

# CUADERNOS HISPANOAMERICANOS



## DOSIER

CINE Y POLÍTICA EN ESPAÑA  
**Coordina** Emeterio Díez Puertas

## ENTREVISTA

Juan Carlos Chirinos

## MESA REVUELTA

Francisco Fuster  
Erika Martínez  
Santos Sanz Villanueva

## CUADERNOS

HISPANOAMERICANOS

Avda. Reyes Católicos, 4  
CP 28040, Madrid  
T. 915838401

Director

**JUAN MALPARTIDA**

Administración

**Magdalena Sánchez**

magdalena.sanchez@aecid.es

T. 915823361

Suscripciones

**María del Carmen Fernández Poyato**

suscripcion.cuadernohispanoamericanos

@aecid.es

T. 915827945

Imprime

**Solana e Hijos, A. G., S. A. U.**

San Alfonso, 26

CP 28917-La Fortuna, Leganés, Madrid

Depósito legal

M.3375/1958

ISSN

0011-250 X

Nipo digital

109-19-023-8

Nipo impreso

109-19-022-2

Edita

**MAEC**, Ministerio de Asuntos Exteriores, Unión Europea y Cooperación  
**AECID**, Agencia Española de Cooperación Internacional  
para el Desarrollo

Ministro de Asuntos Exteriores, Unión Europea y Cooperación

**Josep Borrell Fontelles**

Secretario de Estado de Cooperación Internacional  
y para Iberoamérica

**Juan Pablo de Laiglesia y González de Peredo**

Directora de la Agencia Española de Cooperación Internacional  
para el Desarrollo

**Ana María Calvo Sastre**

Director de Relaciones Culturales y Científicas

**Miguel Albero Suárez**

Jefe del Departamento de Cooperación y Promoción Cultural

**Pablo Platas Casteleiro**

CUADERNOS HISPANOAMERICANOS, fundada en 1948, ha sido dirigida sucesivamente por Pedro Laín Entralgo, Luis Rosales, José Antonio Maravall, Félix Grande, Blas Matamoro y Benjamín Prado.

Catálogo General de Publicaciones Oficiales:

<http://publicacionesoficiales.boe.es>

Los índices de la revista pueden consultarse en el HAPI (Hispanic American Periodical Index), en la MLA Bibliography y en el catálogo de la Biblioteca.

La revista puede consultarse en:

[www.cervantesvirtual.com](http://www.cervantesvirtual.com)

[www.cuadernohispanoamericanos.com](http://www.cuadernohispanoamericanos.com)

# CUADERNOS HISPANOAMERICANOS



## DOSIER

### CINE Y POLÍTICA EN ESPAÑA

- 4 *Jordi Costa* – El diablo de la Transición. Eloy de la Iglesia y la poética del desclasamiento
- 14 *Santiago de Pablo y Virginia López de Maturana* – La mira cambiante. El terrorismo de ETA en el cine de Imanol Uribe
- 29 *Manuel Nicolás Meseguer* – Los cineastas de la ceja: movilizados por la reelección de Zapatero
- 42 *Luis Deltell* – Donde hay poder, hay resistencia. Pablo Iglesias ensayando sobre cine
- 57 *Emeterio Díez Puertas* – Relato de integridad y corrupción
- 72 *Asunción Bernárdez-Rodal* – Discursos sobre política y desigualdad: nuevas directoras en tiempos de crisis



## ENTREVISTA

- 84 *Carmen de Eusebio* – Juan Carlos Chirinos: «Cada escritor es libre de escribir sobre lo que le apetezca»



## MESA REVUELTA

- 94 *Francisco Fuster* – La tesis y la antítesis: Baroja contra Valle-Inclán
- 112 *Erika Martínez* – Señales de vida: apelación y vulnerabilidad en las *Postales*, de Frank Báez
- 126 *Santos Sanz Villanueva* – Ricardo Piglia, «historiador de sí mismo»



## BIBLIOTECA

- 136 *Juan Ángel Juristo* – Crónica de la tierra baldía
- 140 *Andreu Navarra* – Unamuno y el exilio de 1939
- 146 *José María Herrera* – Un proyecto de reconstrucción
- 150 *Julio Serrano* – Estado latente: lentitud que avanza
- 154 *Cristian Crusat* – Levantad, carpinteros, las vigas de la imaginación
- 159 *Michelle Roche Rodríguez* – La fruta de la violencia
- 163 *Isabel de Armas* – Cuando las piedras hablan



A black and white photograph of several film strips. The strips are arranged in a layered, overlapping fashion, creating a sense of depth and movement. The lighting is dramatic, with bright highlights on the edges of the film and deep shadows in the recesses, emphasizing the texture and perforations of the material. The background is dark, making the metallic sheen of the film strips stand out.

# Cine y política en España

*Coordina* Emeterio Diez Puertas

# EL DIABLO DE LA TRANSICIÓN. Eloy de la Iglesia y la poética del desclasamiento

«El haz de luz que surge del proyector puede convertirse en un rayo de Dios, pero también en un rayo del diablo», expone el padre Miguel en un aula llena de alumnos adolescentes en una de las escenas de *El sacerdote* (1978) de Eloy de la Iglesia. A continuación, el personaje alude a aquellos turistas del tabú que, por aquel entonces –la acción de la cinta se sitúa en 1966, año del vergonzante referéndum franquista–, se dirigían a Perpiñán para poder contemplar aquellas películas que, rompiendo límites de representación, no habían podido sortear la censura española. La alusión a un rayo divino y a un rayo diabólico lidiando por el dominio de un haz de luz cinematográfica hace que, más allá de la esquemática descripción de un moralismo tortuoso e hipócrita, se escuche un eco venido de más lejos.

En 1947, el cineasta y pionero teórico del cine Jean Epstein publicaba *El cine del diablo*, un ensayo en el que seguía ahondando en la tarea que se encomendó a sí mismo tras escribir el excepcional *Buenos días, cine* (1921): escribir una filosofía del medio, labor que en la década de los años veinte, que fue aquella en la que el cine adquirió su autoconciencia artística, aún estaba toda por hacer. En *El cine del diablo*, el pensamiento de Epstein se abismaba en aquellas sutilezas reflexivas que, en su anterior *La inteligencia de una máquina* (1946), le habían llevado a flirtear con algunos conceptos manejados por la mecánica cuántica al abordar el cine como instrumento capaz de cuestionar la unidireccionalidad del tiempo y plantear, a través del uso de la imagen acelerada, la imagen ralentizada y la proyección a la inversa, las posibilidades de distintos tiempos no humanos. El discurso de Epstein asociaba la idea de Dios a lo permanente y la del diablo

a lo mudable, en un juego de contrarios que sintetizaría de esta manera en las primeras páginas de su libro, tan conciso como intrincado:

*Los fantasmas de la pantalla tienen quizá otra cosa para enseñarnos que sus fábulas de risas y lágrimas: una nueva concepción del universo y nuevos misterios en el alma. A veces bueno, a veces malo, Dios es la fuerza de lo que ha sido, el peso de lo adquirido, la voluntad conservadora de un pasado que pretende perdurar. A veces malo, a veces bueno, el diablo personifica la energía del devenir, la esencial movilidad de la vida, la variancia de un universo en continua transformación, la atracción de un porvenir diferente y destructor tanto del pasado como del presente (Epstein, 2014, 2).*

Efectuando un salto bastante temerario, aunque, sin embargo, productivo, podría afirmarse que el padre Miguel estaba formulando su teoría del rayo divino y del rayo diabólico en el seno de una película que, sin lugar a dudas, se adscribía claramente bajo esa segunda área de influencia, toda vez que su creador, Eloy de la Iglesia, era, en más de un sentido, un cineasta del cambio y del cuestionamiento de todo dogma. Comunista, homosexual, tóxicomano y maldito, el cineasta, suma de disidencias en una sola identidad, logró ser, al mismo tiempo, un creador de evidente calado popular y una presencia incómoda, tanto para las viejas instancias de poder como para los nuevos agentes de un proceso democrático incapaz de conciliar los rigores de la militancia política con las facetas más indomesticables de una intimidad entendida como campo de batalla y territorio de insumisión. A través de un cine de vocación claramente popular, pero de transparente sustrato intelectual –en cierto sentido, no sería descabellado definirle como nuestro Pasolini de cines de barrio–, Eloy de la Iglesia liberó el inconsciente colectivo señalando los daños colaterales de una política represiva tan largamente sostenida que acabó atrofiando los mecanismos colectivos para articular deseos y utopías. Subestimado por amarillista por parte de la crítica ortodoxa, el cine de Eloy de la Iglesia se erige en estimulante objeto de estudio por su capacidad para fusionar un imaginario transgresor y un sustrato poético e ideológico que en ocasiones flirtearía con lo inasumible –lo sadeano atraviesa el discurso de *Juegos de amor prohibido* (1975)– bajo unos códigos regidos por la vocación de seducir al gran público.

Resulta tentador pensar que, de alguna manera, Eloy de la Iglesia se proyectó sobre la compleja figura de Néstor, el perso-

naje interpretado por Eusebio Poncela, en *La semana del asesino* (1972). Néstor es un joven burgués, aspirante a cineasta, que observa con unos prismáticos el entorno chabolista que rodea su atalaya, situada en un bloque de lujosas viviendas. Su mirada pasa de los muchachos que juegan al fútbol en un descampado al cuerpo sudoroso de Marcos (Vicente Parra), el solitario trabajador en una empresa de alimentación que vive en una casa aislada junto a las chabolas. En el curso de un relato que no enfatiza su condición de comedia negra, intentando trasladar sus claves hacia una cierta ambigüedad poética alejada de la funcionalidad puramente cómica, Marcos se convertirá en una suerte de asesino en serie casual, asesinando sucesivamente a un taxista, a su novia, a su hermano, a la prometida de éste, al padre de la misma y a la propietaria de un bar cercano, en una idea que, por ejemplo, podría haber abordado un historietista como Martí Riera tras una tarde de inmersión en las páginas de *El Caso*. Marcos y Néstor se irán conociendo a través de encuentros casuales, mientras el segundo saca a pasear a su perro de noche, un contexto que invita a pensar en la aleatoriedad relacional de esas tierras de nadie que son las zonas de *cruising*. Porque lo que se va haciendo evidente a los ojos del espectador –y también se debió de hacer evidente a los censores que pusieron todos los dispositivos a su alcance para bloquear esa dirección del discurso– es que lo que lleva a Néstor hacia Marcos es el puro deseo, así como esa atracción, liberadora y libidinal, por lo crudo y desamparado que, asimismo, experimentaron Pasolini, Genet o el propio Juan Goytisolo, que, en su memorialístico *Coto vedado* (1985), sintetizaba así ese poder de imantación:

*El frenesí por los barrios bajos que me acuciaría durante años resultaba incomprensible y aun chocante a la mayoría de mis amigos. [...] Pero este acomodo provisional y egoísta a una realidad vivida por otros como opresiva e injusta, originado en parte por mi inagotable curiosidad a lo diferente, inasimilable y ajeno –una curiosidad testimonial a la vez literaria y política– incluye sin embargo otros elementos de autenticidad personal más allá del encanallamiento o pintoresquismo supuestos. [...] El ámbito urbano en el que calaba, su fantasmagoría creadora avivaban mi percepción de las cosas, me abrían a nuevas y arborescentes parcelas de realidad (Goytisolo, 1985, 202-203).*

En una escena de *La semana del asesino*, Néstor convence a Marcos de que le acompañe a tomar algo a una terraza cercana. Ahí,



mientras beben una horchata, Néstor elabora una reflexión en la que podría esbozarse una cierta declaración de principios por parte del cineasta:

*Estoy pensando que somos dos tipos raros. Es evidente. Yo debería estar, como tú decías, con gente de mi edad, bailando en una discoteca, pasando el verano en Torremolinos y corriendo por las autopistas a 140 por hora. Y tú deberías estar casado, con una mujer que empieza a ponerse llenita, con un par de críos, pendiente de pagar la letra de la lavadora y con la ilusión de que algún día podrás comprar un 600. [...] Tengo un amigo con mucha barba y gafas muy gruesas que diría que tú y yo somos dos desclasados.*

Siempre es peligroso proponer trasvases entre ficción y realidad, aunque ambas funcionen como vasos comunicantes, pero esa hermandad en el desclasamiento que propone el personaje de Néstor proyecta una tentadora luz sobre la futura relación entre el cineasta y el actor José Luis Manzano, un talento natural que pasó de una situación de exclusión social a la condición de actor fetiche en películas como *Navajeros* (1980), *Colegas* (1982), *El pico* (1983), *El pico 2* (1984) y *La estanquera de Vallecas* (1987). El deslumbramiento de Néstor ante el primario, enigmático Marcos –que, en esa misma escena, manifiesta sentirse como recién despertado de un sueño (pesadillesco), después de que la banda de sonido haya sincronizado el sorbido de la horchata a través de una pajita con los motores de un avión–, parece prefigurar la tortuosa relación entre el director infectado de malditismo y esa joven promesa que acabaría convirtiéndose en precoz cadáver, historia de arrebatado *amour fou* que Eduardo Fuembuena reconstruyó y novelizó minuciosamente en su libro *Lejos de aquí*, aparecido en una primera versión publicada por UNO editorial en 2017 y aún pendiente de publicación en su versión definitiva. En el desenlace de *La semana del asesino*, Néstor invita a Marcos a su señorial piso, desde donde le confiesa que ha podido husmear con sus prismáticos a través de la claraboya de su casa. Temiendo que su amigo haya presenciado sus crímenes, Marcos intenta degollarle con un vaso roto, pero desiste del intento y abandona el lugar. En una escena que, al parecer, no llegó a formar parte de ninguno de los montajes internacionales de la película, pero que el sello Video Mercury rescató para el apartado de extras de la edición especial en Blu-ray de la película, Néstor, en la soledad de su piso, acariciaba los afilados cristales y rememoraba la noche en la que ambos habían disfrutado de una lúdica velada en una piscina pú-

blica, sólo que las imágenes no se corresponden exactamente a un *flashback*, sino a una revisión del pasado reescrita por el deseo en la que los dos cuerpos se unen en una coreografía lúbrica sin posible parangón en el cine del tardofranquismo.

El discurso de la intimidad como territorio de transgresión entrará en explícito diálogo con el contexto político y social en las películas que Eloy de la Iglesia dirigirá en plena Transición. Es el caso de la muy desconcertante *La criatura* (1977), donde un tema de choque –la zoofilia– se convierte en radical factor de desestabilización dentro de una historia de incomunicación matrimonial protagonizada por una mujer atrapada en su infierno doméstico y su esposo, un presentador de televisión afín a un partido de derechas que no cuesta reconocer como el correlato en clave de Alianza Popular. Años más tarde, Eloy de la Iglesia no dudaría en cuestionar el uso amarillista de esa atracción zoofílica entre la esposa desencantada y ese perro abandonado que el matrimonio había recogido en una playa. Como en el caso de *El sacerdote*, el cineasta trabajaba ahí bajo guión ajeno de Enrique Barreiros, pero ello no es óbice para que no pueda integrarse el alucinado monólogo que el personaje de Cristina, interpretado por Ana Belén, desgrana en un momento clave de la película dentro de esa poética del autor en torno a la transgresión como gesto político:

*Para entender ciertas cosas hay que saber hundirse poco a poco como yo lo he hecho, porque entonces, desde esa monstruosidad, puedes contemplar todo lo que te rodea de una forma clara, precisa. Así vas descubriendo que tampoco hay tanta diferencia entre lo que tú haces y lo que hacen los demás. Resulta incluso divertido. Es como si, de repente, descubrieses que esa imagen grotesca que se ve en los espejos deformantes de las barracas de feria no está en los espejos, sino en las personas que se reflejan. Cuando estás absolutamente convencida de que eres un monstruo, rodeada de monstruos en un mundo hecho para monstruos, te resulta apasionante la idea de llegar a monstruosidades aún mayores para, al menos, ser un poco distinta. Yo también sé lo que es sentir el horror. Y lo he sentido. No me ha hecho falta tener ni tu moral, ni tus prejuicios para horrorizarme.*

A través de la obra de Eloy de la Iglesia, llegarían al ámbito del cine comercial algunas propuestas conceptuales que tan sólo unos pocos años atrás sólo podían haber sido formuladas en las catacumbas más innegociables del cine experimental: es el caso

de los trabajos del turolense José Antonio Maenza, ocasional compañero de viaje del poeta maldito (y suicida) Enrique Hervás y autor de ese *Orfeo filmando el campo de batalla* (1968-1969) que proponía la experiencia de una sexualidad transgresora en el ámbito privado como arma de insumisión frente a un orden establecido, programado para vencer en todas las instancias sociales. Entrevistado por el periodista Antonio Castro en las páginas de *El cine español en el banquillo* (1974), Eloy de la Iglesia parece retomar el pensamiento de Maenza para articular una defensa de la perversión sexual que, por aquel entonces, tendría sus más claros anclajes dentro de la obra del cineasta en títulos como *La semana del asesino* y *Una gota de sangre para morir amando* (1973). En declaraciones recogidas en el apartado de extras de la edición en DVD de *La criatura* por parte del sello Divisa, Eloy de la Iglesia decía:

*Creo que, en la sociedad en que vivimos, la perversión sexual es quizá la única forma de rebelión a nuestro alcance contra la sociedad opresiva y establecida en que vivimos. En Una gota de sangre para morir amando describo una sociedad neofascista, en la que la única posibilidad de liberación estriba en la perversión sexual de la protagonista. [...] En La semana del asesino, los sucesivos personajes que va matando Vicente Parra encarnan las diversas represiones de las que se va liberando [...]. La labor de una revolución es la labor conjunta de una serie de individuos que suman sus esfuerzos, pero que elevan como estandarte su individualidad. Para mí la defensa de la individualidad y [la] de las pequeñas libertades personales son la base de toda revolución, que es la reunión de individuos que en un momento dado sacrifican su individualidad por el bien común; pero el motor inicial para que el hombre salga de la alienación y llegue a la revolución es la toma de conciencia a través de sus propios problemas, de sus propias frustraciones. Por eso es por lo que creo tanto en el sexo como elemento liberalizador y como elemento revolucionario, siendo como es el sexo una razón absolutamente unipersonal. [...] Creo que una de las formas más válidas de estudiar la sociedad es a través de sus enfermedades, de sus traumas.*

Tanto en *Los placeres ocultos* (1977) como en *El diputado* (1978), el cine de Eloy de la Iglesia abordó la tensión intrínseca a la doble vida, al conflicto existente entre una imagen pública comúnmente asociada a una buena posición económica y profesional y el pulsional territorio de unos deseos heterodoxos que pue-

den poner en peligro a la parte visible de una misma identidad. Cabe recordar aquí que, para el cineasta, el cine popular, con su peculiar mezcla de tonos genéricos –del *thriller* político al cine quinquí, pasando por el terror y el melodrama–, siempre fue un excéntrico instrumento para elaborar una suerte de autobiografía vicarial. Y, también, para proponer una disección en clave de una realidad política y social que se hallaba en plena transformación. Si el Eloy de la Iglesia comunista era una figura bajo sospecha en los tiempos del franquismo, el Eloy de la Iglesia homosexual fue un elemento incómodo en el seno de un Partido Comunista que necesitaba forzar gestos de tolerancia en el nuevo contexto democrático. El director no tendría reparo en recordar que, para Santiago Carrillo, supuso casi una gesta heroica el hecho de asistir al estreno de *El diputado*, película en la que la elección del secretario general de un partido de izquierdas topaba con la conspiración emprendida por un grupo de extrema derecha para sacar a relucir su condición homosexual. En su momento, como recordaría el cineasta en la entrevista concedida a Carlos Aguilar y a Francisco Llinás en el libro *Conocer a Eloy de la Iglesia* (1996), Enrique Tierno Galván, por entonces al frente del Partido Socialista Popular, convencido de que la figura del Roberto Orbea interpretado por José Sacristán podría ser la contrafigura de un dirigente de su formación, se reunió con Santiago Carrillo a fin de que éste intentara disuadir al director de que hiciera la película. Cuatro años después del estreno de *El diputado*, cuando el PSOE –que había absorbido en 1978 al Partido Socialista Popular de Tierno Galván– ganó sus primeras elecciones, no tardó en abrirse paso el rumor de que Salvador Clotas, una de las candidaturas más claras para ocupar el Ministerio de Cultura, no había visto consumado su nombramiento ante el temor de que la derecha emprendiese una instrumentalización mediática de su condición sexual. Así que *El diputado* no sólo pudo alimentarse de un casi real, sino que también pudo anticipar otro. En ambos casos, la intimidad era el arma arrojadiza contra una imagen pública.

Con todo, la película más polémica de Eloy de la Iglesia sería la que nunca vio la luz, aunque algunos de sus potenciales componentes acabaron encontrando cierto acomodo en el popular dúptico formado por *El pico* y *El pico 2*: se trataba de *Galopa y corta el viento*, melodrama centrado en la historia de amor condenado entre un guardia civil y un militante *abertzale* con hermana en el brazo armado de ETA. Así rememoraba el cineasta ante el

micrófono de Aguilar y Llinás los diversos obstáculos con los que tropezó el proyecto:

*La intentamos hacer en varias ocasiones, pero topó con una abierta oposición por parte de los sectores abertzales, fue tema de portada en Egin, donde se decía que era inaceptable una película sobre las relaciones homosexuales entre un guardia civil y un abertzale. No conseguimos ningún tipo de apoyo por parte de nadie. La verdad es que no me parece que fuera una película especialmente provocativa, más que El diputado, por ejemplo, pero generó una especie de terror, de entender que era hiriente. Yo me la planteé como una película más, era una especie de Romeo y Julieta, la típica historia de unos amores contrariados. [...] El protagonista era un simple abertzale, cuya hermana tenía relaciones orgánicas con ETA. Estaba basada en un hecho real, cuando mataron a un guardia civil y a su acompañante, que era un peluquero del barrio. Nunca me pareció algo tan tremendo, tan inasumible, como para que todo el mundo se pusiera en contra del proyecto (VV.AA., 1996, 158-159).*

La alusión a la copla *Mi jaca*, escrita por Ramón Perelló y popularizada por Estrellita Castro, que contiene el título parecía enmarcar el proyecto dentro de las claves de un melodrama *camp* dispuesto a abrazar un cierto desbordamiento expresivo. Algunos detalles del guión resultan especialmente reveladores de la capacidad del cineasta para canibalizar la realidad y adornarla con trazos de refinado sarcasmo, como el hecho de presentar al personaje del guardia civil saliendo del Congreso de los Diputados en esa escapada vergonzante de las fuerzas sublevadas que puso punto y final al golpe del 23F. El director y su coguionista Gonzalo Goicoechea también le inventaban al personaje de Manolo, el guardia civil, un pasado de chaperero, en el curso del cual habría tenido como cliente a un sacerdote escritor que pagaba muy bien: alusión en clave tras la que no cuesta reconocer un envenenado dardo dirigido a la figura de José Luis Martín Vigil. En una escena de la película, Alberto, el amigo homosexual con pluma de Patxi, el *abertzale* con pasado seminarista que protagoniza la historia, lanza su particular manifiesto personal tras bailar un *aurresku* bajo los efectos del cannabis:

*Nuestra patria puede ser un urinario público, las últimas filas de un cine de ambiente, un callejón oscuro, un parque o un tugurio de Tánger donde te encuentras a un moro bien «dotado» que te pillá y te pone mirando a La Meca ;Pollas y no patrias es lo que yo necesito! (Costa, 2018, 286).*

Unas palabras que podrían encontrar su rima existencial en las que soltaban Ana Belén en *La criatura* o Eusebio Poncela en *La semana del asesino*. Es decir, una nueva reivindicación de lo libidinal frente a lo político. O, mejor, una directa forma de afirmar que lo personal es político, aunque la política personal de un maldito vocacional como Eloy de la Iglesia no tenga otro posible destino que la autodestrucción o la dolorosa supervivencia. Al final de la película, los dos amantes encontraban la muerte tras ser acribillados por fuego etarra o benemérito –el cineasta abría así un margen de ambigüedad para subrayar que ese deseo era igualmente transgresor para ambos frentes ideológicos–. Antes del sangriento desenlace, una excéntrica escena erótica intentaba explotar todo el potencial fetichista del tricornio, adelantándose a la transgresora condensación de significado que propondría el posterior proyecto de *El pico*, cuyo título aludía doblemente a la dosis de heroína y al sombrero negro del cuerpo de la Guardia Civil. La temperatura de la escena encontraba una violenta fractura cuando, en pleno goce culpable, Patxi recordaba la detención de su hermana:

*¿Cómo es posible que, en una circunstancia como esta, mientras tus amigos están dando de hostias a mi hermana en vuestros calabozos, yo haya tenido los cojones de follar contigo...? [...] Acabo de follar con un torturador Mírale ¿Es guapo, verdad?... Un tío realmente bueno Y ya ves: en vez de seguir de chaperero, se le ha ocurrido meterse en esto... Ya va siendo hora de que a estos hijos de puta les llamemos por su nombre, aunque antes haya que haberles dado por el culo... (citado por Costa, 2018, 286).*

La génesis del proyecto de *Galopa y corta el viento* tuvo lugar a principios de los ochenta, la década en la que un cineasta como Pedro Almodóvar pasaba del ámbito del cine *amateur* a la hipervisibilidad de *Pepi, Luci, Bom y otras chicas del montón* (1980) rompiendo varios tabúes de representación por el camino y abriendo una de las carreras más ambiciosas y estimulantes del primer gran relevo generacional del cine español de la democracia. También fue ése el momento en que el cineasta Iván Zulueta ya había cruzado al otro lado del espejo de la mano de *Arrebatado* (1979), película que se abismaba en ese mito del cine como instrumento vampírico que hundía sus raíces en la memoria del expresionismo alemán. Eloy De la Iglesia, Iván Zulueta y Pedro Almodóvar encarnaron formas muy diversas de confrontación frente a la memoria de un cine español que, sin duda, no les representaba, pero quizá lo relevante aquí sea subrayar el hecho

de que el más veterano de todos ellos fue precisamente quien no pudo materializar su proyecto más extremo. El cineasta aludía directamente en la entrevista a la oposición de la izquierda *abertzale*, pero es inevitable pensar que, por aquel entonces, el cine de la democracia ya había desarrollado sus propios mecanismos para poner toda disidencia marcadamente desestabilizadora en dique seco. También es prudente matizar toda afirmación maximalista, porque, si bien no pudo rodar *Galopa y corta el viento*, Eloy de la Iglesia no fue ni mucho menos un director silenciado en los años ochenta, década en la que alcanzaría algunos de los más resonantes éxitos comerciales de su carrera ejerciendo de infiltrado neopasoliniano en las filas de un cine quinqué que, en otras manos, caía en la mirada condescendiente del paternalista social afín al turismo de extrarradio. La década de los ochenta sería, en definitiva, la de ese dúo de *El pico* y *El pico 2* que le convertiría en rey de las taquillas, mientras la prensa sensacionalista se hacía eco de la degradada forma de vida a la que le habían llevado sus adicciones. El cineasta, desaparecido en combate a lo largo de la década de los noventa, aún tuvo oportunidad de protagonizar una efímera resurrección con el cambio de milenio, que le permitió estrenar una versión televisiva del *Calígula* (2001) de Camus, así como *Los novios búlgaros* (2003), su testamento cinematográfico, un proyecto alentado por Fernando Guillén Cuervo que adaptaba la novela homónima de Eduardo Mendicutti.

Volviendo a Epstein: «La mayor parte de las islas de la nueva realidad son difícilmente accesibles. Sólo penetran allí –todavía por ruptura– físicos muy hábiles, psiquiatras muy audaces. Solamente el campo cinematográfico entreabre su puerta al gran público» (Epstein, 2015, 126). También en este sentido el cine de Eloy de la Iglesia fue el cine del diablo para nuestra Transición: su gran capacidad comunicativa y su vocación popular lograron inocular el virus de la transgresión en las plateas democráticas.

#### BIBLIOGRAFÍA

- AA.VV (1996). *Conocer a Eloy de la Iglesia*. San Sebastián: Filmoteca Vasca/Festival Internacional de Cine de Donostia-San Sebastián.
- Epstein, J. (2005). *El cine del diablo*. Buenos Aires: Cactus.
- Costa, J. (2018). *Cómo acabar con la contracultura*. Madrid: Taurus.
- Goytisolo, J. (1985). *Coto vedado*. Barcelona: Seix Barral.

# LA MIRA CAMBIANTE: el terrorismo de ETA en el cine de Imanol Uribe

«Mantengo una mirada atenta a las cosas que me rodean».

IMANOL URIBE

La violencia de la organización terrorista vasca ETA (*Euskadi Ta Askatasuna*/País Vasco y Libertad) fue uno de los más graves problemas con los que se enfrentó la joven democracia española tras la muerte de Franco. ETA fue fundada en 1959 y cometió su primer asesinato en 1968. Pese a haber nacido en el contexto de la oposición a la dictadura franquista, en la Transición incrementó su práctica violenta y revolucionaria, para lograr la independencia del País Vasco. Con el paso del tiempo, su actividad fue cada vez menos eficaz y más impopular, pero no cesó hasta el anuncio del final de su «lucha armada» en 2011 y su disolución en 2018. Al desaparecer, ETA dejó un legado de más de ochocientos cincuenta muertos y casi dos mil seiscientos heridos, la inmensa mayoría de ellos en la España democrática, puesto que solo cuarenta y tres asesinatos corresponden al final del franquismo (López Romo, 2015).

Durante un tiempo, según las encuestas del Centro de Investigaciones Sociológicas, ETA fue una de las mayores preocupaciones de los españoles, llegando a ocupar el primer lugar en el año 2000. Y es que, si el nacimiento de ETA se entiende dentro de la «tercera oleada» del terrorismo internacional, representado en Europa por grupos como el IRA irlandés o las Brigadas Rojas italianas, la organización vasca destaca por su longevidad, llegando a considerarse un problema enquistado. En su desaparición definitiva influyeron factores muy diversos, como la eficacia policial, la cooperación internacional o la pérdida de apoyo entre la



población vasca. En este sentido, hay que destacar el cambio de percepción de las víctimas del terrorismo, que pasaron de ser las grandes olvidadas, en los *años de plomo* de las décadas de 1970 y 1980, a lograr un destacado protagonismo en el siglo XXI (Rivera y Carnicero, 2010).

Lógicamente, el cine no podía ser ajeno a una cuestión que afectaba dramáticamente a la convivencia entre los españoles. De ahí que, desde el momento en que desaparecieron las trabas impuestas por la censura franquista, comenzaron a estrenarse películas sobre ETA. La evolución de este cine, desde los años setenta hasta la actualidad, está muy relacionada con los cambios sociales y políticos ocurridos en estas décadas en el País Vasco, incluyendo el cambio en el estatus de las víctimas del terrorismo, que acabamos de explicar.

Significativamente, esta misma evolución se observa al analizar la producción audiovisual del cineasta de origen vasco Imanol Uribe, que ha sido definido como el «cronista del terrorismo de ETA» (*El País*, 25 de abril de 2016). Nacido en El Salvador en 1950, su familia dejó muy pronto América para regresar al País Vasco, cuando Imanol tenía sólo siete años. Estudió en la Escuela de Periodismo de Madrid y en 1975 creó su propia productora, con la que financió sus primeros cortometrajes. En la Transición se embarcó de lleno en el «nuevo cine vasco», que estaba en plena ebullición en aquellos años y que es inseparable del crispado contexto de la época, marcado por la violencia. Más tarde, fruto en parte de un cierto desencanto con respecto a ese ambiente, pero sobre todo por cuestiones de producción, Uribe se trasladó a vivir a Madrid, donde ha continuado dirigiendo películas hasta la actualidad (Angulo, Heredero y Rebordinos, 1994). A lo largo de su carrera, ha sido el responsable de un buen número de filmes centrados en cuestiones históricas o sociales, como *El rey pasmado* (1991), *Bwana* (1996), *El viaje de Carol* (2002) o *Miel de naranjas* (2012). Entre esos temas controvertidos, ETA ha sido sin duda el más revisitado por Uribe, con seis filmes entre 1979 y 2015. En ellos ha mostrado una mirada cambiante ante el terrorismo, tal y como vamos a ver a continuación.

