resultado le ha deparado.

Dos segmentos se entrecruzan en *Mauricio* o... Uno es el histórico-social y el otro, un sublimado cuadro intimista. Ambos se alimentan dialécticamente. En el sentido que dialogan. Esta estructura es proverbial en Mendoza. Pero a mí me parece que ha querido privilegiar el segundo nivel: una historia de amor cuyo norte no es otro que la conciencia compartida de la fragilidad humana, el dolor y la piedad. Narrada en tercera persona, la voz omnisciente sigue las peripecias rutinarias de su héroe Mauricio, las sigue con esa libertad largamente barojiana para liberar a sus criaturas al albur del destino y de sus propias decisiones, parezcan éstas equivocadas o no. El segmento histórico abarca la segunda legislatura de Jordi Pujol (en el gobierno autónomo de la Generalitat de Cataluña) y la adjudicación a Barcelona de la sede de los Juegos Olímpicos de 1992. El saldo ideológico no es esperanzador. Algo así como si el ejercicio de la política no fuera acompañado por un mínimo deber de ejercicio ético. Y sin embargo, o por ello mismo, la historia de Mendoza levanta vuelo no en los escalones altos de la macropolítica, sino en los peldaños inferiores de la vida cotidiana. Mauricio es un dentista (la elección de la profesión del héroe no podía ser más sintomática, toda vez que su actuación humana y civil contrasta irónicamente con la actuación que se le supone a quien ha elegido una profesión tan bien remunerada) que asume su existencia con una única moral (lo contrario, por supuesto, de la doble moral): no desmentirse a sí mismo. Pero Mauricio es un héroe que se agiganta, en su monótona insignificancia, en la medida en que traba perfectamente con sus dos compañeras de reparto: Clotilde y la Porritas. Las dos mujeres, los dos amores del rutinario Mauricio, metaforizan dos clases sociales (categorización que nunca descuida el autor barcelonés) y dos maneras de sobrevivir en el mundo.

La relación de Mauricio con la Porritas creo que es una de las mejores parejas dramáticas de la narrativa española de los últimos años. Hay otra variable de no menor importancia y enjundia en esta novela: el humor. También constante en su narrativa, pero nunca como en esta novela jugando un papel tan balsámico y liberador, dada la materia de grave introspección en que se mueven los personajes. El diseño de los diálogos, el contorno por momentos esperpéntico de algunos personajes secundarios, como en las novelas de Pío Baroja, hacen imposible disimular la risa. Mendoza es un maestro para introducir una risotada en medio de una escena que no la haría sospechar. Las digresiones morales sobre la práctica política por momentos tienden al tono sentencioso, pero nunca entorpecen ese luminoso poso de tristeza generacional en que a la postre se convierte esta excelentemente construida historia de nuestro tiempo. —

— ERNESTO AYALA-DIP

NOVELA

Palabras mágicas



Irene Gracia
El coleccionista de almas perdidas
Siruela, Madrid, 2006, 228 pp.

Palabras que cautivan y embelesan, palabras que cuentan, explican o iluminan, palabras que avisan y aleccionan, palabras que incitan o calman, palabras que persuaden, que engendran..., palabras que animan o conmueven, que consuelan o entristecen, pero también palabras que asustan, que inquietan y perturban, palabras extraviadas que aterran y pueden llegar a matar.

La última novela de Irene Gracia (Madrid, 1956), *El coleccionista de almas perdidas*, puede leerse como un homenaje al arte del relato, esa antigua y noble pasión que Anatol Chat —uno de los cuentacuentos de esta historia— ve amenazada ya a principios del siglo XX, cuando él crece —no menos que otro hábito que aquélla lleva aparejado: el gusto de escuchar— y que él se propone recuperar y preservar, ensayándolo en las calles y las plazas de las ciudades o en las ferias, donde Anatol mira y habla a las gentes, tejiendo para ellas relatos que simulan estar creando el mundo, haciéndolo aparecer de nuevo ante los ojos como si fuera una primera vez. “Es una locura, y usted lo sabe”, le reprocha el señor Artaud cuando Anatol, con toda la humildad del mundo, le confiesa su propósito y su aspiración de ser uno de los mejores cuentacuentos callejeros, replicándole: “Es la locura habitual de los artistas. Me imagino que a los escritores también les pasa”.

