

LETRAS

LETRILLAS

L&TRONES



+La nostalgia de la Gran Rusia.

70

LETRAS LIBRES
ABRIL 2014

UCRANIA EL MUNDO NECESITA A RUSIA, RUSIA NO NECESITA A PUTIN

ADAM MICHNIK

Piotr Chaadayev, una figura célebre de la cultura rusa, escribió: “Amo a mi país, deseo su gloria y puedo apreciar las grandes cualidades de su pueblo. Pero no aprendí a amar a mi patria con los ojos cerrados y la cabeza baja. Creo que un hombre solo puede beneficiar a su país cuando lo ve con claridad. Creo que el tiempo del amor ciego ha pasado y que le debemos la verdad a nuestra patria. Me siento lejos de ese patriotismo devoto y vago que intenta verlo todo bajo una luz amable y se deja adormecer por sus propias ilusiones vanas, pero que, desgraciadamente, ahora domina muchos de nuestros cerebros eminentes.”

Al leer esas palabras hoy, me doy cuenta de su espantosa relevancia.

Vladimir Putin ha conmocionado al mundo con sus acciones en Ucrania. El *Anschluss* de Crimea parece el resultado de una geopolítica militar que sigue el modelo del Tercer Reich. Y eso ha reactivado el estereotipo anti-ruso: el estereotipo de una nación

condenada al estatus de agresor bárbaro y esclavo dócil.

Ese estereotipo no podría estar mucho más equivocado o ser más destructivo. Las manifestaciones que se celebraron el año pasado en Moscú, con pancartas que decían “Rusia sin Putin”, demuestran que Rusia tiene más de una cara. Además del rostro horrible y repugnante tiene otro, noble y hermoso. Pero, por cierto, ¿es Rusia única en ese aspecto? El de Hitler no era el único rostro de Alemania, ni el de Mussolini era el único rostro de Italia, aunque las culturas alemana e italiana siempre tendrán un problema con esa parte de su herencia.

Un colonialismo brutal y cruel no es el único aspecto, o el más determinante, de la identidad inglesa, francesa y holandesa, aunque la era colonial influyó profundamente en esas culturas. Del mismo modo, Rusia no está condenada al despotismo en el interior y la agresión en el exterior. No es una esfinge: es un país lleno de conflictos y debates.

Putin ha conseguido manipular la conciencia de muchos rusos hasta hacerles creer que Kiev está dirigido por seguidores de Bandera que persiguen a la población rusa, que las democracias occidentales son un peligro mortal para Rusia y que

Polonia y Lituania entrenan a fascistas ucranianos. Pero hay muchos rusos que no han sucumbido a esos mitos engañosos.

En 1968 siete personas protestaron en la Plaza Roja contra la intervención rusa en Checoslovaquia. Para el mundo, fue un argumento contra el odio ciego hacia los rusos. La rusofobia es absurda, y los muchos actos de resistencia rusa contra las políticas de Putin lo demuestran en la actualidad.

Todo demócrata ruso podría repetir las palabras que escribió el ilustre pensador Alexander Herzen en diciembre de 1863:

Amamos al pueblo ruso y a Rusia, pero no nos poseen las pasiones patrióticas, la aburrida locura de la rusomanía; y eso no se debe a que seamos cosmopolitas sino a que nuestro amor por nuestro país no llega hasta la solidaridad gregaria que encuentra excusas para los crímenes. Toda esta orgía de hazañas de verdugos y patriotismo ebrio muestra que es imposible detener el movimiento doméstico a través de métodos tan odiosos.

Este “movimiento doméstico” es la aspiración hacia la democracia y el imperio de la ley. El pueblo ruso tiene el mismo derecho a vivir en el mundo

de los valores europeos que los ucranianos o los polacos. Europa y el mundo necesitan una Ucrania independiente, democrática y estable. Es la Ucrania en la que creemos. Añadiré, sin embargo: Europa y el mundo necesitan una Rusia independiente, democrática y estable; es un país lleno de grandes oportunidades y gente maravillosa. Aunque probablemente será una Rusia sin Putin. El mundo necesita a Rusia. Rusia no necesita a Putin.

Esa es la Rusia en la que creemos. —

Publicado originalmente en The New Republic.

Traducción de Daniel Gascón.

NACIONALISMO ESPAÑOL Y OTRAS PALABRAS PELIGROSAS

• DANIEL GASCÓN

Han pasado casi treinta años. En 1985, Francesc Betriu dirigió la adaptación cinematográfica de una de las mejores obras del escritor Ramón J. Sender (Chalamera, 1901-San Diego, 1982), *Réquiem por un campesino español*. El libro se había publicado por primera vez en México en 1953 con el título de *Mosén Millán*. El nuevo título, que contó con la aprobación del autor, es el de la edición que apareció en Estados Unidos en 1960. No sería el último problema que tendría con el nombre esta parábola precisa, intensa y estremecedora sobre la Guerra Civil, ambientada en una aldea “cerca de la raya de Lérida”, donde “los campesinos usaban a veces palabras catalanas”.