### ¿SÓLO VÍCTIMAS DE LA DICTADURA?

El primer largometraje dirigido por Uribe fue un acercamiento monográfico a uno de los episodios más conocidos de la historia de ETA. Se trató del documental *El proceso de Burgos* (1979), centrado en el consejo de guerra contra dieciséis personas acu-

sadas de pertenecer a ETA, que tuvo lugar en Burgos en diciembre de 1970. Cinco de los acusados fueron condenados a la pena capital, aunque el propio Franco, acuciado por las numerosas presiones procedentes del exterior, incluyendo la del papa Pablo VI, conmutó las penas de muerte. En contra de lo que pretendía la dictadura, el juicio de Burgos no sólo no sirvió para dar un escarmiento a ETA, sino que hizo aún más visible a la organización, tanto dentro como fuera de España.

Eligiendo este tema, Uribe quiso reflejar en la pantalla la importancia de este juicio para la historia del País Vasco. Para entonces, el proceso ya se había convertido en un símbolo del antifranquismo, contribuyendo a glorificar la memoria de una ETA «buena», opuesta a la dictadura, cuando aún no se podía prever la trayectoria de ETA en las siguientes décadas (Casquette, 2012, 636-647). Hay que tener en cuenta que desde 1974 la organización estaba escindida en dos ramas (ETA Militar y ETA Política-Militar), que mantenían posturas diferentes ante la Transición. En esas fechas, todos los condenados en Burgos habían salido de la cárcel tras la amnistía total de 1977, optando cada uno por distintos grupos políticos: la mayoría, por las coaliciones que representaban a las dos ramas de ETA (Herri Batasuna, a ETA-Militar; y Euskadiko Ezkerra, a la Política-Militar), y el resto por otros grupos de izquierda.

Al decidirse por un filme de género directamente político, basado casi en exclusiva en los testimonios de los antiguos miembros de ETA juzgados en Burgos nueve años antes, y de algunos de sus abogados, Uribe se encontró con el problema del paso del tiempo: todos los protagonistas estaban orgánicamente e ideológicamente unidos en 1970, pero cuando se produjo el documental sus posturas políticas se habían separado. A pesar de las dificultades, Uribe logró contar con la colaboración de todos ellos y, de este modo, obtener el material completo a partir de una serie de entrevistas individuales (Zunzunegui, 1985, 251-253).

Ya entonces, Uribe explicó el enfoque que le quiso dar a su trabajo: «Uno de los objetivos que yo tenía a la hora de realizar el filme era, justamente, que se viese fuera de Euskadi, que la gente se diera cuenta de lo que era ETA en el setenta y, de alguna forma, ayudar a desmontar la campaña de desprestigio antivasca que se está fomentando en estos momentos en algunos puntos del Estado» (Torreiro, 1979, 53). Ello demuestra la imposibilidad de separar un filme, aunque se trate en este caso de un documental centrado en lo sucedido en Burgos en 1970, de su contexto de

producción. De hecho, la película, interpretada en clave política y *presentista*, recibió presiones de todo tipo antes de su estreno.

Por un lado, el Gobierno español, en manos de la Unión de Centro Democrático de Adolfo Suárez, era consciente de que se trataba de un documental que podía enaltecer a los sectores afines a ETA o provocar reacciones contrarias por parte de la extrema derecha. Al no poder vetarla, pues hubiese implicado volver a los tiempos de la censura propia del franquismo, intentó infructuosamente limitar su difusión.

Otro tipo de presiones vinieron de la izquierda nacionalista radical ligada a ETA Militar y a Herri Batasuna. El documental arranca con un prólogo explicativo de uno de los abogados, Francisco Letamendia (*Ortzi*), que resume la historia del País Vasco, del nacionalismo vasco y de ETA. *Ortzi* había escrito varios libros sobre estas cuestiones y en todos ellos, lo mismo que el prólogo, daba una visión muy parcial e ideologizada de esa historia, desde la cosmovisión de la izquierda nacionalista próxima a ETA-Militar, puesto que en esos momentos él era uno de los máximos dirigentes de Herri Batasuna. *Ortzi* explica la supuesta historia de un pueblo vasco casi independiente desde la noche de los tiempos, en la que ETA aparece como la culminación de un proceso histórico liberador y como la auténtica representante del pueblo vasco, al haber logrado fusionar la liberación nacional y la revolución social.

Esta introducción histórica dio al filme una interpretación política favorable a Herri Batasuna, no prevista por Uribe. De hecho, años más tarde, este contó que había intentado recortar o suprimir el prólogo en el montaje final, siéndole imposible hacerlo por las presiones que recibió del propio Letamendía, de Herri Batasuna y de un dirigente de ETA-Militar. Estos afirmaban que, sin esa secuencia inicial, «la película estaba hecha contra ETA», por lo que sólo le quedaban dos opciones: «añadir la secuencia o renunciar a la película» (Angulo, Heredero y Rebordinos, 1994, 111; Aguirresarobe, 2004, 49-59).

Con independencia de este prólogo, aquí nos interesa la visión que el documental da de los miembros de ETA procesados en Burgos. Así, tras la introducción histórica, se da paso al testimonio de los propios protagonistas, que comentan sus impresiones, interrumpidas en ocasiones por imágenes que muestran un País Vasco idílico, y acompañadas de una música de fondo en euskera. En la primera parte del documental se revelan las circunstancias que llevaron a los protagonistas a militar en ETA.

Aparecen aquí la «opresión nacional al pueblo vasco», las heridas sin cerrar de la Guerra Civil o la represión de la lengua vasca, que es «también una forma de lucha política» (Torreiro, 1979, 54).

Debido en buena medida al contexto de la época, *El proceso de Burgos* tuvo muy buena acogida, en especial en el País Vasco. Fue presentado en el Festival de Cine de San Sebastián y recibió varios premios. Más de doscientos mil espectadores lo vieron en salas de cine, convirtiéndose así en uno de los documentales españoles de más éxito en el último medio siglo.<sup>1</sup> Además, el filme supuso un punto de inflexión en el cine político de la Transición, convirtiendo a ETA y a sus miembros en héroes y en víctimas del franquismo. Fue una pieza clave en la forja del mito de ETA como defensora de la identidad vasca frente a la opresión exterior, al margen de la llegada de la democracia a España (López de Maturana y Barrenetxea, 2007). De hecho, a lo largo de su metraje apenas hay referencias a las víctimas inocentes de ETA, ya durante el franquismo, como el agente de la Guardia Civil José Antonio Pardines, que inauguró en 1968 el listado de asesinados por la banda terrorista (Fernández Soldevilla y Domínguez Iribarren, 2018).

La heroización y victimización de los miembros de ETA volvería a estar presente en el siguiente largometraje dirigido por Uribe, en este caso de ficción, aunque recreara un hecho histórico: *La fuga de Segovia* (1981). El 5 de abril de 1976, veintinueve presos habían huido de la cárcel de Segovia a través de un túnel. De ellos, veinticuatro eran militantes de ETA (la mayor parte de la rama Político-Militar); y otros cinco, de otras organizaciones de izquierda. La mayoría de los fugados fueron arrestados tras su huida. Uno (el catalán Oriol Solé) resultó muerto por un disparo de la Guardia Civil mientras intentaba pasar a Francia y otros cuatro lograron cruzar la frontera.

Esta fuga tuvo en su momento gran trascendencia, pues logró desprestigiar el sistema penitenciario posfranquista, incidiendo en la creación del mito de ETA. Ángel Amigo, uno de los protagonistas de dicha fuga (antiguo miembro de ETA Político-Militar y después integrado en Euskadiko Ezkerra), publicó un libro en el que narra su experiencia (Amigo, 1978). Esta obra fue la base del filme de Uribe, que contó con una subvención a fondo perdido del Gobierno de Euskadi, recién creado tras la aprobación del Estatuto de autonomía vasco, en manos del Partido Nacionalista Vasco, el representante del nacionalismo moderado y democrático, opuesto a la violencia de ETA.

Ángel Amigo, que con el tiempo se convertiría en uno de los más importantes productores cinematográficos vascos, colaboró en el guión y asesoró a Uribe. Lo mismo hicieron otros fugados, llegando incluso algunos de ellos a interpretarse a sí mismos. Este hecho, unido a la cuidada ambientación y al uso del euskera y del castellano por los diversos personajes, contribuye a hacer de *La fuga de Segovia* una ficción documentalizada, acercando al espectador de forma creíble a los hechos. A la vez, tal y como indica Ballesteros, la cárcel actúa como una metáfora de la opresión del País Vasco: «la situación política de Euskadi encuentra aquí su equivalente fílmico en la condición de encierro, aislamiento y supresión de derechos civiles y políticos» (2001, 130).

No obstante, la idea inicial de Uribe era filmar una historia de evasión carcelaria, siguiendo los clásicos del género, como *La fuga de Alcatraz* (1979), de Don Siegel, en que la tensión y la aventura prevalecieron sobre su contenido político. Al igual que había sucedido con *El Proceso de Burgos*, Uribe invocaba su propia *neutralidad* política para tratar de ver la historia objetivamente. Sin embargo, el guión, la manera de rodar y el crispado contexto (con dos ramas de ETA que sólo en 1980 habían sido responsables de casi un centenar de asesinatos) dieron un giro a la idea inicial. En esa coyuntura histórica, no era posible obviar a qué organización pertenecían la mayor parte de los huidos y su implicación en la situación política de 1976 y, sobre todo, de 1981. Por ello, con independencia de la intención de Uribe, *La fuga de Segovia* terminó siendo visto como un filme político. De hecho, al igual que había sucedido con *El proceso de Burgos*, pero con un enfoque distinto, también esta película fue objeto de polémicas políticas. En esta ocasión, el hecho de que tanto Amigo como la mayor parte de los fugados estuvieran vinculados a ETA Político-Militar y a Euskadiko Ezkerra, unido al contenido de ciertas secuencias, hicieron que algunos acusaran a Uribe de estar al servicio de esta organización política.

Así, en apenas dos años, Uribe habría pasado de ser el cineasta de Herri Batasuna a aparecer como el portavoz audiovisual de Euskadiko Ezkerra. Ello demuestra la imposibilidad de mantenerse al margen de disputas políticas –tal y como pretendía, quizás con cierta ingenuidad, el propio Uribe– y cómo muchas veces el contexto político y la recepción de un filme terminan imponiéndose a las intenciones de los cineastas.

El hecho de que en 1982 la facción Político-Militar de la organización anunciara su disolución, dejando a la rama Militar

como la única detentadora de las siglas de ETA, no impidió que en el futuro continuaran las polémicas en torno a los filmes de Uribe, centrados en este tema. A pesar de que en su siguiente largometraje dio un paso más hacia la pura ficción, al no basarse por primera vez en un suceso histórico concreto, aunque el filme transcurriera en un País Vasco inmerso aún en la violencia. *La muerte de Mikel* (1983) es un drama social sobre la intolerancia y la homosexualidad, en el que la coyuntura política solamente se refleja en el fondo de la trama.<sup>2</sup> El filme contó de nuevo con la ayuda del Gobierno vasco y con la presencia estelar del actor Imanol Arias, que en esos momentos se había hecho muy popular, debido a su intervención en la serie de televisión *Anillos de oro* (TVE, 1983), lo que contribuyó al enorme éxito del filme (más de un millón de espectadores en cines).

La película narra la historia de Mikel, un farmacéutico que reside en Lekeitio (un municipio de la costa vizcaína). Está ligado a un partido político de la izquierda nacionalista radical, cuyo nombre no llega a ser mencionado, aunque se sobreentiende que se trata de Herri Batasuna. Mikel tiene problemas en su vida conyugal y, en un viaje a Bilbao, descubre su homosexualidad tras mantener relaciones con un travesti. Esta situación le llevará a ser desplazado en su comunidad local, tanto a nivel político como familiar.

La película es narrada a través de *flashbacks*, pues comienza con el funeral del protagonista y el espectador va descubriendo que, tras su muerte, se esconde un retrato de la política vasca de comienzos de la década de 1980. Mikel es objeto de todo tipo de muestras de intolerancia. Su madre –la figura más negativa del filme, hasta el punto de que, según todos los indicios, mata a su hijo al no aceptar su homosexualidad– representa el supuesto matriarcado de la sociedad vasca tradicional. El hermano de Mikel, Iñaki, es un personaje «bastante repulsivo», en palabras del propio director (Angulo, Heredero y Rebordinos, 1994, 50). Su figura representaría al Partido Nacionalista Vasco (moderado y democristiano que, en la Transición, se convirtió en el principal partido político vasco), que pretendería aprovecharse de la lucha de ETA sin llegar a comprometerse. A través de las figuras de los dos hermanos, Uribe refleja la ruptura entre el nacionalismo democrático y ETA en la Transición.

También la izquierda nacionalista radical es objeto de los reproches de Uribe, pues Mikel había sido elegido para formar parte de la lista electoral del partido en la localidad. Sin embargo, cuando llegan al pueblo los rumores sobre su homosexualidad, lo

eliminan de la lista, al considerar que no es la persona adecuada para representar al partido en el municipio. Tras verse rechazado por los suyos, Mikel es detenido por la Guardia Civil y es interrogado por haber ayudado años atrás a un miembro de ETA herido, a pesar de que estos hechos no eran punibles, por haber sido borrados tras la amnistía de 1977.

Al poco de pasar por las dependencias policiales, Mikel aparece muerto. Esta circunstancia es aprovechada por sus correligionarios, a pesar de haberle rechazado por su homosexualidad, y terminan reivindicando su figura, convirtiéndolo en *mártir de la causa*. Además del funeral familiar, sus correligionarios organizan una manifestación de protesta, que sigue los ritos funerarios del nacionalismo vasco radical (Casquete, 2009, 219-266). La policía carga contra esa manifestación, cerrándose así el ciclo de la represión y la intolerancia que ha producido la muerte de Mikel. Pero, pese a este acercamiento crítico, las víctimas de ETA siguen sin aparecer en este filme, que vuelve a presentar a Mikel, y por tanto a la izquierda nacionalista radical, como la verdadera víctima de lo que desde ese ámbito ideológico se denomina el *conflicto vasco*. Destaca, en este sentido, la visión negativa de las fuerzas de seguridad, y en especial de la Guardia Civil, que presenta el largometraje.

#### LA SOMBRA DE ETA ES ALARGADA

Después de dirigir en el País Vasco estos tres filmes basados en el ambiente social y político vasco de la Transición, con el terrorismo de ETA como telón de fondo, Uribe se trasladó a Madrid, donde realizó diversos largometrajes de temática más variada. No fue el único cineasta vasco que, después del *boom* del cine producido en Euskadi en la Transición, marchó a la capital de España. Este éxodo se debía básicamente a cuestiones de producción, pero también al deseo de algunos de ellos de dejar atrás el ambiente del cine vasco de la época, demasiado centrado en temas propios, en la violencia y en una identidad que, según pensaban esos creadores, podía resultar asfixiante.

Sin embargo, esta teórica necesidad de huir del ambiente politizado de Euskadi podía ir unida a una cierta fascinación por el problema vasco y a la percepción de que ETA podía ser un tema cinematográficamente atractivo y, por tanto, comercial. De hecho, Uribe siguió desde Madrid dirigiendo películas sobre ETA. Así, se basó en una novela homónima de Juan Madrid (1993) para dirigir el largometraje de ficción *Días Contados* (1994). No era

una novela sobre ETA, pero el director vasco decidió convertir a su protagonista (un fotógrafo) en un miembro del «comando Madrid» de la organización terrorista. En una entrevista reciente, Uribe explicaba cómo surgió la idea de esta transformación del personaje en un etarra: «Se encontraba en El Escorial, ardiendo en fiebre, y acudió a su librería de cabecera, donde le recomendaron la obra de Juan Madrid y tras leerla decidió “construir una historia de amor entre dos seres marginados: Charo, una prostituta yonqui, y Antonio, un terrorista de ETA camuflado como fotógrafo de prensa”» (*El Día*, 5 de julio de 2019).

La película tuvo un gran éxito de público (seiscientos ochenta y ocho mil entradas vendidas) y obtuvo ocho premios Goya, entre ellos, el de mejor película y mejor director, además de la Concha de Oro en el Festival de Cine de San Sebastián. *Días contados* ahonda en el mundo emocional y personal de los miembros de ETA. Narra la historia de Antonio (Carmelo Gómez), un terrorista que, haciéndose pasar por fotógrafo en el Madrid más sórdido, forma parte del «comando Madrid». Mientras esperan a cometer el atentado, Antonio se instala en un viejo piso de un barrio marginal madrileño. Allí conoce a Charo (Ruth Gabriel), una joven yonqui que se prostituye para lograr droga y cuyo marido está en la cárcel.

En una escapada a Granada, supuestamente romántica (puesto que en el filme el romanticismo es sólo sexo), Charo ve por casualidad en los informativos la cara de Antonio, identificado como uno de los terroristas más buscados por la policía. A su regreso a Madrid, el comando prepara un atentado con coche bomba contra una comisaría, que estalla justo cuando Charo es arrestada por la policía. En el último momento, Antonio trata de evitar sin éxito su muerte. En esta escena se muestra que el terrorista tiene sentimientos, pero éstos desaparecen cuando asesina a víctimas inocentes. De esta manera, «Uribe nos muestra cuál sería la reacción de un etarra si conociera estrechamente a la persona que va a matar» (Barrenetxea, 2019, 342).

Antonio aparece desde la primera escena del filme como un hombre temerario y de acción. Pero, en realidad, su vida transcurre durante la mayor parte del filme entre el piso en el que se esconde mientras espera a cometer el atentado y un bar. Además, la organización terrorista se presenta como un universo complejo, en el que «la vida clandestina [...] está llena de rencillas, rencores y amarguras, no de actos heroicos ni sublimes, regida por unas normas estrictas» (Barrenetxea, 2019, 396).



El filme de Uribe supuso una ruptura importante en su tratamiento cinematográfico del terrorismo, al mostrar –a diferencia de sus filmes anteriores– la crueldad que representa la organización y las fricciones dentro de ella. La figura del terrorista es tratada con muchos más matices, pero tampoco en *Días contados* las víctimas de ETA son protagonistas. Además, el personaje principal queda justificado por su actitud ante Charo, pese a que no se pone en cuestión su apoyo ciego a la violencia.

Hubo que esperar al secuestro y asesinato de Miguel Ángel Blanco en 1997 para que la sociedad comenzara a movilizarse y concienciarse de manera clara a favor de las víctimas. Esta «gran explosión unitaria contra ETA» que provocó el asesinato del joven concejal del Partido Popular de Ermua también tuvo su reflejo en el cine a partir del año 2000 (De Pablo, 2017, 341-394). Uribe ya se hizo eco de este cambio de tendencia en *Plenilunio* (2000). En esta adaptación de una novela de Antonio Muñoz Molina, la acción se desarrolla en una pequeña ciudad del interior de España, pero incluye la historia de un inspector de policía que llega allí tras pasar diez años en Bilbao, amenazado por ETA. Tanto él como su mujer están traumatizados por su estancia en Euskadi, sufriendo lo que ha sido definido como el *síndrome del norte*, un trastorno que afectó a muchos policías o guardias civiles destinados en el País Vasco durante los *años de plomo*. El hecho de que el protagonista –con el que el espectador se ha identificado a lo largo de la película– sea al final asesinado por ETA refuerza su estatus de víctima, no sólo psicológica sino también real.

Ello implicaba un cambio de perspectiva por parte de Uribe, que se hizo aún más explícito en *Lejos del mar* (2015). Se trata de un largometraje de ficción, que aborda la posibilidad de venganza por parte de las víctimas de ETA, pero también aboga por el perdón y la reconciliación. El filme narra la historia de Santi (Eduard Fernández), un miembro de ETA que sale de la cárcel en 2014 gracias a la derogación de la *doctrina Parot*, después de haber cumplido parte de su condena.<sup>3</sup> Desvinculado totalmente de la organización y decidido a dejar atrás su pasado, no regresa a Euskadi, sino que decide trasladarse a Almería a visitar a un preso común al que conoció en prisión y que se encuentra gravemente enfermo. Santi se topa allí por casualidad con Marina (Elena Anaya), la hija de un militar, por cuyo asesinato en San Sebastián en 1987 había sido condenado, y que ejerce de médica en un hospital. Marina fue testigo del asesinato cuando solamente tenía ocho años y no puede olvidar su traumático recuerdo, por

lo que en un primer momento piensa en vengarse. Sin embargo, tras herir a Santi, cambia de opinión y lo atiende, manteniéndolo oculto. La historia da un inexplicable giro cuando ella, sin ni siquiera sentir atracción por él, decide tener relaciones sexuales con Santi. Sin embargo, la llegada a Almería de una hermana de Santi y de su novio, que había sido compañero de comando del protagonista, pero que se había escapado a México, dejando que aquel cargara con toda la responsabilidad, provoca el fin de la tragedia. Cuando el entorno de ETA se hace presente, las diferencias entre la víctima y el verdugo pasan a un primer plano y Marina culmina su venganza.

En *Lejos del mar*, Uribe da voz por vez primera a las víctimas de ETA, en lugar de a los terroristas, como había hecho todavía en *Días contados*. Incluso el personaje del etarra es diferente a los protagonistas de las anteriores películas: se trata de un terrorista arrepentido, que pide perdón a la hija de su víctima. Además, no llega a integrarse en las redes de apoyo a los presos de ETA y se niega a regresar al País Vasco, marchando al otro extremo del país, donde trata de pasar inadvertido. De hecho, el protagonista es incapaz de olvidar el crimen que ha cometido, a pesar de que ha pagado por ello con veinte años de prisión.

Uribe incluye en el filme otros elementos de interés, como el debate en torno a la anulación de la doctrina Parot, la postura de los medios de comunicación ante ETA o el rechazo de la sociedad al terrorismo. En lo referente a las víctimas, en esta ocasión las fuerzas de orden público no son representadas de manera negativa. No obstante, la hija de la víctima es un personaje que en ningún momento resulta creíble, que está afectada por los efectos del terrorismo hasta el punto de padecer un desequilibrio mental, reflejado en su enfermiza relación con el etarra y en el desenlace del filme.

*Lejos del mar* recibió un buen número de críticas negativas, tanto por su realización como por lo poco creíble de la relación entre víctima y verdugo, incluyendo una venganza que nunca se ha dado en la historia real. No obstante, cabe destacar el cambio sufrido por un cineasta que en la Transición había sido acusado sucesivamente de ser el portavoz cinematográfico de Herri Batasuna/ETA Militar y de Euskadiko Ezkerra/ETA Político-Militar. Por el contrario, tras el estreno de *Lejos del mar*, la prensa próxima a la izquierda nacionalista radical criticó la versión que Uribe daba de ETA e incluso le acusó de representar lo «que implica el ser español» (De Pablo, 2017, 402).

Ello refleja cómo, al igual que la propia sociedad, Imanol Uribe ha ido modulando su discurso. Si en sus primeras películas ponía el foco en los terroristas, representados como héroes y víctimas del franquismo o de la represión policial, con el tiempo ha pasado a dar protagonismo a las víctimas de ETA. Pese a que, como ya hemos señalado, algunas interpretaciones de sus primeros filmes escaparon a su voluntad creativa, el propio Uribe declaró años más tarde que «hoy no retrataría igual a los terroristas» (*El Correo*, 26 de agosto de 2007). Se trata de un proceso personal, pero que hay que enmarcar en el cambio producido en la sociedad vasca y española con respecto a la violencia política, e incluso en la evolución de la percepción del terrorismo a nivel internacional, en especial tras los atentados del 11 de septiembre de 2001 en Nueva York.<sup>4</sup>

## NOTAS

- <sup>1</sup> Todas las cifras de espectadores de las películas, que se citan a lo largo del texto, corresponden a entradas vendidas en salas comerciales en España y provienen de la página web oficial del Ministerio de Cultura: <www.mecd.gob.es>, acceso 1 de julio de 2019.
- <sup>2</sup> Tal y como indican algunos testimonios, en un primer momento la idea era centrarse más en la denuncia de las torturas, pero después el tema de la homosexualidad pasó a un primer plano. La mezcla de ambos temas y el final abierto del filme permitieron diversas interpretaciones, también desde el punto de vista político, ya desde su estreno en el Festival de Berlín.
- <sup>3</sup> Según esta doctrina, basada en un dictamen del Tribunal Supremo de 2006, los beneficios penitenciarios se aplican a cada una de las condenas recibidas y no al máximo de treinta años previsto en el Código Penal, lo que alarga la estancia real en la cárcel. El Tribunal Europeo de Derechos Humanos dictaminó en 2013 que la aplicación de la doctrina Parot con carácter retroactivo vulneraba el Convenio Europeo de Derechos Humanos, por lo que varios presos –tanto de ETA como comunes– salieron de la cárcel.
- <sup>4</sup> Este artículo forma parte de un proyecto de investigación subvencionado por el Ministerio de Ciencia, Innovación y Universidades PGC2018-094133-B-I00 (MCIU/AEI/FEDER,UE), en el marco de un Grupo de Investigación de la Universidad del País Vasco (ref. GIU 17/005).

## BIBLIOGRAFÍA

- Aguirresarobe, Javier (2004). *Luces y sombras en el cine de Imanol Uribe*. Valladolid: Semana Internacional de Cine.
- Amigo, Ángel (1978). *Operación Poncho: Las fugas de Segovia*. San Sebastián: Hordago.
- Angulo, Jesús; Heredero, Carlos F. y Rebordinos, José Luis (1994). *Entre el documental y la ficción: El cine de Imanol Uribe*. San Sebastián: Filmoteca Vasca/Caja Vital Kutxa.
- Ballesteros, Isolina (2001). *Cine (ins) urgente: Textos fílmicos y contextos culturales de la España post franquista*. Madrid: Fundamentos.
- Barrenetxea, Igor (2019). *Días contados* (1994), de Imanol Uribe. «Desmitificando el terrorismo de ETA». En Carlos Navajas y Diego Barco (eds.). *El reinado de Juan Carlos I (1975-2014): Actas del VI Congreso Internacional de Historia de Nuestro Tiempo*. Logroño: Universidad de La Rioja, pp. 329-344.
- Casquete, Jesús (2009). *En el nombre de Euskal Herria. La religión política del nacionalismo vasco radical*. Madrid: Tecnos.
- Casquete, Jesús (2012). Proceso de Burgos. En Santiago de Pablo, José Luis de la Granja, Ludger Mees y Jesús Casquete (eds.). *Diccionario ilustrado de símbolos del nacionalismo vasco*. Madrid: Tecnos, pp. 636-647.
- De Pablo, Santiago (2017). *Creadores de sombras. ETA y el nacionalismo vasco a través del cine*. Madrid: Tecnos.
- Fernández Soldevilla, Gaizka y Domínguez Iribarren, Florencio (coords.) (2018). *Pardines. Cuando ETA empezó a matar*. Madrid: Tecnos.
- López de Maturana, Virginia y Barrenetxea, Igor (2007). El mito de ETA. Cine y Transición en el País Vasco: *El Proceso de Burgos* (1979). En Rafael Quiroga-Cheyrouze et al (coords.). *III Congreso Internacional. Historia de la Transición en España. El papel de los medios de comunicación*. Almería: Universidad de Almería, pp. 853-867.
- López Romo, Raúl (2015). *Informe Foronda: los efectos del terrorismo en la sociedad vasca (1968-2010)*. Madrid: Los Libros de la Catarata.
- Rivera, Antonio y Carnicero, Carlos (eds.) (2010). *Violencia política: historia, memoria y víctimas*. Madrid: Maia.
- Torreiro, Mirito (1979). Entrevista con Imanol Uribe. *Dirigido por*, 69, 53-54.
- Zunzunegui, Santos (1985). *El cine en el País Vasco*. Bilbao: Diputación Foral de Vizcaya.

*Por* Manuel Nicolás Meseguer

# LOS CINEASTAS de la ceja: movilizados por la reelección de Zapatero

En el marco de la precampaña para las elecciones generales del 9 de marzo de 2008, diversos artistas, científicos e intelectuales españoles crearon una plataforma para apoyar la reelección del presidente del gobierno José Luis Rodríguez Zapatero, secretario general del Partido Socialista Obrero Español (PSOE). Fue denominada Plataforma de Apoyo a Zapatero (PAZ) y se presentó el 9 de febrero de 2008 a través de un acto público en el Círculo de Bellas Artes de Madrid. Como preámbulo se lanzó un vídeo a través de los medios de comunicación y de las redes sociales con el título «Estamos con Zapatero». En él aparecían algunos de los impulsores de la plataforma (Concha Velasco, Álvaro de Luna, Miguel Bosé, Ana Belén, Víctor Manuel, etcétera), junto a ciudadanos anónimos que mostraban su apoyo al candidato socialista utilizando el gesto que en lengua de signos española designa a Zapatero. Este gesto consistía en flexionar el dedo índice y colocarlo a la altura de la ceja, formando la característica ceja levemente puntiaguda de Zapatero. El signo llegaría a denominar, incluso con tono peyorativo, a los «famosos» que respaldaban a Zapatero como «los de la ceja». Entre ellos no sólo se encontraban personalidades que habían apoyado al PSOE en procesos electorales anteriores, sino también conocidos simpatizantes del Partido Comunista de España y de Izquierda Unida. Tras sus primeros cuatro años de gobierno, Zapatero había logrado agrupar a su alrededor a un nutrido colectivo del mundo de la cultura, la ciencia y los medios de comunicación. La capacidad de convocatoria y movilización mediática de este colectivo de simpatías izquierdistas no tenía un reflejo en el otro lado del espectro político, por eso su capacidad de influencia resultaba preocupante

para el Partido Popular y para los medios y colectivos hostiles a Zapatero y al PSOE.

El objetivo de estas páginas es estudiar las acciones de la PAZ, así como su relevancia en el panorama de la comunicación política en España. También serán valoradas las consecuencias que tuvo este respaldo a Zapatero en los vaivenes de las políticas culturales posteriores. Sobre este último asunto hay controvertidas cuestiones que en numerosas ocasiones han sido explicados desde los ecos de aquel «Estamos con Zapatero». Se trata del llamado «canon digital» sobre dispositivos y soportes digitales, las medidas legales para la protección de la propiedad intelectual en internet y contra la piratería, el tratamiento impositivo del consumo o disfrute de productos culturales o la protección de la producción cultural a través de subvenciones e incentivos. No se trata de establecer en este artículo una relación directa entre posicionamientos y simpatías políticas con premios y prebendas, o con castigos y revanchas. Esto implicaría juicios de intenciones que no son pertinentes en un texto como éste. No obstante, estos juicios de intenciones sí que salpican la información de prensa y las declaraciones de gestores políticos y agentes de las industrias culturales y han sido determinantes en la construcción de los relatos sobre la relación entre el mundo de la cultura y el poder político.

#### LA CAMPAÑA ELECTORAL DE 2008

La campaña electoral de 2008 partía con ventaja para el PSOE de Rodríguez Zapatero, que gobernaba en España con mayoría relativa desde marzo de 2004. A principios de 2008, la recesión económica no había mostrado el profundo calado que tendría en España y el gobierno socialista había evitado tomar medidas drásticas para afrontar las malas previsiones que había al respecto. La campaña se enfocó hacia la reelección y, por tanto, se trataba de transmitir confianza y optimismo, así como de celebrar los logros y las grandes apuestas de la última legislatura. El PSOE lanzó una campaña oficial en la que utilizó trece lemas distintos, siendo el principal, presente en todos los carteles, «Motivos para creer», que se complementó con otro eslogan utilizado en el cierre de los *spots*: «Vota con todas tus fuerzas» (Peña y Ortiz, 2011, 562).