Como su personaje, Irene Gracia es una escritora que también tiene ese mismo tipo de aspiraciones y que sabe del poder mágico de las palabras, a las que, indirectamente, rinde homenaje en esta su cuarta novela, parcialmente hermanada con la que le precedía, *Mordake o la condición infame* (2001), donde la autora partía de una noticia recogida en un estudio de 1896 sobre anomalías y rarezas registradas en la historia de la medicina, según la cual, Edward Mordake, heredero de una de las familias más nobles de Inglaterra y joven de excelentes dotes, estudioso y músico de notable habilidad, de porte y rostro comparables al de Antinoo, tenía, en la parte posterior de su cabeza, otra cara: la de una bella mujer, “adorable como un sueño, terrible como un demonio”.

Ahora, en *El coleccionista de almas perdidas*, también un dato de la realidad le sirve a Irene Gracia como punto de partida para construir un mundo de ficción en el que, como en la realidad, se enzarzan todos los opuestos: el Bien y el Mal, lo Bello y lo Siniestro, Eros y Thanatos... Ese dato real que la autora rescata del olvido son los Chat, los fabri-

cantes de autómatas más memorables de finales del siglo XIX y principios del XX, algunas de cuyas “criaturas” fueron a parar a manos de Freud y de Lenin, que tenían en sus casas sendos autómatas que representaban a Descartes y Malebranche, respectivamente. El periodo histórico en que se sitúa la vida de los Chat, tan fascinante y convulso, podría ser un buen pretexto para dar lugar a ese tipo de recreaciones de época que tanto parecen gustar a los lectores últimamente, dado que la realidad abarcada en la novela comprende desde los grandes y espectaculares inventos del progreso técnico que se mostraban y exhibían en las Exposiciones Universales (a donde también acudían los Chat con sus fabulosos artefactos) a experiencias espirituales e intelectuales de primer orden, desembocando todo ello en ese primer gran estallido que fue la Primera Guerra Mundial, en que sucumbe el último de la legendaria estirpe de los Chat, el joven Anatol.

Pero Irene Gracia no se regodea en la recreación del escenario histórico; se limita a puntearlo. La contención obedece al hecho de que, como en otras de sus novelas, lo que le importa más a la autora es anclarse en los personajes, en el círculo de los Chat —formado por los padres, Horacio y Leopoldina, y por los hijos, Anatol y Angélica, quedando Edmundo Schartz, el abuelo materno, algo más alejado— y adentrarse en su mundo interior, pulsando emociones, inquietudes, afanes, sueños, sentimientos, figuraciones... Desde esa ladera, en *El coleccionista de almas perdidas* volvemos a ver algunos de los temas y conflictos más característicos y genuinos del perturbador mundo narrativo de Irene Gracia —que se inscribe en la tradición del expresionismo lírico a lo Djuna Barnes y Violette Leduc, de tan escasa representación en nuestras letras—, tan singular, tan intenso y sugerente, y tan repleto de resonancias, que, esta vez, nos llevan hasta Hoffmann, Mary Shelley, Poe o *Las mil y una noches*.

Porque, si por un lado asistimos a las andanzas de Anatol, episodios que, unidos, conforman un breve relato de

formación o de aprendizaje —en tanto que ese niño extremadamente sensible habrá de aprender a vivir en un mundo sin espejos ni falsas reduplicaciones, y enfrentarse a la vida en su formato y dimensión real—, y lo vemos también en su faceta de creador, primero dando ánimo y voz al muñeco Rocambor y luego a la Orquesta Sinfónica de las Almas Perdidas —veta narrativa que a su vez conforma un microrretrato del artista adolescente—, no olvidemos que este personaje (y los suyos próximos) es un prodigioso cuentacuentos, de modo que el despliegue de cada uno de esos relatos es una espléndida lección de vida y literatura. De vida, porque cada uno de ellos —sea quien sea el que los cuenta— va prendido a un suceso o a una experiencia, y hablan del amor, del sufrimiento, de la creación, de la belleza, del conocimiento, de la vida o de la muerte. Y son también esos cuentos una lección de verdadera literatura porque cada uno de ellos viene pautado desde las mejores tradiciones y las más exquisitas voces.

