

en las primeras novelas de Morrison hay una búsqueda valiosa a nivel del lenguaje: Morrison buscaba reproducir, en los ritmos y cadencias de su prosa, la musicalidad particular del habla de los afroamericanos. Y la verdad es que lo logra magníficamente: sus novelas se oyen bien. En *Tar Baby* (1981; *La isla de los caballeros*) y en *Beloved*, quizá, se escucha mejor que nunca el eco de la tradición oral afroamericana, ese *storytelling* del cual proviene su mejor literatura. La cuestión es si uno está dispuesto a seguir oyéndola así porque sí, porque suena bien, durante nueve novelas, en vez de poner un disco de Nina.

Morrison es una escritora que tiene perfecta conciencia de su lugar de enunciación. Es decir, sabe desde dónde y para quiénes escribe. Por esa misma razón se distanció explícitamente de Wright, Baldwin y Ellison. Estos, dice Morrison en su libro de ensayos *Playing in the Dark* (1992; *Jugando en la oscuridad*), escribían pensando en un público lector blanco. La autodefinición de Morrison es, sin titubeos, “mujer” y “negra”; y lo que escribe es “ficción para el pueblo, la tribu” —Harlem o una comunidad negra en Ohio o Kentucky, pues. Como si algún escritor mexicano dijera: “Mis cuentos son criollitos, hispanoafrancesados, colonia Condesa.” Caricaturizo, por supuesto. Y quizás ese tipo de conciencia, ese exceso de definición sí tenga algún sentido, o por lo menos una explicación, en un país como Estados Unidos, donde a uno le piden un dibujo de su árbol genealógico hasta cuando quiere sacar una licencia de conducir o una tarjeta de descuentos para el supermercado. La pregunta es si esta conciencia excesiva de una audiencia, ese *writing for the village*, aporta algo a la obra literaria.

En *A Mercy* (2008), la última novela de Morrison, hay diálogos entre una indígena norteamericana y una esclava educada en inglés y latín por un cura católico en un plantío portugués del siglo XVII. Morrison le presta voz a ambos personajes y juega con la sintaxis de las dos. Aunque la idea es interesante, el resultado termina siendo caricaturesco. Y de alguna manera, esto es lo que le ha ido pasando a Morrison con el tiempo: sus temas siguen siendo los mismos, sus personajes se han simplificado y lo que mejor sostenía los libros —esa voz, o esas voces halladas en las primeras novelas— se ha ido deformando en mueca. Hay un tono cada vez más autoritario, pedagógico, pomposo, como si estuviera dirigido a una gran audiencia —pienso sobre todo en *Love* (2003; *Amor*).

Quizá que Morrison haya sido, durante demasiado tiempo, “la voz” de Estados Unidos, además de ser portavoz de una minoría, ha significado un menoscabo del tejido literario de sus obras. Quizás una de las razones de su éxito como escritora —llevar a la literatura las voces de las personas más silenciadas de una comunidad, y encontrar de verdad una sintaxis, una cadencia para hacerlo— ha terminado por convertirla en una especie de ventrílocua. Peor: una ventrílocua con la autoridad moral que confiere representar las causas justas de las minorías. Y si se habla desde un podio, lo que hay es un discurso, nunca un diálogo. De alguna forma, entonces, en tanto portavoz de una raza y una minoría, en tanto que lo que escribe es literatura

afroamericana —misma que, naturalmente, se define sólo con respecto a la literatura de Estados Unidos y no en relación con la literatura en un sentido más amplio—, y en tanto que se vuelve imposible un diálogo cuando el lugar de enunciación es un punto fijo e inamovible, Toni Morrison resulta ser el colmo de la insularidad de la literatura estadounidense. Una isla en una isla. Pobre Sr. Engdahl. —

— VALERIA LUISELLI

DARIO FO NOBEL 1997



Muerte accidental de un anarquista fue la primera obra teatral de Dario Fo que vi, y me encantó. Tenía todos los ingredientes para que sedujera al adolescente revoltoso que yo quería ser a comienzos de los años ochenta: pureza política, Estado represor, integridad, activismo romántico, crítica de la democracia, maniqueísmo, esquematismo, drama... Hasta muy poco antes Dario Fo, que era ya una estrella en Italia, era todavía en España un escritor *underground* cuyos libros no se traducían, aunque sus obras se representaran en el circuito independiente.