En su artículo «El ojo y la zeta: la propaganda electoral de José Luis Rodríguez Zapatero para las elecciones generales españolas de 2008», Francesco Screti hace un análisis brillante

y revelador sobre la campaña del PSOE de ese año. El investigador considera que dicha campaña se concibe «para los medios más que para los electores, una campaña que aprovecha la permeabilidad del sistema de los medios y su capacidad meta-comunicativa y autorreferencial» (Screti, 2011, 218). En esto se basó en gran medida la originalidad de esta campaña y también la potencialidad de reenvío y reinterpretación de mensajes. Por otra parte, el PSOE ya venía potenciando la imagen del candidato por encima del partido y las ideas desde la campaña de 2004, con estrategias tan exitosas como el logotipo ZP o el argumento del (buen) «talante» de Rodríguez Zapatero (Campmany, 2005). Screti explica que en la campaña de 2008 «no hay propuestas, ni argumentaciones racionales, sino eslóganes, imágenes-marca, palabras-marca, gestos-marca, logos-marca o letras-marca» (Screti, 2011, 216). La prioridad es dar visibilidad y reconocibilidad al candidato y a la marca. Después llegarían los argumentos, y entre ellos había una trayectoria de gobierno trufada de grandes titulares. Zapatero había cumplido sus promesas más mediáticas, haciendo frente desde su (buen) «talante» a los poderes y a las voces críticas. Se había aprobado la retirada de las tropas españolas de Irak (mayo de 2004), la ley que permitió el matrimonio entre personas del mismo sexo (2005), la reforma legal que reguló el llamado «divorcio *exprés*» (2005), la creación de la asignatura Educación para la Ciudadanía (2006), la ley de la Memoria Histórica (2007) y la ley para la igualdad efectiva entre mujeres y hombres (2007). Además, Rodríguez Zapatero había hecho en 2006 una declaración institucional desde el Congreso en la que anunciaba el inicio de un proceso de diálogo con la banda terrorista ETA que llevara a su disolución sin contraprestaciones políticas. Al mismo tiempo, durante la legislatura que se había iniciado en 2004, se había producido una movilización social sin precedentes en el ámbito conservador. El Partido Popular, colectivos conservadores y religiosos y la propia Conferencia Episcopal estuvieron especialmente activos en las movilizaciones por su oposición radical a algunas medidas del gobierno mencionadas anteriormente.

Otro frente muy activo de oposición al gobierno de Zapatero estuvo conformado por foros y colectivos de internautas y consumidores, así como desde el sector de fabricantes y suministradores de dispositivos digitales. Ese frente se hizo visible a partir de la regulación del «canon digital» que se aprobó en 2007. El gobierno de Zapatero mostraba con esta nueva regulación de

la «compensación equitativa por copia privada» su compromiso con las demandas de las entidades de gestión de derechos de propiedad intelectual y se comprometía además a desarrollar instrumentos contra la piratería en internet.

#### LA PAZ: ACTIVISTAS DE LA COMUNICACIÓN POLÍTICA

En este contexto de conflictos de gran eco mediático, la Plataforma de Apoyo a Zapatero se presenta no sólo desde la reivindicación de la figura del político, sino también como una respuesta comprometida y movilizadora contra las campañas conservadoras que habían sacado a las calles a su base social. El cineasta José Luis Cuerda, en el acto de presentación de la Plataforma de Apoyo a Zapatero, exponía así la actitud de sus miembros con respecto a Rodríguez Zapatero: «creemos que lo ha hecho razonablemente bien. [...] Creemos que se pueden razonar cuáles han sido sus aciertos y han sido suficientes como para que queramos que vuelva a presidir un gobierno». Dicho esto, a este mensaje en positivo en la línea del lema «Defender la alegría», continuó con otro mensaje abiertamente hostil al Partido Popular («que no vuelva esa turba mentirosa, humillante... que piensa desde su imbecilidad que los demás somos más imbéciles que ellos») y otro más contra los intentos de la Conferencia Episcopal de ejercer su influencia sobre el gobierno de España: «puesto que Rajoy no piensa pelearse con ellos para que los obispos no nos echen encima una teocracia igualmente humillante y estúpida». La plataforma conectará su mensaje con los de la campaña socialista, pero dejará claro que su apoyo es al candidato más que al partido y que es un apoyo basado en la valoración positiva de su acción política como presidente del gobierno.

Las acciones de la PAZ giraron alrededor de la publicación de varios vídeos, un videoclip, un manifiesto y de varios actos públicos en los que participan personalidades adheridas a la plataforma. Se creó también una web ([www.plataformaapoyozapatero.es](http://www.plataformaapoyozapatero.es)), un canal de YouTube y perfiles en redes sociales.<sup>1</sup> Los actos públicos más importantes fueron los celebrados en el Círculo de Bellas Artes de Madrid el 8 de febrero y el 5 marzo.

La Plataforma de Apoyo a Zapatero será un generador de noticias y eventos para los medios tradicionales y un motor para la cibercampaña del PSOE, que recibirá con complacencia este apoyo y lo difundirá a través de sus medios oficiales: oficina de prensa, web del partido, web de la campaña, plataforma propia de vídeo (IPSOE TV), canal de YouTube, blogs y redes so-



ciales. Los mensajes políticos lanzados por «famosos» tienen un gran poder de expansión, sobre todo cuando se trata de un amplio colectivo organizado y no de pronunciamientos individuales. La propuesta de un gesto como el de la ceja apelaba a la participación activa de los simpatizantes y los colocaba virtualmente codo con codo junto a admiradas celebridades en la movilización a favor de Zapatero. En la campaña de 2008, el nivel de implicación de los ciudadanos a través de internet y las posibilidades de participación e interacción a través de blogs y redes sociales activadas por los partidos alcanzaron dimensiones sin precedentes (Sampedro, 2011). Por ello, se puede afirmar con propiedad que las estrategias de propaganda esbozaron en 2008 auténticas cibercampañas que complementaron el uso tradicional de la televisión, la radio, la prensa, los actos públicos y la propaganda impresa.

La imagen representativa de la plataforma fue una composición gráfica formada por dos acentos circunflejos (^) en color rojo corporativo del PSOE y a su derecha el nombre de la plataforma en tres líneas (Plataforma de Apoyo a Zapatero), destacando en el mismo tono de rojo las iniciales «PAZ» y la palabra «Zapatero» frente al negro del resto de caracteres. Se trataba, por tanto, de un imagotipo en el que se articulaban el texto del nombre y un isotipo basado en un pictograma figurativo que hacía referencia a las cejas del presidente. Esto es, en esta traducción gráfica, el gesto de la ceja tenía todo el protagonismo y volvía a sugerir el significado icónico de unas cejas en actitud sonriente. El pictograma del doble acento circunflejo (^) tiene un amplio recorrido como representación de una sonrisa o de la felicidad en el anime japonés y en los emoticonos de caracteres utilizados en los SMS. La sonrisa es un gesto preeminente en la iconografía de cualquier líder político democrático, pero en el caso de Zapatero había sido la imagen característica de su «talante», o mejor de su «buen talante», una cualidad de la personalidad de Zapatero que la propaganda socialista había destacado desde su ascenso a la secretaría general del partido.

El acto de presentación del 9 de febrero de 2008 estaba abarrotado de celebridades y se abrió con la proyección del vídeo «Estamos con Zapatero», que explicaba el origen del gesto de la ceja y mostraba las primeras adhesiones a la plataforma.<sup>2</sup> En el comunicado de prensa que anunciaba el acto se indicaba que la plataforma había reunido hasta el momento el apoyo de «Dos mil personas de distintos campos de la sociedad española: científi-

cos, intelectuales, deportistas, rectores, artistas y empresarios». El cineasta José Luis Cuerda pronunció las primeras palabras del acto, con las referencias antes citadas al PP y a la Conferencia Episcopal, y la científica Carmen Vela leyó el «Manifiesto de PAZ: En defensa de la alegría». En el manifiesto se reconocía la labor realizada en la última legislatura por el presidente del gobierno José Luis Rodríguez Zapatero y se expresaba el apoyo de los firmantes a la reelección del candidato socialista para las elecciones generales del 9 de marzo. Basaban su reconocimiento en el cumplimiento de sus principales compromisos electorales de 2004. El manifiesto pedía a la ciudadanía el voto para Zapatero entendiendo que su continuidad supondría una prolongación de su buen gobierno basado en el diálogo, la solidaridad, la promoción activa de la igualdad, la defensa de la paz y el progreso. Los autores del manifiesto concluían declarando que este se había promulgado «desde la independencia y la pluralidad de ideas, con espíritu crítico, sin adhesiones inquebrantables».<sup>3</sup> Entre los artistas relacionados profesionalmente con el cine que respaldaron el manifiesto con su presencia en el Círculo de Bellas Artes se encontraban Pedro Almodóvar, Concha Velasco, Ana Belén, Miguel Bosé, Paco Tous, Marisa Paredes, Cayetana Guillén Cuervo y María Barranco. Días después de su presentación, el manifiesto consiguió superar las once mil firmas y entre los profesionales del cine que firmaron se encontraban los productores Andrés Vicente Gómez y Elías Querejeta, los directores Manuel Gómez Pereira, Agustín Díaz Yanes y Vicente Aranda, el guionista Rafael Azcona, los intérpretes Nuria Espert, Juan Echanove, Imanol Arias y Juan Luis Galiardo. No obstante, el apoyo más significativo en el ámbito del cine fue el de la presidenta de la Academia de las Artes y las Ciencias Cinematográficas de España, la guionista y directora Ángeles González-Sinde.

Como cierre del acto de presentación del 9 de febrero, se proyectó el videoclip «Defender la alegría», que sería la pieza estrella de la campaña desarrollada por la PAZ. Se trataba de una nueva versión de un tema musical creado por Joan Manuel Serrat en los años ochenta a partir del poema «Defensa de la alegría», de Mario Benedetti. La nueva versión se presentaba en forma de videoclip con la aparición de algunos de los impulsores de la PAZ: Joaquín Sabina, Miguel Bosé, Ana Belén, Joan Manuel Serrat, Fran Perea, Soledad Giménez, Víctor Manuel, María Barranco y Concha Velasco. El videoclip «Defender la alegría» fue publicado en el canal de YouTube de la PAZ

el 9 de febrero y fue difundido en distintos canales, blogs y perfiles oficiales o próximos al PSOE. Todos los medios de comunicación se hicieron eco de una forma u otra de dicho videoclip, multiplicando los canales a través de los que podía llegar a la ciudadanía. Al inicio del videoclip, un rótulo hacía una declaración de intenciones: «Defendemos la alegría frente al catastrofismo, la intolerancia y el retroceso». El vídeo estaba montado a partir de imágenes de los artistas en el estudio de grabación interpretando la letra de la canción. Aparecían desprovistos de elementos característicos de actuaciones más espectaculares (vestuario, maquillaje, iluminación, instrumentistas). Eran ellos mismos, sin imposturas dramáticas, en su condición de ciudadanos y en la intimidad y la autenticidad del estudio de grabación, con sus grandes auriculares y su aspecto de calle. Las celebridades ofrecían así su rostro y su trabajo interpretativo como respaldo audiovisual a los mensajes de la letra.

Conviene recordar que el 2 de febrero de ese mismo año el cantante estadounidense William Adams, conocido como *will.i.am* y miembro del grupo Black Eyed Peas, publicó un videoclip titulado «Yes, We Can» en el que participaban numerosas personalidades del mundo de la música y el audiovisual. El videoclip suponía un apoyo explícito a la candidatura de Barack Obama en las primarias presidenciales del Partido Demócrata y acabó convirtiéndose en una pieza recurrente en la carrera de Obama hasta la presidencia de los Estados Unidos, que culminaría en noviembre de 2008. Entre las personalidades aparecían artistas como John Legend, Scarlett Johansson, Bryan Greenberg, Eric Christian Olsen y Enrique Murciano. En su edición este videoclip era más complejo y elaborado, pero coincidía con «Defender la alegría» en el protagonismo visual de las celebridades y en la utilización de tomas en el estudio de grabación.<sup>4</sup>

El día 5 de marzo se celebró un último gran acto público organizado por la PAZ en el Círculo de Bellas Artes de Madrid. Asistieron el propio presidente del gobierno y su esposa, Soledad Espinosa. Esta vez fue Zapatero el que prometió una «plataforma de apoyo a las libertades, a los derechos sociales, a la igualdad, a la ciencia, la cultura y “a todos los que quieran un país digno y en paz”». Zapatero consideró que quizás había sido el acto «más emotivo» de esa campaña y por eso transmitió su «más profundo agradecimiento, cariño y simpatía». Zapatero anunció

que en los próximos cuatro años crearía «una agencia española de industria cultural, un canal de televisión, desarrollará la ley del cine y protegerá la de propiedad intelectual». <sup>5</sup> Finalmente se proyectó un nuevo vídeo de apoyo en el que aparecían además de personalidades españolas, otras de distintas nacionalidades como José Saramago, Daniel Barenboim, Carlos Fuentes, Joseph Stiglitz o el cineasta Bernardo Bertolucci. <sup>6</sup>

La naturaleza de la Plataforma de Apoyo a Zapatero y sus acciones de comunicación están relacionadas con lo que en el ámbito anglosajón se denomina *celebrity political endorsement*, un concepto que se podría traducir como «respaldo político de celebridades». El *celebrity endorsement* es una estrategia publicitaria ampliamente utilizada en la promoción de marcas y productos. En el caso de la política, a lo largo del siglo xx y, sobre todo, en Estados Unidos y Reino Unido ha sido una práctica habitual que está bastante naturalizada, aunque no deja de generar polémicas y suspicacias (Wheeler, 2013).

El formato del respaldo a los candidatos puede variar desde declaraciones individuales más o menos explícitas en actos públicos, medios de comunicación o redes sociales, hasta apariciones en mítines, ya sea como asistente o como acompañante de los políticos en el escenario. La creación de una plataforma como la PAZ, que organiza actos civiles en paralelo a los actos de precampaña y campaña es una novedad en el panorama político español por su carácter colectivo, por su apoyo directo a un líder político y por sus acciones. La PAZ fue un movimiento de apoyo en el que la individualidad se diluía en un colectivo de «artistas, intelectuales, científicos» que se presentaba como representativo del «mundo de la cultura, la intelectualidad, la ciencia y la universidad», es decir, una representación de una élite social e intelectual española. Esta forma colectiva de *celebrity political endorsement* también se caracteriza por usar una pieza fundamental en la tradición de la comunicación política y artística: el manifiesto, un texto que busca un impacto comunicativo inmediato y muestra una voluntad de activismo político, de movilización y de compromiso.

El respaldo de las celebridades a un candidato trasladaba la comunicación política a las secciones informativas de cultura, sociedad o deporte. Por otra parte, las propias imágenes de las celebridades fuera de su contexto profesional interactuando entre ellas y con el presidente Zapatero poseían un alto potencial sensacionalista y espectacular. Por todo ello, esta estrategia co-

municativa se puede situar en la línea del *politainment*, un planteamiento de la comunicación política que vincula política y entretenimiento. Para el *politainment*, YouTube se ha convertido en el medio privilegiado capaz de conseguir una difusión e impacto social inmediato y con crecimientos exponenciales de audiencias (Berrocal; Martín; Gil, 2017).

Esta política-espectáculo de la que forman parte los actos públicos de la PAZ y sus vídeos de consumo exprés encuentra su espacio natural de difusión en la mutación dispersa e informe del «infoentretenimiento» en YouTube. El «infoentretenimiento» (*infortainment*) es en su origen una hibridación televisiva de los formatos y contenidos informativos con formatos de entretenimiento, habitualmente con componentes de humor y sátira. En cualquier caso, también hay que tener en cuenta que, en este ámbito de la comunicación-entretenimiento, lo que predomina entre los usuarios es el «afán de asistir a la ridiculización o la crítica del líder o presenciar una anécdota irrelevante» (Berrocal; Campos y Redondo, 2012, 130). Los pocos cientos de miles de visualizaciones del videoclip «Defender la alegría», el más visto de los publicados por la PAZ, se muestran escasos frente a los millones de visitas que han recibido los dos vídeos más vistos en relación a la figura de Zapatero. El primero es el vídeo de la Cumbre Iberoamericana de 2007 en el que, durante un discurso de Zapatero interrumpido por Hugo Chávez, Juan Carlos I gritó a este último: «¿Por qué no te callas?». El segundo vídeo es un montaje con la foto de las hijas de Zapatero y su *look* gótico junto al matrimonio Obama.

#### EL ESTIGMA DE LA CEJA

Con motivo de las acciones de la PAZ, se escenifica un desencuentro más entre el Partido Popular y el llamado «mundo de la cultura» y, más en concreto, con el del cine español. Pero este desencuentro tiene ya un recorrido previo. Los antecedentes inmediatos hay que buscarlos en la ceremonia de los Premios Goya de febrero de 2003. En aquellos días se estaba produciendo una gran movilización social contra la inminente invasión de Irak liderada por Estados Unidos y Reino Unido, la cual contaba con el respaldo entusiasta del presidente Aznar. Aquellos Goya de 2003 fueron los Goya del «No a la Guerra». Presentadores e invitados al acto, ganadores y asistentes portaron pegatinas y repitieron de muchas formas el mensaje. Voces afines al gobierno del Partido Popular interpretaron estos

gestos como un comportamiento sectario e inapropiado de una industria cultural que pretendía ocultar así sus debilidades y miserias. Estos argumentos contra los creadores retornarán en el siguiente choque frontal del Partido Popular con el «mundo de la cultura», precisamente el que se produce a cuenta de la Plataforma de Apoyo a Zapatero.

Desde el mismo día de la presentación de la plataforma, los medios y las voces hostiles comenzaron a alimentar la polémica sugiriendo que el apoyo de los «famosos» era una actitud interesada y llegando a cuestionar sus méritos artísticos y profesionales o su capacidad intelectual para emitir opiniones políticas que pretendieran ser influyentes. En un mitin en Badajoz, Mariano Rajoy se refirió a los miembros de la plataforma como «tres o cuatro caras conocidas a los que el Gobierno tiene bien untados» (*El Mundo*, 10 de febrero de 2008). Voces y medios hostiles a Zapatero y al PSOE ridiculizaron el gesto y a los famosos que lo habían difundido. Este tipo de mensajes críticos con la PAZ, y con Zapatero, también se canalizan en vídeo-montajes a través de YouTube y de *sketches* humorísticos en medios abiertamente hostiles al PSOE. Para referirse a esta reelaboración de los mensajes en sentido contrario, el investigador Francesco Screti habla de *entextualizaciones* y las define como «procesos de descontextualización y recontextualización de un texto o de un elemento textual o semiótico». En este sentido, el investigador considera que las entextualizaciones forman parte de la estrategia de comunicación a través de mediadores, incluso de los más hostiles. Gracias a este fenómeno, el PSOE «ha obligado al PP a entrar en su terreno [...]. En cierto modo, el mero hecho de responder a una proposición (en este caso distorsionándola) en lugar de proponer una totalmente nueva, constituye siempre un refuerzo de la primera» (Screti, 2011, 218-219).

La Plataforma de Apoyo a Zapatero encuentra también un contrapeso en un colectivo ciudadano muy activo en contra de las reformas de Zapatero y de las campañas del PSOE: la asociación Hazte Oír. Se trata de una entidad que desde su página web se identifica con valores conservadores, cristianos (católicos) y nacionalistas (españoles). En respuesta al vídeo y a la campaña «Estamos con Zapatero» de la PAZ, Hazte Oír puso en marcha la que denominaron «plataforma cívica» *yorompo.org*, con el lema «Yo rompo con Zapatero». Se creó una web ([www.yorompo.org](http://www.yorompo.org)), un canal de YouTube (yorompo) y una campaña en medios de comunicación y redes sociales. En esta auténtica contra-campa-

ña, ciudadanos anónimos difundían en sus redes sociales un gesto característico en el que los dedos índice y corazón formaban unas tijeras que hacían el gesto de cortar. Y para darlo a conocer también lanzaron un vídeo en el que se hacía gala del anonimato de los participantes frente a las caras conocidas que participaban en el vídeo «Estamos con Zapatero». También se convocó un acto el día 1 de marzo en el Hotel Convención que denominó «Acto colectivo de ruptura y apoyo a las víctimas de Zapatero».<sup>7</sup> El vídeo «Rompe con Zapatero! ¡Rompe con los titiriteros!» es una clara entextualización del titulado por la PAZ «¡Estamos con Zapatero». El rótulo final hacía una alusión explícita al vídeo de presentación de la PAZ: «Ninguno de ellos es famoso, pero ellos y tú pagáis injustamente el canon digital con el que el PSOE ha beneficiado a los artistas de la Plataforma de Apoyo a Zapatero». El vídeo acaba con el mensaje «Rompe con Zapatero. Tienes otras opciones».<sup>8</sup>

Uno de los medios más activos en la oposición al PSOE fue *Libertad digital*, que en 2008 contaba con colaboraciones de los humoristas del Grupo Risa. En su espacio de humor se lanzaron numerosos *sketches* en los que se parodiaban elementos de la campaña del PSOE y, dada la notoriedad de los protagonistas, la parodia del videoclip «Defender la alegría» no podía faltar. Los humoristas reeditaron el videoclip modificando la banda sonora y los rótulos. El mensaje del texto inicial indicaba: «Esta canción cotiza a la SGAE para que los artistas *subvencionados* sigan cobrando». Y bajo los dos acentos circunflejos que servían de emblema de la plataforma (^ ^) aparecía el origen irónico de las siglas «PAZ»: «Plataforma de Amiguetes Subvencionados». Los humoristas imitaron las voces de los intérpretes y parodiaron la letra original para lanzar un mensaje en la línea señalada anteriormente: «ZP es mi alegría subvención, progresía subidón de María». Mientras se reproduce el vídeo, un contador en la parte superior de la pantalla alcanzaba un número de euros de nueve cifras referido a la «Cotización de la SGAE», es decir, a lo que está ingresando la SGAE con las reproducciones del videoclip. Este ejemplo de entextualización insistía en un relato opuesto y lleno de suspicacia frente al relato de la PAZ. Frente a la imagen de personalidades con un perfil intelectual que reconoce de forma desinteresada la calidad democrática y la justicia de las medidas impulsadas por Zapatero, se opone un relato según el cual estas personalidades sólo prestan su apoyo por las prebendas que han obtenido de él y por las que recibirán si consigue ganar.

## LOS VAIVENES DE LA POLÍTICA CULTURAL

Las elecciones del 9 de marzo de 2008 se resolverán con la victoria de Zapatero por mayoría simple. La contribución de la Plataforma de Apoyo a Zapatero a esta victoria hará que las voces críticas con Zapatero pongan en cuestión la neutralidad del gobierno en conflictos de intereses relacionados con las reformas y medidas en el ámbito de la cultura. Un hecho que ahondó en esta identificación del «mundo de la cultura» y, más en concreto, de la industria cinematográfica con el proyecto socialista fue el nombramiento como ministra de Cultura de Ángeles González-Sinde en abril de 2009. La cineasta se había adherido en su momento a la PAZ y dejaba atrás dos años en la presidencia de la Academia de las Artes y las Ciencias Cinematográficas de España.

La legislatura iniciada en 2008 estuvo marcada antes de empezar por el impacto de la recesión económica y acabará con un adelanto electoral el 20 de noviembre de 2011. En esta ocasión, el Partido Popular liderado por Mariano Rajoy ganará las elecciones generales por mayoría absoluta. En esta nueva legislatura, los ecos de la Plataforma de Apoyo a Zapatero seguirán estando muy presentes en los medios de comunicación y en las políticas culturales. Días después de su toma de posesión, el ejecutivo de Rajoy abordó la cuestión del polémico «canon digital», pero cambiando radicalmente el modelo y reduciendo notablemente los beneficios potenciales de las entidades de gestión de derechos. Según datos recogidos en la revista *Cineinforme* (núm. 914, junio de 2016, 48), este cambio de modelo supuso un daño patrimonial de cuatrocientos millones de euros para los titulares de derechos.

Otro de los proyectos legales emprendidos en la segunda legislatura de Zapatero fue el desarrollo de un instrumento legal para perseguir la difusión fraudulenta de contenidos digitales con derechos de propiedad intelectual. El Ministerio de Cultura dirigido por Ángeles González-Sinde fue el encargado de elaborar una ley que fue imposible aprobar por las dificultades técnicas, jurídicas y por la falta de acuerdo con la oposición. Sorprendentemente, la aprobación de esta ley se produjo con algunas modificaciones a principios de 2012, con el gobierno del Partido Popular y siendo ministro de Educación, Cultura y Deporte, José Ignacio Wert. Por eso, se hace referencia a este texto legal como la «Ley Sinde-Wert».



En cuanto al IVA (impuesto sobre el valor añadido), la reforma introducida por el gobierno popular en septiembre de 2012 tiene un impacto aún mayor. Como medida de choque contra la crisis se produce una subida generalizada en dos tipos de IVA: el IVA reducido, que pasa del 8 % al 10 % y el tipo general, que pasa del 18 % al 21 %. Lo llamativo es que los productos culturales, que se encontraban en el tipo reducido, son trasladados además al tipo general (al 21 %), con lo que se produce una subida repentina de trece puntos. Seguramente, éste puede ser interpretado como el gesto más explícito de maltrato a las industrias culturales por parte del gobierno de Rajoy después de las elecciones de 2011. El gobierno popular volverá a bajar el IVA cultural al 10 % en junio de 2017, pero excluyendo de esa bajada al sector cinematográfico. Cuando, después de la moción de censura, el socialista Pedro Sánchez forme gobierno en junio de 2018, tardará sólo un mes en bajar el IVA de la entrada de cine al tipo reducido. Como muestra del impacto nocivo sobre el cine de la medida del PP, la revista *Cineinforme* (núm. 914, junio de 2016, 46) estima que, entre 2012 y 2016, con el IVA al 21 %, la recaudación de taquilla anual descendió una media del 20 % con respecto a la media de los diez años anteriores.

Con el historial de encuentros y desencuentros entre el «mundo de la cultura» y los distintos gobiernos, ¿se puede considerar que Zapatero quiso motivar y agradecer el apoyo prestado a los miembros de la PAZ con sus medidas y reformas en el ámbito de la cultura? ¿o que hubo una voluntad de revancha cuando el Partido Popular volvió al gobierno en diciembre de 2011? Analizando con rigor la complejidad jurídica y técnica de las políticas culturales, no se puede reducir el devenir de las mismas a una sucesión de provocaciones, premios y venganzas. No obstante, entre los factores que motivan las decisiones políticas es evidente que existen factores estratégicos y hasta emocionales.

El discurso del presidente de la Academia de las Artes y las Ciencias Cinematográficas, Enrique González Macho, en la edición de los Goya de 2013 hacía un balance de lo sucedido desde el cambio de gobierno de finales de 2011 (Academia de las Artes y las Ciencias Cinematográficas, 2013). Fue un discurso amargo que permitía leer entre líneas que el sector del cine estaba percibiendo una actitud revanchista en algunas medidas adoptadas por el gobierno de Rajoy. Ante el propio ministro de Educación, Cultura y Deporte, José Ignacio Wert, y el secretario de Estado de

Cultura, José María Lasalle, presentes en la sala, González Macho pidió con firmeza una rectificación. Uno de los elementos más significativos de su discurso, a pesar de que parecía un detalle anecdótico, fue su alusión a «los de la ceja», con ello hacía referencia el desencuentro que se había escenificado en la campaña electoral de 2008: «El cine español no es de los de la ceja, ni de los del bigote, ni de los de la barba, ni de los de ningún otro apéndice capilar, el cine nos pertenece a todos, es un derecho de los ciudadanos, y como cultura no es un complemento: es parte esencial de la vida». Con estas palabras, González Macho reconocía que aquel extendido posicionamiento político de febrero de 2008 había provocado perjuicios institucionales para el cine español y un desencuentro con parte de su público.

## NOTAS

- <sup>1</sup> La web oficial de la PAZ no existe en la actualidad pero, entre las huellas de cierta entidad que quedan de la Plataforma de Apoyo a Zapatero, se pueden visitar los siguientes sitios: el canal de Youtube: PAZapatero (<<https://www.youtube.com/channel/UChYdwK7RTI-42jzmy3SbnNw>>), un perfil de Flickr (<<https://www.flickr.com/groups/plataformazp/>>) y un artículo de Wikipedia publicado en abril de 2008 (<[https://es.wikipedia.org/wiki/Plataforma\\_de\\_Apoyo\\_a\\_Zapatero](https://es.wikipedia.org/wiki/Plataforma_de_Apoyo_a_Zapatero)>).
- <sup>2</sup> El vídeo fue publicado el 11 de febrero de 2008 en el canal de Youtube *PAZapatero*. Enlace: <<http://www.youtube.com/watch?v=6yrLOyKPPKo>>
- <sup>3</sup> El breve texto del manifiesto se puede encontrar en: <<https://www.diariocritico.com/noticia/59376/noticias/manifiesto-de-paz:-en-defensa-de-la-alegria.html>>
- <sup>4</sup> El videoclip está alojado en un canal de Youtube creado al efecto (WeCan08). Enlace: <<https://www.youtube.com/watch?v=jjXyqcx-mYY>>
- <sup>5</sup> *La Razón*, 5 de marzo de 2008.
- <sup>6</sup> En el canal de YouTube de la PAZ aparecen con el título «Acto PAZ» dos vídeos que se proyectaron en el acto del 5 de marzo: uno de ellos es un vídeo-montaje con un compendio de imágenes y audios de la campaña de la PAZ (<<https://www.youtube.com/watch?v=wczEmYOdKFI>>) y el otro es el que incluye la serie de nuevas adhesiones de celebridades (<<https://www.youtube.com/watch?v=UA5DNUefQxE>>).
- <sup>7</sup> Los vídeos a los que se hace referencia se encuentran en el canal de YouTube *yorompo*: <[https://www.youtube.com/channel/UCIZZNuGcm5KFf47fcL\\_k46A](https://www.youtube.com/channel/UCIZZNuGcm5KFf47fcL_k46A)>
- <sup>8</sup> Enlace al vídeo ¡Rompe con Zapatero! ¡Rompe con los titiriteros!»: <<https://www.youtube.com/watch?v=oeDGXsdZZol>>

## BIBLIOGRAFÍA

- Academia de las Artes y las Ciencias Cinematográficas de España (2013). *Academia. Revista del Cine Español*, núm. 198, marzo de 2013.
- Berrocal-Gonzalo, S.; Campos Domínguez, E.; Redondo García, M. (2012). «El “infoentretenimiento” político en Internet: La presencia de cinco líderes europeos en YouTube». En *Revista de Investigaciones Políticas y Sociológicas*, vol. 11, núm. 4, 2012.
- Berrocal-Gonzalo, S.; Martín-Jiménez, V.; Gil-Torres, A. (2017). «Líderes políticos en YouTube: información y *politainment* en las elecciones generales de 2016 (26J) en España». *El profesional de la información*, 26, n. 5, septiembre-octubre 2017, pp. 937-946.
- Campmany, J. (2005): *El efecto ZP. 1000 días de campaña para llegar a la Moncloa*. Barcelona: Planeta.
- Peña Jiménez, P.; Ortiz Sobrino, M. A. (2011). «El eslogan político español en la campaña de elecciones generales de 2008». En *Estudios sobre el Mensaje Periodístico*, vol. 17, n. 2 (2011), 549-568.
- Sampedro, V. (2011). (ed.) *Cibercampaña. Cauces y diques para la participación. Las elecciones generales de 2008 y su proyección tecnopolítica*. Madrid: Editorial Complutense.
- Screti Galatone, F. (2011). «El ojo y la zeta: la propaganda electoral de José Luis Rodríguez Zapatero para las elecciones generales españolas de 2008». En *Revista de Estudios Culturales de la Universitat Jaume I*, vol. IX/2011, pp. 199-224.
- Wheeler, M. (2013). *Celebrity Politics. Image and Identity in Contemporary Political Communications*. Cambridge: Polity. Disponible en: <<http://repository.londonmet.ac.uk/660/2/WHEELER%201stproof.pdf>>

*Por* Luis Deltell

# DONDE HAY PODER, hay resistencia. Pablo Iglesias ensayando sobre cine

## EL HÉROE: HABLEMOS DE CINE Y POLÍTICA

En los grandes relatos fílmicos siempre hay un héroe. Un personaje empeñado en derribar o, al menos, zarandear la estructura del poder. Su aventura incita al espectador a reflexionar. No hace falta que esta mujer, u hombre, venza, de hecho muchos directores como John Huston prefieren a los perdedores; lo que sí es obligatorio es que luche con pasión y que su apuesta emocional y su deseo sean enormes. Su vida se enfrenta a lo imposible. En la política ocurre algo similar al cine. Los regímenes dictatoriales, pero también las democracias, generan sus héroes, aquellos que están dispuestos a inmolarse por una causa opuesta al príncipe gobernante. Como escribía Michel Foucault, el poder sólo teme a los individuos cuando éstos se comprometen con su propia vida (Foucault, 1977).