El director de la película había dirigido la adaptación de *La plaza del diamant* de Mercé Rodoreda. El filme contaba con una subvención del Ministerio de Cultura (de veintiocho millones de pesetas, el 40% del presupuesto); la televisión pública catalana, TV3, compró los derechos de antena por dieciocho millones de pesetas. Llevar al cine la novela de Sender era un proyecto antiguo. El novelista ya había enviado algunas instrucciones a los adaptadores, que publicó la revista *Andalán* en 1985. Sender explicaba, por ejemplo: “La melodía que tocan con flautas de caña los campesinos

debajo del monumento de Semana Santa la pueden obtener en Tauste (Zaragoza), donde se mantiene esa costumbre.” Recomendaba: “Si hay dificultades que hacen imposible meter un caballo en la iglesia, pueden hacer uso de alguna de las aldeas aragonesas despobladas por la emigración.” Y expresaba una preocupación por “huir del baturrismo”: “Lo más que puede hacerse en cuanto a baturrismo es bailar una jota en la boda de Paco. Nada más.” La película se rodó en el 85, en varios pueblos de la provincia de Zaragoza: Antonio Ferrandis interpretaba a Mosén Millán, Antonio Banderas a Paco el del Molino, Terele Pávez a la Jerónima, Fernando Fernán Gómez a don Valeriano. La música era de Antón García Abril. José Antonio Labordeta hacía de pregonero.

Poco antes del estreno de la película en el Festival de Venecia, el diario *El País* informaba de que Betriu había terminado la obra, “pero a pesar de tan clara inspiración y de lo obvio del título, la cinta, seleccionada para el Festival de Venecia, aún no tiene nombre definitivo. Responsables de TV-3, la televisión catalana, entidad que ha invertido una importante cantidad en el filme, han sugerido que la cinta perdiera la última palabra del título de Sender y fuera presentada como *Réquiem por un campesino*”.

Tres días más tarde, la directora general de Instituto Nacional de Cinematografía, Pilar Miró, declaraba al mismo diario que la película *Réquiem por un campesino español* no recibiría ayudas estatales para su presentación oficial en el festival si los productores cambiaban el título eliminando la palabra. Contaba Miró en *El País*: “Vino al ministerio Ángel Huete, el productor de la película, a hablar con Domingo Rueda, uno de los subdirectores del Instituto. Este me dijo que, entre otros asuntos, había venido a decirle que la película de Betriu *Réquiem por un campesino español* se llamaría ahora *Réquiem por un campesino*. A esto yo no le di al principio importancia.” Más tarde, dice Miró, “caímos en la cuenta de que este cambio era raro e inexplicable”. Añade que, tras leer la noticia, “pedí a Carmelo Romero, otro subdirector del Instituto, que llamase a Ángel



+ Ramón J. Sender (1901-1982).

Huete y le dijese que en España estrenasen la película con el título que quisieran, pues ese es su derecho, pero que a Venecia debe ir como *Réquiem por un campesino español* o, de lo contrario, los gastos de copia, de subtítulo, de publicidad, de viajes y, en general, de inversión para acudir a Venecia correrían por completo a cuenta de ellos y no del Ministerio de Cultura. Que el Estado español dé dinero para un asunto así no se entiende”. En el mismo texto dice Enric Canals, director de TV-3: “Este título lo puso la productora. A mí me parece un título aceptable y más que correcto, puesto que es el que nos propusieron. Creo que es un título apropiado para esta película. Lo que no entiendo son las ganas de la directora general de forzar un cambio de título.” Otra “persona vinculada al canal TV-3 y al director del filme” aventuraba otra posibilidad: “probablemente, la idea es hacer dos versiones de la película; una, en castellano y titulada *Réquiem por un campesino español* y otra en catalán, titulada *Rèquiem per un camperol (mossén Millán)*”.

El 7 de agosto *El País* informaba de que el título conservaría la palabra “español”. Aunque no todo el mundo estaba satisfecho. Canals señalaba que el contrato hablaba de *Rèquiem per un camperol* (*mossèn Millán*). El director “ha negado que la intención de suprimir la palabra español estuviese motivada por ningún tipo de nacionalismo catalán, que no tenían ningún inconveniente en respetar el título de la novela y que lo mantendrían encantados”. Al día siguiente, en un artículo de Rosa Mora, Betriu se responsabilizaba del intento del cambio con argumentos peculiares: recordaba que *La familia de Pascual Duarte* había pasado al cine como *Pascual Duarte* y nadie había protestado. También explicaba: “Me pareció reiterativo poner el título completo. Todo el mundo sabe que el filme está hecho aquí, que la acción ocurre en España y que los actores y el equipo técnico son españoles.”