Se titulan “¿Sueña el áspid con el tiempo?”, “Los sustanciales”, “El arte de gemir” o “Dante Lune”. Todos, además de un aviso, encierran una estremecedora sorpresa. —

— ANA RODRÍGUEZ FISCHER

CUENTO

Gótico y exacto



Ambrose Bierce
Presente en
una ejecución y
otras historias
de fantasmas
Traducción
y prólogo de
María Sanfiel,
Artemisa edicio-
nes, La Laguna,
2006, 104 pp.

Ambrose Bierce constituye un personaje hiperbólico. Su desaparición en la revolución mexicana, nove-

lada por Carlos Fuentes en *Gringo viejo* —inspiradora, a su vez, de la película homónima de Luis Puenzo—, ha contribuido a acrecentar su leyenda. En efecto, en 1913, Bierce abandona la actividad literaria, recorre los campos de batalla de la guerra civil de su país, en los que había combatido con honor, y se adentra en el México revolucionario. En una carta de finales de ese año, le escribe a su sobrina Lora: “Si oyes que me han puesto ante un paredón mexicano y cosido a balazos, piensa, por favor, que es una hermosa manera de despedirse de esta vida: evita la vejez, la enfermedad y que me caiga por la escalera del sótano. Ser un gringo en México, ¡ah!, eso es la eutanasia”. Había nacido 71 años antes, en un rincón de Ohio, décimo hijo de Marcus Aurelius Bierce, un campesino que detestaba el campo y amaba la lectura, y que bautizó a todos sus hijos con nombres que empezaban por la letra “A”. Desde muy pronto, pues, el joven Ambrose convivió con lo insólito: combatió en guerras, fue agente del gobierno en estados hostiles, participó en expediciones por territorio indio, vivió idilios turbulentos, sostuvo con Jack London un duelo de borrachos en 1910, viajó a Europa, tuvo hijos que murieron antes que él, trabajó para el magnate de la prensa William Randolph Hearst, publicó en 1912 sus obras completas en doce volúmenes, y se ganó la reputación de ser “el hombre más perverso de San Francisco”, y el apelativo de *Bitter Bierce* —“Amargo Bierce”—, por su pluma mordaz, cuyo mejor fruto acaso sea el *Diccionario del diablo*, publicado en 1911, una sátira implacable contra toda suerte de credos y, en particular, contra la religión. Bierce era ateo —como su coetáneo Mark Twain—, algo para lo que había que tener mucho cuajo en aquel tiempo: si todavía hoy resulta difícil negar la existencia de Dios en la muy devota América, cabe imaginar cuánto oprobio social recaía en quien lo hiciera en el siglo XIX. Esta es, por ejemplo, su definición de “fe”: “Creencia sin pruebas en lo que alguien nos dice sin fundamento sobre cosas sin paralelo”. José María Álvarez, prologuista

de la edición del *Diccionario* aparecida en la “Biblioteca del Dragón” en 1986, añade otros hechos maravillosos a la biografía de Bierce: su madre escapa con un pistolero de caravanas; él se casa con una mestiza chiricahua; su hermano Albert —a quien había cortado un pie jugando con un hacha— se hace jesuita; otro hermano entra de forzudo en un circo y desaparece en las afueras de La Habana; “su hermana Cleopatra deviene misionera en una congregación de redenciones africanas y termina devorada por sus feligreses; [y] su único protector, su tío Lucius Verus, pirata y decorador, sucumbe en Canadá con toda la tripulación del *Raquel*”. No contento con ello, Álvarez explica que Bierce conoció a Bakunin en Estambul en 1876 y que “juntos marcharon a Roma, planeando asesinar a Pío IX”, pero que, “perseguidos por todas las policías del continente, se separan en Esmirna y Bierce regresa a los Estados Unidos”. Dudo de la veracidad de estas peripecias —entre otras cosas, porque no tuvo ninguna hermana con nombre de faraona y porque en 1875 consta regresado a su país, tras una estancia de cinco años en Gran Bretaña—, pero merecen que se las atribuya a Bierce. *Si non è vero, è ben trovato*.