Pablo Iglesias, fundador de Podemos, es uno de los políticos actuales que más ha escrito sobre relatos audiovisuales y su relación con el poder político y social. Su monografía *Maquiavelo frente a la gran pantalla* (2013) y la colección de capítulos –en la que opera de coordinador y coautor– *Ganar o morir. Lecciones políticas en Juego de Tronos* (2014) resultan esenciales no sólo para entender su visión del cine, sino, sobre todo, para comprender cuál es su idea de la política y el modo de dirigir su propio partido. Los textos de Iglesias son ensayos sobre cine, pero entendamos ensayo en el sentido que le dio Michel Montaigne, indagaciones personales y subjetivas sobre un suceso que nos apremia o nos inquieta (Montaigne, 2007). Sin duda, el cine y el poder forman parte de la esencia del fundador de Podemos, como la cultura clásica y la soledad lo constituían de la del filósofo francés.

Escribir sobre cine no es sólo hablar de una filmografía determinada es también mostrarse como espectador y persona. Cada palabra que decimos sobre una película es una intimidad que revelamos de nosotros mismos. Los analistas Jesús González Requena (2007), en España, o David Bordwell (1997), en Estados Unidos, lo saben bien y buscan estrategias para evitar descubrirse. Aun así, cuando el historiador del cine configura un catálogo de películas, por mucho que se justifique con una metodología compleja, esta selección es siempre una colección de obras que le afectaron. Por ello, los largometrajes y las series de televisión que cita Pablo Iglesias no son casuales, sino que son las obras que le han marcado.

Del mismo modo que el cine histórico suele mostrar más del momento concreto que vivió el guionista y el director de la obra que del período en el que se contextualiza la acción, el crítico o analista fílmico en cada película que escoge tiende a revelar más sobre sí mismo que sobre la propia historia del cine que pretende analizar. Pongamos dos ejemplos claros: nadie salvo un alemán con raíces judías, como Siegfried Kracauer, podría haber descubierto con tanta precisión cómo los monstruos del cine de la República de Weimar predecían el advenimiento de Hitler (1985). También hoy sabemos que no es nada azaroso que los historiadores españoles durante el franquismo escogieran *Salida de misa del Pilar de Zaragoza* (Gimeno, ¿1896?) como primera película de la historia del cine español, algo que es inverificable o, directamente, falso (Letamendi y Seguin, 2012).

Mientras construían Podemos, Pablo Iglesias y sus compañeros escribían sobre cine y televisión. Ellos estaban analizando películas y héroes de ficción, pero también, y tal vez sin quererlo, dibujando sus sueños sobre su propio partido. No existe un caso tan significativo en la historia. El segundo texto de Iglesias se firma y fecha en agosto de 2014 en el valle del Tiétar, donde se habían reunido los cofundadores del partido por dos motivos: para establecer la estrategia futura de su organización política y para concluir el libro que firmaban sobre la serie *Game of Thrones* (2011-2019).

No menos significativo sobre la relación de Iglesias con el relato audiovisual es la dirección de sus programas televisivos. Ha sido presentador y director de varios. En muchos de ellos, ha dedicado capítulos a comentar películas, a señalar cómo el cine crea una ideología determinada y cómo nada es espontáneo e inocuo en la gran pantalla. Además, los fundadores de Podemos,

especialmente Íñigo Errejón y Pablo Iglesias, han sido los protagonistas de un excelente documental *Política, manual de instrucciones* (2016) dirigido por Fernando León de Aranoa.

Entonces, no extraña que en 2014, ante las elecciones europeas, cuando la joven organización Podemos se presentaba por primera vez a unas votaciones y aún no tenía logotipo o escudo oficial, decidieran que la imagen que representaría a este movimiento debía ser el propio rostro de Pablo Iglesias. Así, por primera vez en la democracia española, un partido se presentaba con la silueta de su secretario general en la papeleta electoral. Iglesias era el héroe de esta historia.

### REVOLUCIONES MEDITERRÁNEAS: ¿NO NOS REPRESENTAN!

Desde el 2011, la situación política, económica y social en la cuenca del Mediterráneo ha sufrido una profunda mutación. Primero las dictaduras árabes de la ribera sur, después las del este de la región y, por último, las democracias europeas. Casi todos los países se han visto implicados en cambios políticos, sociales o económicos fundamentales. Desde las primaveras árabes de Túnez y Egipto hasta la llegada al poder en Francia del independiente Emmanuel Macron, la segunda década del siglo XXI ha vivido una profunda transformación. Es cierto que, en cada nación y en cada contexto, estas mutaciones han sido de diversa índole. Aunque compartan ese espíritu de cambio no son mensurables. Así, por ejemplo, los procesos democráticos y pacíficos que alzaron a Alexis Tsipras como primer ministro no se asemejan en nada a la terrible y sanguinaria guerra civil que todavía hoy padecen los sirios.

Los cambios en España también fueron profundos y rotundos. Se vivió toda una cultura de la crisis que afectó todo el entramado social (Mecke, Junkerjürgen y Pöppel, 2017). Cuando el 15 de mayo de 2011 escasamente unos centenares de jóvenes se manifestaron en la Puerta del Sol, pocos pensaron que aquello pudiera devenir en un aldabonazo que golpease con fuerza toda la estructura política española. Nada hacía intuir que aquello fuese algo más que una minúscula manifestación de estudiantes que, tras la crisis económica, no encontraban viviendas y trabajos dignos. Sin embargo, rápidamente y en cuestión de días (incluso de horas), la plaza central de la capital de España se abarrotó de jóvenes y adultos que reclamaban un cambio brusco. Las tiendas de acampada en el kilómetro cero madrileño recordaban a las

imágenes de la plaza cairota de Tahrir, porque se trata del mismo espíritu de cambio, aunque las diferencias entre ambos estados resultaran enormes.

La situación española ofrecía unas peculiaridades que la hacían muy diferente a las primaveras árabes, incluso a las europeas. La economía española durante la primera década del siglo XXI había sido una de las que más había crecido porcentualmente de su entorno, pero todo su desarrollo se basa en dos pilares maestros: la construcción y el turismo. Cuando en el 2008 estalló en Estados Unidos la estafa de las hipotecas *subprime*, el golpe fue brutal en la península ibérica. La construcción se detuvo y la economía se encogió hasta lo increíble. Salvo Grecia, ningún otro país europeo experimentó unas cifras de retroceso económico tan preocupantes y una tasa de desempleo tan alta como la española (el 25,77 % de la población). En el 2014, año de fundación de Podemos, el paro juvenil alcanzaba al 57,9 %. La cifra horrorizaba a la comunidad internacional, que habló de una catástrofe generacional (Mecke, Junkerjürgen y Pöppel, 2017).

En un principio, el golpe de la crisis económica se contuvo, no por los aciertos de los políticos, sino gracias a una fuerte red familiar (tan propia de todos los países mediterráneos). Pero lo cierto es que en 2011 la situación se agravó aún más, la corrupción y la inoperancia de los dos partidos políticos más poderosos, PSOE y PP, sobrepasaban las cuotas que una democracia podía soportar. Y el malestar obligaba a reclamar un nuevo pacto o contrato social. Cuando esos pocos jóvenes se asentaron en la Puerta del Sol, muchas personas se sintieron identificadas con ellos. Algunos madrileños salieron a acompañarlos, otros españoles en sus ciudades y pueblos acudieron a las plazas centrales a imitarlos y, sobre todo, miles de ciudadanos que nunca había cuestionado el sistema de alternancia del PP y el PSOE sintieron que aquellos jóvenes gritaban algo que entendían. Ni el PP ni el PSOE los representaba.

La acampada de la Puerta del Sol, del 15M, fue un acto simbólico. Se trata, como sostiene Manuel Castells, de un cambio de paradigma tecnológico. Ahora cualquier individuo podía usar las nuevas tecnologías para enfrentarse con el poder y con el discurso que éste daba de la realidad. Así, tanto las primaveras árabes como la acampada madrileña se expandieron primero por Facebook y Twitter y luego por los medios tradicionales. Fue el primer ejemplo de una revolución nacida de la autocomunicación de masas (Castells, 2011).

## YES, WE CAN. PODEMOS

De todos los movimientos de protesta nacidos tras la crisis económica, tal vez el 15M español (junto al *Occupy Wall Street* – Toma Wall Street– estadounidense) fue el más utópico, el más descentralizado y el menos establecido de todos. Mientras que en otros países rápidamente nuevos políticos se apoderaron del espíritu de cambio, en España esto no se produjo. Los indignados del 15M formaron un enjambre moderno y digital, en palabras Byung-Chul Han (2014), frente a los grupos organizados. Pero como todo colectivo no estructurado, este enjambre digital se mostró incapaz de tomar decisiones rápidas y su inoperancia le fue mermando hasta su propia extinción.

Es en ese momento en el que un colectivo de profesores e investigadores de la órbita de la Universidad Complutense de Madrid, encabezados por Pablo Iglesias, comienzan a construir un grupo orgánico que se alimenta de este mismo descontento, aunque no de la misma actitud ácrata. Frente al modelo libre del enjambre del 15M, Pablo Iglesias propone una estructura de partido, más abierto y plural que los tradicionales, pero una organización política fuertemente jerárquica. Así, casi tres años después de la acampada en la Puerta del Sol, nacía Podemos.

Podemos no era un enjambre utópico como los indignados madrileños, sino una construcción sólida, con una estructura potente y, sobre todo, con una formidable capacidad para crear un relato y una narración de la realidad. Pablo Iglesias había escrito –y seguirá haciéndolo durante su carrera política– sobre el cine y el audiovisual. En sus textos explicaba como las películas tenían una misión clave: la de construir «escenarios de representación de las dinámicas políticas» donde «se configuran imaginarios» (Iglesias, 2013, 15). Podemos toma el formidable imaginario de los indignados del 15M y lo transforma en una opción electoral.

Meses antes del nacimiento del partido político, Pablo Iglesias había publicado un texto titulado *Maquiavelo frente a la gran pantalla*. De manera didáctica el investigador universitario desgranaba, una a una, algunas películas para mostrar su significado oculto y su valor simbólico, pero de forma aún más meridiana (para el lector actual) Iglesias iba redactando su ideario político y su modo de entender la política como un juego de poder y de resistencia. Así, según Iglesias, lo principal es construir un relato del hecho. Al hablar de la película *Katyń* (2007), nos indica que su director Andrzej Wajda afianza el relato conversador sobre la matanza soviética de «unos miles de polacos» (Iglesias, 2013,



26). Sorprende mucho que Iglesias dé una cifra tan baja de este acontecimiento y aún más que llegue a citar a «historiadores y politólogos» (Iglesias, 2013, 27) que cuestionan dicha masacre. Sin embargo, el análisis teórico es impecable: todo movimiento político necesita un suceso memorable que avive un nuevo relato.

A diferencia de los teóricos del cine que suelen evitar las interpretaciones políticas directas de los filmes o los enfrentamientos sociales que los mismos pueden sugerir, Pablo Iglesias en su análisis profundiza en cada uno de los filmes mostrando la confrontación y evidenciando la importancia de la lucha y de la resistencia ante el poder establecido. El mismo autor cita a Saphiro y dice al lector «pensar significa resistir los modos dominantes de representar el mundo» (Iglesias, 2013, 15). Por lo tanto, urge encontrar un relato novedoso y una nueva forma de pensar para enfrentarse al poder establecido en España.

Aunque en este texto fundamental –hoy fundacional– no se escribe nunca la palabra casta que será clave en los meses gremiales de Podemos, lo cierto es que toda la estructura analítica del libro se consolida en una lucha entre los débiles y los poderosos. Nosotros contra los otros. El nosotros es amplísimo, pues puede ser desde radicales a intelectuales de izquierda, a socialdemócratas, a indignados e incluso posibles liberales o demócratas (en el sentido político estadounidense). No en balde el nuevo partido político se nombra así mismo, Podemos, en referencia directa al lema de la campaña de la primaria de Barack Obama de 2008 cuando luchaba para tomar la presidencia del Partido Demócrata.

Este enorme y poco defendido nosotros se construye entonces, y utilizo las propias palabras de Iglesias para explicar la política en el cine, como un «conjunto de relaciones antagónicas de poder en las que el antagonista (el otro) es, como dijo Edward Said, parte consustancial de los discursos hegemónicos y sujeto fundamental de la resistencia en el ámbito de la cultura a través de discursos contrahegemónicos. En el cine, como espacio cultural específico que sirve de escenario de representación de las dinámicas políticas, se configuran imaginarios, se interpretan los conflictos y se forman consensos» (Iglesias, 2013, 16).

El cine, según Iglesias, está repleto de malvados que encajan perfectamente con los llamados estadistas de la política. Su texto relata y detalla cómo unos y otros (personajes de la ficción y políticos reales) utilizan el poder para oprimir y dominar a la mayoría. En uno de los capítulos más contundentes, el investigador explica cómo Felipe González, el presidente democrático que

más elecciones había ganado, encaja y se comportaba, al menos parcialmente, como uno de estos malvados estadistas. Teníamos entonces el hecho fundacional, la crisis y la acampada del 15M, pero también a los poderosos antagonistas: los malvados estadistas y su casta.

Sin duda, el planteamiento del libro *Maquiavelo frente a la gran pantalla* funciona extraordinariamente. Lo que más une a los protagonistas no es su ideología, ni su condición social ni siquiera su amistad, sino, en palabras del teórico McKee, que los héroes comparten un objetivo común (McKee, 2017). Nosotros era una masa informe (que podía aglutinar a toda la sociedad), pero tenía un objetivo claro: derribar al malvado estadista, al otro. La crisis económica y social le había dado la razón a Pablo Iglesias y como ululaban en las calles neoyorquinas: *We are 99 %!*

El proyecto de Podemos nacía en marzo de 2014 y su pequeña insignificancia era la que le otorgaba su mayor potencia. Se trataba de construir un nuevo relato de los hechos, una nueva narración. En ella, la gran mayoría de los españoles se encontraba en un flanco, frente al otro en el que se atrincheraba el malvado estadista y los dos grandes partidos (PP y PSOE). A diferencia de otras organizaciones políticas que habían nacido en el siglo XXI, como los ecologistas y animalistas (Equo y Pacma) o los liberales (UPyD y Ciudadanos), Podemos defendía una visión radical, se trataba de ganar y derribar a la casta. El final del primer texto sobre cine de Iglesias es muy significativo en esto. Lo importante, lo único importante, es alcanzar el poder: «Reconocer esto es lo mismo que decir que la diferencia entre un terrorista y un patriota, la diferencia entre los presidentes que pasan a la historia y los que mueren ahorcados, es sencillamente la diferencia entre la victoria y la derrota» (Iglesias, 2013, 143). Tomar el poder supondría imponer el nuevo relato.

#### EL RELATO DEL OTRO: *GAME OF THRONES*

El nacimiento y la irrupción de Podemos se asemeja a la potencia de un rayo. Nunca antes en España un partido nuevo, que no provenía de ninguna escisión ni que contaba con recursos previos o políticos profesionales, había logrado captar la atención de la gente y, sobre todo, un éxito tan clamoroso. Sólo dos meses y medio después de su fundación, en las elecciones europeas de mayo, la organización obtuvo más de un millón doscientos mil votos. Se colocaba como el tercero más votado y el que crecía de forma más celerante en afiliados y militantes.

Rápidamente se intentó explicar su éxito por lo digital y por las redes sociales. Pero los estudios más rigurosos (Congosto, 2015) demostraron que el éxito inaugural de Podemos no era por su campaña *online*, ni por sus seguidores en Facebook y Twitter, donde otros partidos menores lo arrollaban, sino por el uso de la televisión y los medios audiovisuales. El nuevo partido no se basó en las comunicaciones digitales, como lo habían hecho Equo o Pacma (Deltell, 2012), sino en el discurso televisivo; era fruto de un relato audiovisual. Pablo Iglesias había logrado que sus intervenciones en los programas, donde era invitado como *sparring* para ser atacado y criticado por neoliberales, le dieran una enorme popularidad. Por supuesto, sus propios espacios en Tele K e HispanTV habían propagado su imagen de líder de la resistencia. Tanto en *La Tuerka* (2010-), un espacio de entrevistas, como en *Fort Apache* (2013-), Iglesias divulgó una narración audiovisual contundente, clara y precisa. Podemos no se creó a golpe de tuit, sino con cada entrevista y con cada *frame* televisivo. No fueron las redes sociales e Internet, sino la vieja televisión –y su difusión digital en Internet– la que fundó y consolidó la nueva idea.

Uno de los invitados de *La Tuerka*, el chileno Patricio Guzmán, explicaba bien cómo el relato audiovisual era clave. El cineasta dice que «un país sin documentales es como una familia sin álbumes de fotos» (Ruffinelli, 2001). En la primera parte de la formidable trilogía de *La batalla de Chile* (1975) muestra cómo universitarios chilenos deben enfrentarse en tertulias y en debates a los poderosos del neoliberalismo, que ya estaban conspirando contra Salvador Allende. Esas imágenes de los jóvenes cultos y preparados recuerdan hoy a las intervenciones brillantes de Iglesias que desmontaba los discursos y propuestas de la casta española. La resistencia de Podemos se expandía por la televisión y cuanto más se hablaba de ellos, para zaranrearlos y ridiculizarlos, más les ayudaban en sus intenciones electorales.

Así, cuando se volcaron las urnas de las elecciones europeas, el primer éxito se descubrió. Tras este salto, Pablo Iglesias y casi el equipo completo de la dirección de Podemos decidieron escribir un libro sobre discurso audiovisual. La idea es que todas las figuras representativas (Juan Carlos Monedero, Íñigo Errejón, Tania Sánchez, Luis Alegre, Clara Serra ) debatieran sobre *Game of Thrones*, la serie estadounidense ambientada en un mundo fantástico. No existe ningún otro caso en la historia en que la mayoría de los fundadores de un partido político de éxito, y con vocación de poder, escribieran juntos un texto sobre un progra-

ma televisivo de entretenimiento. Por supuesto, el libro *Ganar o morir. Lecciones políticas en Juego de Tronos* no es sólo un ensayo sobre la serie televisiva, sino, sobre todo, un relato sobre el primer Podemos y su devenir.

*Game of Thrones*, como se sabe, es la serie audiovisual más cara de la historia y la que más público ha convocado en el mundo. Comenzó a transmitirse en 2011 y se concluyó –a la espera de derivados, secuelas y precuelas– en 2019. Durante ocho años fue uno de los grandes acontecimientos televisivos y su impacto superó todas las cifras esperadas. En 2014, cuando Pablo Iglesias coordinaba el libro, ya se habían transmitido tres temporadas y era reconocida como uno de los grandes relatos audiovisuales del momento.

El ensayo analítico que nos ofrece Pablo Iglesias refleja la estrategia de construcción y de alzamiento hacia el poder en el mundo imaginario de *Game of Thrones*. El libro comienza, de nuevo, con una significativa cita política de Maquiavelo: «Así pues, necesitando un príncipe saber hacer buen uso de la bestia, debe entre todas secundar a la zorra y al león, porque el león no se defiende de las trampas, ni la zorra de los lobos. Requiere, por tanto, ser zorra para reconocer las trampas, y león para amedrentar a los lobos» (Iglesias, 2014, 4). Ser político es tan duro como ir a una guerra y, a veces, peor.

Toda la compilación, y fundamentalmente la introducción redactada por Iglesias, relaciona la ficción de *Game of Thrones*, con dragones, monstruos y brujos, con la sociedad española de la segunda década del siglo XXI: «El mundo de *Juegos de Tronos* es, al igual que el nuestro, un tablero complejo con múltiples tensiones y luchas de poder. No es posible acabar con la violencia y el poder en sí mismo; tan sólo cabe apropiarse de ellos y, neutralizando el resto de las fuerzas y poderes, ponerlos al servicio de un determinado principio de legitimidad» (Iglesias, 2014, 8).

El problema es que otra vez, como ocurría en el anterior texto de Iglesias sobre el cine, cabe preguntarse cómo se decide ese determinado «principio de legitimidad». Y aquí el carácter práctico y maquiavélico se repite, la legitimidad la otorga únicamente el poder o la resistencia del poder. Uno de las citas más relevantes de Michael Foucault es que «donde hay poder, hay resistencia» (1977). Aquel que ejerce un dominio e inventa un relato para lograr la sumisión o la disciplina de otros, activa obligatoriamente una resistencia. La resistencia llegará a ser poder sólo si logra que su relato se imponga en el imaginario colectivo.

Lógicamente *Ganar o morir. Lecciones políticas en Juego de Tronos* es un análisis de cómo revelarse ante el dominio. Los autores abordan la necesidad de derribar el poder de 2014 para construir otro. El propio Iglesias avisa al lector de que no sólo se trata de algo justo o injusto, sino simplemente de una cuestión de poder o no poder: «Pero ese mundo hay que ganárselo. Sólo ignorando lo terrible que es un mundo donde la legalidad no consigue fundar el verdadero poder y la verdadera legitimidad, es posible considerar como moralmente preferible un camino que alimenta al despotismo en vez de combatirlo. En un mundo terrible, puede perfectamente ocurrir que el único resultado de nuestro *obrar bien* sea un mundo aún peor, más injusto y más despiadado» (Iglesias, 2014, 9).

Podemos, al igual que los personajes de la serie estadounidense, tenía que construir una nueva legitimidad, aunque debiese obrar mal para vencer en la batalla. Esta lucha se basa en el caso de la ficción televisiva en el enfrentamiento entre dragones y monstruos que provenían del hielo nortño. En la España de 2014 consistía en una contienda entre los desfavorecidos (que, como vimos, eran la práctica totalidad de la sociedad) y una minoría llamada casta, que ejercía el poder y dictaba el relato dominante. Este relato, en el que se incluía la propia construcción de la Transición democrática, no era más que una ficción que debía ser derribada.

La joven formación se preparó para celebrar su primera Asamblea Política, el partido ya había crecido hasta los trescientos mil simpatizantes. Durante el otoño de 2015, Podemos vertebraba una nueva construcción política y social. El partido se constituía como una estructura vertical. En su discurso, Pablo Iglesias fue fiel al análisis fílmico que había planteado en sus libros sobre cine y poder. Así comenzó su intervención con la célebre cita de Karl Marx: «el cielo no se toma por consenso, sino por asalto». El relato, la narración, se crea de forma unívoca y sólo funciona si se toma el poder. No sirve el diálogo en esta lucha, sino el asalto.

En el texto *Ganar o morir. Lecciones políticas en Juego de Tronos* Pablo Iglesias escribe «el antagonismo, la schmittiana lógica del amigo-enemigo como característica fundamental de la política es absolutamente central». El cine y la televisión se basan en encontrar a un enemigo poderoso como Darth Vader, los caminantes blancos o la casta. El gran acierto de la Asamblea de 2015 y de los meses iniciales de Podemos fue no definirse a sí

mismo, sino definir a su enemigo; denunciar a su rival: el PP y el PSOE (el partido de izquierdas al que había que superar para poder alcanzar el poder de un solo golpe).

En diciembre de 2015 se celebran elecciones generales en España, el Partido Popular (la derecha española) era el favorito. Sin embargo, su incapacidad para encontrar aliados y, sobre todo, sus bochornosos escándalos de corrupción predecían que las fuerzas de izquierda podrían gobernar si se aliaban. No obstante, los tres bloques de izquierda estaban enfrentados; la izquierda tradicional UP (que recogía al viejo Partido Comunista Español), el PSOE (que había gobernado España) y el joven Podemos. El partido de Iglesias, como en *Game of Thrones*, salió a derribarlos a todos.

El éxito de Podemos (y de los partidos afines que coaligaban con éste) fue espectacular: del millón trescientos mil votos que habían obtenido en las europeas de 2014 pasaron a alcanzar los cinco millones cien mil. En menos de dos años, el partido político se convertía en un gozne clave. Sin embargo, su objetivo principal (superar al PSOE) no se había logrado, ya que este mantenía su relevancia como principal partido de izquierda (por poco más de cuatrocientos mil votos frente a Podemos). El Partido Popular había ganado las elecciones, pero había perdido tanto poder que las izquierdas juntas podrían gobernar con un acuerdo.

En una de las jugadas más insólitas de la política española, Podemos y PSOE fueron incapaces de un consenso de mínimos para arrinconar a la derecha española. Aunque la jugada fue incomprendida por muchos, se encontraba explicada con claridad en los textos de Pablo Iglesias sobre cine: el poder es poder y sólo el poder es el que legitima. Repartirlo o compartirlo con el PSOE, o con otros, no era suficiente para cambiar el gran relato. Como habían escrito los fundadores de Podemos sobre la serie de televisión en su libro, tomar el timón es lo único que cuenta, ya que el príncipe está por encima del Estado, el país y la propia sociedad: «El problema es que puede haber tantas éticas como proyectos y lo importante al final, como saben los estadistas (y como estudiamos los politólogos), no son los fines ideológicos que justifican los medios (esa estúpida banalización que del genial Maquiavelo suele hacerse), sino quién tiene el poder para imponer y convencer sobre la eticidad política de sus guerras justas, sean estas en nombre de la patria, de la democracia, de los derechos humanos, de la revolución o del dios de turno» (Iglesias, 2013, 141).

EL RELATO DE UNO MISMO: *POLÍTICA, MANUAL DE INSTRUCCIONES* (2016)

Podemos ha sido uno de los experimentos políticos más inusuales de Europa desde el punto de vista cinematográfico o audiovisual. Formado por profesores jóvenes, investigadores, filósofos y pensadores, parecía un ejemplo único por su poderosa argumentación intelectual. Los textos sobre cine y televisión escritos por sus fundadores son, como vemos, una excepción por lo revelador de su pensamiento y su comportamiento. Pero, sin duda, lo que les transforma en algo insospechadamente original es que en 2015 aceptaron que un director español realizase un documental sobre ellos. Así, Fernando León de Aranoa siguió y rodó con total libertad a los dirigentes del partido. Filmó sus reuniones, sus encuentros y hasta sus discusiones. Podemos dejaba de definir a su enemigo, para mostrarse a sí mismo. Ya no se trata del relato de los otros, sino del relato de ellos como héroes.

El proyecto de León de Aranoa consistía en acompañar a estos líderes hasta las elecciones de diciembre de 2015. La película, aunque se rodó en 2015, no llegó a las salas de cine hasta el 3 de junio de 2016 –semanas antes de otras elecciones generales, estas anticipadas–. Iglesias y los suyos protagonizaban su propio filme, adaptando las palabras de Patricio Guzmán: un partido político sin documental es una familia sin álbumes de fotos. La presión hacia Podemos, como ellos mismos se esperaban, resultó convulsa y feroz. El filme de León de Aranoa muestra cómo los líderes informan a los afiliados y a los colaboradores de que todo lo que digan, o hubieran escrito en redes sociales, será utilizado en su contra. Les explican que Twitter y Facebook, que ahora sí serán claves en el partido, son armas arteras pero peligrosas. Durante todo el documental, unos y otros se descubren como protagonistas de un nuevo relato: ahora ellos son los que serán observados y criticados.

El eje emocional del documental se sustenta en la relación entre Pablo Iglesias y su segundo, Íñigo Errejón. En los relatos clásicos el caballero debe acompañarse siempre de un escudero. Don Quijote acude a Sancho Panza, Hamlet a Horacio, Frodo Bolsón a Sam Gamyi. Esta estructura se denomina en los manuales de guión como héroe y bufón. El protagonista es el líder, el genial Quijote, el apasionado Hamlet o el intérprete Frodo, mientras que los bufones son el terrenal Panza, el realista Horacio o el hogareño Sam. Para que el relato funcione, uno es utópico y otro realista: uno platónico e idealista y otro materialista y aristotélico.

En *Política, manual de instrucciones*, el esquema parece repetirse al principio. Iglesias es intrépido y valiente, mientras Errejón se muestra cauteloso y meditativo. Uno de los mejores momentos del filme es cuando Iglesias le lee a su compañero en privado el discurso de la Asamblea Política. Errejón asustado le aconseja que no utilice la fórmula revolucionaria «de asaltar los cielos», pues eso jugará en su contra. Pero Pablo, como héroe, sostiene que hay que ser coléricos. Íñigo, como escudero realista, le ofrece alternativas más humildes. En la película, igual que ocurrió en la realidad, Pablo vence y comienza su discurso citando la célebre sentencia de Karl Marx.

Sin embargo, durante el resto del documental, Errejón muestra su brillante inteligencia, algo nada recomendable para un buen escudero. Sam y Sancho son realistas y hogareños pero no son inteligentes y, desde luego, no son más astutos que Frodo y Quijote. Cada intervención de Errejón en la película de Fernando León de Aranoa resulta más audaz y más lúcida, y el escudero va tomando protagonismo. Fotograma a fotograma el espectador siente que aquéllo no es una relación de héroe y bufón, sino más bien de protagonista y antagonista.

La película *Política, manual de instrucciones* no es un relato de cómo asaltar los cielos de un golpe, ya que Podemos fracasó en ello, sino más bien una constatación de la hipótesis de Michel Foucault: donde hay poder, hay resistencia. El pequeño o gran poder, que fue tomando Iglesias y Podemos, generó una resistencia feroz fuera del partido, pero también dentro del mismo. El compañero Errejón, como ya se adivina en el documental, no será un escudero sumiso, sino un pretendiente osado que pronto generará otro partido enemigo, Más Madrid, para competir contra el héroe. Pero no sorprende la decisión de Errejón, pues él mismo lo había escrito, citando a Schmitt, en su capítulo del libro sobre *Game of Thrones*: «enemigo no es, pues, cualquier competidor o adversario privado al que se detesta por cuestión de sentimientos o antipatía. Enemigo es sólo un conjunto de hombres que siquiera eventualmente, esto es, de acuerdo con una posibilidad real, se opone combativamente a otro conjunto análogo» (Errejón, 2014: 75). Cuando existió la posibilidad real el escudero devino antagonista.

#### CODA FINAL

En todos los grandes países europeos de la cuenca del mediterráneo, el relato tradicional ha perdido. En Francia, los partidos



que se habían repartido el Elíseo sucumbieron a la invención de Emmanuel Macron; en Italia, la descomposición política alzó una coalición de grupos con nuevas narraciones políticas (desde el neofascismo al neoliberalismo); y en Grecia, Alexis Tsipras tomó el gobierno con un movimiento de izquierdas, que promulga una narración diferente de la república helena. Sin embargo, en España, el relato tradicional se ha mantenido con el poder. Elección tras elección los nuevos partidos logran éxitos menores o mayores, pero el dominio lo sigue manteniendo el PSOE y el PP, que se alternan en la presidencia.