En *ABC*, *Ovidio* trató el tema el 11 de agosto: le parecía molestar que se hubiera “orquestado” en algunos medios “aquejados de un insólito ataque de patriotismo” una campaña contra la película. Acusaba a “cierta Prensa” de “buscar brujas donde no las había” y argumentaba que todo se debía a un pique entre Televisión Española y TV-3, o quizá a “cierta ojeriza del PSOE a Convergencia y Unión, uno de los partidos que han logrado derrotar a los socialistas en las urnas. Pero que juega a veces a un patriotismo catalán en conflicto con el adjetivo de la película”.

En *Andalán*, José-Carlos Mainer escribió que se trataba de “un ademán de la cicatería catalanista con su habitual acompañamiento de masoquismo e hipocresía”. Luis Izquierdo se preguntaba: “¿De dónde será el campesino? ¿Será un campesino abstracto, la quintaesencia del agro, lo campesino sin más?”. Román Gubern escribió en *El País*: “la escaramuza por el título del filme de Betriu es una pequeña batalla que no pasará a la historia del cine, pero me interesa como reveladora de algo que está ocurriendo en la Cataluña que aprobó mayoritariamente la Constitución de 1978 y el Estatut de Autonomía. Cuando el *español del año* pasa a ser en Cataluña *hombre del año*, y cuando Antoni Ciurana,

presidente de Convergència en Barcelona, afirma que Cataluña debe ser un país monolingüe, creo que ha llegado improrrogablemente la hora de las clarificaciones políticas acerca de la identidad de la ciudadanía catalana y de la ciudadanía española”.

La polémica también apareció en *La Vanguardia*, que publicó una crítica brillante de José Luis Guarner. El 14 de septiembre Bru Rovira escribió la crónica de la *première* en Zaragoza. “El estreno —contaba Rovira— tuvo carácter de fiesta ciudadana y a él asistieron las autoridades locales, así como algunos de los protagonistas de la cinta encabezados por el director Betriu.” Hubo focos y discursos que “destacaban las raíces aragonesas de Sender”. También, cuenta el cronista, se tomó un “vino español”.

ENSAYO

EL PARALELO LITERARIO

✉ CHRISTOPHER DOMÍNGUEZ MICHAEL

Mientras escuchaba el arriesgado y al final convincente paralelo que postulaba Juan Villoro, durante su discurso de ingreso a El Colegio Nacional de México, entre James Joyce y Ramón López Velarde, me propuse investigar sobre la historia del paralelo literario. ¿El primer crítico, Dionisio de Halicarnaso, lo habrá utilizado o hubo que esperar a las fundadoras *Vidas paralelas*? Pensé, desde luego, en *De la amistad en la vida y en los libros* (1942), uno de mis libros de cabecera y obra del traductor de Montaigne, Ricardo Sáenz Hayes, una colección de paralelos canónicos: Tácito y Plinio, Teresa de Jesús y Juan de la Cruz, Montaigne y La Boétie, Cervantes y Lope de Vega, Boswell y Johnson, Goethe y Schiller, Flaubert y Le Pointhead, Carlyle y Emerson, Renan y Berthelot... En cuanto pude regresar a mi estudio, antes de seguir esa averiguación vi, con irremediable mala conciencia, el altero amenazante de novedades recibidas y aún no leídas. En ellas encontré una salida al problema, dos paralelos literarios que habían llegado, algún tiempo atrás, de las antípodas: uno de Chile, del poeta Armando Uribe (Santiago, 1933):

Pound y Léautaud. Ensayos y versiones (Ediciones Universidad Diego Portales, 2009); otro de España, *Gide/Barthes. Cuaderno de niebla* (Montesinos, 2011), de J. Benito Fernández, nacido en Tomiño, Pontevedra, en 1956. Así que no había que ir tan lejos y comencé a leer, primero a Fernández y luego a Uribe.

El paralelo propuesto por Fernández es una carta robada. Estaba sobre la mesa, era tan obvia y al menos yo nunca lo había visto. Más que un paralelo, es una duplicación. Roland Barthes (1915-1980) es una duplicación de André Gide (1869-1951): caminaron juntos bajo el mundo sublunar durante 36 años, no muchos si se toma en cuenta que el joven Barthes vio a Gide una sola vez, comiéndose una pera en 1939 y publicó su primer libro en 1953, dos años después de la muerte de su mayor. Glorias de la literatura francesa en la época en que serlo garantizaba la prominencia universal (tiempos idos: hace años le pregunté, regañón, a un joven colega, de esos que citan a Barthes traducido del inglés, por qué no estudiaba francés y me dijo que si de lenguas extranjeras se trataba, prefería meterse a un curso de chino), ambos fueron protestantes, homosexuales, enfermos profesionales criados entre mujeres, melómanos irredentos y pianistas más que aficionados (sobre todo Gide). Previsiblemente, Barthes adoraba a Gide y uno de sus primeros artículos fue sobre el *Diario* gideano y en el título de su libro póstumo, publicado por François Wahl, *Incidencias* resuena uno de Gide: las *Incidencias*, de 1924.