Pero, si bien su vida fue exagerada, no lo fue su literatura, como demuestra *Presente en una ejecución y otras historias de fantasmas*, con traducción y prólogo de María Sanfiel. Esta antología de cuentos recoge algunos de sus más celebrados relatos fantásticos, uno de los tres grandes bloques en los que se puede dividir la obra literaria de Bierce, junto con las narraciones bélicas y los aforismos satíricos. En todos ellos destaca un estilo sobrio, seco, depurado, casi desnudo. La defensa de una escritura sin ornamentos retóricos aparece ya en el prefacio del autor con el que Sanfiel inicia su antología —se trata, según Bierce, del estilo “de alguien más preocupado por los frutos de la investigación que por las flores de la expresión”—, y se infiltra incluso en alguno de los cuentos, como en “Un saludo frío”, donde el protagonista afirma que el drama y el efectismo

literario son ajenos a sus propósitos. Pocas exuberancias hay, ciertamente, en la escritura del norteamericano: sólo ocasionales símiles, inspirados, por lo general, en el mundo rural —alguien se queda encerrado en un callejón sin salida, “como un oso en un corral”, o mira fijamente, “como un mochuelo”—, y aún más ocasionales, y modestas, metáforas, como la que califica de “aullidos” a los desgarrones de la tormenta. Lo que no falta es la ironía y hasta el sarcasmo —a menudo, de ribetes negros—, puestos al servicio de la misantropía de su autor. En “Dos ejecuciones sumarias”, por ejemplo, explica que a los jóvenes incorporados a filas durante la guerra civil les costaba ser buenos soldados, porque una parte fundamental de la disciplina es la subordinación y, “para un individuo que ha sido educado desde la infancia en la fascinante falacia de que todos los hombres han nacido iguales, la sumisión incuestionada a la autoridad es algo difícil de sobrellevar”. Pero aun en estas acideces retrógradas se advierte la elegancia y la ductilidad de su prosa, tan cabalmente anglosajona: sin excesos, sin excursos, prieta y precisa. Algo en el fraseo de Bierce, espunteado de lýtotes, sutilmente burlón, recuerda a Borges —tan amante, como él, de las tramas sobrenaturales, aunque no incluyera, ni siquiera mencionase, al estadounidense en su *Introducción a la literatura norteamericana*, de 1967—. Bierce establece sencillas líneas narrativas, y se desplaza por ellas con la delicadeza de un landó. Opera con meticulosidad, esto es, prestando suma atención a los detalles, y elude la truculencia, incluso en los desenlaces, lo que resulta muy meritorio cuando se practica el género fantástico. La caracterización de los personajes es sucinta pero firme: no se apoya en lo adjetivo, sino en pinceladas cristalinas que dan cuenta de sus actos, de los que se deducen sus sentimientos. Como el propio Bierce señala en la entrada del *Diccionario del diablo* correspondiente a “novela”, “los tres principios esenciales del arte literario son imaginación, imaginación e imaginación”; no desbordamientos

verbales, pues, sino construcción de realidades. Esta delgadez, esa musculada astringencia colabora a hacer de Bierce un autor moderno. Sus relatos no han perdido un ápice de frescura, y en alguno, como “Tres más uno son uno”, hallamos antecedentes, o ecos, de obras ultimísimas, como *Los otros*, de Alejandro Amenábar. Ambos, el cuento y la película, son ejemplos de arte gótico. En esta larga tradición de sucesos sombríos, desarrollados en casas encantadas, en las que deambulan fantasmas y licántropos, que se extiende de Poe a Lovecraft, y que ha influido, en las letras hispánicas, a Carlos Fuentes —*Aura*— y Julio Cortázar —*Casa tomada*—, entre otros, se sitúa Ambrose Bierce. Aunque sus lecturas no se limitan a Poe, Maupassant o Matthew G. Lewis —cuya novela *El monje* debió de conocer—, sino que se remontan a mucho antes: a Juvenal y a Epicteto, a Voltaire, Thackeray y Swift, en cuyo conocimiento le impuso James T. Watkins al establecerse, después de la guerra, en San Francisco. Tampoco cabe desdeñar la influencia de sus contemporáneos Twain y London, cuyas vidas presentan, además, notables semejanzas con la suya, como recuerda la responsable de la edición. No así la de Stephen Crane, autor de *La roja enseña del valor*, el otro gran narrador de la contienda civil, de quien Bierce escribió, con su proverbial perfidia: “Creo que no puede haber más que dos escritores peores que Stephen Crane, y estos son dos Stephen Crane”. —

