

LETRAS

letrillas

LETRONES

CARTA DE MADRID

El Maestro de los ojos de halcón

No debería haberme sorprendido. Hace años escribí una novela, *Corazón tan blanco*, que trataba, entre otras cosas, del increíble secreto que para un hijo encerraba la existencia de su padre anterior a que fuera su padre, y así también su propio nacimiento. La escribí además, en parte, para explicarme otro secreto de la vida real, de alguien de mi familia, que no era posible ya conocer al haber muerto cuantos hubieran podido contar algo. *Invenire*, de donde viene *inventar*, significaba en latín *descubrir*, *averiguar*, *encontrar*. Inventarla es a veces la única forma de saber la verdad.

Y sin embargo he quedado estupefacto al leer ayer una noticia en la prensa, aunque acaso sea error o calumnia y mañana mismo esté irrevocablemente desmentida. Pero hoy el conocimiento,

la idea, están ya en mi cabeza y será difícil que alguien los saque. Y acaso tampoco debería haberme asombrado tanto por otra razón: si lo pienso dos veces, muchos de los personajes de mi infancia eran gente algo rara, con biografías anómalas o azarosas que entonces no percibía así (a los niños les parece normal todo, son los individuos más liberales del mundo).

Recuerdo por ejemplo a varios intelectuales españoles exiliados en América: el filósofo Ferrater Mora, el profesor López-Morillas, que al final de su vida aprendió el ruso para traducir al castellano a Dostoievski y Tolstoi. Ambos, al igual que otros conocidos entonces o después, tenían en común un extraño y apenas perceptible acento, y una actitud levemente extranjera cuando, ya en los sesenta, pasaban algún verano en España. Había un elemento fantasmagórico en ellos, una especie de pugna o tensión latente entre los brillantes y acomodados profesores americanos que eran y los españoles apesadumbrados o despo-

seídos o perseguidos que habían dejado su país un día oprimidos por sus recuerdos, justo lo que parecían haber perdido una vez metidos en sus chaquetas a cuadros y sus pantalones un poco cortos y estrechos, como de tela flexible e inarrugable, inequívocamente americanos. Recuerdo a Rosa Chacel cuando aún venía de visita tan sólo, desde el Brasil, con sus faldas largas y un aire ausente, como si fuera impermeable al país nuevo y real, como si éste no adquiriera carta de existencia frente a su memoria tan larga.

Y recuerdo al músico Igor Markevitch o Markevic, quien, me parece, anduvo por aquí durante años como director titular o invitado de la Orquesta de RTVE. Mi tío Odón Alonso y su mujer, mi tía Tina, lo acompañaban mucho durante sus estancias, hasta el punto de llevarse unos días a Soria, donde mis padres veraneaban. Al modesto profesor italiano de música de esa ciudad, don Oreste, se le caía la batuta al verlo, todos hablaban de él con veneración, “el Maestro”, claro está. Mi tío Odón, también director, se sentía discípulo suyo, y aquel Maestro respondía con creces a todos los tópicos sobre los genios, o sobre los divos, que tanto abundan en su arte: había que complacerlo, pero también distraerlo; escucharlo sin fin y jamás irritarlo, lo cual no era fácil, dado su puntilloso carácter; halagarlo sin descanso ni límite, tolerarlo siempre. No era alto; su pelo había retrocedido lo justo, en las sienes, para hacerlo maduramente atractivo. Sus ojos daban algo de miedo, ojos de halcón con venillas enrojecidas, ojos picudos, rápidos, tanto para fulminar y posarse como para esquivar con desprecio. A los niños ningún caso, incluido su hijo Oleg, un par de años menor que yo, niño centroeuropeo y ajeno, poco se divertía, creo. Recuerdo a Markevitch tantas veces tomando café o un aperitivo con mis padres y mis tíos en la Dehesa de Soria, con universal desinterés y un importado aire de aristocratismo artístico que le venía sin duda de sus días jóvenes junto a Diaghilev y Stravinski en París. Nacido en 1912 en Ucrania, en Kiev, murió en Francia en el 83. Ahora

leo que podría haber ocultado en su *villa* florentina a la cúpula terrorista de las Brigadas Rojas durante los cincuenta y cinco días de secuestro, previo a su asesinato, del primer ministro Aldo Moro, en el 78; y según un informe no probado, Markevitch “había conducido todos los interrogatorios de Moro”. Estaba casado con una duquesa romana, también la recuerdo, vagamente. No sé. Pero de Markevitch asustaban los ojos, no eran para tranquilizar a un crío. Su mirada era despiadada, punzante, fanática de su arte, fiera. No me habría gustado nada ser interrogado por un hombre capaz de mirar así, a veces. —

— JAVIER MARÍAS

LITERATURA

Puntos o la ley de Heisenberg (VII)

Hay una novelita de Ramón Gómez de la Serna, *El inencontrable*, que realmente lo es dentro de la lista de títulos que integran su obra generosa. Está disimulada en *El novelista*, con la que Ramón se adelanta a otro grande, Italo Calvino, en *Se una notte d'inverno un viaggiatore* (la traducción de cuyo título podría haber sido, respetando el endecasílabo, *Si en una noche invernal un viajero*). Las tramas serviciales que ambos tejen, diversas, coinciden en una prestación, la de permitir darse el gusto que casi todos los novelistas se niegan a sí mismos: dejar salir embrolladas las muchas ficciones que presionan dentro o suspender la historia que se tiene entre manos si el impulso se enlentece o si un imperioso golpe en la puerta trae una intersección. Todo esto puede coincidir con otro antojo: cederle al lector la última jugada, poniendo a prueba esa aptitud de la que puede imaginarse capaz aquél que no es pasivo. Calvino imaginó un lector entusiasta que pasa de un libro a otro tras la lectura del primer capítulo, siempre interrumpido por una u otra causa. Eso le permite a Calvino, único autor de un fluir hecho de aperturas abandonadas de muy distintos estilos, mostrar una