Recorriendo el eficaz paralelo de Fernández (afeado por la frecuencia con que recurre al lacanianismo, ese ocultismo de los incrédulos), recordé muchas cosas, aprendí no pocas. Tenía yo muy presente a las madres de ambos (en 2009 reseñé aquí el *Diario de duelo*, de Barthes) y a Madame Rondeaux digamos que la frecuente, pues por el *Diario* entro y salgo como Pedro por su casa. En cambio, las iniciaciones homosexuales de Gide y Barthes las tenía yo medio borradas no solo por pudor sino por que, habiendo releído el *Corydon*, cuyo didacticismo fastidia, no he hecho lo propio, como me lo sugiere la lectura de Fernández,



+Gide y Barthes: más que un paralelo, son una duplicación.

con el explícito *Si la semilla no muere...* Será porque el Gide sincero es el que menos me interesa y Barthes, a diferencia de su maestro, siempre amó, de la homosexualidad, lo que tenía de ocultamiento. En ese sentido, Barthes es más viejo que Gide y, si no proustiano, es marcelinista, como él se llamaba: adorador de Marcel y no de Proust. Lo homosexual, sin el ocultamiento, les sabía a poco al de *En busca del tiempo perdido* y al de *El placer del texto*: acaso les habría parecido idiota un siglo donde los homosexuales tienen derecho a casarse mientras que a Gide lo veo entusiasta llegando a alguna *mairie* a contraer nupcias con Marc Allégret.

Fue más apegado Barthes que Gide a su madre y muerta en 1977 la progenitora del apóstata del estructuralismo, a este no le quedó ni mucho tiempo ni demasiadas ganas de salir del ropero. Ambos franceses gozaron de las libertades que se toman habitualmente los turistas sexuales en el Magreb y la preferencia de ambos por los menores de edad (etimológicamente pederastas, como le gustaba precisar a Gide) en la actualidad les acarrearía el descrédito público y hasta la prisión. El antiguo Gide se exhibe, el moderno Barthes se oculta. Y pensando en el escándalo (y hasta en el agravio) causado por Antoine Compagnon al incluir a Barthes entre *Los antimodernos* (2005), me apetece pensar que ambos, en el siglo XXI, no son solo clásicos (obviamente) sino viejísimos. Siguen pensando en un mundo dividido entre paganos y cristianos. Por eso me sientan, obsolescente, tan a gusto con ellos.

Fernández en *Gide/Barthes* donde lo enigmático está en el subtítulo, *Cuaderno de niebla*, dedica un capítulo a la enfermedad en uno y otro, nada menos que la sagrada tuberculosis, cuyos efectos habrían matado a Barthes, muerto menos por haber sido atropellado que por lo mal que estaban sus pulmones para rehabilitarlo con éxito. Ambos fueron habitantes de la Montaña Mágica y uno y otro vivieron, Sontag *dixit* y Fernández *redixit*, como una variante de la enfermedad del amor.

Los unió, también, la música. O Barthes, quizá, la tomó como propia del *Diario* de Gide, el autor de *La sinfonía pastoral* (1919) que escribía, literalmente, con un piano al lado. Ensayaba la escritura tocando a Chopin, músico que Barthes censura pues lo tacha de virtuoso, prefiriendo a los músicos razonables frente a los del corazón. Fernández cita al buen amigo de Barthes Algirdas Julien Greimas en esta materia neblinosa del gusto musical. Habría que ver los textos para pronunciarse pero, con toda evidencia, sabemos que al semiólogo y a Gide les interesaba Schumann, afamado como el más literario de los músicos románticos.

Barthes no tuvo un Claudel que lo atormentara con la conversión católica, con la que Gide jugueteó hasta arrepentirse cuando vio el celo horrioso que el poeta católico, transfigurado en rata eclesiástica, ponía en su "salvación" como corruptor de la juventud. Prefirió la atracción del comunismo, de la que se libró yendo

a la URSS y regresando con ese par de libritos denunciatorios que provocaron su excomunión. A diferencia de Gide, Barthes fue mustio. Creyó (y eso lo honra) en que ante la política, sobre todo cuando esta es la religión de los amigos, hay que ser tibios y a los *telquelianos* maoístas que se lo llevaron al baile en Pekín les dio el avión. Aquello de la China comunista a Barthes le repugnaba y solo dijo naderías al regresar para no herir a nadie. Pero mucha razón tiene Fernández al decir que la médula comunista, el marxismo, apenas si fue olisqueada o lamida por ambos. Les gustó el saborcito pero no se sentían vivificados por el tuétano. Gide halló evangélico al marxismo y Barthes fue, más que un marxista, un brechtiano. Barthes, en efecto, duplica a Gide pero, en materia de compromiso, este se va diluyendo con el siglo. Barthes es un Gide agotado y acaso lo sea porque, entre uno y otro, Sartre se comprometió en todo. Solo quedaban algunos viajes turísticos y firmas desplegadas. Migajas.