— EDUARDO MOGA



ENSAYO

El arte después del horror



Valeriano Bozal
El tiempo del estupor
Madrid, Siruela,
2004, 154 pp.

Las huellas del horror, difuminadas durante décadas, se han vuelto a hacer visibles en la actualidad con una avalancha de escritos sobre Auschwitz y homenajes al “nunca más”, bajo la premisa estricta e irrenunciable de no olvidar. Este nuevo contexto está obligando también al historiador del arte contemporáneo a revisar la creación artística de posguerra.

El arte nunca es un mero reflejo de la época; pero sí es extremadamente sensible al ritmo de los tiempos. Por eso, era imposible que no detectase y reelaborase esa labilidad de fronteras entre barbarie y civilización que mostraba la experiencia de la Segunda Guerra Mundial, y que provocaba que cualquiera se reconociese con excesiva precisión en aseveraciones como la de que “todo eso que llamamos civilización reposa sobre una montaña de cadáveres”. ¿Acaso no se había empezado a sembrar el arte de entreguerras de cuerpos fragmentados, mutilados, que daban cuenta de la imposibilidad de recomponer lo humano de acuerdo a cualquier idea de plenitud? A esto, a lo que ocurre con el arte después de la Segunda Guerra Mundial, y, por tanto, en el “tiempo del estupor”, es a lo que Valeriano Bozal dedica este espléndido ensayo en la colección Biblioteca Azul de Siruela.

Bozal empieza constatando que la época posterior a la Segunda Guerra Mundial es excesivamente trágica y

compleja para que se pueda resumir en una palabra; y así, a la del título podrían agregarse otras, como perplejidad, horror, asombro, incredulidad, siempre y cuando seamos conscientes de que es, en definitiva, un tiempo, también, de quiebra de toda palabra, del propio lenguaje. El punto de vista del autor es fruto, de hecho, del deseo de ir más allá de los análisis formalistas a los que se ha sometido frecuentemente el arte de esta época, para intentar su comprensión y explicación a través de sus estrechos vínculos con la atmósfera y los acontecimientos propios de ese momento histórico, es decir, bajo la condición que impone estar en “un mundo que parecía no poder ser dicho”.

Una vez expuesta esta declaración de principios, Bozal acomete su personal recorrido por la obra de algunos de los artífices del expresionismo abstracto, del informalismo, y de otros responsables de las distintas “imágenes del hombre” que acuña la creación de estos momentos. Se detiene en algunos de sus capítulos inexcusables, como Pollock, Dubuffet (cuyo credo contestatario “sesentayochista”, advierte Bozal, deja por el camino un elemento fundamental de su poética: el sarcasmo, la ironía), el grupo CoBrA (el grito de su automatismo físico), Giacometti (pintando y borrando, situándose en el grado cero de la pintura), y Bacon y Fautrier (unidos por la metamorfosis que experimentan sus figuras, lo que las emparenta a su vez con Gregorio Samsa). También aborda otros asuntos y autores menos frecuentados por los estudios de conjunto sobre el arte de este momento: como “la barbarie corriente” según los dibujos de un testigo directo del estupor, Zoran Music, internado en Dachau en 1944; o los retratos pintados por Antonin Artaud durante 1946 y 1947, sobre los que Pierre Loeb escribió: “*Le visage humaine est un force vide, un champ de mort*”, y en los que Bozal percibe aplomo, pero sin la solidez de los personajes clásicos que parecían tan satisfechos de sí mismos.

Un último capítulo, “El muro y el monstruo”, se dedica al arte español, cuyos ritmo y tiempo, admite el autor,

son distintos a los del arte europeo; y aparecen, sobre todo, aturridos por el “ruido” del ambiente dictatorial (el de la retórica del poder, pero también el de los desfiles, los corrajes, las consignas, las colas, el mercado, se especifica), ese ruido que era una forma de violencia.