deslumbrante fogosidad creadora. Gómez de la Serna no se esconde en múltiples autores inventados; nomás se inventa a sí mismo. Andrés Castilla trabaja en las pruebas de imprenta para la reedición de un viejo libro, que se inspira en un amor fracasado de otro tiempo; añade algo y cae en la tentación de cambiarlo todo. Abandona y empieza a escribir otra novela. Lo interrumpe un crítico, que le asegura que el público se aburre de las historias en que no se fuma. Cuando éste se va, lo visita la Inspiración, que “desata un rollo de papeles, de esos que hacen las mujeres, convirtiéndolo en cosa de música toda documentación”, trayéndole caracteres de hombres. Empieza *Cesárea*. Es de nuevo estorbado, ahora por un antiguo personaje —no está lejos Pirandello— que viene con una reclamación y lo lleva a un nuevo desvío; empieza *La novela de la calle del árbol*, que a su vez pasa a otra y a otra. A veces Ramón siente nostalgia de su peculiar estilo concentrado y acumula páginas de greguerías, para volver luego a un novelar ortodoxo, donde sucedan cosas. Todo concluye cuando llega la hora de las *Obras completas*. Andrés Castilla compra con lo que le pagan la casa soñada para contemplar el mar y deja de escribir: “Ha cumplido un deber, ha hecho todo el destrozo posible en la hipocresía del mundo y ha evidenciado a su manera la intrascendencia del hombre”. Ramón escribió *El novelista* en 1923 y por cuarenta años más siguió cumpliendo con ese mismo deber.

La naturaleza en general juega limpio. Con más frecuencia de la que registramos, porque suele parecernos mal nuestra propia clarividencia, deja señales, en rasgos, en miradas, en gestos o frases de los hombres. Como aquél que nada ve en un bosque, salvo, de modo desatendido, tierra, troncos, ramas, plantas y todo se le escapa, perdemos los mensajes a cuyo fondo no llegamos y cuya debida voz no acatamos. Recuerdo, y espero que por última vez, el insistir prepotente, entre halagos, de alguien que pretendía imponer su voluntad, orientada siempre hacia la consecución de algo

en el intrincado laberinto de sus particulares codicias. Al principio, probamos el rechazo, la huida disimulada sin colisión pero sin sometimiento. Pero tal era su asidua amabilidad, su viscosa indulgencia para con los caprichos que yo acumulaba para espantarla que al fin me consideré ilógica, horrible, inhumana. Y sin embargo, allí estaba la clara voz de la naturaleza que hablaba a través de un rostro criomorfo, fiel al balante testarudo. Jamás dudas, nunca la gentil indefensión de quien muestra fisuras, del que, alguna vez, desamparado, se revisa y olvida su papel en el mundo. Al fin, la naturaleza no puede más con tanto disimulo y tanta afectada falsificación del propio ser y descubre no la hilacha sino la madeja completa y enredadora. Entonces toca recordar las pistas nítidas, ignoradas con deliberación, e inclinarse ante Kwanon, diosa de la piedad y la misericordia.

¿Alguien sabe de cuándo data el primer manifiesto? Obviamente sabe a democracia moderna, que es el periodo histórico en que los intelectuales se dieron cuenta de que estaban hartos de que el Demos no se diera cuenta de que ellos eran los que debían tener el poder, pero que había que sugerirlo con discreción. De modo que resolvieron no perder coyuntura para opinar de todo, sabiendo o ignorando. Es lo que encierra un verso de Lezama Lima (que algo habrá pensado en este tema): “Firmen todos a la vez, quiten las manos todos a la vez.” (*El encuentro*.) —

— IDA VITALE

CARTA DE BARCELONA

Dejar de fumar

Cuentan que en cierta ocasión Axel Munthe (el autor de *La historia de San Michele*) se encontraba medio dormido en su bella casa de la isla de Capri cuando “sintió” de repente que una cara lo miraba desde el fondo del mar. Entonces dirigió su telescopio a un punto pálido alejado de la orilla y vio una cabeza de mármol de medusa

que terminó colgando en la pared de su escritorio.

Yo estaba fumando el otro día en mi casa de Barcelona y miraba la amplia vista que puede verse de la ciudad desde mi ventana y de pronto “sentí” un extraño horror a mi domicilio y la llamada de la sirena de un barco que en aquel momento estaba entrando en el puerto de Barcelona. Dejé de fumar instantáneamente, paralizado por la sensación de que era urgente “romper el cristal de la ventana” (que decía Goethe) y salir de viaje, dejar de fumar (decisión que llevaba días retrasando), abandonar por un tiempo el humo estancado de mi domicilio.

Llamé a un amigo que atiende siempre a mis preguntas más absurdas y le pregunté qué lugar le parecía idóneo para dejar de fumar. “Estados Unidos”, me contestó sin vacilar. Dudó más cuando le pregunté qué lugar de Estados Unidos. Como no se decidía a responderme, le conté que acababa de oír la sirena de un barco que estaba entrando en el puerto. “Ve a Chicago –dijo mi amigo– y toma un barco que te adentre en el Lago Michigan”.

El primer día de junio de este año fui a Chicago para dejar de fumar. Me hospedé en el Allerton, donde elegí una habitación para no fumadores, uno de esos cuartos de hotel en los que si uno enciende un cigarrillo se dispara de inmediato una sirena (poco parecida a la de un barco) en el pasillo y, aparte del momento de vergüenza que vives, te cae una multa de doscientos dólares.