A diferencia de Fernández, el chileno Uribe no se propuso desarrollar un paralelo o lo hizo de una manera no fácil de descifrar. En el segundo de sus ensayos, el dedicado al diarista, misántropo y protector de las bestias callejeras Paul Léautaud (1872-1956), que es una demostración geométrica de la imposibilidad de escribir un ensayo como prueba de admiración, Uribe se pregunta (nos lo recuerda Andrés Claro, el prologuista) si Ezra Pound y Léautaud se habrán conocido, pregunta retórica resuelta así por el poeta chileno: "Los presento, se dan la mano en mi pecho... ambos dentro de mí."

Pocas cosas más deliciosas en la vida de un lector (en la variedad de aquellos con tiempo para leer) que asomarse regularmente al diario de Léautaud. No tiene la belleza campirana del de Renard, aunque de alguna manera lo continúa, en circunstancias parisinas (el de don Jules es una de las últimas genuinas *rusticatio* de Occidente), ni ofrece tanta miga histórica como el de los Goncourt y, sobre todo, no nos habla de un gran escritor, pues Léautaud no lo fue por voluntad propia. Su mundo es un

París literario y teatral bien marginal, lo que quedaba del XIX en el XX. Allá lejos se publica la *Nouvelle Revue Française* donde hasta Léautaud llegó a ser el crítico de teatro, Gide va y regresa de la URSS, los alemanes invaden Francia y nuestro viejo Léautaud, capaz de colaborar por pacifista, socorre, infatigable, gatos y perros. Solo admiraba genuinamente a Stendhal y además de escribir su diario *regular* apenas le quedaba tiempo para escribir otro diario, el *irregular*, dedicado a la salaz crónica de sus amoríos.¹

El exquisito Uribe se propuso escribir en 1966 un ensayo a la Montaigne para declarar su amor por Léautaud pero el relato de su empresa habría fascinado, me imagino, al último Barthes. Lo que la retórica recomienda, tomar la pluma para instruir a los ignorantes, en su caso fue un fracaso. Un hermoso fracaso. Leyó todo Léautaud, se llenó de datos, hizo veintitrés mil fichas (esas que Barthes colgaba como ropa para secarse en la azotea) y al final, una vez escritas, desistió. Es decir, como lo proponía Valéry (el otro yo de Léautaud), Uribe, que vive encerrado en su asumida calidad de expoeta en un departamento frente al Parque Forestal de Santiago, menos que terminar su ensayo, abandonó el borrador y consintió en que se imprimiese. No podía traicionar a Montaigne e incurrir, ensayísticamente, Uribe en la historia, la política, la economía o la demografía, como ciencias aplicadas a su Léautaud, persuadido de que “bien fácil resultaría ahora modificar el texto, sujetarse a un esquema ordenado, respetar las formas, las precedencias, una relativa opacidad y un brillo relativo, custodiar hasta cierto punto, el punto en que uno se aburre, la tradición nacional de un buen decir medio jurídico, medio desgredado y, diría, mediocre. Pero ¿y el ensayar del ensayo?”.

Lo que sigue es un antiensayo, un taco (chilenismo en honor de Uribe y sus editores) de citas y notas que tendrán la virtud de arrojar a un puñado de lectores hacia la religión del malhumorado y viperino Léautaud y su *Diario*, una demostración paradójica

de la literatura como una forma pírrónica de la felicidad, entendida como ilusión, ceguera y estupidez. Léautaud consideraba ridículos a los poetas-rimadores (“Esa gente”, que “hace perder un tiempo considerable para el desarrollo del espíritu” debe ser alejada de los niños con aptitudes literarias, suplica), en modernidades no fue más lejos que la lectura de su amigo Apollinaire y su opinión de la novela no es mejor, me temo. “¿Y las novelas? ¿Cómo un hombre de cincuenta años puede todavía escribir novelas? ¿Cómo se puede, incluso, a esa edad leerlas? Poesía y novela, ciertamente la parte inferior de la literatura”, escribió Léautaud el 4 de marzo de 1927, según nos informa su escoliasta chileno.