Durante todo el trabajo hemos obviado algo vertebral de España, algo que también se soslaya en el pensamiento inicial de Podemos, la cuestión del nacionalismo. Si bien la crisis española se asemejó parcialmente a la francesa, a la italiana y, sobre todo, a la griega, en España estuvo siempre latente una tensión mayor: el deseo de independencia de muchos de sus conciudadanos. Tal vez, esta parte del relato ibérico, que no aparece mencionada en los textos sobre cine de Iglesias, sea una pieza esclarecedora para entender la incapacidad de los españoles de aceptar nuevos relatos hegemónicos. Obviar o ignorar esta cuestión nacionalista no parece una estrategia coherente para quien alberga el deseo de asaltar los cielos.

Pablo Iglesias ha analizado lúcidamente cómo el poder es sólo un relato y cómo el cine trata de inventar nuevas narraciones para consolidar el pensamiento hegemónico. Sin embargo, su estrategia como héroe político para construir un relato de resistencia ha fracasado hasta la fecha. Ahora bien, como avisábamos al inicio de este texto, no hay nada más cinematográfico que el héroe perdedor. En *High Noon* (Fred Zinnemann, 1954), el personaje de Gary Cooper es abandonado por todo el pueblo, hasta por el antiguo *sheriff*, pero, cuando ya es prácticamente un cadáver, vence a los malvados e impone su relato. Poder es poder.<sup>1</sup>

## NOTAS

<sup>1</sup> El presente texto se inscribe en el ámbito del proyecto de investigación titulado *El ensayo en el audiovisual español contemporáneo* (Ref. CSO2015-66749-P), financiado por el Ministerio de Economía y Competitividad y el Fondo Europeo de Desarrollo Regional dentro del Programa Estatal de Fomento de la Investigación Científica y Técnica de Excelencia.

## BIBLIOGRAFÍA

- Bordwell, D., Staiger, J. y Thompson, K. (1997). *El cine clásico de Hollywood*. Barcelona: Paidós.
- Castells, M. (2011). *Comunicación y poder*. Madrid: Alianza Editorial.
- Congosto, M. (2015). Elecciones Europeas 2014: Viralidad de los mensajes en Twitter. *Redes. Revista hispana para el análisis de redes sociales*. 26 (1), 23-52.
- Deltell, L. (2012). Estrategias de comunicación política en las redes sociales durante la campaña electoral del 2011 en España: el caso de eQuo. *Jornadas de la Asociación Madrileña de Sociología*. Madrid.
- Errejón, Í. (2014). Power is power. Política y guerra. En Iglesias, P. (coord.) (2014). *Ganar o morir. Lecciones políticas en Juego de Tronos*. Madrid: Akal.
- Foucault, M. (1979). «Inutile de se soulever?», *Le Monde* de 11-12 mayo, p. 11.
- Foucault, M. (1977). *Historia de la sexualidad*. Madrid: Siglo XXI.
- Han, B. C. (2014). *En el enjambre*. Barcelona: Herder
- González Requena, J. (2007). *Clásico, manierista, postclásico*. Valladolid: Castilla Ediciones.
- Iglesias, P. (2013). *Maquiavelo frente a la gran pantalla*. Madrid: Akal.
- Iglesias, P. (ed.) (2013). *Cuando las películas votan. Lecciones de ciencias sociales a través del cine*. Madrid: Cátara.
- Iglesias, P. (coord.) (2014). *Ganar o morir. Lecciones políticas en Juego de Tronos*. Madrid: Akal.
- McKee, R. (2017). *El guion. Story*. Barcelona: Alba.
- Kracauer, S. (1985). *De Caligari a Hitler: una historia psicológica del cine alemán*. Barcelona: Paidós.
- Letamendi, J. y Seguin, J-C. (2012). *Salida de misa de doce del Pilar de Zaragoza: la fraudulenta creación de un mito franquista*. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes.
- Mecke, J., Junkerjürgen, R. y Pöppel, H. (2017). *Discursos de la Crisis respuestas de la cultura española ante nuevos desafíos*. Madrid: Iberoamericana.
- Montaigne, M. De (2007). *Los ensayos*. Barcelona: Acantilado.
- Ruffinelli, J. (2001). *Patricio Guzmán*. Madrid: Catedra.

# RELATO de integridad y corrupción

Durante la peor crisis económica de España en sesenta años, el desempleo y la corrupción fueron de la mano, es decir, irrumpieron en las encuestas como las dos mayores preocupaciones de los españoles. De hecho, la crisis económica de 2008 aumentó la sensibilidad contra la corrupción. En su Índice de Percepción de la Corrupción de 2017, que mide ciento ochenta países, la organización no gubernamental Transparencia Internacional indicaba que España pasó de ocupar el puesto 20 en la lista de países con menos corrupción en el año 2000 al puesto 42 en el 2017. Y en relación con Europa señalaba: «España es junto a Hungría y Chipre el país que más empeora, pero, además, como muchos países europeos han mejorado bastante, nuestra situación empieza a ser comparativamente cada vez peor». Ahora bien, si retrocedemos más en el tiempo, los datos del CIS dicen que el rechazo de la corrupción política durante la última legislatura de Felipe González (1993-1996) era similar a la del mandato de Mariano Rajoy (2011-2018).

La democracia española, en efecto, ha estado salpicada desde sus inicios de numerosos escándalos de corrupción: el caso del aceite tóxico de colza (1981), que originó la muerte de cientos de personas por el consumo de aceite adulterado; el caso Rumasa (1983), sobre la expropiación de las empresas de Ruiz-Mateos; el caso GAL (1987), un asunto de terrorismo de Estado; el caso Roldán (1993), sobre el enriquecimiento con fondos reservados del director de la Guardia Civil; el caso Banesto (1993), una estafa de los ejecutivos de este banco; el caso Filesa (1995), sobre la financiación ilegal del PSOE; el caso Pallerols (1997), lo mismo pero ligado al partido Unió Democràtica; el caso Malaya (2005),

uno de los muchos ejemplos de corrupción urbanística; el caso Nóos (2010), sobre el desvío de fondos públicos por parte del yerno del rey; el caso de los ERE falsos (2011), un fraude en los expedientes de regulación de empleo por parte del PSOE de Andalucía; el caso Gürtel (2009), sobre el expolio de las arcas públicas por parte de las autoridades del PP; el caso Bárcenas (2013), sobre la financiación ilegal del PP; o, entre otros, el caso Pujol (2014), en el que se juzgan los delitos de cohecho, tráfico de influencias, delito fiscal, blanqueo de capitales, prevaricación, malversación y falsedad por parte de la familia del expresidente de la Generalidad de Cataluña.

El cine español no ha dudado en retratar esta circunstancia, como lo demuestran *La escopeta nacional* (1978) y *Todos a la cárcel* (1993), ambas de Luis García Berlanga, o ejemplos más recientes como *B* (2015), referida al extesorero del PP, Luis Bárcenas. Incluso la corrupción es tema de series españolas como *Crematorio* (2011, Canal+), sobre la especulación urbanística en la zona de Levante, y *La peste* (Movistar, 2017), donde la Sevilla del siglo XVI es una metáfora del poder y la corrupción. Precisamente, el objeto de estas páginas es examinar lo que llamaremos el discurso de integridad en algunos de los títulos rodados durante el mandato de Mariano Rajoy que han reflejado el tema de la corrupción en las pantallas. En concreto, se analizan dos películas, ambas premiadas con el Goya en alguna de las categorías de guión. La primera, *El hombre de las mil caras* (2016), está escrita por Alberto Rodríguez y Rafael Cobos (también creadores de *La peste*) a partir de un libro, *Paesa, el espía de las mil caras*, de Manuel Cerdán. La trama trata del agente secreto Francisco Paesa y del exdirector general de la Guardia Civil, Luis Roldán. La segunda, *El reino* (2018), está escrita por Rodrigo Sorogoyen e Isabel Peña y es una indagación sobre los últimos casos de corrupción en España.

## LA CORRUPCIÓN

La corrupción puede definirse como el abuso que perjudica lo público para conseguir beneficios privados. Según Manuel Villoria Mendieta, todo caso de corrupción implica: 1) una persona que ocupa una posición ligada a ciertos privilegios en una organización pública, no gubernamental o privada; 2) esos privilegios debe ejercerlos en beneficios de quienes le han designado para ese puesto, es decir, los ciudadanos, los socios o los accionistas; sin embargo, 3) esos deberes se incumplen, casi siempre de for-

ma oculta; porque 4) «existe un beneficio directo o indirecto, actual o futuro, para el ocupante del puesto que no está previsto entre los beneficios legítimos que se deben tener por ocupar tal posición» (2006, 54-55). La persona puede ser un político, funcionario, empresario, banquero, sindicalista, periodista y, en la cúspide, lo que algunos llamarían la «casta», una nueva aristocracia inamovible y transformista que se perpetúa. Los privilegios comprenden desde adjudicar obra pública y puestos de trabajo a repartir dividendos, regalos y tarjetas de empresa. El incumplimiento comprende la especulación urbanística, el fraude fiscal, la apropiación indebida de bienes, el dinero negro, las cuentas bancarias en paraísos fiscales, la financiación ilegal de partidos, el fraude electoral, los abusos de poder, la compra de jueces, el tráfico de influencias, el caciquismo, el soborno de funcionarios, el control de medios de comunicación, la mentira, el plagio, la colaboración con el crimen organizado. El beneficio casi siempre es el enriquecimiento personal y el poder.

Heidenheimer habla de tres tipos de corrupciones: negra, gris y blanca (citado por Villoria Mendieta, 2006, 42). La primera está condenada por las leyes. Por ejemplo, el cohecho. La corrupción gris es la que condena la opinión pública, pero no las leyes. Por ejemplo, las puertas giratorias, por la que los ministros pasan a ser ejecutivos de grandes empresas. La corrupción blanca la toleran las leyes y la ciudadanía. En muchos países de África, por ejemplo, no es corrupción colocar como funcionario a un familiar. Es decir, según la época y la sociedad se tiene una visión distinta sobre lo que es y no es corrupción.

La gravedad de la corrupción estriba en los daños que su existencia provoca en la economía y el sistema político de un país. La corrupción reduce la productividad, aumenta el gasto público ineficiente, disminuye los ingresos del gobierno, reduce la inversión extranjera y, sobre todo, debilita las instituciones y el Estado pierde legitimidad, es decir, pone en peligro la democracia. Por eso, las voces independientes y críticas al margen del Estado, como son los intelectuales y artistas, las ONG y los medios de comunicación, están comprometidas en su erradicación. Las dos películas que vamos a comentar son un ejemplo. Dice Rodrigo Sorogoyen a propósito de *El reino*: «Yo opino que tenemos una sociedad adormilada, adormecida. No obstante, cada vez está más sensibilizada ante la corrupción. Fruto de que estamos más sensibilizados es que ha habido dos guionistas, dos productores, un director y un agente que han dicho que esta película hay que

hacerla. A lo mejor esta película no se nos ocurre cinco años antes porque estábamos adormecidos» (EFE, 10-9-2018).

#### EL DISCURSO DE INTEGRIDAD

Tanto *El hombre de las mil caras* como *El reino* plantean una crítica de la corrupción, es decir, se preguntan cómo es posible que una sociedad que se dice democrática haya fallado tan estrepitosamente en esta cuestión. Para responder a esa pregunta, los cineastas construyen un discurso fílmico basado en hechos reales, pero articulado desde las reglas de la ficción: una serie de sucesos protagonizados por unos personajes en un espacio y tiempo que son enunciados en imágenes y sonidos según cierta forma de transmisión narrativa y en cierto tono. Cuando el actor protagonista de *El reino*, Antonio de la Torre, dice que «una película te permite hacer un retrato más en profundidad, puede contar de un país o de un asunto mucho más que un telediario» (Pastor), está señalando dos cosas.

Por un lado, que los artistas cuentan historias porque consideran que la comunicación emocional es más importante que la racional. Narrar puede ser más efectivo que informar. Un relato llega al «corazón» de las cosas. En este sentido, el tono del relato (comedia, tragedia, drama, terror...) es fundamental. No es casualidad que, en los dos casos aquí tratados, la corrupción se cuente desde la emoción del *thriller*: intriga, suspense, misterio, acción, drama. De hecho, hay toda una tradición cinematográfica de *thriller* político, en especial, en Estados Unidos, Francia e Italia. Incluso hay cineastas especializados en este género, como Alan J. Pakula, Costa-Gavras o Giuseppe Ferrara. Rodrigo Sorogoyen, por su parte, ha dicho: «el *thriller* te permite enganchar al espectador, siempre y cuando la trama sea buena, y a la vez te permite hablar de muchas cosas: de seres humanos y de realidades sociales» (ABC, 3-2-2019). Y en otro medio, añadía: «Hemos intentado hacer la película lo más trepidante y entretenida precisamente para que no se arrepienta un espectador que no sabe muy bien qué ver» (EFE, 10-9-2018). En realidad, aunque *El reino* ha sido un gran éxito de crítica y de premios, su impacto entre el público de salas de cine ha sido menor del esperado. Está por ver el resultado en Internet. Dice el productor Gerardo Herrero en la entrevista que nos concedió: «En Francia la película ha tenido más éxito que en España. Aquí no hay suficiente público para este tipo de cine. Éste es un país bastante inculto. Los españoles sólo quieren ver comedias malas y tontas. Aquí se lee poco, se va poco a los museos, sólo

se busca el cine de puro entretenimiento. La televisión y la educación han marcado muchas generaciones para peor».

Por otro lado, lo que De la Torre está diciendo es que el cine de ficción contiene una construcción de sentido, en este caso sobre la corrupción, que normalmente proviene de cierta visión del mundo. Digamos, por ejemplo, que el marxismo tiene su filosofía, su teoría económica, su sociología, su literatura, su cine, etcétera, cuya construcción de sentido es similar. Es decir, el cine de ficción casi actúa a modo de fábula: tiene una intención didáctica o, cuanto menos, crítica. Denuncia ciertas costumbres o vicios. Sobre esto dice Manuel Cerdán: «Creo que el tratamiento en el cine sobre los casos de corrupción política y económica es clave para acabar con el saqueo de las arcas públicas. Las películas, aún más ahora que llegan a la gente a través de las pantallas de televisión –*El hombre de las mil caras* se emitió en Movistar y Netflix en todo el mundo– o de Internet, son de vital importancia para concienciar a la opinión pública de las corruptelas de los partidos políticos y sus dirigentes».

La pregunta que nos hacemos es: ¿Qué tipo de visión del mundo y de la corrupción transmiten estas dos películas? Manuel Villoria Mendieta (2006, 104-127) sostiene que la crítica de la corrupción se produce en los regímenes democráticos utilizando básicamente cuatro tipos de discursos que nos explican cómo deben actuar las instituciones y los responsables públicos. Son los discursos de integridad o «sistemas de significado que tratan de explicar qué es la ética pública, qué es y qué implica la corrupción, qué es la política y la democracia y qué papel debe jugar el Estado». Los discursos de integridad se organizan en torno a cuatro variables: los discursos aislacionistas (prima lo individual) frente a los discursos inclusivistas (se antepone lo colectivo), y los discursos deontologistas (existen derechos universales) frente a los discursos transaccionalistas (existen derechos diversos según los casos). En función de estas variables, Villoria Mendieta distingue cuatro tipos de discursos:

– El discurso libertario. Es aislacionista y deontológico. Entiende que luchar contra la corrupción es, sobre todo, luchar contra el excesivo papel del Estado y su burocracia.

– El discurso liberal-utilitario. Es aislacionista y transaccionalista. Las personas buscan siempre su máximo bienestar y ello puede llevar a comportamientos delictivos. Para acabar con la corrupción, hay que implantar controles y fomentar la transparencia.

– El discurso comunitarista. Es inclusivista y transaccionalista. La corrupción debe perseguirse teniendo en cuenta la pluralidad de pueblos, etnias, religiones y naciones. Cada comunidad decide qué es corrupción y cómo la persigue.

– El discurso deliberativo. Es inclusivista y deontológico. Los ciudadanos han deliberado construir un estado de bienestar y de derecho, a menudo también federal, y el abandono de estos intereses comunes por intereses privados es corrupción. Contra ésta, se lucha protegiendo a los más débiles, fortaleciendo la división de poderes y garantizando la solidaridad interterritorial.

Como señala Villoria Mendieta, éstos son discursos teóricos que rara vez se dan de forma pura en la realidad. En cuanto al discurso marxista, Villoria Mendieta lo descarta por no proponer una solución democrática sino dictatorial. Esta decisión puede ser cuestionable, pero un debate sobre ello nos alejaría del objeto de este artículo y, sobre todo, ninguno de los filmes adopta dicho discurso. Es decir, nuestra pregunta, ¿qué tipo de visión del mundo y de la corrupción transmiten las películas de Rodríguez y Sorogoyen?, puede transformarse en: ¿qué tipo de discurso de integridad transmiten?

En este sentido, es importante diferenciar entre el discurso de los cineastas y el discurso de los personajes, esto es, distinguir entre autor real, autor implícito, narrador y personaje. El autor real es el equipo técnico y artístico del filme que aparece en los créditos. En *El hombre de las mil caras*, Manuel Cerdán, Alberto Rodríguez, Eduard Fernández, etcétera. El autor implícito es la imagen que el público se hace de esas personas. Por ejemplo, puede pensar que Alberto Rodríguez es un director al que le gusta expresarse mediante el *thriller*. El narrador es el personaje que cuenta la historia. Los guionistas de *El hombre de las mil caras* emplean al piloto Jesús Camoes (José Coronado) como narrador homodiegético. De este modo, el relato que el público ve en la pantalla es la historia subjetiva de este personaje. Si hay fallos, lagunas, distorsiones, mentiras, inquina contra ciertos participantes en los hechos, son sólo achacables al narrador. Finalmente, están los personajes. Éstos son actantes, en ocasiones basados en personas reales, que aparecen en el filme interpretados por actores. En *El hombre de las mil caras*, los personajes son Francisco Paesa, Luis Roldán, Juan Alberto Belloch, etcétera.

Pues bien, para seguir el enfoque de ambos filmes, que luego comentaremos, nuestra intención es analizar el discurso de integridad de los personajes a través de sus acciones y sus diálogos.



En este sentido, es ya muy sintomático que nunca se utilice el discurso libertario y sólo puntualmente el discurso comunitarista. Ni se propone el adelgazamiento del Estado ni todos los personajes comparten la idea de reglas distintas según qué país. De hecho, en *El hombre de las mil caras*, los periodistas critican que se engañase a los españoles diciendo que Luis Roldán estaba refugiado en Laos por ser un país más tolerante con la corrupción.

Quedan, por lo tanto, las otras dos opciones: el discurso liberal-utilitario o el discurso deliberativo. Nuestra hipótesis es que los personajes de ambas películas (y en consecuencia el sistema político que retratan) actúan según el discurso liberal-utilitario. Como señala Villoria Mendieta, este discurso entiende que el político es un egoísta instrumentalmente racional. Así actúan la mayor parte de los personajes de ambas películas cuando, por intereses personales, traicionan a los compañeros, piden contener la corrupción en determinado escalafón o protegen a su entorno familiar. En segundo lugar, ese discurso dice que la corrupción la ejercen aquellos que usan el poder para maximizar el beneficio personal, de modo que los personajes piden dinero y poder por hacer o deshacer. Como se dice de Paesa: «su país es el dinero». Finalmente, en el discurso liberal-utilitario, la política es negociar y la gran virtud del político es regatear hasta conseguir algo. Esto es, precisamente, lo que hacen Paesa, Roldán, Belloch, Manuel Gómez Vidal, su vicepresidenta del partido, etcétera. Incluso chantajejan con maletines llenos de documentos o agendas llenas de datos porque ellos no son diferentes: todo está corrupto, todos podemos ser corruptos. Para sostener esta afirmación, nos basamos en dos visiones de la corrupción presentes en ambos filmes referidas al contexto histórico y su nivel de corrupción, y al factor humano.

#### UN PAÍS INDIGNADO

Las dos películas se sitúan temporalmente en los dos momentos históricos en los que la corrupción preocupó más a los españoles o se rodaron en ese momento. En efecto, el origen de *El hombre de las mil caras* es el libro de Manuel Cerdán *Paesa, el espía de las mil caras*, publicado en diciembre de 2005. El libro era resultado de sus investigaciones sobre Francisco Paesa, traficante de armas, estafador, pieza clave en la Operación Sokoa de 1986 contra ETA y agente secreto del Ministerio del Interior en los años más oscuros del felipismo. Manuel Cerdán había encontrado vivo a Francisco Paesa cuando se le había dado por muerto tras su

participación en la entrega de Luis Roldán al gobierno español. Luis Roldán, director general de la Guardia Civil, se había fugado de España con mil quinientos millones de pesetas robados de los fondos reservados y un maletín lleno de secretos oficiales. En aquel momento, Cerdán era director de la revista *Interviú*, perteneciente al Grupo Zeta. El presidente de este grupo, Antonio Asensio, compra los derechos del libro con la intención de hacer inmediatamente una película, pero, por distintas circunstancias, el proyecto tarda más de diez años en materializarse. Dice Manuel Cerdán: «En 2006 comenzamos el proyecto cinematográfico con Imanol Uribe de director y Enrique Urbizu de guionista. Uribe se descolgó para dirigir *La carta esférica* y Urbizu pasó a ser director-guionista. Después de elaborar varias versiones del guión –creo recordar que hasta cinco–, abandonó el proyecto para dirigir *No habrá paz para los malvados*. La crisis económica, que comenzó a finales de 2008, frenó el proyecto. Pasado un tiempo, se hizo cargo de la obra Alberto Rodríguez que, durante otro periodo de espera por falta de financiación, realizó *La isla mínima*. Finalmente, el proyecto se retomó en 2015 y la película se estrenó a finales de 2016 en el Festival de Cine de San Sebastián».

El enfoque de Urbizu sobre el personaje de Paesa nada tenía que ver con el escogido por Alberto. El primero se centraba más en el tema terrorista y la venta de armas de Paesa a la banda terrorista. El de Rodríguez se centraba en el caso Roldán principalmente.

En efecto, el guión de Alberto Rodríguez y Rafael Cobos se sitúa entre 1986 y el año 2004, entre el fin de la operación Sokoia y el hallazgo vivo de Paesa. ETA ya ha sido derrotada y, en cambio, la corrupción está todos los días en las páginas de los periódicos. Dice Manuel Cerdán: «El contrato de los derechos del libro me permitía una lectura final del guión y la aportación de las sugerencias que considerara oportunas. No hubo muchos cambios. Tres o cuatro modificaciones que incorporé al guión original sobre el papel de los periodistas en las investigaciones. Alberto Rodríguez y Rafael Cobos escribieron un excelente guión basado en las ciento sesenta primeras páginas del libro. Convirtieron a Jesús Guimerá, con quien se entrevistaron, en Jesús Camoes y cambiaron los nombres de algunos de los personajes para eludir demandas judiciales, pero en ningún momento hubo presiones o autocensuras. Los personajes aparecían como se habían comportado en los hechos reales, empezando por el exministro del Interior, Juan Alberto Belloch, y acabando por el propio Paesa o Luis Roldán».

En cuanto a *El reino*, el origen de la película se produce dos años antes de su estreno. Entonces Sorogoyen busca con su guionista, Isabel Peña, un tema sobre el que escribir, pues, en su caso, el tema, sobre todo cuando engancha con la realidad del momento, es el motor de la inspiración. En aquellos días, la corrupción estaba en todos los informativos y la indignación que ambos sentían como ciudadanos ante lo que estaba saliendo a la luz les empujó a escribir *El reino*. Dice Sorogoyen: «La película nació desde la indignación, nació de ese tío que hace así (hace con la mano una peineta) cuando la gente lo increpa, o del político que dice “es el mercado, amigos”, esa soberbia, de ahí nació. De verdad, me salen instintos asesinos. Luego nos tuvimos que relajar y hacer una película no sobre mi indignación, porque no le iba a interesar a nadie, sino hacer un ejercicio para entender cómo (el político) se ha metido ahí» (EFE, 10-9-2018).

A continuación, Sorogoyen presenta la idea al productor Gerardo Herrero y a éste le gusta el proyecto. El tema de la corrupción podía generar problemas de censura económica y era impensable que, por ejemplo, RTVE, gobernada por el PP, entrase en la financiación. Para un productor, dice Gerardo Herrero, que la viabilidad de un proyecto dependa de elementos políticos o ideológicos siempre provoca frustración. Sin embargo, no resultó nada complicado sacar la película adelante. El buen resultado artístico y económico de la película anterior de Sorogoyen, *Que Dios nos perdone* (2016), hizo que empresas como Movistar y, sobre todo, Antena 3, además de capital europeo, financiaran el filme.

#### UNA CORRUPCIÓN SISTEMÁTICA

Rodadas ambas películas en los años de mayor indignación contra la corrupción y referidas a sus periodos más oscuros, es entendible que las dos sostengan que España sufre una corrupción generalizada. Utilizamos la expresión «generalizada» o «sistemática», en lugar de «sistémica» o «corrupción del sistema», que es la que, en ocasiones, emplean los autores en algunas de sus declaraciones, porque, puestos a establecer distintos niveles de corrupción, los dos polos de esa gradación serían la corrupción puntual y la corrupción sistémica. En el *ranking* de países según su menor nivel de corrupción, los primeros puestos estarían ocupados por los estados con corrupción puntual y, en los últimos, con corrupción sistémica. La corrupción sistemática, en cambio, es un grado medio-alto de corrupción. Quiere decir que se repi-

te con mucha insistencia y, sobre todo, en las altas esferas: una cleptocracia. «El poder protege al poder», se dice en *El reino*. La prensa habla de «saqueo» del país, «secuestro de la democracia», «cloacas», «rapiña»... El juez Baltasar Garzón (2015), que fue parte activa en la lucha contra esta corrupción, describe la situación española con la palabra «fango». Manuel Cerdán, en cambio, señala: «La corrupción en España, por mi propia experiencia investigativa, es cíclica, transversal políticamente, sistémica y no necesariamente económica». Pero también reconoce que hay políticos honrados con auténtica vocación de servicio público. El cambio de monarca en 2014 es, en cierto modo, un intento de regeneración del sistema, como en Francia lo son sus sucesivas Repúblicas. En definitiva, el puesto 42 de España en un *ranking* de corrupción formado por ciento ochenta países podría ser reflejo de ese grado sistemático.

En cambio, sistémico quiere decir que afecta en todo momento y lugar a la totalidad de un sistema político. La corrupción sistémica implica que la sociedad funciona gracias a la corrupción y que la practican todas las clases y estamentos sociales. Normalmente, esto sucede porque el país está colapsado por prolongadas situaciones de violencia o desastres naturales, los funcionarios están mal pagados, no hay instituciones democráticas ni los ciudadanos entienden qué es el «buen gobierno». Es lo que sucede en Somalia, Siria o Corea del Norte.

Pues bien, *El hombre de las mil caras* viene a sostener que todo el gobierno está corrupto. Prueba de ello sería el maletín de Luis Roldán lleno de secretos oficiales. Si saliesen a la luz, tumbarían la democracia. De hecho, Paesa y Roldán parecen chivos expiatorios. El poder quiere controlar los daños sacrificando sucesivos escalafones de la corrupción, comenzando, desde luego, por los más bajos. Siguiendo el discurso de integridad liberal-utilitario, la salida es negociar. Pero el ministro de Justicia e Interior incumple este discurso. Miente a Paesa y a Roldán al prometerles cierta inmunidad y miente a la opinión pública española al decir que el fugado ha sido detenido en Laos. A su vez, Paesa filtra los papeles falsos de la extradición a la prensa y frustra la ambición de poder del superministro.

En cuanto a *El reino*, la acción se sitúa en una comunidad autónoma del Mediterráneo español y trata de Manuel Gómez Vidal (Antonio de la Torre), vicesecretario autonómico de un partido político. Manuel va a convertirse pronto en el jefe de su partido y presidente de su autonomía, de su «reino» de corrup-

ción, pues el partido lleva años construyendo una trama de re-calificación de terrenos, mordidas a las subvenciones europeas o amaños de contratos de recogida de basuras. Sin embargo, es descubierto por la policía y, en lugar de pagar el pato, amenaza con sacar todos los trapos sucios. Aunque lo que se cuenta en el filme recuerda al Partido Popular, en ningún momento se mencionan estas siglas. «No hubiera sido justo, dice Sorogoyen, centrarlo en unas siglas porque la corrupción los mancha a todos» (*El periódico*, 28-9-2018). En este mismo medio, el director señala que su propósito era doble: «tratar de la corrupción del sistema y de la corrupción en el individuo [trataremos de esto último en el siguiente epígrafe]». Con la expresión «corrupción del sistema», Sorogoyen quiere decir que, en *El reino*, la corrupción se retrata como algo generalizado, sabido y tolerado por los partidos, y consentido y soportado por los empresarios. Cuando el protagonista es implicado por la policía, el partido le pide estar a la altura, es decir, negociar, porque también en el mundo de Manuel Gómez Vidal está instalado el discurso de integridad liberal-utilitario. A cambio de «comer mierda a puñados y esperar», le darán un puesto en Washington. La opinión pública tiene que entender que había una manzana podrida y no una banda organizada. Pero lo que le ofrecen es insuficiente y, a lo largo del filme, el protagonista se hace con pruebas que implican a todo el mundo para negociar una mejor salida. Consigue un *pendrive* con fotocopias de papeles de un caso llamado Persika y, sobre todo, una agenda con nombres de banqueros, eléctricas, constructoras, medios de comunicación, etcétera, que permite cargarse no sólo a un partido, sino a todo un país. El mensaje es que la corrupción funciona desde los tiempos del abuelo del protagonista y seguirá así porque, como dice la frase de promoción del filme, «Los reyes caen, los reinos continúan». Es decir, el título de la película, *El reino*, remite a algo duradero, heredado, algo que supera la coyuntura de un gobierno o de un partido. Es difícil acabar con un reino mientras cierto tipo de personas continúen. Esto nos lleva al segundo tema de nuestra argumentación.

#### EL FACTOR HUMANO

En el año 2016 se publicó un *Diccionario de la corrupción*. La intención de sus autores era escribir «Una guía para saber quiénes y cómo han saqueado España» durante el periodo democrático. Se mencionan en el libro ciento setenta y cinco casos, con más de mil novecientos imputados y doscientos condenados. Esta curio-

sidad por los corruptos, por saber quiénes eran, por qué y cómo lo hicieron, por conocer el «alma» de Satán, es la misma que lleva a los guionistas de *El hombre de las mil caras* y *El reino* a convertir en protagonistas al que, en un relato convencional, sería el malo de la película: el corrupto. Bien es cierto que Francisco Paesa, Luis Roldán o Manuel Gómez Vidal no son tan villanos como en sus relatos lo han sido Macbeth, Ricardo III, don Juan, Fausto, los asesinos a sangre fría de la familia Clutter, Tony Soprano, Hannibal Lecter, Frank Underwood o Pablo Escobar. Pero, al mismo tiempo, en ninguna de las dos películas que estudiamos hay prácticamente personajes buenos. Los periodistas y jueces que investigaron o procesaron a los corruptos apenas aparecen en imagen. No es la historia heroica de Bob Woodward y Carl Bernstein en el caso Watergate en *Todos los hombres del presidente* (*All the President's Men*, 1976). Tampoco es el relato trágico del juez Giovanni Falcone luchando contra la mafia y sus cómplices en las altas esferas del poder en *Falcone: Un juez contra la mafia* (*Excellent Cadavers*, 1999).