Este libro podría servir, sin duda, como breve pero eficaz “manual” para el estudio del arte después de la Segunda Guerra Mundial. Pero es mucho más que eso, pues se trata de un ensayo, es decir, de un modo propio de reflexionar, de plantearse cuestiones, de ver las cosas; gracias a ello, nos permite una comprensión más profunda, matizada y rica, de las mismas. Se encuentra plagado de ideas lúcidas que arrojan una luz sensible y delicada sobre este arte de tiempos oscuros que no para de gritar. Creo que la adecuada para cualquiera que, ante el deseo de percibir mejor las poéticas de lo informal, continúe reclamando “luz, más luz”. Sin duda, la interpretación de dichas poéticas seguirá todavía su curso, rectificando aquí, matizando allá, aportando nuevos datos. Mientras llegan, el libro de Bozal, su sagacidad e intuición (argumentada con razones), nos muestra puntos de vista muy sugerentes, como el de que el “arte otro” está marcado por la “retirada de lo humano”, y el efecto de violencia que ello entraña, o que la pintura europea de estos momentos no afirma, sólo hace preguntas incontestadas en presencia de sus motivos. Situada así en la incertidumbre, creo que se parece sobre todo a la filosofía—por mucho que algunos de los artistas de este momento se quejaron de que la pintura no deja ver los cuadros—, y a la literatura, con la que mantiene una relación permanente, que Bozal ha sabido trazar con maestría. Pues al fin y al cabo son las tres que al unísono “se preguntan por la naturaleza del mundo, sin que quepa otra respuesta que construirlo”.

Este libro explica, en todo caso, que sí, que “se podía pintar después de Auschwitz, pero la pintura era radicalmente diferente a la que se había realizado antes”. —

— MAITE MÉNDEZ BAIGES

ENSAYO

Heidegger, el zorro y otras fábulas de la imprudencia



Mark Lilla
Pensadores temerarios
Prólogo de Enrique Krauze,
trad. de Nora Catelli, Editorial Debate,
Barcelona, 2004, 190 pp.

“Martin Heidegger es el gran maestro del asombro, el hombre cuya perplejidad ante el hecho escueto de que somos en lugar de no ser ha colocado un obstáculo radiante en el camino de la obviedad”.

George Steiner

La sostenida adicción a Martin Heidegger que mostró la escritora judía Hannah Arendt a lo largo de más de medio siglo, pese a las simpatías del filósofo alemán por Hitler —y de sus actos en sintonía con la persecución de los judíos—, da mucho qué pensar.

Ciertamente, no es cosa que pueda banalizarse en un subtítulo —algo así como “amor constante más allá del nazismo”—, aunque la frívola improbidad de algunos haya querido reducir esa adicción a otro avatar del tema del dominador y la sumisa; una prefiguración de “Portero de Noche”, de Liliana Cavani, en la que Martin Heidegger es Dirk Bogarde y la autora de *Los orígenes del totalitarismo* es Charlotte Rampling.

Es notorio también que Karl Jaspers, quien llegó a abrigar por Heidegger una admiración y una deuda intelectuales sólo comparables a las de Arendt, pudo despertar del hechizo —no me viene a la mano otra palabra— e increpar directamente a su antiguo íntimo amigo: “Si alguna vez compartimos algo que pueda llamarse impulso filosófico, ¡yo le imploro que

se responsabilice de ese don! ¡Póngalo al servicio de la razón, de la realidad que tienen la valía y las posibilidades humanas, y no al servicio de la magia!”.

Mark Lilla pone fin al ensayo que dedica al trío Heidegger-Arendt-Jaspers con una parafrasis de W.B. Yeats que entraña una platónica advertencia contra las pasiones: “Las responsabilidades comienzan con Eros”.

Según Lilla, “[Jaspers] vio a un nuevo tirano entrar en el alma de su amigo, una pasión salvaje que lo descamino al punto de llevarlo a apoyar al peor de los dictadores políticos y dejarse seducir por la hechicería intelectual”.