¿Y Ezra Pound? ¿Qué tiene que ver el bardo originario de Idaho con el misántropo parisino que odiaba a Flaubert y a su estilo, el monoteísta del *Diario* con el modernista impersonal de *Personae*? Todo, según uno supone al finalizar *Pound y Léautaud*, de Uribe. Su ensayo sobre Pound (1963) es anterior al de Léautaud y lo escribe el poeta en Roma en un momento en que, recién salido del hospital psiquiátrico de St. Elizabeths, Pound era para muchos un desconocido con leyenda, misma que, meticoloso, Uribe desentrañó: “Durante más de cinco años he leído a Pound con sumo interés, con sumo cuidado, con desconfianza...” Vaya, esa primera línea debería ser para los ensayistas lo que para los novelistas fue la primera frase de *Cien años de soledad*. A diferencia de lo ocurrido en el ensayo sobre Léautaud, aquí Uribe hace la tarea, compila e informa sin desesperarse, creyendo posible educar al prójimo invitándolo a emular su propia empresa hasta que llega a los *Cantares* (y no *Cantos*, como lo escribe Uribe y lo hacen otros pues Vázquez Amaral, su traductor, le preguntó al viejo Ez que prefería para su título en español y el viejo Ez dijo *Cantares*) y allí se detiene.² Duda de que Pound sea capaz de conversar con los curio-

so y él no puede hacer nada por ellos y enseguida, tras ofrecer una versión singular (de las mejores que he leído en nuestra lengua) del “Homenaje a Sextus Propertius”, Uribe calla... y sigue el ensayo sobre Léautaud. Mi teoría es que lo que no dice Uribe de los *Cantares* es lo que piensa del *Diario* y así nos ahorra una explicación vulgar y didáctica. Nos pide que pensemos con nuestra propia cabeza; él ya ha ensayado lo suficiente.

Así con el paralelo literario: la dificultad en la cuerda floja (Joyce y López Velarde), la duplicación (Gide y Barthes), el vínculo secreto (Pound y Léautaud). —

CINE

EL CINE QUE MECE
LA CUNA

MANUEL PEREIRA

“La cuna que se mece sin fin” es un poema de Walt Whitman que Griffith usó como *leitmotiv* en *Intolerancia* (1916) para entrelazar cuatro historias: la caída de Babilonia, la muerte de Jesucristo, la matanza de los hugonotes en Francia y una huelga obrera en 1914. El poema concluye con el océano susurrándole al poeta: “muerte, muerte, muerte”... Y lo hace “hablando como una vieja nodriza al mecer la cuna” para establecer el símil entre el vaivén y el rumor de las olas con una canción de cuna. Griffith recurre al poema para decirnos que también la historia es un océano, una sucesión de acontecimientos que se repiten, yendo y viniendo, como olas impregnadas de intolerancia.

El filme empieza con una mujer meciendo una cuna que se intercala como un ritornelo a lo largo de la tetralogía. Este *corsi e ricorsi* no solo alude al eterno oleaje de Whitman, sino también a *El nacimiento de una nación*. Y eso no es casual, ya que *Intolerancia* fue la respuesta de Griffith a las acusaciones de racismo que recibió su película anterior.

Detrás de la madre que mece la cuna vislumbramos tres sombrías figuras femeninas que recuerdan a las brujas de *Macbeth*. Mensaje indirecto de Griffith: esa mujer que mece la cuna también está alumbrando a una

² Fernández nos ofrece, como colofón, la crónica del feliz arribo de Barthes a España, un verdadero suceso, pues ávidos de modernidad siempre lo han estado los peninsulares. El chileno Uribe tan solo nos habla de que Pound, provinciano universal, le pidió a James Laughlin los derechos de su admirada Gabriela Mistral para traducirla al inglés...

¹ Creo que Monsiváis regañaba a su gente por leer demasiado a Léautaud y evadir así la realidad nacional. Pobre Monsiváis. Pobres de nosotros.



+La metáfora empieza en la cuna.

nación en la atmósfera fatídica que irradian las tres Parcas o Moiras.

Pero esa cuna —que ha saltado de la poesía a la pantalla— no se quedará ahí. Reaparece en *Fresas salvajes* (Bergman, 1957) durante el segundo sueño del doctor Borg. En esta cuna onírica hay un niño llorando que Sara acuna en sus brazos, consolándolo. Ella se lleva al bebé asustado “por el viento, los pájaros y las olas del mar” (otra vez el eterno oleaje whitmaniano). Poco después, Isak Borg se acerca a la cuna vacía y la observa con el mismo gesto de extrañeza que cuando miró dentro del sarcófago en el primer sueño. Recordemos que en aquella pesadilla se le acercaba una carroza fúnebre tirada por caballos. Tras chocar con un farol, el coche se bambolea —como una cuna— con un chirrido acompasado similar a un bebé chillando. Un ataúd cae a la calle. Cuando el anciano Borg se aproxima para ver dentro de la caja entreabierta descubre que el muerto es él mismo. Las asociaciones entre el féretro y la cuna, así como entre el llanto del bebé y el chirrido del carruaje balanceándose, sugieren que toda cuna es una prefiguración del sarcófago. Cambian

las dimensiones, los colores, el diseño, pero la función de ambos muebles acolchados es siempre la misma: mantenernos dormidos el mayor tiempo posible.