Hasta que no decidió (o cuando “decidieron”, porque se notó el toque de su mujer, la actriz y también escritora Franca Rame) girar hacia el costumbrismo crítico, sus obras no se hicieron verdaderamente populares, o mejor dicho comerciales: pasó del drama a la comedia, y dentro de esa comedia metió un mensaje; y podías, o no, quedarte con el mensaje, dándole vueltas en tu conciencia. Fernando Fernán Gómez decía del “teatro moral” que se representaba en el franquismo: los maridos burgueses sufrían durante la representación que los condenaba por adúlteros, pero jamás vi que ninguno abandonara a su querida por influencia de la función.

Después de *Muerte accidental de un anarquista* sólo he visto dos obras de Dario Fo (y Franca Rame): *Pareja abierta*, que cuenta la historia de un matrimonio que decide ampliar su vida sexual con otras personas, y *Tengamos el sexo en paz*, el monólogo de una mujer sexualmente insatisfecha, interpretado por Charo López.

Cuando vi *Pareja abierta* no dejé de removerme en la butaca: habían tomado lo peor de las estupendas comedias italianas de la posguerra y lo habían mezclado con las teorías sesentayochistas de la liberación... aunque, me temo, trataban de explicar que no había liberación posible, y seguramente tampoco amor, pero lo he olvidado. No guardo mejor recuerdo de *Tengamos el sexo en paz*, que podría haber sido un *sketch*, eso sí larguísimo, de un programa de televisión como *El club de la comedia*.

Y no es extraño que la televisión haya sido una referencia a la hora de remodelar su forma de escribir, porque tanto Dario Fo como Franca Rame han trabajado en ella habitualmente,

y en ella triunfaron ya en los primeros años sesenta. En *El mundo según Fo*, libro de conversaciones con Giuseppina Manin, explica: “Italia se dio cuenta de que los sábados por la noche en la pantalla de televisión se escenificaba la vida. Auténtica, real, difícil, escandalosa. El éxito fue increíble: a las nueve de la noche el país se paraba, hasta los taxistas dejaban de trabajar.” Sin duda, Fo exagera (ese es uno de sus atributos), pero el éxito conseguido en la televisión lo marcó.

Dario Fo tenía una vida antes de dedicarse al espectáculo. Su padre trabajaba para la compañía del ferrocarril y estaba obligado a cambiar de lugar de residencia cada cierto tiempo, casi siempre por el norte de Italia, cerca de la frontera con Suiza, cerca de Milán, donde nació Dario en 1926, envuelto en su placenta, lo cual es, según creencias de la zona, augurio de buena fortuna.

Su padre tenía ideas avanzadas y estaba siempre dispuesto a colaborar con quienes dejaban el país para marchar al exilio. Había estado en la guerra y había sido condecorado, y ese valor le hacía invulnerable ante las insidias de sus enemigos. El padre de Dario Fo fue siempre un ejemplo moral para su hijo, y un ejemplo de alegría, incluso después de muerto. Como lo fue, también, su abuelo, un campesino de avanzadas ideas agrícolas. Fo nunca olvidará una terrible granizada que observó en uno de los invernales de su abuelo y los viajes en un carro tirado por un burro bien educado.

A Fo le hicieron creer que las tejas de los tejados suizos eran de chocolate. Estuvo a punto de ahogarse en un lago y fue salvado de las aguas. Estaba enamorado de la mujer de su tío. Aprendió esgrima para poderse defender de los golpes que le propinaban sus compañeros de correrías. Descubrió muy pronto el jazz y el blues, y escuchaba embobado a los contadores de historias de su pueblo, sopladores de vidrio condenados a la locura: porque soplar vidrio produce silicosis y la silicosis lleva a menudo a la locura. Escuchaba embobado a su abuelo, cuando iba a vender por los mercados su mercancía: cómo se camelaba a las mujeres con historias de velado contenido sexual. Dario Fo se pasaba el día dibujando y coloreando con las acuarelas. Y cuando no pintaba, estaba mirando a las muchachas, secretamente enamorado de ellas. Robaba fruta en los campos y corría con sus amigos y se montaba en las tirolinas por las que bajaban los troncos. Era un niño feliz, al que sólo le llegaban los ecos de la dictadura fascista de Mussolini. De esa infancia feliz habla la primera parte de *El país de los cuentacuentos*, su libro de memorias, y el mejor de los suyos: de la época que le perfiló como actor y como escritor y como persona comprometida. Y cuando escribo *comprometido* quiero decir, en buena medida, seguidor de la izquierda totalitaria en un país democrático.