Cuando llegué a Chicago el calor y la humedad eran insoportables. El clima de esta ciudad es muy duro en invierno –se hiela el Lago Michigan y se alcanzan temperaturas de 25 grados bajo cero– mientras que en primavera y verano el calor y la alta humedad suelen ser asfixiantes. En invierno la llamada *ciudad del viento* se convierte en un manto de nieve que hace tan peligrosas las calles, que el Ayuntamiento coloca largas cuerdas en ellas para que los transeúntes tengan a qué agarrarse y eviten resbalones. Pero yo llegué en plena canícula asfixiante y pensé que el clima de

los cuatro días que me esperaban en Chicago –mi presupuesto no alcanzaba para más, el euro no vale gran cosa ante el dólar– no iba a conocer variaciones. Me equivoqué en esto tanto como en suponer que la ciudad de Eliot Ness era idónea para dejar de fumar.

“Dudo que lo consiga”, me había ya dicho un taxista mexicano al explicarle qué había ido a hacer a Chicago. Tenía bastante razón. Ya en el mismo día de la llegada, fui a cenar al Miller’s Bar –un tugurio mítico por haber contado entre su clientela más entusiasta con Humphrey Bogart y Frank Sinatra, por no hablar de Al Capone–, donde uno hace el ridículo más espantoso si no fuma. A la mañana siguiente, el tiempo había cambiado, se había suavizado el clima. No sabía que iba a suavizarse mucho más, fumaba yo por esas calles pensando que no tardarían en volver la asfixia y la humedad, fumaba por esas calles admirando –visualmente Chicago es espléndida– la imaginación de arquitectos históricos como Roof, Holabird, Sullivan and Wright, que aportaron a la ciudad arrasada por el Gran Incendio de 1871 –¿tanto se fumaba entonces en aquel lugar?– grandes e innovadoras ideas para rascacielos. Y es que de pronto un pueblo ganadero del medio oeste se convirtió en el sitio de nacimiento de todo tipo de novedades arquitectónicas. Del caos los ganaderos hicieron surgir la cultura.

Chicago. Caos, creatividad y cultura. En cuestión de vitalidad artística le vence por diez a cero a Barcelona, pues no creo que nadie pueda ganar a aquellos ganaderos con espíritu de ganadores.

Al día siguiente de mi deslumbramiento arquitectónico, dejé de fumar por consejo de mi amigo Timothy Jones, el botones del hotel, un joven con muchos galardones, entre ellos el Hospitalidad Harper de 1996 y el Botones del Año de 1997. Timothy Jones fue el que me informó que el tiempo iba a empeorar progresivamente, como así sucedió. Con el paraguas rojo que me prestó, me dediqué a ver todo lo que él me había recomendado: Water Tower, Chicago Place, el lujo de la Milla de

Oro, la *skyline* vista en la línea del horizonte de un barco que se adentra en el lago Michigan, la ruta de Al Capone (en autobús), los barrios de Greektown y Chinatown, el *ball* del legendario *Chicago Tribune*, la gran biblioteca nueva de la ciudad, las largas calles del barrio mexicano, el fascinante Art Institute.

¿Se acuerdan de Joseph Conrad que, en su viaje al Congo, iba haciendo el descubrimiento paulatino de la locura colonial? Yo fui descubriendo, primero de forma pausada y luego acelerada, la evolución enloquecida del clima de Chicago.

El último día por la noche. La tormenta era alucinante mientras nos dirigíamos –un taxista mexicano, mi amigo Antoni Munné y yo– a un barrio peligroso donde podía oírse el mejor blues de la ciudad. Toda idea de peligro desaparecía en cuanto entrabas en aquel bar de blues. Allí, a pocos kilómetros de la casa natal de Hemingway, en un club de blues invadido por un humo azul, fui vencido por la tentación de un tabaco imprescindible para escuchar a Johnny B. Moore en su emocionante homenaje a Muddy Waters.

De vuelta al hotel, tras un viaje de retorno épico bajo la tormenta que anunciaba nieve para el día siguiente, vi humo bajo la puerta de mi cuarto mientras escuchaba en la radio a Mojo Mama y Willie Dixon. Me dormí soñando blues. Cuando desperté ocho horas después, el mal tiempo seguía allí. Estaban ya preparando –no lo vi pero me lo dijeron– las cuerdas para las transeúntes cuando pedí el taxi para el aeropuerto, me despedí de Timothy Jones, volé con la tormenta que se desplazaba hacia Barcelona y llegué a mi ciudad en una terrible madrugada de lluvia y viento –que causó una grave catástrofe sobre la montaña de Montserrat, centro espiritual de Cataluña–, una madrugada terrorífica que no me inquietó porque andaba sólo preocupado por la urgencia típica del aficionado al blues: fumar hasta el amanecer.

Así fue. Fumé en casa hasta que amaneció. De bocanada de humo en bocanada, vi cómo lentamente iba di-

solviéndose –aunque sólo fuera provisionalmente– aquel horror al domicilio que me había arrastrado a Chicago, ciudad que mentalmente se había convertido para mí en una gran fotografía que colgaba de la pared de mi escritorio de triste escritor sedentario. —