“El filósofo y el tirano —dice ya en los primeros párrafos—, el más elevado y el más bajo de los tipos humanos, están ligados, gracias a una perversa triquiñuela de la naturaleza, por el poder del amor”¹.

Quien lea los seis lúcidos ensayos que Mark Lilla dedica en su libro a ocho insoslayables pensadores del siglo XX no podrá menos que atender al hecho de que el primero de ellos se ocupa de un trío de superlativos del siglo XX (dos hombres y una mujer) y de la problemática amistad entre ellos.

Y esto a despecho de que el autor nos advierta que no se propone otra cosa que escribir biografías intelectuales en tanto que biografías políticas:

“Que, en su juventud, Heidegger y Arendt hayan sido amantes carnales por breve tiempo, —escribe— resultaría sólo un detalle, en nada terriblemente revelador. Lo que sí es importante y merece reflexión es cómo cada uno de ellos tres vio el lugar que la pasión tiene en la vida mental y en la fascinación que ejerce la tiranía moderna”².

Esa protesta de discreción me parece, felizmente, retórica. El soberbio escritor que es Lilla se halla en la intersección de lo académico y lo periodístico. Mucho antes de obtener un *PhD* en Harvard y de su incorporación

al prestigioso Comité de Pensamiento Social de la Universidad de Chicago, ya se había destacado como colaborador regular del *New York Review of Books* y otras muchas publicaciones. Ligado a una de ellas, *The Public Interest*, un órgano decididamente neoconservador, pasó Lilla tres años que, según él, le apartaron del neoconservadurismo y, hablando en general, de la política doméstica estadounidense como tema de estudio.

Un vistazo al catálogo de reseñas de libros escritas por Lilla para la *NYRB* durante la última década deja ver que *Pensadores temerarios* se beneficia de sus insuperables recensiones bibliográficas sobre el pensamiento antiliberal europeo del siglo XX, “en ambas riberas del Rin y a la izquierda y la derecha ideológicas”.

Así, por ejemplo, el ensayo sobre la inquietante fortuna póstuma que ha tenido la obra de Carl Schmitt entre la derecha y la izquierda europeas parte de una exhaustiva y penetrante reseña publicada en 1997 en la *NYRB*. Titulada “El enemigo del liberalismo”, en ella Lilla pasa revista a lo esencial de la obra de Carl Schmitt, y también a una docena de libros que, tanto en inglés como en alemán, se habían publicado hasta la fecha sobre Schmitt.

Su comentario a la correspondencia de Walter Benjamin entre 1910 y 1940, editada y anotada por el judaísta Gershon Scholem, publicada en *NYRB* en 1995, es la nuez de su ensayo sobre el desdichado acertijo que fue Benjamin.

El asunto de los ensayos reunidos en *Pensadores temerarios* es todo lo que, citando a Leo Strauss —uno de los adalides de Lilla—, constituyó una de las supersticiones de la modernidad política: la de que la edad moderna ha progresado tanto que se ha hecho superior al mundo clásico.

De su lectura de Heidegger, y convencido de la condición exhausta de la filosofía en el siglo XX, “Strauss —esto afirma Lilla en el ensayo dedicado al desconcertante Alexandre Kojève— llegó a conclusiones por completo

diferentes [a las de Kojève]. Para él, la lección de Heidegger al poner su filosofía al servicio de Hitler, es la de que el pensamiento moderno, tenido como un todo, había perdido ‘embrague’ con relación a la política y que esa relación precisaba pensarse de nuevo a la luz de la filosofía política clásica que los modernos habían abandonado”.

Más de un eco de Strauss resuena en los juicios de Lilla sobre la ineptitud de conceptos como el de “totalitarismo” para dar cuenta de las “nuevas viejas tiranías” que, desde la caída del muro de Berlín, florecen en el planeta. Ideas clásicas se requerirían para entender lo que en países como Venezuela o Zimbabue ya son algo más que las “democracias iliberales” descritas por Fareed Zakaria hace casi una década. El postfacio a *Pensadores temerarios* es quizá el ensayo de este libro que mejor salda su deuda con Strauss.