Pero esa infancia feliz se vino abajo en cuanto fue llamado a filas, todavía adolescente. Y esa participación en la Segunda Guerra Mundial cierra *El país de los cuentacuentos* de una manera sombría. También la guerra marcó, sin duda, la vocación dramática y su escritura. Y le dejó una huella de temor y de temblor: en especial cuando se vio vestido con el uniforme del ejército

nazi y quizás emplazado a luchar con la artillería alemana. Esa etapa terrible está mucho mejor contada que su niñez en estas memorias. Porque se pierde menos en digresiones psicossociológicas, porque no se obsesiona buscando razones al Dario Fo que acabó siendo y porque desmiente la afirmación de Bruno Bettelheim con la que abre el libro: “De un hombre me bastan sus siete primeros años de vida, ahí está todo, el resto os lo podéis quedar.” Una afirmación basura, sin duda. Y que Dario Fo niega una y otra vez con sus propios recuerdos.

No ha publicado todavía la continuación de sus memorias, pero podemos seguir el hilo de su vida en las conversaciones con Giuseppina Manin: sus deseos de ser pintor, su pasión por Mantegna y Leonardo, su ingreso en la Academia de Brera, el barrio milanés en el que se codeaba con Giorgio de Chirico y con su hermano, Alberto Savinio, “auténticos genios consagrados, y sin embargo entonces accesibles”, que estaban siempre “entre el Giamaica, el café gestionado por la mítica mamá Lina, y la lechería de las igualmente famosas hermanas Pirovini”.

Creo que cuando más acertada Fo es cuando habla de arte. Así, explica cómo “los grandes pintores son siempre grandes fabuladores. Pensemos en Mantegna, en Leonardo, en Caravaggio. Mis preferidos, también por su genialidad narrativa. En sus cuadros, si miras con atención puedes perderte de tanto perseguir personajes y tramas. Obras llenas de recorridos misteriosos, que se pueden leer de mil maneras, donde el tema oficial, declarado, es un pretexto para introducir quién sabe cuáles otros relatos. En cada gran pintura hay siempre una historia y una contrahistoria. Sí, los pintores les han robado el método a los fabuladores. Y yo les he robado a ambos”. Fo habla de Mantegna y de Leonardo, pero está explicando su manera de escribir la ficción: tomar una historia real (o una ficción anterior) y darle la vuelta para decir lo contrario, como hace en su libro de relatos *El amor y la risa*.

Me estoy perdiendo completamente. Se trataba de hablar del Dario Fo escritor, tarea por la que le concedieron el Premio Nobel. Y creo que me pierdo porque hay algo de su “poética” que me seduce, y que comparto. Por ejemplo, cuando dice: “A mí me gusta la vida. Y mucho. Me divierte demasiado vivir, siento curiosidad por todo, me gustaría poder hurgar en cada rincón de la existencia, que ha sido generosa conmigo de manera casi exagerada.” Por ejemplo, cuando dice: “Hay que luchar por una escuela, una cultura, una información dignas de su nombre, pues son las únicas vías para una democracia de hecho.”

Sin embargo, tengo que volver al orden, porque hay muchas más cosas que no me gustan de Dario Fo: no me gusta su literatura, falsamente popular y realmente chusca, y no me gustan sus ideas políticas. Aunque se ha presentado dos veces a la alcaldía de Milán, su programa político, que él quiere que sea completamente independiente de los partidos organizados y que llegue a “la gente”, incluye todos los tópicos de la izquierda contemporánea, y va incorporando paulatinamente los problemas del día, olvidando la izquierda marxista y adoptando los modos altermundistas, que su compatriota Giovanni Sartori critica en *La democracia en 30 lecciones*.

A veces a Fo se le va la mano, y se le escapan opiniones que pasaban por aceptables hasta hace nada y que ahora resultan repugnantes. Dice: “No se puede negar que Mao fue un gran estadista, capaz de intuiciones extraordinarias, al grado de subvertir con fuerza y genialidad todo un viejo sistema opresor. El problema es que, en todas partes, la burocracia consigue hacerse más fuerte que cualquier tensión hacia lo nuevo, y lo bloquea todo.”

Lo que no se puede negar, verdaderamente, es que Mao es uno de los mayores asesinos de la historia: y no hay forma de justificar sus crímenes ni de encontrarle la gracia.

Es estúpido citar nombres en la controversia de los Nobel (un premio a menudo sin rumbo que no ganaron ni Joyce ni Proust ni Borges y que todavía no han ganado Vargas Llosa o Philip Roth, y que tampoco ganaron dos dramaturgos muy superiores, como Bernhard o Dürrenmatt), pero es el propio Fo quien se jacta de su triunfo, que sin duda le ha dado una legitimidad literaria que no tenía, y de sus compañeros. A Giuseppina Manin le dijo: “Izado al mismo pedestal que Canetti o Brodsky, Montale, Camus, Pirandello y Pasternak. Faltó poco para que a más de uno le diera una patalleta.”