— ENRIQUE VILA-MATAS

POLÍTICA

El motor de Europa

El peso de la historia modela aún ahora a la nueva Alemania unida. Hace más de una década el Muro de Berlín se derrumbó estrepitosamente y terminó el largo proceso hacia la unidad definitiva de Alemania. El país había vivido desde 1945 dividido, despojado del territorio germano oriental y con Berlín convertido en un enclave de Occidente dentro de la Alemania socialista. Ese 3 de octubre de 1990, Alemania resolvió el problema que había arrastrado desde la Revolución de 1848 y que había atravesado la unificación de 1871, el Imperio, la República de Weimar y el Tercer Reich: la construcción de un Estado nación que satisficiera, a la vez, el principio de la autodeterminación y las demandas de la democracia liberal. De la vieja agenda quedaba pendiente un vértice fundamental de la llamada “cuestión germana”: establecer una relación definitiva y moderna entre el concepto de nacionalidad y ciudadanía, montadas aún en el ambiguo y peculiar concepto del origen étnico y cultural. Esta idea de una nación que rebasa fronteras y culturas había promovido el fortalecimiento del pangermanismo, del expansionismo y del patriotismo militante y excluyente que culminó en la Segunda Guerra Mundial. Los horrores del nazismo se sumaron al legado histórico que Alemania arrastraba y se convirtieron en una extraña mezcla de culpabilidad y sentido de la responsabilidad, mismas que permitieron a los alemanes, primero, renunciar a parte de su soberanía entre 1945 y 1990 y, posteriormente, anclarse a una Europa integrada que ha exigido aún más concesiones, pa-

ra convencer al mundo y a ella misma de que Alemania es un país “normal”.

Mientras Alemania vivió dividida, la normalidad fue, en efecto, imposible: el país se refugió en el trabajo. En la construcción de un capitalismo regulado y protector y de una plácida prosperidad, fracturada tan sólo por la emergencia repetida del debate sobre el pasado reciente. Aun cuando el poderío económico alemán sobrepasó a Francia, Alemania siguió viviendo bajo la ficción de que Francia dominaba y dirigía a la Europa comunitaria.

Todo ello cambió en 1990. El país se encaminó aceleradamente hacia la normalidad. Alemania se convirtió en un país unido y plenamente soberano y, en la política, los líderes todopoderosos que habían guiado a Alemania en la posguerra cedieron su lugar a la lucha partidista y a la alternancia del poder. Ésta culminó con la elección de un nuevo canciller en septiembre de 1998, el socialdemócrata Gerhard Schroeder, y con el retorno de los poderes federales a la vieja y compleja capital del país: Berlín.

Alemania resquebrajó, asimismo, el antimilitarismo neutral de posguerra al participar en la ofensiva de la OTAN en Kosovo; ha recuperado el término “interés nacional” en su retórica política y ha afirmado que desea ser de nuevo una “gran potencia europea”. Paralelamente, erosionó el temor de sus vecinos a un posible renacimiento de la vieja hegemonía, concediendo aún más soberanía a la Europa integrada: en enero de 1999 adoptó, junto con los otros diez países que se unieron a la integración monetaria, al euro, que mandará a retiro al poderoso marco alemán, símbolo de la anomalía alemana de posguerra.

Con la normalidad, llegaron también a Alemania los pedestres problemas que afligen a otros muchos países y que parecían haberla evadido: el desarrollo desigual, el impacto de la globalización y el desempleo, las pugnas políticas, la indecisión, la necesidad de asumir el liderazgo europeo y, en fin, la crisis económica.

La mayor paradoja de la historia alemana reciente ha sido, sin duda, la

construcción de un Muro invisible entre las dos Alemanias, pero tan real como el de ladrillo y concreto que se derrumbó en 1990. El gobierno inundó de inversiones a los cinco Länder orientales que se incorporaron al país hace una década: desde 1991 han fluído 106 mil millones de marcos hacia Alemania oriental, el 5% del PNB del país. A pesar de esta inmensa derrama, el Este no ha podido crecer al ritmo del Occidente; el desempleo es dos veces más alto en el Este, las inversiones no han sustentado el establecimiento de nuevas empresas dinámicas y modernas y la brecha cultural entre *ossies* y *wessies* es cada día más compleja y amplia. La frustración de los 17 millones de alemanes orientales, que esperaban que la unificación implicara el establecimiento inmediato del reino de la abundancia, ha alimentado el surgimiento de partidos y organizaciones de derecha, el resentimiento, la intolerancia y la “Ostalgie”: una nostalgia por la vieja Alemania Oriental, idéntica a la que cultivan los rusos por la difunta Unión Soviética.

En la última década, Alemania ha enfrentado, asimismo, la crisis del sistema económico de posguerra. La economía que caracterizó los años del “milagro alemán” consiste en un frágil equilibrio entre el capitalismo de mercado, una fuerte protección al trabajador y un Estado benefactor generosísimo y muy costoso. La mano omnipresente del Estado impuso una onerosa carga impositiva y diseñó un complicado corset de regulaciones. En Alemania todo lo controlable es controlado. Tan sólo en 1997, se dictaron cinco mil leyes federales que contienen 85 mil provisiones. La peor receta para mantener la competitividad del país en el mundo globalizado de hoy. En pocos años, las empresas alemanas, especialmente las exportadoras, que habían sido el puntal del milagro económico de posguerra, empezaron a perder la batalla por los mercados frente a las dinámicas transnacionales norteamericanas. Para 1999, Alemania se había convertido en el Japón de Europa, el nuevo “hombre enfermo” del continente. El desempleo sobrepasó al 10% de la

mano de obra y la economía se estancó frente al resto de Europa: el PNB creció apenas 1% y el flamante euro empezó a deslizarse junto con la economía germana.

Alemania tuvo que aceptar que la crisis tenía una base estructural y que la única salida de la encrucijada era, precisamente, una reforma estructural: una nueva revolución económica que transformara el sistema fiscal ineficiente y bizantino del país y que redujese el costo excesivo del trabajo y el tamaño del gigantesco Estado benefactor.