Así llegamos a la cuna satánica de *La semilla del diablo* (Polanski, 1968), completamente negra, con un dosel que cae como velo de novia enlutada y un crucifijo colgando al revés. Mia Farrow se acerca empujando un cuchillo, separa las gasas y abre espantada los ojos llevándose una mano a la boca: “¿Qué le habéis hecho a sus ojos?”, grita a los presentes, todos brujos. Sin embargo, poco después ella terminará mecendo amorosamente la cuna de su hijo con Satanás.

Cinco años después del poema de Whitman, William Ross Wallace publicó “La mano que mece la cuna es la mano que domina el mundo”, unos versos que inspiraron *La mano que mece la cuna* (Curtis Hanson, 1992), donde asistimos a los desmanes de una niña vengativa. O sea, otra cuna rodeada de maldad.

En el siglo IV la cuna a lo divino apareció pintada en las catacumbas romanas. San Francisco de Asís montó una representación viviente del pesebre en una cueva italiana durante la Nochebuena de 1223. Introdujo en la gruta una mula y un buey. El niño era un muñeco articulado.

A partir de ahí los belenes se propagaron enriqueciéndose con otros animales y personajes. Giotto, el Greco, Fragonard, Monet, Berthe Morisot, Van Gogh y el mexicano Manuel Ocaranza, entre otros, se ocuparon de este tema desde distintas perspectivas, tanto la humana maternal como la celestial.

El moisés más perturbador se ocultó en *El Ángelus* (1857), de Jean-François Millet. Gracias al paranoico Dalí y a los rayos X, sabemos que debajo del cesto de papas yace latente un ataúd infantil. El bucólico francés pintó una pareja campesina rezando ante una cesta con un niño muerto depositada en el surco. Luego cambió de opinión y repintó esa parte del lienzo. Así, el pequeño sarcófago devino canasta de patatas. Lo luctuoso se tornó aún más piadoso cuando añadió una iglesia al fondo y tituló el óleo.

Si la cuna atesora una poderosa tradición iconográfica, el cine no podía quedarse atrás. Pero las cunas antológicas del séptimo arte suelen ser aciagas, salvo la que improvisa Chaplin en *El chico* (*The Kid*, 1921), que cuelga del techo con cuatro cuerdas incluyendo una ingeniosa cafetera convertida en biberón. Es la cuna de la esperanza, la misma que resurge al final de *Rashomon* (Kurosawa, 1950). Con el llanto del bebé abandonado en un derruido templo japonés, deja de llover. Las sombras se retiran y sale el sol. La vida recomienza más allá de la oscuridad. —

LITERATURA

“¿QUÉ LES PUEDO DECIR A ESTOS CHICOS QUE NO SEA INSENSATO?”

Entrevista con George Saunders

ANTONIO DÍAZ OLIVA

George Saunders responde como sus personajes hablan. Con pequeñas digresiones, frases ágiles y trucos como poner números entre paréntesis. O eso, por lo menos, parece cuando el escritor estadounidense comenta, por correo, sobre *Diez de diciembre*, recientemente editado en español por Alfabet (traducción de Ben Clark), libro que lo llevó a ser finalista del National Book Award y portada de *New York Magazine* con el título “George Saunders ha escrito el mejor libro que leerás este año”. Diez relatos en los que se explora qué significa vivir en una época globalizada y saturada mediáticamente como la nuestra; el poder que tienen las empresas farmacéuticas, la publicidad y los medios de comunicación; y qué sucede con las relaciones humanas en medio de ese cuadro. Sobre eso se explaya desde su hogar, en el estado de Nueva York, donde Saunders también trabaja: hace dieciséis años que es profesor en Syracuse, la misma universidad donde —en los años ochenta— cursó una maestría de escritura creativa al mando de Tobias Wolff.

La mayoría de los cuentos de *Diez de diciembre* parecen esconder un

comentario sobre estos tiempos.

¿Cómo nacen sus historias?

Normalmente empiezo con una idea o una pequeña imagen, o incluso un par de líneas de diálogo, y de ahí trato de “crecer” hacia afuera –ver hacia dónde me lleva la energía natural de la historia–. Me gusta mantener las grandes ideas, temas o comentarios a raya (sabiendo que con el tiempo van a aparecer por su cuenta y de forma más auténtica). Así que me paso un montón de tiempo tratando de mejorar las frases; mantener la velocidad alta, cortar la grasa, mejorar el humor, aclarar la lógica interna del relato. Mucho trabajo en la edición, en el “línea a línea”. Pero nunca tomo notas ni nada de eso.

Su nombre se asocia a escritores como Kurt Vonnegut y Donald Barthelme, y usted los ha mencionado como influencias.

¿Recuerda cuándo los leyó?

Creo que leí a Vonnegut en la universidad, pero estaba demasiado enamorado del realismo como para entenderlo cabalmente. Como lector, en ese entonces era demasiado limitado. No me gustaba nada muy desordenado ni muy antiautoritario. A Barthelme lo leí luego de pasar una temporada en Asia. Estaba postulando a diversas maestrías en escritura creativa, y Barthelme vivía en Houston, enseñaba en uno de los programas que me interesaban, así que tomé uno de sus libros y lo leí. Además de esos dos autores, el descubrimiento de Isaak Babel y James Joyce –gracias a las clases de Tobias Wolff en Syracuse– fue algo muy importante para mí.