En el pedestal, el bufón ya es rey. Y la gracia de Dario Fo, si la tenía, ha dejado de tener gracia (si la tenía, que para mí no la tenía) y se ha vuelto solemne. Alienado, como Napoleón en Santa Elena. —

— FÉLIX ROMEO

JOSÉ SARAMAGO NOBEL 1998



“**P**ero esta ceguera es tan anormal, tan fuera de lo que la ciencia conoce, que no puede durar para siempre, ¿Y si nos quedamos así para toda la vida?, ¿Nosotros?, Toda la gente, Sería horrible, un mundo todo de ciegos, No quiero ni imaginarlo.”

Este diálogo se adjudica a dos personajes en *Ensayo sobre la ceguera* (1995), novela de José Saramago (Azinhaga, 1922). Una epidemia de ceguera se expande entre los habitantes de una ciudad. Pero ¿es esa la historia verdadera del libro?

Sus personajes —lo descubrimos pronto— no existen ni importan por sí mismos sino en tanto títeres a los que una voluntad superior sujeta a un destino inusitado. Carecen de un devenir previo que haya dado lugar a la gestación de una realidad interna que esté siendo puesta a prueba por la calamidad que, mágicamente, ha incorporado sus vidas a un plano incomprensible. A diferencia de lo que pasa con los personajes de Coetzee, el mal que sufren nunca los lleva a confrontar parcelas no discernidas de su existencia. Ejemplifico aquí con

el diálogo edificante entre una joven y un hombre que han tenido un enfrentamiento:

La muchacha de los lentes [...] se acercó lentamente, contando las camas. Inclino la frente, extendió la mano [...] y después, habiendo alcanzado, sin saber cómo, la mano del herido, que ardía, dijo, pesarosa, Le pido perdón, la culpa fue toda mía, no era necesario hacer lo que hice, Olvidelo, dijo el hombre, son cosas que pasan en la vida, yo también hice lo que no debía haber hecho.

Sus reacciones son elementales, sin gradaciones ni multiplicidad, sin viso introspectivo ni caracterización particularizada: con facilidad antidramática pasan del tropiezo a la contrición, como si “toda la gente” pudiera mostrar idénticos temperamentos. Lo suyo es, y no creo exagerar, sorprenderse por lo inusual de su ceguera. Esto nos llevaría a una primera afirmación: en los peores libros de Saramago —y *Ensayo sobre la ceguera* descuellan en ese grupo— no hay personajes. Porque tampoco hay novela.

Antes corrijamos. Hay un personaje en buena parte de la ficción de Saramago. Es el narrador omnisciente, uno que abusa del plural mayestático y se descubre tan “reflexivo” cuanto irónico. En una época literaria como la nuestra, que se ha sorprendido por el auge de la primera persona en la novela, Saramago presenta una voz que podría ser vista como una parodia posmoderna del narrador decimonónico. Veamos un párrafo de *El hombre duplicado* (2002):

Un paréntesis urgente. Hay situaciones en la narración [...] en que cualquier manifestación paralela de ideas y de sentimientos por parte del narrador, al margen de lo que están sintiendo o pensando en ese momento los personajes, debería estar terminantemente prohibida por las leyes del bien escribir. La infracción [...] puede conducir a que el personaje, en lugar de seguir una línea autónoma de pensamientos y emociones coherente con el estatuto que le fue conferido [...], se vea asaltado de modo arbitrario por expresiones mentales o psíquicas que, procediendo de quien proceden, es cierto que nunca le serían del todo ajenas, pero en un instante dado podrían revelarse como mínimo inoportunas y en algún caso desastrosas.

Sería torpe no acusar recibo de la ironía y el guiño metaliterario. También sería desleal no añadir que párrafos de ese tenor pululan en *El año de la muerte de Ricardo Reis* (1984), en *El evangelio según Jesucristo* (1991), en *Todos los nombres* (1997), en *La caverna* (2000). Y, más aún, sería condescendiente no advertir que ciertas participaciones caracterológicas del narrador —a diferencia de lo que sucede en la obra de Daniel Sada— resultan, muy a menudo, “inoportunas y desastrosas”.

La ironía y el talante metaliterario, se supone, disolverían cualquier sospecha de ingenuidad o unidimensionalidad. Por