En menos de dos años y con la tradicional eficiencia germana, Alemania abrió las puertas al cambio y a la cultura de la competencia, tan ajena hasta entonces a la organización económica del país. Las empresas de punta extrajeron la principal lección que puede derivarse del largo y extraordinario crecimiento de la economía estadounidense en la última década. A saber, que en el mundo globalizado de hoy la receta del éxito implica adoptar un círculo virtuoso que se inicia con el progreso acelerado de la tecnología informática que reduce los precios, eleva la inversión y la productividad del trabajo, y que se cierra, generando una rápida elevación en los salarios reales y en el consumo.

La construcción de un nuevo milagro alemán no será, sin embargo, ni fácil, ni rápida. Más de un sector de la población resistirá el desmantelamiento del Estado benefactor, y la posible respuesta de la élite política, renuente a emprender una revolución económica y social, es un enigma. Misterio que Alemania deberá develar a corto plazo, porque de la modernización plena del país depende su futuro y el destino de toda Europa. —

— ISABEL TURRÉNT

LITERATURA

Gustaw Herling

“Lo importante no es dónde se nace, sino el lugar que se elige para morir”. Y desde hacía años Gustaw Herling, uno de los mayores escritores polacos y europeos de este fin de siglo,

había declarado que era en Nápoles donde moriría, “su” ciudad desde 1955.

La noche del pasado 6 de julio, tras haber terminado de leer *Don Ildebrando*, el cuento que da el título al último libro de Herling, me adormecí con las imágenes pesadillescas de la historia de un viejo cirujano y su antepasado, judío converso en la España de la Inquisición, asediado por el maleficio de la *iettatura* como emblema metafísico del mal.

Pocas horas después, la llamada de un amigo desde Nueva York me informaba que Herling había muerto. De súbito acudieron a mi mente los dos encuentros que tuvimos. El primero en Roma, en casa de su traductor y amigo común Ron Strom, tras haber leído el extraordinario *Diario escrito de noche*. Pero aquel día hablamos con fervor de otro gran polaco: Bruno Schulz, de quien se cumplía el centenario del nacimiento, y de mi deseo de celebrarlo, lo que pudo llevarse a cabo gracias a la obstinada insistencia de Herling ante el Instituto Polaco de Cultura, en Roma.

El segundo encuentro, un par de años después, fue en su casa de vía Francesco Crispi, en Nápoles, donde vivía con su mujer Lidia (hija de Benedetto Croce), con motivo de una entrevista que dio lugar a un diálogo de una franqueza inusitada entre literatos.

Herling contestó con aplomo y benévola sequedad a cada una de mis preguntas, incluidas aquellas sobre su trágico pasado: la experiencia del gulag (su novela-testimonio *Un mundo aparte*, publicada en 1951 con prólogo de Bertrand Russell, fue objeto de una auténtica caza de brujas por parte de la izquierda europea), el mal como categoría inmanente, la santidad laica (su polémica respuesta al Papa cuando éste condenó a las muchachas bosnias que habían abortado tras haber sido violadas por soldados serbios y su cuento *Beata, Santa* dan la pauta de su compromiso cristiano antidogmático), su amor por la pintura del siglo XVII, la fascinación por el Medioevo (época recurrente en sus ficciones policíacas de tinte metafísico), la literatura rusa y el poder...

Condenado durante décadas al os-

tracismo en el que la izquierda comunista y la derecha católica coincidieron por opuestos motivos, este émulo contemporáneo de Dostoyevski —pupilo y amigo de Gombrowicz, deportado en 1940 a un gulag mientras intentaba atravesar la frontera para unirse a la resistencia antinazi, combatiente en Medio Oriente e Italia con las tropas aliadas en la Segunda Guerra Mundial— fue una de las pocas voces que se levantaron contra la ceguera dogmática de las ideologías ya en los años cuarenta.

Simultáneamente, durante medio siglo Herling fue tejiendo una de las obras más singulares y contundentes de la literatura contemporánea, donde crónica, autobiografía, ensayo y ficción se entrelazan para componer un tapiz deslumbrante, en cuyo centro gravitan la tensión moral y la empatía piadosa, como armas capaces de enfrentar las encrucijadas de nuestro tiempo.

En las más de 2,500 páginas de su *Diario escrito de noche* cobran forma esas grandes interrogantes morales y políticas. Lo recuerdo ligeramente encorvado sobre sus papeles, hablando con tono monocorde en su impecable italiano con acento polaco, mostrándome la carta en la que Albert Camus, apenado, le informaba que *Un mundo aparte* no sería publicado en Francia, porque su contenido no había gustado en ciertos círculos. Círculos capitaneados por Sartre, quien afirmaba que “si esos campos existieran, no habría que hablar de ellos”.

La censura volvió a caer sobre Herling todavía hace pocos meses, cuando la prestigiosa Einaudi rechazó su prólogo a *Los cuentos de Kolyma*, del gran escritor ruso Várlam Shalámov, porque Herling equiparaba el gulag soviético con los campos de concentración nazis.

Con la muerte de Gustaw Herling se apaga aún más la tenue llama de la memoria y la imaginación como alarma ante un mundo donde la violencia y la mala fe deciden los destinos de millones. Queda la imagen de un hombre que, en la soledad del exilio, se atrevió a mirar más lejos que sus contemporáneos y defender con lucidez una dignidad.

— JAVIER BARREIRO CAVESTANY

CINE

Vittorio Gassman

Qué difícil nos resulta separarnos de las consejas cotidianas cuando los hechos se nos presentan imperiosamente confusos. La llegada del nuevo milenio no nos indica, por sí misma, que los ciclos se cierran y, sin embargo, así está sucediendo. Con la muerte de Vittorio Gassman concluye uno de los movimientos más importantes del siglo: el neorealismo italiano.