Lo importante del villano, a nivel narrativo, es que suele tener una mayor complejidad psicológica que el héroe convencional. Muestra mejor nuestro propio lado oscuro. Y esto venía muy bien porque ambos filmes sostienen que está en la naturaleza humana la posibilidad de ser corrupto. En efecto, lo que *El hombre de las mil caras* quiere contar es la historia de un mentiroso, pues todos los corruptos lo son: Juan Guerra, Luis Bárcenas, Francisco Granados. También Rodrigo Sorogoyen dirá de su película que el tema es la «corrupción. Ya no sólo la política, sino la humana. La mentira como forma de vida». Entre todos esos mentirosos, Paesa es el más grande, el «que engañó a todo un país». José Coronado ha dicho en los vídeos promocionales del filme que: «Paesa es uno de los tramposos que sentó las bases de lo que muchos practican hoy en día».

Por lo que se refiere a *El reino*, también desde el principio se quiere contar una historia desde el corrupto. Esto exige a los guionistas una larga tarea de documentación con entrevistas a políticos, jueces, periodistas y encausados en casos de corrupción. En este trabajo también participa el actor Antonio de la Torre, pues el guión se escribe desde el principio pensando en él como protagonista. De la Torre teme que la película se entienda como un filme contra el PP y se vuelva a acusar al cine español de sectario, sobre todo, si la película resulta poco veraz y verosímil. Por eso, deciden llamar a la periodista de La Sexta, Ana Pastor,

y utilizar su agenda para contactar con determinadas personas. También, a través de un abogado de la Gürtel, los dos guionistas y el actor asisten a este juicio y hablan con algunos de los encausados. «Menos Bárcenas, dice Gerardo Herrero, todos contaron cosas». Entre otros, hablan con David Marjaliza, el cerebro de la trama Púnica, y Álvaro Pérez «El Bigotes», condenado por la trama Gürtel. Incluso leen el guión Eduardo Madina, Alfredo Pérez Rubalcaba, alguien de Podemos, Cristina Cifuentes, antes de ser descubierta en el caso Máster, y la mencionada Ana Pastor, que inspira uno de los personajes. «Nos han dado una hora o dos horas para contarnos lo que pensaban del guión y si podían ayudar ayudaban», ha dicho Sorogoyen en la prensa (*El Español*, 23-9-2018).

Lo importante para nuestra argumentación es que, al contar la historia desde los corruptos, en ambos filmes, el público y hasta los actores sufren cierto síndrome de Estocolmo. Se muestran comprensivos y benevolentes con su discurso de integridad. El propio actor que interpreta a Francisco Paesa, Eduard Fernández, ha confesado, en declaraciones a los medios, que ese villano le merece admiración y respeto. Lo retrata como un hombre que se metía donde no se quería meter nadie, que necesitaba la adrenalina del peligro para vivir, muy listo e inteligente, pero también pícaro, manipulador, con falta de empatía por el otro, marcado por un complejo de inferioridad y, por ello, alguien al que el poder le seduce. Considera que Paesa robaba a los que se creían grandes robando. Les quitaba el dinero, dice el actor, con una sonrisa interior. Luis Roldán (Carlos Santos), por su parte, aparece en la película como un hombre miedoso, impulsivo, al que bautizan como «el bebé» porque gimoteaba constantemente y necesitaba del apoyo emocional de su esposa.

En cuanto a Manuel Gómez Vidal, estamos ante un hombre sin estudios que se ha ganado lo que tiene con su don de gentes, sus habilidades como negociador y su astucia para corromper a los demás. Es un temerario, un soberbio y un mentiroso. Traiciona a todos con tal de conseguir una pena menor. Al mismo tiempo, tiene una familia, se viola su intimidad, pierde el saludo y el respeto de la gente, soporta la pena del telediario e, incluso, es víctima de un intento de asesinato. Dice Antonio de la Torre: «los protagonistas son estas personas y vamos con ellos. Creo que si, de alguna manera, entiendes su lado humano, la película será muy interesante» (*El Mundo*, 23-9-2019). Y Sorogoyen añade: «estás dos horas con un tipo que te han pintado en el minuto

uno como un corrupto, como la gente que seguramente odias o detestas o es tu enemigo en la vida real, pero que poco a poco y sin darte cuenta, sin que sea una decisión tuya, creo que te pones en su piel» (EFE, 10-9-2018). La propia realización de *El reino* abunda en este enfoque. La cámara está constantemente encima de los personajes, en especial del protagonista, para conseguir que aumente la empatía con ellos.

Por otro lado, una regla dramática dice que para conseguir que el público se identifique con un malvado basta con dos cosas: que todos los que le rodean sean igual de malos y que nuestro malvado coincida con nosotros en un deseo: amar a la familia, ser socio de nuestro club deportivo, veranear en nuestro lugar preferido, vengarse... El peligro es que el público entienda que la película está justificando las acciones de los corruptos, cuando sólo quiere explicar lo que hicieron. En *El reino* hay una escena en un bar en el que un cliente paga la consumición y recibe el cambio equivocado a su favor y se queda con el dinero. La secuencia pretende demostrar que todos tenemos mucha facilidad de corrompernos. Pero podemos decidir si lo somos o no. Cada uno decide de qué lado está.

Esto tiene que ver con el final de la película, sobre el que hubo discusiones con el productor por su carácter discursivo, de hecho se corta una parte. *El reino* termina con un gran primer plano de Manuel Gómez Vidal que es instado a responder una pregunta que queda en el aire: «¿Se ha parado a pensar en lo que estaba haciendo?». De sus entrevistas con los corruptos, Antonio de la Torre sacó la conclusión de que «creo que había un grado de inconsciencia de lo que estaban haciendo» (*El Mundo*, 23-9-2019). En otras palabras, los corruptos no vieron el mal que hacían a la democracia con su abuso de lo público por falta de reflexión, autoengaño, hipocresía, soberbia o, quizás, porque su discurso de integridad, basado en que todos somos racionalmente egoístas, buscamos la maximización de beneficios y nos entendemos gracias a la negociación, era equivocado.



## BIBLIOGRAFÍA

- Agencia de la Transparencia (2017). El Índice de Percepción de la Corrupción 2017 refleja un alto nivel de corrupción en más de dos tercios de los países del mundo. [Fecha de consulta: 28 de junio]. Disponible en: <[https://transparencia.org.es/wp-content/uploads/2018/02/aspectos\\_mas\\_destacados\\_ipc-2017.pdf](https://transparencia.org.es/wp-content/uploads/2018/02/aspectos_mas_destacados_ipc-2017.pdf)>
- Castañón, Francisco J., Díaz Arévalo, Eva, y Vidal, Joaquín (2016). *Diccionario de la corrupción*. Madrid: Nostrum.
- Cerdán, M. (24-7-2019) Entrevista telefónica
- Garzón, B. (2015). *El fango. Cuarenta años de corrupción en España*. Barcelona: Debate.
- Herrero, G. (18-7-2019). Entrevista personal.
- Lopez Canales, D. (27-10-2016). «Le pedí a Luis Roldán que devolviera el dinero. No todo, claro”. *Vanity Fair*. [Fecha de consulta: 26 de junio]. Disponible en: <<https://www.revistavanityfair.es/la-revista/articulos/francisco-paesa-portada-vanity-fair-entrevista-completa-luis-roldan/23022>>
- Pastor, A. (1-2-2019). Ana Pastor entrevista a De la Torre y Sorogoyen sobre *El reino*. *Newtral*. [Fecha de consulta: 28 de junio]. Disponible en: <<https://www.newtral.es/actualidad/ana-pastor-entrevista-a-antonio-de-la-torre-y-sorogoyen-sobre-el-reino/>>
- Villoria Mendieta, M. (2006) *La corrupción política*. Madrid: Síntesis.

# DISCURSOS sobre política y desigualdad: nuevas directoras en tiempos de crisis

Una mirada impresionista sobre el cine español podría devolvernos la imagen de que hay muchas mujeres trabajando en su dirección, producción o realización. Eso se debe a que, a menudo, las directoras de cine son citadas en grandes titulares en los medios de comunicación, casi siempre cuando resultan distinguidas con nominaciones en los festivales nacionales. En esos momentos, da la sensación de que están por todas partes. La realidad, lamentablemente, difiere mucho de nuestra percepción global: casi nadie sabría citar una sola directora actual menor de cuarenta años, y todavía menos si se dedica al cine político o de compromiso social.

El objetivo de este texto es valorar la presencia e impacto de una nueva generación de cineastas que ha crecido en el contexto de la crisis internacional que ha golpeado también nuestro cine de forma muy particular desde el año 2009. Para ello, hablaremos del contexto creativo del cine documental dirigido por mujeres, deteniéndonos en una iniciativa concreta: el Festival de Cine Político dirigido por Mujeres de Madrid, que en este año 2019 cumplirá su décima edición, y que ha sido una respuesta a la necesidad de las creadoras de dar visibilidad a sus proyectos que, a menudo, se quedan fuera de los circuitos comerciales. Nuestra tesis es que, en una situación adversa y paradójica, las mujeres tienden a hacer sobre todo cine documental (seguramente por motivos económicos), y que sus obras se caracterizan por tratar dimensiones políticas de la realidad social. Paradójicamente, estas cineastas son percibidas en los medios como creadoras de éxito, pero poco se habla de lo complejo que resulta para ellas conseguir una continuidad en el contexto cinematográfico.

## UN CONTEXTO ADVERSO ¿PARA TODOS Y TODAS?

En los últimos diez años en el cine español han pasado muchas cosas. Se estrenó, por ejemplo, la película más taquillera de nuestra historia, *Ocho apellidos vascos* (Emilio Martínez-Lázaro, 2014) que recaudó más de cincuenta y cinco millones de euros. Algunos hablan de una «edad de plata» del cine español con películas como *Lo imposible* (Juan Antonio Bayona, 2012), *La isla mínima* (Alberto Rodríguez Librero, 2014), o *El niño* (Daniel Monzón, 2014). Estos y otros grandes éxitos han contenido a duras penas la sangría del cierre de unas cuatrocientas salas entre el año 2010 y el 2016, derrumbe favorecido por la subida del IVA cultural que pasó del 8 al 21 % en el año 2012. Asimismo, se produjo una reducción del presupuesto estatal dirigido a la cultura, que pasó de mil doscientos ochenta y cuatro millones de euros en el año 2009, a algo más de la mitad (setecientos veintidós millones) en el año 2013.<sup>1</sup> Estas políticas restrictivas, que otros países como Francia o Italia no pusieron en marcha, han afectado mucho al cine nacional que, pese a todas las adversidades, ha conseguido mantener un buen ritmo de estrenos y éxitos comerciales. Sin embargo, las directoras no han conseguido ningún éxito de público similar al alcanzado por sus compañeros varones. No cabe duda de que las desigualdades se han visto reforzadas, tanto en lo relativo al acceso a los recursos, como a la forma de representar los géneros en nuestro cine *mainstream* (Bernárdez-Rodal y Padilla, 2018).

Este contexto ha sido especialmente negativo para las profesionales del cine, que parten de una doble situación de desventaja. Por un lado, si bien son mayoría en los estudios de Grado de Audiovisual o Estudios de Cine,<sup>2</sup> ocupan sólo un tercio de los puestos de trabajo que genera el sector (Cuenca, 2017). Dentro de esta profunda desigualdad, ellas dirigen más documentales (un 17 %), que cine de ficción (donde sólo intervienen con un 9 %) o animación (donde su presencia es simplemente inexistente). Además, desde el año 2015, la presencia de mujeres en los circuitos comerciales así como en el género documental no ha parado de decrecer. Esta situación no es propiamente española ya que domina el panorama audiovisual en el mundo entero. Un informe publicado en el año 2015 por el Sundance Institute y la organización Women in Film de Los Ángeles señaló que las directoras hacen más cine independiente que comercial y más películas documentales que de ficción, obligadas por el limitado acceso a los recursos económicos; lo que podemos

interpretar como una evidencia de que la industria del cine no confía en las mujeres.<sup>3</sup>

No obstante, la crisis incitó también a muchas profesionales a organizarse colectivamente para intentar revertir esta situación. Por ejemplo, la ya citada Asociación de Mujeres Cineastas y de Medios Audiovisuales (CIMA) que había sido creada en 2007, ha conseguido tener una presencia activa en los principales festivales otorgando premios a distintas profesionales del sector. Los datos empíricos recogidos por la asociación han permitido cartografiar la situación de desigualdad que existe en casi todas las áreas de la producción cinematográfica en España (Cuenca, 2017).

Del mismo modo, el proyecto Mujeres de Cine (iniciado en el 2010) da visibilidad a las profesionales que trabajan en esta industria a través de presentaciones de películas, coloquios, encuentros, talleres y homenajes, y la entrega de un premio anual Mujer de Cine. Este tipo de asociaciones se han desarrollado por todo el territorio español: la AAMMA en Andalucía, la NAPAR en Navarra, o IBAIA en el País Vasco son ejemplos de cómo los discursos en favor de la igualdad han ido calando en un sector históricamente masculinizado. De hecho, algunas iniciativas, como por ejemplo, el Laboratori Feminista de Creació Documental de Barcelona, tienen un marcado carácter feminista y reivindicativo.

También la investigación académica con perspectiva feminista y de género ha favorecido y apuntalado el trabajo de las creadoras. Año tras año se ha ido generando un corpus analítico tanto de teoría fílmica como de análisis históricos (Kuhn, 1991; De Lauretis, 1992; Kaplan, 1998), sacando a la luz toda una genealogía femenina dentro del cine, ignorada casi siempre en los cánones estéticos (Camí-Vela, 2001; Zecchi, 2014). Las mujeres creadoras necesitan referentes culturales, sentirse parte de una historia social, si entendemos la creatividad no tanto como un proceso subjetivo llevado adelante por un «genio creativo», como un resultado colectivo, y más si hablamos de cine o teatro. Los medios de comunicación tienden, además, a presentar los buenos resultados de las creaciones femeninas como algo «excepcional» –como «pioneras», «la primera mujer que»– y no como el resultado de un proceso creativo en el que ellas han intervenido de forma activa desde hace décadas. Este tipo de imágenes son una forma de neutralizar los éxitos de las mujeres en los entornos artísticos. Los trabajos académicos han aportado perspectiva histórica, pero también análisis teóricos sobre los procesos de desigualdad.

A pesar de la importancia de la academia y de las asociaciones, los festivales de cine de mujeres, algunos iniciados en los últimos diez años, son los que mejor evidencian el trabajo femenino en el sector audiovisual. El festival Cine por Mujeres, la Mostra de Films de Dones de Barcelona (que está en su xxv edición), el Festival Internacional Dona i Cinema de Valencia, y la Muestra de Cine realizado por Mujeres de Huesca, etcétera, han emergido como plataformas importantes a la hora de exhibir obras que tienen dificultades para llegar al gran público. El Festival de Cine Político dirigido por Mujeres, que analizaremos más detenidamente, se inició en el año 2009, justo cuando estalla la crisis económica, y nos ha resultado interesante por su continuidad hasta nuestros días.

Son importantes también los grandes festivales nacionales de cine, que poco a poco han incorporado premios en la categoría de cine documental. Si bien el Festival de Cine de San Sebastián todavía no cuenta con la sección, el Festival de Cine de Málaga sí otorga un premio al mejor documental desde el año 2004. Lo significativo es que no se le da el premio a una directora hasta el año 2015, pero, desde entonces, cuatro de los cinco ganadores han sido mujeres. Otros festivales, como el Festival Internacional de Cine de Navarra, DocumentaMadrid o el DOCSBarcelona, proyectan específicamente películas documentales sin contar con una mayor presencia femenina.

Las mujeres tampoco ganan más premios en la categoría de cine documental. Así lo demuestra el Palmarés de los Premios Goya, el evento más importante de la cinematografía española que creó un premio al mejor documental en 2001. Desde entonces, la Academia de cine sólo ha otorgado el galardón a una mujer en cuatro ocasiones. Isabel Coixet lo recibió en la edición de 2007, con la obra colectiva *Invisibles*. Cuatro años después, levantó el galardón en solitario con su trabajo *Escuchando al juez Garzón*. En 2013 fue el turno de Pilar Pérez Solano con su obra *Las maestras de la República*, y recientemente, Almudena Carracedo, en la edición de 2018 recibió el premio por *El silencio de los otros*, en codirección con Roberto Bahar.

#### DIRECTORAS ESPAÑOLAS, DOCUMENTAL Y COMPROMISO POLÍTICO-SOCIAL

En España se filman bastantes documentales y poco cine político de ficción. Esta afirmación vale sobre todo para las directoras que han consolidado ya una carrera, ya que todas ellas han hecho

en algún momento de su vida cine documental de compromiso político-social. Por ejemplo, Icíar Bollain presentó en el año 2012 su película *1, 2, 3... casa*, en la que muestra la labor de la asociación Aldeas Infantiles; en 2014 realizó también *En tierra extraña* sobre la emigración de los jóvenes españoles durante la crisis. Isabel Coxet tiene un largo recorrido en este género con producciones como *Viaje al corazón de la tortura* (2003), filmada en Sarajevo durante la guerra de Los Balcanes, o *Hablando de Rose, prisionera de Hisène Habré* de 2015; sus obras, con un marcado sesgo crítico, han sido premiadas en el mundo entero. Para Chus Gutiérrez, el trabajo *Sexo oral* (1993) estuvo en los orígenes de su producción audiovisual. Elena Taberna (*Nagore*, 2010; *Extranjeras*, 2005), Patricia Ferreira (*Señora de*, 2010 o *Paraísos cercanos*, 1997 –para televisión–), o Ana Díez (*Galíndez*, 2002 o *Tras la mafia de la Habana*, 2000) son autoras de reconocida trayectoria que han trabajado el género documental como uno de los instrumentos principales de expresión artística. En los últimos años, ha sido importante también el éxito conseguido por algunas actrices como Mabel Lozano, quien comenzó su andadura en el cine documental el año 2009 rodando *Voces contra la trata de mujeres*, o *Chicas nuevas 24 horas* (2015) ambas sobre mujeres prostituidas. Todas ellas forman parte del entramado cinematográfico, con carreras solventes y continuadas en el tiempo.

Estas y otras directoras españolas participan también del «boom del documental» ocurrido en el período de la crisis. Las movilizaciones sociales que precipitaron en la ocupación de la Puerta del Sol, el 15 de marzo de 2011, por grupos ciudadanos han sido una fuente de trabajo audiovisual para muchos artistas. Algunas creadoras quisieron mostrar desde un año antes, las consecuencias de la crisis en la vida de las personas, pero también las nuevas posibilidades de organización y lucha social nacidas de este contexto adverso. Por ejemplo, Mercedes Álvarez dirigió *Mercado de futuros* (2010), un trabajo en el que toca el tema de los desahucios, o Assumpta Rodríguez, en *Globalización* (2010), trató el tema de la posibilidad de vivir al margen del poder que ejercen los bancos en nuestro sistema económico. *Tres instantes, un grito* (2015) de Cecilia Barriga o *La granja del paso* (2015) de Silvia Munt son otros ejemplos del cine comprometido con las causas sociales que ha llevado adelante muchas creadoras.

La continuidad del cine documental español hay que buscarla en la generación más joven de directoras. Algunas de ellas cuentan ya con un interesante recorrido. Muchos nombres sue-

nan en los festivales especializados como María Pérez Sanz o Silvia Venegas Venegas. Esta última fue seleccionada para los Premios de Cine Europeo gracias a su documental *Boxing for Freedom* (2015), que cuenta la historia de la joven Sadaf Rahimi, convertida en la mejor boxeadora de Afganistán.

La jovencísima Nila Núñez (1993) es otro de los talentos más prometedores del cine español. Su primer trabajo, *Lo que dirán*, estrenado en 2017, muestra la amistad de dos chicas musulmanas residentes en España. Este proyecto de marcado carácter feminista, presentado en festivales tan importantes como el MICGénero mexicano o el International Documentary Film Festival de Ámsterdam, le valió el Premio a la Directora de la Mejor Película Española en el Festival Internacional de Cine de Gijón. Si hablamos de cineastas jóvenes, Ekhiñe Etxeberria es el perfecto ejemplo de mujer recién graduada cuyo primer trabajo presagia una importante carrera cinematográfica. Su documental *Mikele*, proyecto final en la prestigiosa ESCAC de Barcelona, trata la historia de una adolescente transexual que debe dejar atrás la comodidad de su pueblo natal y enfrentarse a una sociedad que no la acepta.

Las películas con temáticas feministas o LGBTI no escasean: *Ainhoa, yo no soy esa* de Carolina Astudillo (que ganó el Premio al Mejor Largometraje Documental en el Festival de Málaga) o *Tódalas mulleres que coñezo* de Xiana do Teixeiro (donde la autora reflexiona sobre la violencia de género), ambas del año 2018, evidencian hasta qué punto el feminismo se ha filtrado en el lenguaje audiovisual como herramienta de denuncia del patriarcado.

Si las temáticas ligadas a la lucha feminista parecen ser las grandes favoritas, algunas de las directoras más curtidas de nuestro cine han optado por realizar documentales con evidentes reivindicaciones político-sociales que desbordan ese marco. *La grieta* (2017), de Irene Yagüe Herrero y nominado a cinco premios Goya, retrata la lucha de unas vecinas de un barrio obrero madrileño por conservar sus casas. Arantxa Hernández, que cuenta con una extensa filmografía pese a su corta edad, ganó en el DocumentaMadrid el Premio Cineteca Madrid del Público gracias a su obra *City of Children* (2019). La realizadora abre interrogantes sobre el futuro de un colectivo de jóvenes marginales ingleses cuya educación proviene de lo que aprenden en la calle. Laura Herrero Garvín, con su espléndido *El remolino* (2016; que ganó el Premio al Mejor Largometraje Nacional de

DocumentaMadrid), también trata la cuestión del porvenir de una minoría social, esta vez de unos campesinos de Chiapas (México) que defienden su tierra frente a las inundaciones anuales del río Usumacinta. En la misma línea, Maddi Barber habla sobre el daño ecológico producido por la creación de la presa de Itoiz en el Pirineo navarro con su documental *592 metroz goiti* (2018).

Esta lista no es exhaustiva: Elena López Riera (*Los que desean*, 2018, que ganó una distinción en el Festival de Locarno), Elena Molina (*Reve de Mousse*, 2018), Diana Toucedo (*Trinta Lumes*, 2017, nominada a los Premios Fénix y Premios Gaudía), María Elorza (*Ancora Lucciole*, 2018) o María Antón Cabot (<3 (*Pico tres*), 2018), entre otras muchas, también forman parte de esta nueva generación de directoras españolas jóvenes que han irrumpido con fuerza en el panorama del cine nacional. Sus películas, de pronunciado carácter político y feminista, constituyen en sí mismas un acto de protesta frente a un sector históricamente dominado por los hombres. El reconocimiento que empiezan a obtener debería prometer un futuro mejor para las mujeres creadoras.

En este grupo de profesionales del cine (que no nos atrevemos a etiquetar con la consabida fórmula de «generación»), se dan tres rasgos comunes que las une. En primer lugar, suelen tener una alta cualificación académica: son licenciadas, graduadas, e incluso doctoras como es el caso de Xiana do Teixeiro. En muchos casos han pasado por centros de especialización, haciendo másteres específicos de cine documental, como los que se imparten en la Universidad de Barcelona o la Pompeu Fabra (Ortega y Pousa, 2017). Es como si ellas tuvieran que buscar un plus de legitimidad en un medio que les resulta hostil (Bernárdez-Rodal, 2014).

La segunda estrategia que comparten muchas de ellas es la búsqueda de vías alternativas para la producción y difusión de sus obras. Es una generación para las que Internet y las redes sociales son medios naturales en los que buscar recursos. Un buen ejemplo del cambio producido en la difusión de los documentales en circuitos alternativos es el trabajo realizado por las directoras Alba González de Molina y Blanca Ordóñez de Tena, que en el año 2012 produjeron con una base económica de donaciones: *Stop! Rodando el cambio*, que cuenta la experiencia de una eco-aldea en el norte de España, y que ha sido visto más de ciento sesenta y seis mil veces en Youtube. Es que, a la fuerza, las directoras más jóvenes se ven continuamente abocadas a buscar sistemas alternativos de producción y divulgación de sus obras,



ya que en España se produce un fenómeno poco alentador: es alta la producción de cintas, pero muy reducido el público que paga por ver documentales.

La tercera característica es la tendencia de esta generación de creadoras a desarrollar proyectos de tipo colaborativo, que se materializan en productoras y cooperativas, uniendo esfuerzos para llevar adelante los proyectos. Silvia Venegas, por ejemplo, fue presidenta de Noestamosdepasso, productora donde continúa grabando documentales que reflejan problemas sociales y presentan la educación como una herramienta de cambio.

Alta formación, conciencia feminista, búsqueda de recursos alternativos para la creación y la difusión y la tendencia a crear sinergias comunes entre mujeres en el mundo de la creación audiovisual podrían ser las características de una nueva generación de directoras menores de cuarenta años que se han interesado en la producción de documentales político-sociales.

#### UN CASO: EL FESTIVAL DE CINE POLÍTICO DIRIGIDO POR MUJERES

Este festival es interesante porque se viene desarrollando de forma continuada desde el año 2009. Su última edición, celebrada durante el mes de octubre de 2018, ha sido organizada por la Fundación SGAE y dirigida por Ana Laura Díaz. Su éxito ha propiciado que, en sus tres últimas ediciones, se haya replicado también en Valencia. Las películas, que provienen de todas partes del mundo con una presencia mayoritaria de españolas, tratan cuestiones como la explotación sexual, la violencia machista, la memoria histórica, la crisis financiera o la inmigración desde una perspectiva de género. En el festival se entrega el premio CIMA a la mejor dirección, con un jurado que está formado exclusivamente por mujeres, gesto que evidencia la voluntad de mantener este espacio como una plataforma no mixta (al menos en lo que su dirección supone) para favorecer la presencia de mujeres.

Su objetivo principal apareció definido en su primera edición del año 2009: «dar a conocer, a través del cine, una mirada diferente sobre la política, un tema frecuentemente narrado por hombres». En aquel momento, las películas presentadas fueron pocas: seis largos (sólo tres de nacionalidad española); dos filmes de ficción realizados hacía ya nueve años (*Sé quién eres* de Patricia Ferreira y *Yóyes* de Helena Taberna); y un documental del año 2008, *Nadar* de Carla Subirana, sobre la memoria personal e histórica. Los inicios fueron muy modestos y esa tónica se mantuvo

durante varios años, hasta que en el año 2016 se ampliaron los títulos presentados.

Al año siguiente, en su segunda edición, proyectaron tres largos: *Ellas son África* (2010) de Chus Gutiérrez, Patricia Ferreira, Laura Maña e Inés París, *Vindicación* (2010) de Susana Koska y *Anclados* (2010), de Carlota Nelson. Esta muestra es representativa porque comprobamos la presencia de cineastas con una consolidada carrera cinematográfica al lado de otras autoras como Carlota Nelson, que no ha vuelto a la producción audiovisual desde entonces. Hecho significativo porque marca una tendencia de la producción femenina: llevar adelante más de dos proyectos es siempre un reto para cualquier cineasta.

Para contrastar, podemos hacer un repaso a las dos últimas ediciones, en las que comprobamos un considerable aumento de obras exhibidas, si bien es verdad que siguen dominando la producción de cortos. En la octava edición del festival (2017), las organizadoras hicieron una declaración interesante sobre cómo habían aumentado las aportaciones de las autoras: «son casi doscientos los trabajos recibidos». Los exhibidos en la muestra son cuatro largos, un semi-largo y siete cortos. De nuevo, dos de los largos son una coautoría; entre Silvia Venegas y Juan Antonio Moreno, *Boxing for Freedom* (2015), que ya hemos comentado, y *Los sueños de Idomeni* (2016) dirigido por Amparo Climent y Héctor Melgares, que recoge la terrible experiencia de los refugiados en Europa, poniendo la mirada sobre todo en la vida de las mujeres. El trabajo de Esther Pérez de Eulate, *Excluidas del paraíso* (2016), recoge los testimonios de pensadoras y críticas que analizan la perpetuación del sistema patriarcal en la cultura. El último largo presentado es *Boconas* (2016), dirigido por Leonor Jiménez Moreno, Montserrat Clos y Sofía Fernández, que cuenta la realidad de mujeres inmigrantes que participan en una radio comunitaria. Por último, con cincuenta y cuatro minutos de metraje, *El sentido del tiempo* (2015), dirigido también de forma colectiva por Marta González González, Alexandra García Vilà Zingaretti y Marta Saleta Esteban.

En la novena y última edición del festival el año 2018, se presentaron veintidós películas en total (trece de ellas, españolas), más que en ninguna edición anterior. Se exhibieron nueve cortos (menos de treinta y un minutos), dos largos (más de una hora), y ningún metraje medio (de treinta y un a sesenta minutos). Algunos de los cortos son de escaso metraje, como *Vuelta al mundo* (2017) de Leticia Dolera, de sólo tres minutos de duración.

Los dos largos presentados son filmes importantes que han conseguido bastante repercusión en la crítica, si bien, una de ellas, *La grieta* (2017), ya mencionada, está codirigida por Irene Yagüe y Alberto García Ortiz. Esta obra cuenta la historia de una serie de familias mercheras que tratan de sobrevivir cuando sus viviendas son entregadas a los fondos buitres. Es una cinta que habla de problemas económicos, pero también de la construcción de las identidades colectivas. El hilo conductor lo sustentan dos mujeres. Esta película ha recibido cinco candidaturas a los Goyas (Mejor película, Mejor película documental, Mejor dirección novel, Mejor montaje y Mejor sonido). El segundo largo es *Alalá (Alegría)*, dirigido por Remedios Malvárez en 2016. En este caso, la directora cuenta la historia de gente que vive en uno de los barrios más conflictivos y desfavorecidos de España: las Tres Mil Viviendas en Sevilla. Es una historia positiva en la que se nos muestran las estrategias de solidaridad desarrolladas en una población multicultural, que consigue una identidad propia a base de generar un lenguaje y unas prácticas comunes en torno al flamenco.

La cartografía que dibuja el festival es la de que ha aumentado la producción de documentales de mujeres (o al menos su visibilidad), sin embargo la producción de largos es de verdad escasa. Los temas más tratados son los sociales, problemáticos, en los que se ha cebado la crisis. Pese a todo, muchos de ellos proyectan una mirada positiva sobre la realidad, sobre todo cuando se muestra una humanidad capaz de cooperar. Los temas tratados son muy diversos, y tampoco nos atrevemos a decir que haya una característica específica de estas obras debida a la circunstancia de que sean mujeres las que las dirigen.

## CONCLUSIONES

Este trabajo no ha tenido como objetivo hacer un catálogo sistemático de la producción de las directoras de documentales en España, pero sí la voluntad «política» de nombrar el mayor número posible de ellas. «Hacer visible lo invisible» (Kuhn, 1991) ha sido desde el principio el objetivo de la crítica feminista de cine. Nombrar a las creadoras audiovisuales que han existido y existen es, sobre todo, un acto de justicia representativa.

Por otro lado, hemos hablado de películas documentales estrenadas en España sin entrar a analizar específicamente el contenido de ninguna de ellas porque, en este caso, nos ha interesado extender nuestra mirada a las condiciones de producción y

exhibición de las obras. El cine es un arte en el que se necesitan de forma especial recursos económicos, a los que las mujeres acceden con mayor dificultad, y esta circunstancia puede ser la que aporte rasgos comunes a la forma de realizar e incluso contar las historias.

Además, hemos tomado en un sentido amplio la categoría de «documental social y político», queriendo dejar a un lado los interesantes debates que puedan existir en torno a los límites del género (Diez Puertas, 2003 y 2018; Uris, 1990). Nosotros lo hemos tomado como un concepto amplio que se refiere a todo aquello que puede afectar a la sociedad civil. Al menos es así como lo tratan la mayoría de las autoras citadas en nuestro texto.