Llamativamente, de Jean Paul Sartre no se ocupa Lilla en *Pensadores temerarios*. Al principio, lo juzgué una omisión crasa, pero cambié de idea luego de leer lo que Lilla tiene que decir acerca de Foucault y Derrida, discípulos ambos de la “escuela de inconformidad y fantasía” —la expresión es de Steiner—, herederos de la torsión nihilista, negadora de los valores de la tradición burguesa liberal que Sartre dio al pensamiento del “rey secreto” de la filosofía: Martin Heidegger.

Con lo que vuelvo al pasmo con que asistimos a la adicción de Hannah Arendt a su antiguo maestro y amante. Es sabido que la única referencia explícita que Arendt hace del nazismo del autor de *Ser y Tiempo* es una nota al pie de un texto indulgente y ambiguo que, en 1969, escribió como parte de un libro-homenaje al ya octogenario filósofo. Otra referencia se halla en una anotación del diario personal de Arendt, hecha en 1953 y dice:

Heidegger afirma, con gran orgullo: “La gente dice que Heidegger es un zorro”. He aquí el relato verídico de Heidegger, el zorro: Había una vez un zorro tan poco zorro que no sólo se la pasaba cayendo en la trampa, sino que

¹ Mark Lilla, *The Reckless Mind: Intellectuals in Politics*, NTRV, Inc. New York 2001, p. 4. (T.del A.)

² *Ibid.* p.4 (T. del A.)

ni siquiera sabía la diferencia entre lo que es y no es una trampa.

Aquel zorro tenía, además, otro defecto: algo fallaba en su pelaje que este no alcanzaba a protegerlo de las vicisitudes de su vida de zorro. Luego de pasar su juventud rondando las trampas que ponía la gente y dejándose, por decirlo así, la piel en ellas, nuestro zorro decidió retirarse por completo del mundo y ponerse a hacer una madriguera para él solo.

En su tremenda ignorancia de la diferencia entre una trampa y su contrario, y a pesar de su increíblemente vasta experiencia con las trampas, dio en una idea completamente nueva, algo nunca antes oído entre los zorros: hizo de una trampa su guarida.

Se metió dentro de ella y hacía como si la trampa fuese en verdad una guarida —esto último no era engañifa, porque

él siempre pensó que las trampas en las que otros caían eran, en realidad, guaridas—, y entonces decidió hacerse astuto a su manera y aparejar para otros la trampa que se había hecho a su medida y que sólo a él le venía bien. [...]

Así fue que nuestro zorro dio en hermosear su trampa y colgar por todas partes inequívocos carteles que claramente rezaban: “Venid todos aquí, esto es una trampa; la trampa más hermosa del mundo”. A partir de entonces fue muy claro que ningún zorro caería en su trampa por error. Sin embargo, muchos fueron porque la trampa era la guarida de nuestro zorro y si querías hallarlo en casa cuando lo visitases tenías que caer en su trampa.

Todos, excepto nuestro zorro, podían volver a salir. Estaba hecha literalmente a su medida. Pero el zorro que vivía en la trampa decía orgullo-

samente: “Tantos vienen a mi trampa a visitarme que me he convertido en el mejor de todos los zorros”. Y había algo de cierto en ello, también: nadie conoce la naturaleza de las trampas mejor que aquel que pasa toda su vida en una de ellas”³.

Algún tiempo después, George Steiner escribía: “Muchas cosas permanecen oscuras en esta enorme obra, tan frecuentemente enigmática e incluso inaceptable. Las futuras filosofías y antifilosofías se alimentarán de ella, y sacarán de ella más provecho, quizá, cuando la rechacen”⁴.

Mark Lilla ha arrimado soberbiamente el hombro a esa tarea. —

— IBSEN MARTÍNEZ

³ Tomado de *Essays in Understanding, 1930-1954*, por Hannah Arendt, editado por Jerome Kohn, New York, Harcourt, Brace & Co. 1994.

⁴ George Steiner, *Heidegger*, FCE, 1983.

LETRAS
LIBRES

SUS
crí
base



Teléfonos: 91 402 00 33, 91 402 29 67, Fax: 91 402 99 97

e-mail: revista@letraslibres.infonegocio.com