Actor versátil de gran presencia, interpretó tanto a Shakespeare como aventureros en Argentina, tanto tragedias griegas como militares ciegos, como aquel famoso papel, reinterpretado por Al Pacino, en *Perfume de mujer*, de Dino Risi.

Gassman entendió que el escenario es una trinchera que proyecta, agresiva y cortésmente, las energías poderosas del actor. Y así fue: si una característica de la capacidad actoral de Gassman sobresale es la fuerza con la que interpretaba sus papeles. Desde aquel galán criminal e impetuoso de *Arroz amargo* de Giuseppe de Santis, obra que lo dio a conocer al mundo e incluso atrajo la atención de Hollywood, hasta ese histórico jefe de familia en *La familia* de Ettore Scola, la fuerza, muchas veces confundida con la sobreactuación, es lo que caracteriza las interpretaciones de Gassman. Quizá es necesario ahondar en esto. Muchas veces se ha creído que las actuaciones si no son sutiles son exageradas, y la tendencia occidental de actuación ha abusado de la sutileza para convencer de que las pasiones humanas son sólo internas, motivo por el cual nos hemos topado con la imposibilidad de actuar a Shakespeare o a los trágicos griegos a plenitud. Gassman entendía que las actuaciones son tan encendidas como contenidas, tan internas como externas. Gassman se colocaba frente al público con franqueza y al mismo tiempo con astucia ambigua, y su presencia era como el hilo conductor de su trabajo y de su vida, espléndidamente humana.

Naturalmente, Gassman fue uno de

los polos de la actuación italiana; el otro se llamó Mastroiani, y como herederos de Casanova, de Alfieri y de Cellini, hicieron su autobiografía, Gassman en forma de novela, Mastroiani en un documental filmado por su hija.

Gassman llegó a Hollywood, pero se supo mantener al margen. Al mismo tiempo trabajó en el cine de autor, como el de Alain Resnais; colaboró con Visconti, con Altman y con Luigi Comencini, e incluso dirigió una película,



Gassman en *Il sorpasso*, 1962.

Kean, pieza escrita por Jean-Paul Sartre acerca de la vida del gran actor inglés decimonónico Edmond Kean. Sin embargo, si debemos hablar de alguna relación fundamental en la carrera de Gassman hablaríamos de dos: con Dino Risi y con Ettore Scola. Para el actor, Risi fue un miembro familiar que, en películas como *El matador*, *La marcha sobre Roma*, *Perfume de mujer* y, esencialmente, *Il sorpasso*, logró quitar la máscara de actor cómico que en las obras de Mario Monicelli Gassman había adquirido. Pocas películas, como *Il sorpasso* llegan a ser el reflejo de una Italia en la que todo parecía fácil pero donde sonaba la crisis futura. Ettore Scola, riguroso y talentoso, había conocido a Gassman en *Il sorpasso*, ya que colaboró en el guión y trabajó en sus primeras películas, pero su participación en *Y nos amábamos tanto*, así como en *La familia*, asientan a un Gassman maduro y lleno de matices actorales.

Al final de su vida lo achacaron grandes depresiones y la cercanía de la muerte lo angustiaba. "La muerte no me obsesiona, me repugna", dijo al final. Con su partida se cerró el ciclo neorrealista. —

— CARLOS AZAR MANZUR

URBANISMO

El golpe de los comisarios

Se veía venir. Al fin y al cabo, hace ya décadas que los creadores de museos intentan escapar del diagnóstico vanguardista convertido por el tiempo en profecía y maldición: *los museos son cementerios*.

Los creadores de la penúltima generación de museos ya se esforzaron en cambiar el lugar de la importancia, derrocar las reglas de los acentos. ¿Creía usted que en un museo lo importante es la obra que se exhibe? Pues no: de las faraónicas transformaciones del nuevo Louvre, el Musée D'Orsay o el Museo Picasso, por no salir de París, se deducía que lo importante no era tanto lo que había dentro sino la caja. Los cuadros de Manet, Gauguin o Van Gogh que en el museo del Jeu de Pomme habían conseguido por fin convencer al público de que son arte clásico, en el Musée D'Orsay (una antigua estación de tren), se esfuerzan ahora por cumplir con el destino más humilde de decorar la obra de un arquitecto ni siquiera creador sino transformador. Antes los arquitectos parecían artesanos orgullosos de subordinar su arte a una función. Con la reforma del Prado a cargo de Rafael Moneo, los madrileños están aprendiendo la vieja, costosa y larga lección de que hay una combinación fatal, y es la mezcla de arquitectos ambiciosos con políticos acomplejados y poco leídos y un sólido presupuesto (aunque a veces no sale del todo mal: véase el Guggenheim de Bilbao, escaso museo pero fascinante edificio. La caja como obra de arte).

El caso de la Tate Modern, en Londres, es distinto. Inaugurado esta primavera como la propuesta inglesa de museo para el siglo XXI (el lenguaje faraónico es esencial a esta jerga espectáculo-mediática), se trata de una vuelta de tuerca en la carrera hacia... hacia... ¿hacia dónde? Porque lo más grave aquí no es el diseño de vieja fábrica, con una chimenea de lúgubre simbolismo, en la orilla del Támesis y a cien metros del reconstruido Globe, el teatro de Shakespeare: agredida en los setenta con

otros edificios culturales del mismo jaez (y que motivaron la protesta del por una vez útil príncipe Carlos), Londres casi se había acostumbrado a esta estética postnostálgico-industrial.

Lo grave aquí es la concepción misma del museo. Si se confirma la tendencia, es posible que en efecto el museo muera, derruido por sus centinelas. Y no en un acto de destrucción-creación, como proponían los vanguardistas, sino en uno tan trivial como la disolución de un azucarillo en una taza de café tibio. Pues la revolución propuesta no es otra que la de una pomposa banalidad, grave enfermedad a la que el arte rara vez sobrevive.