Es significativo en sí mismo que la mayoría de las directoras, tanto las consagradas como las que se inician en la producción cinematográfica, hagan cine documental, con ese marcado carácter político-social que acabamos de definir. Los temas tratados casi siempre tienen que ver con la crítica a una sociedad desigual e injusta: la inmigración, el racismo o las formas de vida de colectivos sociales en resistencia son los fundamentales de muchas de las directoras. En la mayoría, domina el sentido de lo colectivo y lo colaborativo como motor del cambio social.

En la producción femenina, por otra parte, hay un tema dominante: las distintas formas de violencia que sufren las mujeres por el hecho de serlo, y el debate feminista que durante los últimos años ha adquirido una gran visibilidad pública, sobre todo con las grandes movilizaciones de mujeres. Para algunas, el documental político es también (y más concretamente) una herramienta de política feminista.

La coyuntura político-social de la última crisis del capitalismo ha incidido en una generación de jóvenes creadoras altamente comprometidas con el desarrollo de la justicia social. Son una generación menor de cuarenta años, altamente cualificada, que extiende sus redes de «sororidad» en distintos ámbitos, y que busca canales alternativos para la creación y la exhibición de sus obras.

En fin, nos resistimos a definir las como «generación», sobre todo porque todas ellas tendrán que ser capaces de superar uno de los grandes problemas de la creatividad femenina: conseguir rodar más de una o dos cintas, en un contexto profesional que desconfía del trabajo de las mujeres.

## NOTAS

- <sup>1</sup> Según datos oficiales del Ministerio de Hacienda y Función Pública sobre Presupuestos Generales del Estado Consolidados 2018: <[www.sepg.pap.hacienda.gob.es](http://www.sepg.pap.hacienda.gob.es)>
- <sup>2</sup> Según datos de EDUCAbase del Ministerio de Educación y Formación Profesional
- <sup>3</sup> Vid. el resumen de la investigación en <<https://womenfilm.org/wp-content/themes/WIF/pdf/wifsundance-release.pdf>>

## BIBLIOGRAFÍA

- Bernárdez-Rodal, A. y Padilla-Castillo, G. (2018). «Mujeres cineastas y mujeres representadas en el cine comercial español (2001-2016)», *Revista Latina de Comunicación Social*, 73, 1274-1266.
- Bernárdez-Rodal, A. (2014). *Industrias culturales en España en los últimos diez años: estrategias de supervivencia de las mujeres profesionales en las artes escénicas en un período de crisis*. Anales de la Literatura Española Contemporánea, 39 (2), 69-95.
- Camí-Vela, M. (2001). *Mujeres detrás de la cámara. Entrevistas con cineastas españolas de la década de los 90*. Madrid: Ocho y medio Libros de Cine.
- De Lauretis, T. (1992). *Alicia ya no: feminismo, semiótica y cine*. Madrid: Cátedra.
- Diez Puertas, E. (2003) *Historia social del cine en España*. Madrid: Fundamentos.
- Diez Puertas, E. (2018) *Cine y comunicación política en Iberoamérica. Diez estrategias de poder ante el imperio de la imagen*. Barcelona: UOC.
- Kaplan, E. A. (1998). *Las mujeres y el cine: a ambos lados de la cámara*. Madrid: Cátedra.
- Kuhn, A. (1991). *Cine de mujeres: feminismo y cine*. Madrid: Cátedra.
- Uris, Pedro (1990). *360° en torno al cine político*. Badajoz: Diputación de Badajoz.
- Mayer, Sophie y Oroz, Elena (dir.) (2011). *Lo personal es político: feminismo y documental. Una compilación de ensayos sobre documental*. Pamplona, Gobierno de Navarra: Instituto Navarro de las Artes Audiovisuales y la Cinematografía D. L.
- Ortega Gálvez, M. L. y Pousada, L. (2017). Las mujeres y el documental. Apuntes para una cartografía contemporánea. En Zurian, F. *Miradas de mujer. Cineastas españolas para el siglo XXI (del 2000 al 2015)*. Madrid: Editorial Fundamentos.
- Zecchi, B. (2014). *Desenfocadas. Cineastas españolas y discursos de género*. Barcelona: Centre Dona i Literatura.





Juan Carlos Chirinos:  
«Cada escritor es libre de escribir  
sobre lo que le apetezca»

*Por* Carmen de Eusebio

Juan Carlos Chirinos (Valera, Venezuela, 1967) es novelista, cuentista, biógrafo y ensayista. Estudió Literatura en Caracas y Salamanca. Fue finalista del Premio Internacional de Novela Rómulo Gallegos con *El niño malo cuenta hasta cien y se retira* (2004); con posterioridad ha publicado *Nochebosque* (2011), *Gemelas* (2013) y *Los cielos de curumo* (2019). Ha cultivado el cuento en *Leerse los gatos* (1997), Premio de la Embajada de España en Venezuela; *Homero haciendo «zapping»* (2003), Premio de la Biental Ramos Sucre; *Los sordos trilingües* (2011) y *La manzana de Nietzsche* (2015). Es autor de las biografías *Alejandro Magno, el vivo anhelo de conocer* (2004), *Albert Einstein, cartas probables para Hann* (2004), *La reina de los cuatro nombres: Olimpia, madre de Alejandro Magno* (2005) y *Miranda, el nómada sentimental* (2006). En 2017 publicó el ensayo *Venezuela. Biografía de un suicidio*, en el que aborda la historia y la realidad actual de su país desde la mirada de un narrador. Colabora con el diario *El Nacional* de Caracas, *Cuadernos Hispanoamericanos* y la *Revista de Occidente*. Sus obras figuran en antologías en Venezuela, España, Estados Unidos, Italia, Francia, Argelia, Cuba, Marruecos y Canadá. Reside en Madrid, donde ejerce labores de investigador y asesor literario y es profesor de escritura creativa.

**Podemos leer en la contraportada del libro que *Los cielos de curumo* «narra el mal que corroe y los signos de la decadencia de un país que no supo ver lo que se le venía encima». Todos hemos asistido y seguimos siendo espectadores de esa destrucción. ¿Qué características definirían al pueblo venezolano para no ver lo que estaba pasando? Sé que el problema es muy complejo, pero quizá usted nos ayude a entenderlo mejor.**

Temo que mi respuesta a esa pregunta tan compleja será muy vaga y seguramente algo desinformada; soy incapaz de enumerar las características que han hecho del pueblo venezolano uno de los más ciegos ante su destino. Eso o que las características por las que usted pregunta son en realidad comunes a toda la humanidad. Es decir, el ser humano es propenso a creer en las promesas más inverosímiles con tal de que le suenen bien. Parafraseo ese refrán español que dice que a la gente le gusta creer que le están

vendiendo duros a peseta. Cierta ingenuidad y poca formación política, quizá, sumados a una educación deficiente, nos empujó a creer, en 1998, que la solución de los problemas de Venezuela vendría de la mano de un exmilitar golpista y resentido, eso sí, muy simpático y con ínfulas de caudillo, que hablaba de manera chabacana cuando lo creía conveniente, lo cual fue interpretado erróneamente como un discurso sincero. Sigue siendo común, me da la impresión, que los ciudadanos crean que los políticos más honestos son los que no cuidan el lenguaje y tratan de hablar como «el pueblo», y a saber qué significa eso. Causa estupor volver a ver la entrevista que el empresario de televisión Marcel Granier le hiciera en su popular programa al entonces expresidente Carlos Andrés Pérez, un par de meses antes de las elecciones que Hugo Chávez ganara en 1998: en ella, cuando le preguntan qué ocurrirá si gana Chávez, CAP describe con minucioso detalle lo que se le vendría encima al país



bajo ese gobierno. Corrupción, hambre, ideologización, totalitarismo. Todo ocurrió como Pérez lo predijo. Sólo puedo concluir que en el país había no pocos políticos e intelectuales que sabían en qué se estaba embarcando Venezuela al escoger esa insensata aventura; y, o no les hicieron caso a causa del poco prestigio que les quedaba, como en el caso de Pérez, o hicieron cómplice y miserable silencio, calculando siempre estar lo más cerca del poder que se pudiera. Sospecho que en muchos casos fue lo segundo; una especie de ceguera inducida hizo propicio el triunfo del mayor destructor que Venezuela ha conocido en sus más de doscientos años de historia republicana. Y puede que debajo de toda esta ceguera, de toda esta pulsión suicida, lata una almendra que es el mal que corroe el alma de la gente y, por extensión, de un país entero.

**¿A dónde se remontaría usted, más allá de Carlos Andrés Pérez Rodríguez, para explicar la problemática de la sociedad venezolana?**

Responder a esto ameritaría un tratado completo. Sin embargo, un buen epítome sería el siguiente: en realidad, la problemática de la sociedad venezolana es irrastreable porque sus fuentes son múltiples y se expanden hacia atrás en el tiempo, casi hasta el mismo momento en que Colón llegó a Macuro en su tercer viaje, en 1498. No puedo determinar el momento en que la problemática de la sociedad venezolana se hizo evidente e irreversible. La famosa pregunta que se hace Zavalita sobre el Perú en *Conversación en La Catedral*, de Mario Vargas Llosa, cae ahora en forma de metáfora

sobre Venezuela como una profecía cumplida: ¿alguien llegará a saber cuándo se jodió Venezuela? Las señales fueron emergiendo poco a poco, sin notarse; un silencio aquí, una vesania por allá; un ladrón que huye; un criminal que se salva; un libro que se deja de leer y una ley sin aplicar; tres injusticias toleradas por todos, unas risas, demasiadas cervezas en horas de trabajo, un «mejor lo hacemos mañana», otro informe que se rellena para que nadie lo lea y muchos ojos que miran para otro lado. Sucedió con la sociedad venezolana, me parece, lo que ha ocurrido con todas las sociedades humanas que fracasan: se descuidó a sí misma al descuidar a una parte importante de sus miembros.

---

EL SER HUMANO ES PROPENSO  
A CREER EN LAS PROMESAS MÁS  
INVEROSÍMILES CON TAL DE  
QUE LE SUENEN BIEN

---

**Cuando el conflicto en un país es tan profundo y de tan larga duración ¿es imposible para un escritor no escribir sobre él?**

No lo creo. Cada escritor es libre de escribir sobre lo que le apetezca. Es su problema (consigo mismo) si escribe sobre los conflictos de su país o sobre las hadas del bosque encantado. No es su asunto ni su responsabilidad escribir obligatoriamente sobre los temas «acuciantes» de la sociedad en la que vive. El escritor de ficciones no es historiador ni cronista, ni está obligado a «entretener enseñando», porque a la literatura se llega aprendido y leído, o no se llega. Como narrador,



generalmente mis temas no suelen tener nada que ver con la crisis en Venezuela; como ciudadano, en 2017 tuve la oportunidad de publicar un ensayo que titulé *Venezuela, biografía de un suicidio*, en el que exploro las causas de nuestros males y nuestros bienes. Lo hice para explicar a los lectores españoles lo que pasa allá, pero también para darme una explicación a mí mismo. Así que mi respuesta en este caso es de dos cabezas: No, no es imposible no escribir sobre lo que te afecta como ciudadano; y sí, un escritor que termina haciéndolo lo hace sólo porque su conciencia ciudadana se lo exige, no porque obligatoriamente forme parte de su proyecto artístico. Aunque suene un poco tautológico, el aporte más importante, el fundamental, de un narrador de ficciones al mundo en el que vive es su propio mundo de ficciones, sin interferencias ni obligaciones. Es un error es-

perar que la literatura les explique a los ciudadanos qué han de hacer con sus sociedades. Pero tienen mucho que aprender de ella, desde luego, si saben cómo.

**Para un lector que no conoce su país, el espacio físico que nos describe de Venezuela, y concretamente de Caracas, nos lleva a preguntarnos si es un traspaso de la realidad o una metáfora de la situación actual.**

Mi intención primaria estaba constituida por un deseo y un reto. El deseo era escribir una historia que hablara del amor en una ciudad contemporánea como Caracas, llena de animales, llena de contradicciones y llena de maldad. En mis novelas anteriores –*El niño malo cuenta hasta cien y se retira*, *Nochebosque* y *Gemelas*– ya había empezado a explorar este asunto del mal relacionado con los animales como los principales seres vi-

vos que lo detectan en las urbes. Gatos, perros, gorriones, hormigas: toda clase de animales que poseen los sentidos suficientes para saber cuándo y dónde se manifiesta el mal. Eso me interesaba mezclarlo, en *Los cielos de curumo*, con las relaciones amorosas que tienen lugar en las calles de una metrópoli como Caracas. Para eso, escogí cinco personajes femeninos: éste fue mi reto. Quise crear cinco mujeres que fueran muy verosímiles, y no voy a decir que me convertí en un especialista en mujeres, pero sí estuve un buen tiempo interrogando a mis amigas y leyendo sobre todo tipo de detalles que me permitieran hacerme una idea de cómo podrían reaccionar mis personajes en las diferentes situaciones en las que las coloco. Soy partidario, por cierto, de lo que Jean Genet decía de sus personajes: «son mis criadas, las mías, las que he creado yo». A veces he escuchado quejas de estudiosas de la literatura sobre la forma como Cortázar creó a la Maga de su *Rayuela*; a mí me parece adorable y una sabia, y una gran madre; pero a saber. Lo que sí sé es que a la Maga sólo la voy a encontrar del lado de allá, y eso es suficiente: para eso ha sido creada. Quiero decir que allí es donde radica su verosimilitud.

El otro «personaje» importante de *Los cielos de curumo* es la ciudad de Caracas. No quise ubicar exactamente cuándo ocurre todo, pero fue inevitable que el referente impusiera ciertas pautas. Aunque no quise que fuera una metáfora ni un trasunto: la ciudad que allí se lee sólo está en esas páginas, y en mi cabeza. El realismo no es una patente de corso para hacer historia en una novela. La ficción es mi mayor aspiración. Todo lo demás

sólo pertenece a la interpretación del lector.

**Usted nació en Valera y se trasladó a vivir a Caracas, como algunos personajes de su novela. ¿De dónde surge esa visión tan particular de Caracas que nos ofrece en su libro?**

Una vez un amigo me dijo algo que me gusta pensar: el mapa de una ciudad es el de los afectos. Si hay algo «verdadero» –pero eso carece de importancia– en mi novela son las casas donde vive Celestia, en Colinas de Santa Mónica, y el apartamento de la esquina Colimodio donde vive Totto. Es el apartamento de mi amigo el escultor Hernán Rodríguez, allí viví yo en mis últimos años en Caracas antes de venir a España.

**La idea de provisionalidad está en la novela cuando habla de Caracas como ciudad provisional, de los caraqueños, y de los venezolanos en general, que dice que están de paso por su ciudad. ¿Los venezolanos no sienten afecto por su país? ¿Qué significado tienen, entonces, todas esas manifestaciones nacionalistas que vemos y oímos públicamente?**

No sabría decir si los venezolanos no sienten afecto por Venezuela. No puedo hablar por treinta millones de personas. Lo que sí puedo decir es que hay que diferenciar las manifestaciones de nacionalismo que emanan del gobierno, interesadas, incultas, de mal gusto y anacrónicas –aunque no creo que haya gobierno en el planeta que no declare su amor incondicional y cursi por aquello que considere «la patria»–, y otra cosa muy distinta es cada una de las saudades

que los venezolanos que viven lejos manifiestan, y el amor que los que todavía viven allí declaran. Nuestra educación, como en todos los países de América, ha estado siempre muy cerca de eso que llaman «los símbolos patrios», la bandera, el escudo y el himno, y a partir de allí, supongo, se habría ido formando la idea de identidad nacional y amor patrio. Uso el condicional porque nunca me siento seguro en este territorio.

Conservo, por otra parte, una sensación que permanece en mi memoria: el país como un territorio provisional, de paso. Pero ya he dicho que mi novela no es un espejo, que no describe nada de fuera: sólo lo que mi mapa mental ha registrado y dibujado. Creo que mi libro es muy mala brújula para entender la realidad de mi país: sólo sirve para entender mi universo de ficción. Para lo otro quizá es mejor mi ensayo sobre Venezuela.

**Cinco mujeres protagonizan la novela. Cada una de ellas con un don distinto, sin embargo comparten sabiduría e intuición, como piensa Celestia de sus amigas, «Ustedes no saben todo lo que nos parecemos. Ni se lo imaginan». ¿Cómo ha sido el trabajo de creación? Si una voz de mujer en las manos de un escritor siempre produce curiosidad, cinco, además de curiosidad, produce admiración.**

El primer borrador de esta novela lo terminé a finales de verano de 2000 y tenía como quinientas páginas. Desde entonces, hasta el año pasado, estuve trabajando en él. Mientras escribía otras cosas, otras novelas, más relatos, ensayos, textos de todo tipo y seguía con mi vida, este manuscrito pasó por muchos

estados; cambié la voz narrativa, cambié los puntos de vista varias veces; suprimí varias historias paralelas que pronto supe que no funcionaban, que no eran eficaces para lo que estaba buscando. Y, claro, lo que ha ocurrido en estos veinte años en Venezuela, por fuerza, se ha ido colando, espero que de la manera menos panfletaria posible. El lector no lo notará, como debe ser, pero hay por lo menos una ocasión en que un texto que se extendía por unas cincuenta páginas en la edición quedó reducido a una frase o a unas pocas líneas. Incluso hay un personaje que desapareció de la novela y tuve que cuidarme de que no apareciera de repente en una escena, sin saber de dónde había salido. Así que he tenido muchos años para pensar en cómo serían las cinco mujeres que protagonizan la novela. Y escogí los nombres cuidadosamente, como un capricho que me di a mí mismo, porque me gustan: Celestia, Paula, Bárbara, Iannis y Osiris. No quiero decir que las conozco bien, pero tengo una idea bastante aproximada de cómo reaccionarían ante tal o cual circunstancia. Podría escribir una precuela o un *spin-off* con cada una de ellas si me los pidieran, pero quién sabe si ya estoy demasiado lejos de su mundo para hacerlo. Mi mayor alegría es que no he tenido quejas por parte de nadie que haya leído la novela, y espero que esto siga así: una novela que no es verosímil ha fracasado la mitad.

**¿Qué perdura de aquella primera idea?** Las vidas cruzadas de las cinco mujeres y cómo convergen sus vidas al final de la novela en el mismo punto, y mi deseo de hablar de Caracas como una ciudad

de un gran cosmopolitismo, tal como la recuerdo, en la que vivíamos casi con pueril ignorancia entre mezquitas, sinagogas, iglesias y todo tipo de templos, incluidos los masones y los rosacruces, sin que esto significara conflicto alguno. Desde el apartamento donde vivía, se veía la mezquita más grande la ciudad y todas las tardes era un placer para mí escuchar la misteriosa lengua que desde el minarete llamaba a la oración. Todo esto permanece en la novela porque forma parte de la ciudad que yo conocí, la ciudad que yo viví y en la que fui tan feliz.

**Usted vive en España desde 1997 y, como usted, otros muchos escritores venezolanos viven fuera de Venezuela ¿qué significa escribir sobre Venezuela desde la lejanía? ¿Es una tarea imposible dentro del país?**

No. Tanto fuera como dentro del país, escribir es una tarea sencilla: es un trabajo como cualquier otro. Un oficio. Mi oficio. A veces el tema de mi oficio es Venezuela, como en el caso de esta novela; a veces, no. Pero si cuando escribo aparece mi país, jamás está lejos: lo llevo pegado en la piel y grabado en la memoria. ¿Cómo podría estar lejos de él, entonces?

**Éste éxodo de escritores, sin duda, tiene o tendrá unos efectos en la literatura venezolana. ¿Cómo cree, usted, que ésta se verá afectada?**

El efecto más importante de que haya muchos escritores venezolanos fuera de las fronteras del país es que hay mucha más difusión de la literatura. Durante tres décadas, más o menos, los escritores venezolanos no necesitaban emigrar,

porque en el país encontraban el ecosistema perfecto: editoriales, premios, distribución, ferias, etcétera. El problema es que prácticamente todo el mercado lo copaban las editoriales del Estado o dependientes del Estado. Con Chávez todo eso, que a veces era bueno y a veces perjudicial, fue destruido, como el resto del país. Por suerte, lo único que no ha cambiado es que hay la misma cantidad de escritores magníficos como de escritores mediocres. Y viven dentro y fuera. Se escribe mucho; gran poesía, excelente narrativa, brillantes ensayos. Y, además, tenemos la suerte de poder exportar a verdaderos genios de la escritura como José Balza y Rafael Cadenas.

---

EL EFECTO MÁS IMPORTANTE DE QUE HAYA MUCHOS ESCRITORES VENEZOLANOS FUERA DE LAS FRONTERAS DEL PAÍS ES QUE HAY MUCHA MÁS DIFUSIÓN DE LA LITERATURA

---

**El poder, la sexualidad, el amor o la amistad son temas que por sí mismos ocupan mucho espacio ¿cómo consigue concentrarlos y que no pierdan intensidad?**

El erotismo es uno de los temas más difíciles de trabajar. He tratado de imitar a los grandes escritores, las más importantes, para mí, son cuatro mujeres: Antonia Palacios, Anaïs Nin, Jane Bowles y Djuna Barnes. Son las diosas del erotismo. Suelo decir, para sonrojo de mis alumnos más pacaos, que los relatos de Anaïs Nin hay que leerlos con una sola mano.

*El bosque de la noche*, también. Admiro, además a dos hombres: Sade y Choderlos de Laclos. Y un libro enloqueció mi adolescencia: *Las canciones de Bilitis*, de Pierre Louÿs. Si todo lo erótico de mi novela produce el efecto que espero, se lo debo a estos maestros. Con la amistad y el amor todo fue a tientas, ensayando posibilidades y recordando experiencias propias. Quise hacer una novela de amor, sobre el amor contemporáneo, pero no sé aún si di con ello. Ha salido *Los cielos de curumo*, que explora otros territorios adicionales.

**En palabras de Paula nos habla de la realidad que se transforma, y nos transforma, y de la necesidad de escapar de ella, aunque sea por un tiempo breve. ¿De qué modo puede escapar un ciudadano venezolano de la cruda realidad que está viviendo?**

Es un problema muy complejo, un drama muy profundo y una desgracia muy dolorosa como para pensar que la literatura sea el escape. No, no será con literatura como escapemos los venezolanos de esta dictadura. No soy político ni sociólogo, ni siquiera historiador profesional, aunque un poco sí biógrafo aficionado; por eso no sé cuál es la manera de escapar a esto. Me parece que la única forma de escapar de esto es enfrentándolo. Recuerdo que José Martí sólo escribió una novela –una gran novela: *Amistad funesta*– porque pensaba que el género era demasiado burgués, o que no eran tiempos para el ocio de la novela. Escapó a las desgracias de Cuba yendo a liberarla; lamentablemente tres disparos enemigos acabaron con su vida al poco de llegar. Éste es un buen ejemplo de que una cosa

es rol de narrador y otra muy distinta el rol ciudadano.

**¿Qué relación mantiene con su país y con la literatura que se hace allí?**

Trato de mantenerme lo más informado posible sobre lo que se publica allá y compro o pido que me traigan todos los libros posibles. No los he leído todos, desde luego, pero creo que más o menos estoy enterado de lo que va saliendo. Hay autores valiosísimos aún por descubrir en el mundo que habla español, como el poeta Harry Almela. Hay grandes maestros que siguen haciendo su obra allá, como los citados Balza y Cadenas, pero también Ednodio Quintero y Eduardo Liendo. Y hay autores cuya obra va poco a poco cruzando fronteras como la cuentista Silda Cordoliani y la poeta Yolanda Pantin; a ambas las leo siempre con creciente placer. Hay escritores más jóvenes, como Graciela Yáñez Vicentini y Alejandro Sebastiani, que me interesan mucho; y autores más o menos de mi generación que siempre he leído con gusto, como Jacqueline Goldberg, Miguel Marcotrigiano y Kira Kariakin. Dos críticos literarios que leo con devota atención son Violeta Rojo y Carlos Sandoval. Lo que ellos escriben allá también es una forma de relacionarme con Venezuela, pero en la imaginación.

**Se le compara con grandes escritores como José Balza, Vargas Llosa, Faulkner... ¿Quiénes son sus maestros?**

Me alegra y me honra que me comparen con estos autores, a veces, pienso que injustificadamente. Pero los lectores siempre leen de manera diferente a como lo hace un autor con su propia obra. Así que si me quieren comparar con ellos,

lo acepto con alegría. Sigo el consejo de una de mis más queridas maestras, Ernestina Salcedo: «los honores ni se mendigan ni se rechazan». Debo decir, es verdad, que la obra de José Balza no sólo me ha enseñado mucho sobre la ficción, sino que gracias a él enrumbé mi vida hacia la escritura. El primer texto de Vargas Llosa que leí con emoción fue *Los cachorros*; y cuando llegué a *Luz de agosto*, de Faulkner, estuve semanas sin comprender la realidad, sensación que se acrecentó tras la lectura de *El sonido y la furia*, que es como conozco yo esa novela que ahora se traduce de una manera que me atrae menos, aunque sea más lógica y cercana al sentido de original inglés. Pero no puedo (o tal vez no quiera) hablar de «maestros», porque tengo la sospecha de que a mí me influyen libros determinados, no la obra de un escritor: *Platero y yo* fue el primer libro que leí en mi vida, a los siete años, y desde entonces no he vuelto a él, con el temor de que, si lo leo ahora, me parecerá una

cosa ñoña y risible. Es ese tipo de libros que para entenderlo hay que leer o muy joven o muy viejo. A partir de esa noción, mi mapa de aprendizaje está plagado de libros: *Doña Bárbara* (Gallegos), *El falso cuaderno de Narciso Espejo* (Meneses), *La montaña mágica* (Mann), *La rosa y el anillo* (Thackeray), *La marcha Radetzky* (Roth), *Ana Isabel, una niña decente* (Palacios), *Percusión* (Balza), *Del tiempo y del río* (Wolfe), *Sobre héroes y tumbas* (Sábato). Son muchos, y sólo nombro novelas. Hago una excepción con un libro que me ha impresionado mucho este verano: *Otra vida por vivir*, de Theodor Kallifatides, una delicia de la memoria. Cada libro que me ha marcado se ha convertido en un maestro. A algunos regreso; a otros, no. Unos siguen en mis afectos; otros se han alejado de mí sin remedio. De todos he aprendido algo, y por eso los recuerdo. Pero el mejor maestro siempre es el próximo libro: y aunque sea malo, al menos señala ese error que no debe cometerse.

# La tesis y la antítesis: Baroja contra Valle-Inclán

*Por* Francisco Fuster





Personas más antitéticas que Baroja y Valle-Inclán no pueden darse en un mismo momento.

*Semblanzas ideales* (1972), JULIO CARO BAROJA

Aunque resulta imposible determinar el momento exacto, es probable que Pío Baroja (San Sebastián, 1872-Madrid, 1956) y Ramón del Valle-Inclán (Vilanova de Arousa, 1866-Santiago de Compostela, 1936) se conocieran en los años finales del siglo XIX, quizá en 1896 o 1897, en la tertulia que el editor Luis Ruiz Contreras solía organizar en la biblioteca de su casa, a la que acudían varios jóvenes aspirantes a escritores que, con el tiempo, pasarían a formar parte de la generación del 98, o bien en la que Jacinto Benavente y el propio Valle-Inclán mantenían en el Café de Madrid, en torno a esas mismas fechas. Durante esos años del cambio de siglo, Baroja y Valle-Inclán también coincidieron en las páginas de revistas fundacionales del grupo noventayochista como *Germinal*, *Revista Nueva*, *La Vida Literaria*, *Revista de Libros*, *Alma Española* o *Electra*, en la que Valle-Inclán llegó a publicar, en marzo de 1901, una reseña de la novela barojiana *La casa de Aizgorri* (1900). Igualmente, ambos tenían una afición –dar largas caminatas por Madrid y sus alrededores– que, por lo que contó Baroja en sus memorias, compartieron en más de una ocasión. Si es conocida la querencia del autor de *La busca* a dar largos paseos por los suburbios de las grandes ciudades, no lo es menos la de Valle-Inclán, con quien Baroja emprendió varias excursiones en las que, según su biógrafo, Miguel Pérez Ferrero, «Valle-Inclán emprendía el paso y tomaba la palabra al mismo tiempo, y ya se hacía difícilísimo detenerle en cualquiera de los dos ejercicios» (Pérez Ferrero, 1972: 110). Hablando del cambio de siglo, también podemos recordar que Valle-Inclán no faltó al banquete de celebración que Azorín organizó en 1902, con motivo de la aparición ese mismo año de *Camino de perfección*, novela de Baroja cuya publicación causó cierto impacto en su momento.

Años más tarde, en 1914, Baroja se vio envuelto en un trágico incidente que él mismo contó en sus memorias, donde narró el extraño episodio según el cual un día se presentaron en su casa de la calle de Mendizábal dos periodistas enviados por el escritor guatemalteco Enrique Gómez Carrillo, quien le exigía que rectificase unas palabras que, en su opinión, le habían injuriado. Ante la negativa del novelista vasco a rectificar, los periodistas le instaron a nombrar dos padrinos, por si el malentendido

no se arreglaba a través del diálogo y había que recurrir a la suerte del duelo. Baroja, que se tomó el asunto a broma, nombró padrinos a Azorín y a Valle-Inclán, que acudieron al Café Suizo de Madrid, donde Valle-Inclán –que salió en defensa de su amigo– tuvo un agrío enfrentamiento con Gómez Carillo, quien afirmó que estaba dispuesto a desafiar a todo aquel que le ofendiera, a lo que el gallego respondió que a él no se atrevía a desafiarle nadie. Aunque la sangre no llegó al río y la cosa no pasó de una trifulca tabernaria, la anécdota revela la existencia si no de una amistad profunda, sí de una relación de camaradería entre Baroja y Valle-Inclán sostenida a lo largo de estos primeros años del siglo xx.

Sin embargo, y no obstante esta muestra de solidaridad gremial, apenas un año después surgió la primera discrepancia entre ambos, cuando en enero de 1915, en plena Primera Guerra Mundial, José Ortega y Gasset fundó la revista *España*, en la que colaboró una imponente nómina de autores, la mayoría de tendencia aliadófila, entre ellos el propio Valle-Inclán. Baroja, que fue de los pocos intelectuales españoles que se declaró germanófilo, se distanció de la publicación y terminó abandonándola en enero de 1916, cuando la dirección de la revista pasó de Ortega al socialista Luis Araquistain. Como ha señalado Miguel Ángel García de Juan, esta complicidad de Valle-Inclán con el socialismo de Araquistain primero y con el republicanismo de Azaña después, dos personajes por los que el vasco sentía nula simpatía, «no sería precisamente un motivo de admiración de Baroja hacia el autor gallego sino todo lo contrario» (García de Juan, 2011: 490). Aquí arranca, supuestamente, el distanciamiento entre dos autores que, hasta ese momento, habían podido discrepar en cuestiones concretas, pero habían mantenido un vínculo de amistad no intenso pero sí bastante cordial, no sólo entre los dos interesados, sino también entre Valle-Inclán y el resto de la familia Baroja, con la que el vilanovés siempre tuvo un trato exquisito, sobre todo con su viejo amigo, el pintor y grabador Ricardo Baroja, con quien tuvo más y mejor relación que con su hermano.

Aunque la enemistad entre Baroja y Valle-Inclán constituye un lugar común a la hora de hablar de la relación que los miembros de la generación del 98 mantuvieron entre ellos, lo cierto es que dicha enemistad nunca existió. En honor a la verdad, y como trataré de demostrar a continuación, lo que los testimonios de ambas partes demuestran es que mientras que Valle-Inclán jamás dedicó un insulto o una mala palabra a su colega, Baroja siempre sintió, aunque durante un período de su vida –la juventud de am-

bos– lo disimulara, un profundo rechazo hacia su compañero y supuesto amigo, inspirada no en causas concretas y objetivables, sino en una evidente falta de afinidad entre ambos y en una fobia personal del escritor donostiarra.