Con el éxito de *Diez de diciembre* le han pedido dar discursos de graduación en universidades.

¿Qué le puede aconsejar un escritor a una sala llena de jóvenes?

El primer discurso fue en 2005, para la graduación escolar de mis hijas. El público eran niños y niñas que conocía y les tenía cariño, así que me pregunté: “¿Qué les puedo decir a estos chicos que no sea insensato?” Y eran chicos muy astutos, mucho mejor educados que yo, y, como alguien que ha cometido su ración de errores a lo largo del

tiempo, no me sentí en condiciones de darles “consejos”. A la hora de escribir, lo único que me vino a la cabeza fueron las veces que (por ansiedad o por descuido o por lo que fuera) había herido a alguien. Luego Syracuse me pidió que cerrara el año académico e hiciera lo mismo. Así que no fue tan difícil. Solo que el texto se me perdió, por lo que tuve que recordarlo y escribir una nueva versión.

David Foster Wallace, que también leyó un discurso de graduación en una universidad, dijo: “Hay una parte de la vida adulta que nadie habla en este tipo de instancias. Y esa parte incluye aburrimiento, rutina y frustración.” Me imagino que no es tarea fácil hablar de eso a un grupo de graduados.

Sin duda son tiempos difíciles para los que se gradúan. Hay cosas como la economía y el mercado de trabajo que siempre van a estar fluctuando. Pero lo que no cambia es la condición básica de las personas. Y ahora, en esta etapa del mundo, me parece cada vez más obvio que el ser humano está acá para desarrollarse, para volverse fuerte y lo más generoso posible. No creo que exista una verdad más grande que esa. O eso me parece a mí por lo menos. Así que mi intención fue decir a los graduados que se pusieran manos a la obra y buscaran eso, en vez de, tal como yo lo hice, desperdiciar varios años sin tomar aquello en cuenta.

Su primer libro de relatos, *Guerracivilandia en ruinas*, se editó el mismo año que *La broma infinita*. ¿Conoció a Foster Wallace?

Tuve la suerte de conocerlo, sí. Era un gran tipo, un gigante en todo sentido. Inteligente, sin duda, pero también muy tierno y divertido. La persona que uno lee en sus páginas; así era él (aunque la versión escrita, por supuesto, está refinada y perfeccionada). Creo que por eso los lectores lo aman tanto. Tenía ese raro don de crear una personalidad particular en la página, cosa que el lector sintiera que (1) está realmente escuchando al escritor y (2) también está escuchando a una parte de sí mismo, una parte un poco atemporal y que solo se manifiesta

al leer a este escritor. Vonnegut tenía esta cualidad, al igual que Kerouac y Hemingway.

En 2007 publicó *The Braindead Megaphone*, un libro de ensayos en que critica el excesivo poder de los medios de comunicación sobre la sociedad estadounidense. Y algo de ese espíritu crítico se cuela en los relatos de *Diez de diciembre*. ¿Sigue manteniendo el mismo diagnóstico?

Creo que estamos peor. Nos hemos acostumbrado tanto a esa estúpida carita feliz que vocifera noticias que ya no se puede esperar demasiado de nuestros medios de comunicación. Por lo menos ahora el debate no es si ir a la guerra o no. Aunque que me temo que el tiempo vendrá otra vez, y no creo que estemos en mejor forma que cuando se decidió invadir Iraq. Por supuesto hay personas que van a contracorriente de eso, pero en general todo se está volviendo más reaccionario. Y me parece que finalmente se debe a la omnipresencia de las corporaciones y empresas transnacionales (es decir, la suposición tácita que hay entre estadounidenses de que si algo “sirve al accionista”, o sea, a la economía, entonces está bien). A eso hay que sumarle que las corporaciones se están convirtiendo en un ente sin fisuras –son algo así como esa cosa llamada “el Borg” en *Star Trek*– capaz de comprender, ingerir y neutralizar a cualquier cosa que pudiera oponerse a ellas.

¿Se considera, entonces, un pesimista?

Bueno, por otro lado trato de tener en mente la línea de pensamiento de Walt Kelly (el dibujante de tiras cómicas), eso de que la gente es la causante de esta situación, así que las mismas personas pueden sacarnos de ella (“Hemos encontrado al enemigo, y somos nosotros”). Ahora, ¿cómo puede suceder eso? Al ser conscientes del estado en que está nuestro país y trabajar por el bien del interior, es decir, si las personas que dirigen las empresas tomen conciencia de este tipo de cuestiones, y ajustan el rumbo de la nave. Poco a poco, creo, se forja una nueva conciencia en sintonía con aquello. Así que me siento optimista y pesimista a la vez. —