También aquí se veía venir. ¿Acaso en el último año los comisarios del MOMA de Nueva York no se las arreglaron para marginar la *Noche estrellada*, de Van Gogh, o *Las señoritas de Aviñón*, de Picaso? Y ello para hacerle sitio a los últimos santones del arte políticamente correcto (Cindy Sherman, Louise Bourgeois...). Como con otros ejemplos del hermano mayor americano, no es de extrañar que la Tate Gallery, una de los dos pinacotecas de Londres, optase por dejar de ser uno de los museos más ordenados y claros de Europa y, en lúgubre augurio, le diese *el poder al intérprete*. Por cierto que este museo-madre se llama ahora Tate British y, en otra utópica pero rentable entelequia, pretende organizarse en torno a un supuesto *arte nacional*.

Derribada la reaccionaria superstición de que lo importante en un museo es la obra que se exhibe, superada la *etapa arquitectónica*, aunque aún la padeceremos por su rentabilidad en titulares, ahora lo importante es el intérprete; el que dice qué hay que ver y cómo: *La visión del comisario*. Ya lo era, claro está (los grandes museos sólo exhiben parte de sus fondos), pero ahora lo es de una forma no menos osada que la del arquitecto que se siente artista. “La gente tiene que comprender que la arquitectura es un arte y *aguantarse*”, le escuché una vez al premiado portugués Álvaro Siza.

De modo que en la Tate Modern los comisarios han tomado el poder y reorganizan el arte moderno y lo mezclan

en función, no de criterios estéticos con vocación de claridad (la esencia misma del museo), sino de la confusa papilla posmoderna que, cuando ya comienza a retirarse en los centros de pensamiento dignos de ese nombre, se hace fuerte en la industria cultural, sobre todo la anglosajona. Y que una vez descontada la retórica oportunista, sólo útil como siempre a los brujos que la interpretan (“repensando el paisaje” o “una nueva objetividad”), se queda en la banalidad de lo obvio y neutraliza la subversión artística.

Así las cosas, tres datos en apariencia dispersos se dirían parientes: uno, que en Londres las nuevas estaciones de metro aparezcan tapiadas para que la gente no se pueda suicidar; dos, que en la librería de la Tate Modern no haya ningún libro de John Berger, el más lúcido ensayista inglés en estética de este tiempo; y tres, que un mendigo hambriento de sinceridad me pidiera una libra “para alcohol y cannabis”. —

— PEDRO SORELA

CINE

El asesinato es mi negocio

No por previsible deja de notarse: adaptar al cine la novela *Psicópata americano*, de Brett Easton Ellis, parecía para todo lector un tiro incierto, si se conocen las tensiones naturales entre un texto minucioso y visualista y los códigos del cine: la novela es una tentación mortal, un señuelo que pide a gritos ser filmado, como todas las de Ellis y otros tantos escritores influidos por el cine (¿hay alguno que no, a estas alturas?). Es barroca en sus detalles, tiene un narrador fascinantemente antipático, Patrick Bateman, el triunfador del auge reaganiano que no admite equívocos, una anécdota de acumulación de asesinatos bestiales. Durante la última década del siglo, Hollywood tuvo *Psicópata americano* como su proyecto soñado, sobre todo cuando ascendió Leonardo Di Caprio como su intérprete ideal. El castigo, por supuesto, se escondía detrás de la tentación.



Christian Bale como Patrick Bateman.

La versión cinematográfica, adaptada y dirigida por la canadiense Mary Harron, no sólo no supera la brutalidad de la novela, sino que se contiene, deja las muertes en *off* o en plano general, se desvía, avanza a zancadas largas e impone cortes severos en su versión original que le escamotean veinte minutos. El éxito de la novela de Easton Ellis era la venta del *yuppie* como asesino serial, la sátira de un mundo aséptico y regido por la competencia selvática en los restaurantes de lujo y las salas de juntas de Madison Avenue, donde se esconde una mente que se pasó al otro lado de la violencia, el de la ejecución mortal de todo competidor o todo lacayo. Mary Harron simplemente no tenía cómo ganar ante los admiradores de Ellis, como tampoco lo logró John Huston con *Bajo el volcán*, porque hizo lo más sabio para ella y peligroso para la película: no darle al consumidor de la novela lo que pide.

Bateman compendia varias genealogías del thriller literario (Bloch, Woolrich, el seguimiento periodístico o psiquiátrico de los asesinos seriales) y el cine le aporta otras: es la versión asesina del atribulado Sherman McCoy de *La boguera de las vanidades* (la de Tom Wolfe, no la de De Palma y Tom Hanks), aunque ambos era las caras exitosas del sueño nunca alcanzado por el prostituto californiano Julian Kay (Richard Gere) y su obsesiva atención por la apariencia, la decoración, el vestuario, los músculos, siempre que no dijeran nada de él de *Gigoló americano* (1980, Paul Schrader); pero es una caricatura de grupo, la psicopatología de la decencia que tiene como pareja a la Beverly Sutphin (Kathleen Turner) de *Mi mamá es una asesina* (1994, John Waters) y cuya deses-

perada superficialidad se cubre y hace evidente cuando distrae a sus inminentes víctimas reseñándoles la música que les hace oír (Huey Lewis, Phil Collins), con fórmulas sacadas de cualquier sección de recomendaciones.

La directora se ocupa de trazar la moraleja mayor del libro: la inutilidad de la culpa cuando el infractor no tiene identidad más que para sí mismo: pese a que la voz interior de Bateman insista en que quien actúa no es su conciencia, y busque al final la redención de la confesión a su abogado (el momento más alto de la actuación, notable en su amaneramiento, de Christian Bale), la ironía final es que a nadie importan el asesino ni las víctimas: puede revelarle a la camarera de la disco sus deseos de destrozarla sin que ella reaccione: ¿no le oyó, no le creyó, no le importó? Paul Allen (Jared Letto) le confunde siempre con otro, pero tras asesinarlo, habrá testigos que juren haber visto a Allen con vida después y esa indiferencia entre todos será su máscara, su salvación, su inutilidad final. No importa un asesino serial en el grupo; en el fondo, es nadie.

Con todo, Mary Harron cae víctima de su psicópata y de la corrección política; más segura de lo que no quería hacer que de lo que sí, en su esmero por situar histórica, cultural y psicológicamente a Bateman lo individualiza demasiado, lo sobreexplica, le quita la significación colectiva que le haría realmente inquietante, como sí lo conseguía Spike Lee en *El verano del asesino*, donde el Hijo de Sam era un fantasma en el fondo de un cuadro mucho más amplio. Los momentos brillantes son frecuentes (las ejecuciones; el intercambio de tarjetas como competencia de virilidad; la novia dormida en la cena), pero su administración es azarosa; después de un bache de ritmo de veinte minutos, sobreviene el clímax casi sin aviso, pudiéndose haber dado mucho antes. El trato que impone la literatura al cine es tramposo, traidor, y el gran cineasta se prueba cuando sujeta del cuello a la novela y la sacude hasta que le da lo estrictamente cinematográfico; hace falta ser tan canalla como el contrincante, y Mary Harron es una

buena lectora pero, para su desgracia como directora, muy buena gente. —

— GUSTAVO GARCÍA

DEPORTES

Futbol maquiavélico

Jorge Valdano, gurú literario del fútbol, desprecia el estilo italiano. Para él, el fútbol debe ser espectacular, sinónimo de goles, de metas cumplidas. En su esquema, el cenit del balompié mundial lo ocupa el estridente equipo holandés que, a no ser por su desesperante tino frente al marco a la hora de cobrar esa ejecución suprema que son los penales, debiera ya ser campeón mundial. A sus ojos, el último círculo del infierno futbolístico lo ocupa Italia, con su estilo destructor basado en el famoso *catenaccio*.

El equipo italiano estuvo a un paso de salirse con la suya en el torneo continental que celebró Europa hace un mes. Vestidos como verdaderos *dandys* del césped, con el cabello engominado como capos sicilianos y haciendo gala de esos nombres que sólo pueden ser acuñados en la bota (¿quién no quisiera llamarse Fabio Cannavaro?), Italia se dedicó a desesperar al mundo futbolístico. Nadie, empezando por Valdano, deseaba que el fútbol italiano, que navega con la bandera de la mejor defensa, se alzara con la copa de campeón: “ganaría el *antifutbol*”, decían. Los gladiadores de azul y blanco eran, de nuevo, los villanos favoritos.

Pero aún quedamos algunos para los que el fútbol defensivo también es un arte. Toda historia requiere de un villano y, en el fútbol, nadie mejor que los italianos para llenar ese papel. Los *azzurri* parecen haber leído a Maquiavelo antes de idear su estilo: son geniales cuando se trata de jugar con la percepción y la realidad. En apariencia, los futbolistas italianos son inofensivos: hombres con rostros cincelados, vestidos a la medida con camisas ceñidas al cuerpo, de impecable aseo y maneras cordiales. Pero al empezar el partido todo cambia. Sin perder la línea, los defenso-

res azules se agrupan como parte de una centuria romana en la línea de su área, y ahí, guiados por ese mismo espíritu guerrero, se dedican a golpear —y a golpear de nuevo. El rival, ofendido, ataca con mayor fuerza, dejando espacios. Por ahí, por esos huecos que la frustración del oponente ha creado, se introducirá algún delantero con nombre siempre similar al del Luca Brasi de los Corleone. En España 82 fue el flaco de piernas chuecas Paolo Rossi; en Italia 90 fue el impredecible calvo Salvatore Schillaci, hombre desconocido hasta antes del mundial y quien, para colmo, se daba el lujo de hacerse llamar *Totó*; y claro, en la pasada Eurocopa, el poder ofensivo de los italianos estuvo centrado en dos hombres igualmente indescifrables: Francesco Tótti, aparentemente más preocupado por mantener su cabello bajo una red que por anotar, y Filippo Inzaghi, tan delgado que pasó inadvertido por las filas enfurecidas de los rivales. Ambos practican el encanto italiano: maquiavélico disimulo.

El *catenaccio* italiano es la máxima expresión del fútbol defensivo, pero también es una delicia de seducción. Nadie como los *azzurri* para endulzar el oído arbitral. Tras una falta, los italianos se esconden entre un mar de colegas azules, hacen camuflaje; sonríen, juegan a ser inocentes. Y los árbitros muerden el anzuelo, víctimas involuntarias del hipnotismo del candado azul. Tampoco el público hace mella en Italia. Los jugadores, acostumbrados a recibir amenazas en su propio fútbol (muchas en las que se incluyen pescados envueltos en papel periódico), son inmunes a los gritos de los estadios del mundo. Pero más allá del fogueo mafioso, los italianos cuentan con un factor fundamental de su lado: su vanidad. No parecen haber caído en la cuenta de que son vulnerables, que saben que armar ese candado es sólo una parte del juego; que al terminar los noventa minutos volverán a vestir trajes hechos en Milán; que tras el encuentro —la final— regresarán a Italia, donde la vida es todo menos defensiva. No cabe duda: *La vita é bella*, Jorge. —

— LEÓN KRAUZE