De los distintos textos barojianos en los que podemos rastrear la antipatía de su autor por Valle-Inclán, el que, sin duda, más nos interesa es la semblanza que don Pío le dedicó en «El escritor según él y según los críticos», segundo volumen de sus memorias, publicado en 1944, cuando el autor de *Luces de bohemia* ya hacía ocho años que había muerto. Aunque no sea –ni mucho menos– algo inusual en sus descripciones, en las que el vasco gustaba de insertar unas líneas sobre la fisonomía de los retratados, sí llaman la atención las palabras que dedica al físico valleinclanesco y a la sensación que éste produjo en la sociedad española del cambio de siglo. En ese sentido, Baroja dijo haberse sorprendido por el hecho de que la gente hablase de la belleza de alguien a quien él describía en términos no precisamente elogiosos: «Valle-Inclán no era un hombre de cara bonita, ni mucho menos, tenía restos de escrófula en el cuello. La nariz, un poco de alcuza; los ojos, turbios e inexpresivos; la barba rala y deshilachada, y la cabeza, piriforme, y, sin embargo, para muchos era algo como un gigante y hasta como un Apolo» (Baroja, 2013: 85). Siguiendo con el aspecto exterior, en este caso no de la persona, sino de la obra, Baroja siempre admitió que, mientras que el estilo modernista de Valle-Inclán estaba dentro de la corriente literaria de la época, encarnada por autores como Maeterlinck y D'Annunzio en el extranjero, o por Benavente y Rubén Darío en el ámbito hispánico, él era más partidario del realismo de Dickens, Stendhal o Dostoievski, por lo que no resulta nada extraño que, en otro pasaje de sus memorias, criticase el recargamiento de la prosa valleinclanesca y dijese de ella que le parecía «un traje lleno de adornos y lentejuelas un poco cogidas de aquí y de allá» (Baroja, 1997, II: 187).

Si de la forma pasamos al fondo, esto es, a la personalidad del escritor gallego y al contenido de su obra, la opinión no sólo no mejora, sino que va en la misma línea, pues don Pío fue muy sincero al reconocer que «además de la antipatía física, había entre nosotros una antipatía intelectual» (Baroja, 2013: 91). De los supuestos defectos de Valle-Inclán, el que más censuró Baroja fue el de su falsedad e hipocresía, cifrada, según el vasco, en que, pese a cultivar –sobre todo en los años finales de su vida– la imagen de «un hombre de una austeridad salvaje», en realidad, había

vivido de los momios que el Estado le había proporcionado: «Yo le pregunté una vez a Melchor Fernández Almagro, que había escrito una biografía de Valle-Inclán, si éste no había tenido sueldos del Estado. «Lo que hay que preguntar –me contestó él con sorna– es si ha habido algún tiempo en que no ha tenido sueldo» (Baroja, 2013: 84). Aunque aclaraba que no le parecía mal que el Estado concediese sinecuras a escritores o artistas, lo que no podía tolerar es que quienes vivían de esos privilegios quisieran, además, pasar por independientes. Según Baroja, Valle-Inclán no sólo había sabido moverse bien hasta lograr «un salvoconducto para hacer lo que le diera la gana», sino que además se comportaba como un «chaquetero», adaptando su ideología política al sol que más calentara en cada momento: «En la época republicana se decía que era un comunista y se le hizo un homenaje como revolucionario, y el gobierno rojo le daba una pensión a la viuda. En la época actual [1944] sería tradicionalista» (Baroja, 2013: 85). Si nadie denunciaba esa doble moral era porque «a Valle-Inclán se le tenía miedo», como demostraba el hecho de que, según él, el pontevedrés hablase mal de mucha gente de su época y, sin embargo, nadie se atreviese a hablar mal de él, por motivos que Baroja tampoco explicitaba.

Al poner por escrito sus recuerdos y analizar retrospectivamente el pasado, dejó bien claro que la soterrada antipatía que sentía por Valle-Inclán venía de lejos, porque, al analizar las que, a su juicio, habían sido las tres tertulias literarias más importantes de la edad de plata, cargaba duramente contra la que Azaña y Valle-Inclán animaban en la Cacharrería del Ateneo (las otras eran la de Ramón Gómez de la Serna en el Pombo y la de Ortega y Gasset en el café Granja El Henar). Según el vasco, dicha reunión de amigos era «la tradicional murmuración maliciosa» en la que «el uno era un borracho, el otro era un tonto, el otro engaña a su mujer, etcétera, etcétera», y en la que Valle-Inclán se sentía como un dictador, lo que daba lugar a que a veces surgieran «riñas desagradables» (Baroja, 1997, I: 842). De la misma forma, reconocía haber compartido muchos paseos con él, pero, lejos de hacerlo en un tono cariñoso, aprovechaba para lanzar otra de las invectivas que con más insistencia dirigió a su amigo, a quien acusaba de ser fantasioso y de haber tergiversado cantidad de historias que ambos vivieron juntos, creando versiones a su gusto, siempre en beneficio propio: «Una vez, esto lo leí en un periódico, decía que habíamos ido él y otros varios por la Ronda de Toledo, y que habíamos visto pasar unas manadas de toros por este paseo, y que

todos los que iban con él, entre ellos yo, habían huido y él había quedado tranquilo» (Baroja, 1997 I: 917).

Desde el punto de vista de su ideología política, es bastante creíble la teoría expuesta por Julio Caro Baroja, quien en un texto sobre Valle-Inclán, publicado en 1966 en la *Revista de Occidente* y luego incluido en su libro *Semblanzas ideales* (1972), argumentaba que la primera discrepancia entre ambos radicaba en el hecho de que, mientras Valle-Inclán era un carlista recalcitrante, Baroja –que era un gran conocedor del carlismo (su padre había sido voluntario en la Segunda Guerra Carlista) y había heredado la visión familiar de aquel episodio– era un liberal convencido, por lo que difícilmente iban a entenderse en esto; más bien todo lo contrario. Sí el pontevedrés veía la guerra carlista como una contienda «llena de lances caballerescos, en escenarios medievales» y protagonizada por «donjuanes religiosos y satánicos, damas exquisitas, aldeanos fabulosos», el guipuzcoano veía «patrullas mandadas por clérigos de aldea, jaboneros y cereros de callejuela, y construidas por caseros sombríos, detenciones de diligencias, emplumamientos de mujeres, palos a mansalva, marchas y contramarchas poco explicadas y explicables, canciones de taberna y, en frente, soldaditos “guiris”, dirigidos por generales que despotricaban del “país, el paisaje y el paisanaje”» (Caro Baroja, 2014: 193). Por eso, no extraña nada que, como cuenta Caro Baroja, su abuelo y padre de Pío, Serafín Baroja, que era un hombre afable y risueño, llegara incluso a irritarse con Valle-Inclán y con Ciro Bayo, ambos escritores carlistas y amigos de la familia, cuando éstos le contaban una versión del conflicto distinta a la que él mismo había vivido (Caro Baroja, 2014: 194). Y tampoco sorprende que a Baroja le disgustase la trilogía valleinclanesca sobre la guerra carlista (1908-1909), como él mismo se encargó de dejar claro en sus memorias, por si había alguna duda:

*¿Cómo me van a divertir a mí las tres novelas de la guerra carlistas que escribió Valle-Inclán, que pasan en el País Vasco sin haber estado el autor en él? Cuando veo que entre los guerrilleros de Santa Cruz –todos o casi todos guipuzcoanos– el escritor habla de viñadores –en Guipúzcoa no hay una viña–, de gente que corre al borde las acequias –no hay una acequia–, de viejas montadas en burros –no se ve una–, con los refajos sobre la cabeza –no he visto ninguna–, de curas con galgos –no hay un galgo–, etcétera. [...] Valle-Inclán era en esto especialista, en historias fantásticas que acomodaba al tiempo (Baroja, 1997, I: 187).*

Como he apuntado anteriormente, otro punto de discrepancia se produjo cuando en España se abrió el debate en torno al posicionamiento del país en la Primera Guerra Mundial. Ya varios años antes de la guerra, en 1911 y 1912, Baroja –que, por lo demás, siempre un gran defensor de Francia y de su cultura– había publicado varios artículos en la prensa, luego recogidos en el libro misceláneo *Nuevo tablado de Arlequín* (1917), defendiendo una hipotética alianza con Alemania, no en el sentido militar, cosa que él consideraba nociva, pero sí en el aspecto cultural o científico, pues defendía que «a mayor germanización, corresponde mayor civilización» (Baroja, 1999: 306). Ya en plena guerra, en 1915, y tras la publicación en prensa de sendos manifiestos, uno aliadófilo y otro germanófilo (que Baroja no firmó), por parte de los intelectuales españoles, Valle-Inclán publicó un artículo en el que argumentaba que, pese a que respetaba la opinión de sus amigos germanófilos, Benavente y Baroja, si él se posicionaba a favor del bando aliado era justamente por la misma razón por la que Baroja decía haberlo hecho del lado de los alemanes: porque, si estos ganaban la guerra, estaban dispuestos a terminar con el cristianismo romano, cosa que chocaba de frente con su fe católica. No como respuesta a este texto, sino como una afirmación de su postura, el vasco publicó una serie de artículos en 1916, en la revista *España* (antes de abandonarla), en los que matizó que su defensa de Alemania no tenía nada que ver con su actuación en la contienda, sino que era anterior en el tiempo, porque lo que él admiraba del país teutón no era el militarismo, como hacían los reaccionarios y conservadores españoles, sino esa innegable superioridad industrial y científica que les había convertido en el país más sabio y más trabajador de Europa.

Según uno de los biógrafos barojianos, el escritor catalán Sebastián Juan Arbó, la ruptura definitiva entre Baroja y Valle-Inclán tuvo lugar en 1927, cuando se produjeron dos episodios que renovaron la disputa entre ambos, latente durante unos años, e hicieron que acabaran de separarse, quedando «ya casi enemigos» (Arbó, 1969: 650). El primero de los enfrentamientos se produjo a raíz del estreno de la adaptación cinematográfica de la novela *Zalacaín el aventurero*, en la que Baroja interpretaba el papel del famoso Juan Egozcue, más conocido por todos como el cura Santa Cruz; por todos menos por Valle-Inclán, que, incluso después de haber visto las pruebas documentales que Baroja le presentó, siguió negando la mayor, con el consiguiente cabreo del donostiarra. Ese mismo año, Baroja acudió a Barcelona avi-

sado por Fernando del Valle Lersundi, quien le contó que un amigo suyo había comprado unas ejecutorias de su familia que demostraban el origen noble del apellido Baroja, confirmando así una teoría que el vasco sostenía desde que, en 1899, Ramiro de Maeztu le hubiese hablado de la existencia de un señor apellidado Baroja en cuyo escudo nobiliario figuraban unas flores de lis. En su biografía oficiosa de Baroja, Pérez Ferrero describe el momento en el que éste enseñó esos papeles a un estupefacto Valle-Inclán, cuya reacción desencadenó el inicio, ya declarado, de las hostilidades entre los dos antiguos amigos:

—¿Qué trae usted ahí?

*Baroja le enseñó la ejecutoria.*

*Valle empezó a descomponerse inopinadamente y a negar el contenido del documento como si se tratase de una falsificación perjudicial al interés público. No aceptaba —y ponía toda su acritud en ello— ni las flores de lis de los Baroja, ni unos lobos que tienen los Alzate. Su rabia y su tono impertinente fueron creciendo tanto que Pío Baroja no pudo soportar ya la acritud y zanjó la cuestión diciéndole a Valle-Inclán que no quería continuar hablando con él y que acababa de romper las relaciones amistosas (Pérez Ferrero, 1972: 25-26).*

Tampoco ayudaba el hecho de que, durante los años veinte y treinta, las evoluciones ideológicas de ambos fueron muy distintas, lo que dio como resultado que, al proclamarse la República, sus posiciones ante el nuevo régimen fuesen dispares. En el caso de Valle-Inclán, que desde los años veinte había demostrado cierta simpatía por la Revolución rusa y por Lenin, su giro hacia la izquierda le había llevado desde el carlismo militante de su juventud hasta un socialismo o un comunismo entendido de una forma muy personal, pues resulta difícil identificarle de forma total con una ideología concreta. Desde este punto de vista, su predisposición a aceptar de buen grado la República es diametralmente opuesta a la de Baroja, cuyo rechazo ante el experimento republicano fue siempre frontal e inequívoco. Lo más curioso de todo es que, llegado el momento, tanto uno como el otro quisieron presentarse como candidatos a las elecciones legislativas de junio de 1931, cosa que, finalmente, Baroja no hizo. Sí que lo hizo Valle-Inclán, quien no llegó a salir diputado, pero —como han demostrado Amparo de Juan y Javier Serrano— no sólo se presentó, sino que lo hizo por dos lugares distintos (La Coruña y Pontevedra) y con dos partidos distintos: el Partido Radical de Alejandro Le-

rroux y la Candidatura Radical-Agraria, que era una coalición de líderes agrarios pontevedreses y de una de las familias del Partido Radical en la ciudad, escindido en dos grupos (De Juan Bolufer y Serrano Alonso, 2007: 45-57). Por si la animadversión que Baroja sentía por la República y por sus políticos fuese poco, en 1932 se produjo otro incidente muy desagradable para él, cuando, siendo Valle-Inclán vicepresidente del Ateneo (el presidente era Azaña, otro enemigo), recibió la invitación para dar una conferencia sobre su novela *Los visionarios*, publicada ese mismo año. Lo que, en principio, iba a ser una charla amena, se convirtió, según contó Baroja en sus memorias, en una verdadera encerrona, protagonizada por un grupo de comunistas exaltados y hostiles que boicotearon el debate posterior y le increparon repetidamente, acusándole, poco menos, que de ser un esbirro de la burguesía.

En cualquier caso, lo que sí parece obvio es que el gobierno de la República y, más concretamente, el ministro de Instrucción Pública, Fernando de los Ríos, tuvieron en cuenta el apoyo de Valle-Inclán, a quien en enero de 1932 nombraron conservador del Patrimonio Artístico Nacional y director del Museo de Aranjuez. Dos cargos de los que, todo hay que decirlo, el gallego dimitió voluntariamente a los pocos meses, sin que ello le evitase las críticas de un Baroja que veía en dichas designaciones discrecionales la alargada mano de Manuel Azaña (con el tiempo, aún pudo adquirir más munición para su particular guerra, pues en marzo de 1933 Valle-Inclán fue nombrado director de la Academia Española de Bellas Artes en Roma). Y es que el enconamiento de Baroja no sólo no se disipó, sino que se mantuvo hasta la muerte de su enemigo e incluso después. Cuando, tras el fallecimiento de Valle-Inclán, el vasco fue invitado por el diario *Ahora* a participar en unas de las habituales encuestas que la prensa de la época convocaba en tales ocasiones, Baroja le dedicó unas palabras deliberadamente ambiguas, escritas en un tono frío y muy poco cariñoso: «Valle-Inclán era un hombre de pasiones y odios. El que le inspiraba López Pinillos era verdaderamente africano. Exaltado y social al mismo tiempo, era incomprensible en sus ideas. Lo que no puede negarse es su fuerza de voluntad, su energía. Hubiera conseguido cuanto se hubiera propuesto. Yo creo que estaba enfermo desde hace más de cuarenta años y por un esfuerzo titánico hacía la vida que llevaba. Era un carácter» (Baroja, 1936: 6).

Meses después de la muerte del vilanovés, Baroja todavía se acordó de él, y no precisamente para elogiarle, en el que quizá



sea el texto más conocido de todos los que publicó en la prensa a lo largo de su vida. Me refiero al famoso artículo titulado «Una explicación», publicado el 1 de septiembre de 1936, en el *Diario de Navarra*, en el que, recién empezada la Guerra Civil, y tras haber sufrido el archiconocido incidente con los requetés que le detuvieron y estuvieron a punto de fusilarle, el autor de *El árbol de la ciencia*, que ya había cruzado la frontera para exiliarse en Francia, mostró su adhesión al golpe de Estado y su deseo de que ese «tumor», en el que se había convertido la República, fuese sajado cuanto antes por «la espada de un militar». En un pasaje del texto, en el que cargaba contra los que, según él, habían provocado el desastre republicano, el vasco tuvo el «detalle» de referirse al «comunismo de Valle-Inclán» (Baroja, 1999: 1346); una identificación que, si bien no podía afectar en nada a quien ya hacía seis meses que había fallecido, sí podía perjudicar a su familia. De hecho, y aunque resulta imposible establecer una relación causa-efecto entre una cosa y la otra, ese mismo mes de septiembre las autoridades del bando sublevado detuvieron y encarcelaron a un hijo del escritor, Carlos Valle-Inclán, y a su yerno, Jerónimo Toledano. Esto provocó que la hija de Valle-Inclán, María de la Concepción del Valle-Inclán, escribiese una carta a Miguel de Unamuno quien, tras haber sido destituido como rector de la Universidad de Salamanca por el gobierno aznista, había sido restituido por Franco con carácter vitalicio. Conocedora de esta situación, y pensando que el filósofo «de alguna forma colaboraba con el nuevo régimen impuesto en media España» (Viana, 2006: 38), la hija de Valle-Inclán le dirigió una misiva desesperada en la que describía la tragedia que estaba viviendo y pedía su intercesión al catedrático bilbaíno, en atención a la amistad que le había unido a su padre:

*Ilustre Señor:*

*Me permito dirigirme a usted en nombre de la amistad que le unió a mi padre y rogarle que no me desatienda, se trata de lo siguiente: don Pío Baroja hace unos días publicó en un periódico de Pamplona un artículo, y dicho artículo lo reprodujeron los periódicos de Vigo, en este artículo el señor Baroja decía que mi padre era comunista quizá sin darse cuenta de la gravedad que en estos tiempos traen semejantes acusaciones, el resultado ha sido la inmediata detención de mi hermano Carlos en Santiago y la de mi marido, Jerónimo Toledano en Astorga, y yo con toda mi familia en Madrid; me encuentro sola y con un hijito mío muy pequeñito.*

*Una sola palabra de usted a las autoridades gallegas sería de sorprendentes resultados, tanto más cuando mi marido no ha pertenecido a ningún partido, asociación o sindicato político alguno y desde el día 17 de julio está aquí sin haber intervenido en nada como así lo atestiguan estas autoridades.*

*Además lo terrible de esto es que mi marido es catedrático de Literatura de Vigo y en estos momentos es cuando los alcaldes deben dar cuenta de la conducta de los catedráticos.*

*¿Querría usted hacer algo por nosotros?*

*Con la esperanza de que sabrá perdonarme y rogándole por la memoria de mi padre no me desatienda, le saluda con todo respeto.*

*Hotel Moderno Astorga*

*María Concepción del Valle-Inclán de Toledano*

*(Viana, 2006: 39)*

Como ha señalado Víctor Viana, es de suponer que la carta surtió su efecto y que Unamuno hizo alguna gestión porque, finalmente, Jerónimo Toledano fue puesto en libertad y pudo seguir con sus clases de Literatura. Lo mismo debió de suceder con Carlos Valle-Inclán, que heredó el marquesado de Bradomín y se dedicó, durante gran parte de su vida, a recopilar el legado de su padre y a defender su memoria de todos los ataques que se le hicieron; entre ellos, los del incombustible Baroja que, muchos años después de este desagradable episodio, volvió a la carga con su obsesión por Valle-Inclán. De hecho, el último episodio de esta guerra dialéctica se produjo en fecha tan tardía como el 1944, cuando la revista *La Estafeta Literaria* dedicó un extenso reportaje –elocuentemente titulado «Lo que don Pío cuenta; lo que Baroja olvida»– a la aparición en librerías, pocos meses antes, de «El escritor según él y según los críticos», primer volumen de las protericas y polémicas memorias barojianas. Dicho texto consistía, en realidad, en una especie de encuesta en la que amigos de Baroja y escritores de la época (Azorín, Miguel Pérez Ferrero, Ernesto Giménez Caballero, César González Ruano, Luis Ruiz Contreras, etcétera) debían responder a distintas preguntas sobre la calidad o la veracidad de la obra publicada. De las dieciocho preguntas que contenía el cuestionario, la más inusual, a mi entender, es la que rezaba, literalmente: «¿Qué dice usted de lo que Baroja dice de su esposo?». Las respuestas, a cual más crítica con Baroja, las daban la viuda del poeta y dramaturgo modernista, Francisco Villaespesa (1877-1936), y la del periodista y ensayista Ramiro de Maeztu (1874-1936). Ambas consideraban que el novelista vasco

ofendía la memoria de sus difuntos maridos y ambas le acusaban de falta de tacto por haber vertido esas opiniones sobre personas que no se podían defender y que jamás hubiesen dicho lo mismo de él. Por lo visto, el director de la revista debió de solicitar sus impresiones también al primogénito de Valle-Inclán, el ya citado Carlos Valle-Inclán, pero éstas no llegaron a tiempo y no fueron incluidas en esa doble página, por lo que la extensa y pormenorizada carta que este envió fue publicada en el siguiente número de la revista. Aunque es imposible –y tampoco tiene mucho sentido, pudiendo acudir a la fuente original, que es fácilmente localizable– resumir los trece puntos de una carta muy densa, llena de datos y de precisiones eruditas, sí diré que se trataba de un texto contundente en el que el hijo del escritor gallego denunciaba y refutaba, una por una, todas las falsedades con las que, según él, el «anciano» Baroja había tejido sus memorias. Basta citar las palabras finales de Carlos Valle-Inclán, no exentas de sarcasmo, para percibir la incomodidad que la semblanza barojiana de su progenitor le había generado:

*No le tomo al señor Baroja esa otra genialidad panaderil, de que escritores como Valle-Inclán «influyen poco y no dejan más que mignardises que pasan enseguida».*

*No se lo tomo en cuenta para oponerle opiniones menos seniles, ya que el propio señor Baroja me releva de este trabajo con sólo transcribir este juicio suyo sobre Valle-Inclán que inserta el Heraldo de Madrid el 6 de enero de 1936: «Era un tipo de español clásico. Era la supervivencia de Espronceda y de los románticos. Su estilo tiene que quedar en el idioma como un monumento» (C. Valle-Inclán, 1944: 31).*

Aunque es verdad que dichas palabras fueron publicadas con la firma de Baroja, en otra de las encuestas a escritores que salieron en prensa el día después de la muerte de Valle-Inclán, en este caso en el periódico *Heraldo de Madrid*, no es menos cierto que el hijo de Valle-Inclán transcribió únicamente la parte de la nota necrológica en la que Baroja se mostraba amable con su padre. De hecho, si revisamos la transcripción del texto completo, comprobamos que, como ya había hecho en el breve obituario que he citado anteriormente (el del periódico *Ahora*), el escritor vasco daba una de cal y otra de arena, para, reconociendo los méritos del recién traspasado, dejar constancia, también, de que su relación había sido, desde el principio, muy problemática:

*Era un tipo de escritor español clásico. Era la supervivencia de Espronceda y de los románticos. Su estilo tiene que quedar en el idioma como un monumento. Y como hombre era un carácter apasionado y arbitrario.*

Sentía más las cosas estéticas que las personales. Hasta tal punto ponía su pasión en lo estético que llegaba a odiar a cualquier persona que según él hubiese empleado mal una palabra.

*Yo era, amigo suyo; pero contradictor acérrimo en el tiempo en que empezábamos a escribir (Heraldo de Madrid, 6-I-1936).*

Sería injusto, y poco riguroso por mi parte, no traer aquí a colación las buenas palabras que Baroja tuvo con Valle-Inclán. Aun admitiendo que fueron pocas, si las comparamos con las que dedicó a denostarle, me resisto a pensar que no fueron sinceras y que, en algún momento de su vida, el autor de *Zalacaín el aventurero* no sintió cierto cariño con quien compartió multitud de experiencias que, por fuerza, debieron dejar alguna huella positiva en su recuerdo. En esa misma semblanza que le dedicó en sus memorias, a la que ya he aludido, Baroja dijo de Valle-Inclán que «tenía una aspiración a la gloria como ninguno de sus compañeros», y que poseía «una voluntad tensa y firme, que contrastaba con la de los demás, floja y desmayada» (Baroja, 2013: 88). También en ese mismo texto argumentó que, pese a no ser un entusiasta de la obra valleinclanesca, reconocía a su autor la enorme virtud de ser un trabajador incansable y de haber sido, tal vez, el escritor de los que él conocía que más se había esforzado en crear y pulir un estilo propio, con una probidad artística fuera de toda duda:

*Yo no tengo para qué confesar que la teoría y la técnica literaria de Valle-Inclán no me producían ningún entusiasmo.*

*Lo único que encontraba extraordinario en este escritor era el anhelo que tenía de perfección de su obra. Esto me parecía bien. En otro lado he escrito que Sorolla me decía una vez que él se había hecho rico y famoso con la clase de pintura que hacía, y que si supiera que con otra forma de arte podía producir otra obra de más categoría, no la intentaría y seguiría fiel a la que había hecho ya y que le había dado el éxito y la fortuna.*

*Esto Valle-Inclán no lo hubiera hecho. Si hubiese vislumbrado un sistema literario, una forma nueva, aunque no la hubiesen estimado más de diez o doce personas, hubiera abandonado sus viejas recetas y hubiese ido a lo nuevo, aun a riesgo de quedar en la miseria (Baroja, 2013: 90).*

Se podrá reprochar que esto fue escrito en 1944, cuando Valle-Inclán ya había muerto, y es verdad. También lo es que en 1929 –lo ha contado Manuel Alberca en su biografía de Valle-Inclán (Alberca, 2015: 516)–, al morir el crítico Eduardo Gómez Baquero (más conocido por su pseudónimo, «Andrenio»), varios periódicos madrileños, con el diario *La Voz* a la cabeza, promovieron el nombre del escritor gallego como el más idóneo para cubrir la vacante que Gómez Baquero había dejado en la Academia. En ese contexto de apuestas y rumores, el *Heraldo de Madrid* hizo una entrevista a Baroja en la que, como era inevitable, se le preguntó por el asunto y, pese a que su respuesta fue muy escueta, lo cierto es que el primer nombre que dio, al menos en esa ocasión, fue el de Valle-Inclán, con quien ya había roto completamente su antigua relación de amistad: «¿Qué opina usted, admirado Baroja, de los nombres que se barajan para ocupar la vacante de “Andrenio” en la Academia? Valle-Inclán y Gabriel Miró me parecen muy indicados. Ambos merecen este premio extraordinario de la literatura» (Muñiz, *Heraldo de Madrid*, 31-XII-1929).

Aunque mi objetivo es reconstruir la imagen que Baroja tuvo de Valle-Inclán, para tratar de demostrar que el escritor vasco sintió una fobia personal hacia su colega y compañero de generación, no quisiera cerrar mi análisis sin aludir a lo que Valle-Inclán opinó de Baroja. Lo haré de forma breve porque, en realidad, las ocasiones en las que el autor gallego se refirió a Baroja –o mejor dicho, a su literatura, porque de él, como persona, nunca opinó en público– fueron escasísimas y, en todas ellas, sus palabras fueron destinadas a ensalzar la obra de un compañero por el que, a juzgar por estos testimonios, sentía un enorme respeto. El primero de estos elogios data de 1910, cuando en una entrevista concedida al periódico *El Debate* («El magnífico señor don Ramón del Valle-Inclán», 27-XII-1910), Valle-Inclán era interrogado por los escritores que, a su juicio, vendían más novelas en España. Al enumerarlos, el pontevedrés incluía los nombres más destacados de la generación anterior y de la suya propia, sin olvidar a don Pío: «¿Quiénes venden mucho y quiénes venden poco? Mucho, Valera, Palacio Valdés, la Pardo Bazán, Pereda y Galdós. De los jóvenes, Unamuno, Blasco, Azorín, Benavente, Baroja y yo, ¿qué diantre!» (Valle-Inclán, 1995: 60). Dos años después, en otra entrevista concedida a *Heraldo de Madrid* («En vísperas del estreno: lo que dice Valle-Inclán», 4-III-1912), con motivo del estreno de *La marquesa Rosalinda*, el Duende de la Colegiata (pseudónimo del periodista y dramaturgo Adelardo Fernández

Arias) le interrogó a propósito de los novelistas que, según su criterio, más destacaban en el panorama de la literatura española de ese momento. El lugar en el que Valle-Inclán cita a Baroja no puede ser más preeminente...

–¿Qué novelistas cree usted a la cabeza de nuestra literatura?

–Galdós, Palacio Valdés y la Pardo Bazán [...].

–¿Y de los nuevos?

–Pío Baroja y como escritor, Martínez Ruiz (Azorín)

(Valle-Inclán, 1995: 96)

La última referencia que he encontrado es posterior y más indirecta, pero no menos amable. En 1926 habían quedado libres varios sillones en la Real Academia de la Lengua. Aunque dos de ellos correspondían a lo que en la época se llamaban «secciones especiales o regionales» (en 1926 se crearon ocho plazas de académico de número destinadas a representantes de las lenguas catalana, vasca y gallega, que fueron suprimidas en 1930) y ya tenían inquilinos, otros dos no formaban parte de esa cuota y, por tanto, quedaban abiertos a la especulación y a las quinielas que la prensa solía hacer cada vez que había alguna vacante. En marzo de 1927, la revista *La Esfera* lanzó la protocolaria encuesta («Panorama académico: ¿Cuáles son los dos nombres más indicados para ocupar los sillones vacantes en la Academia Española?», 5-III-1927) entre los escritores españoles, con el objetivo de recabar distintas opiniones sobre quiénes eran, bajo su punto de vista, los nombres más indicados para ocupar los codiciados sillones, no sin antes recordarles que, entre los nombres que sonaban, había dos –Vicente Blasco Ibáñez y Antonio Machado– que, por diferentes razones, lo hacían con más insistencia. De la respuesta de Valle-Inclán, que reflejaba fielmente lo que él pensaba de la docta casa, me interesa, sobre todo, la alusión a Baroja y el elogio, nada encubierto, que el gallego le hace, al calificarle –como hace consigo mismo– como un escritor que nunca podría ser académico:

*Don Ramón del Valle-Inclán:*

*Hay un escritor que nunca será académico: Unamuno, Baroja, Blasco Ibáñez; yo desde luego. Este tipo de escritor no será académico, en primer término, porque no lo busca. Luego porque la Academia, con su espíritu, con sus normas, con su vida quieta, ata, apaga en el escritor lo que en él haya de independencia, de rebeldía, de libertad. Yo creo que Benavente se resiste por esto a leer su discurso de entrada (Valle-Inclán, 1995: 339).*

Que el aprecio que Valle-Inclán tuvo por Baroja fue infinitamente superior al que Baroja tuvo por Valle-Inclán es algo tan obvio que hasta el propio escritor vasco reconoció en sus memorias que mientras él no salvaba nada en la obra el gallego, su compañero no opinaba lo mismo de la suya: «existía una diferencia y era que él, con razón o sin ella, temía que el mejor día, o en la mejor ocasión, yo hiciera algo que estuviera bien, y yo, con motivo o sin él, no tenía ese temor» (Baroja, 2013: 91). Creo poder decir sin miedo a equivocarme que los elogios brindados por Baroja a Valle-Inclán son excepciones a la norma y, que, pese a que ambos formaron parte de un mismo grupo generacional y mantuvieron una relación durante muchos años, lo cierto es que la historia terminó muy mal. Analizándolo en frío, desde la distancia, se podría decir que era previsible porque, ciertamente, las diferencias entre sus personalidades y sus ideologías resultan abismales, si las comparamos con las escasas afinidades que los dos compartían. García de Juan ha hecho un resumen muy completo y ha detectado hasta nueve puntos de discrepancia entre ambos: desde su distinta formación (uno humanista, el otro científico), hasta su dispar postura ante la República, pasando por sus gustos literarios, su visión del carlismo y el comunismo, o su relación con el poder político (el gallego ocupó varios cargos institucionales, cosa que el vasco jamás disfrutó) (García de Juan, 2011: 495-496).

El origen de la fobia personal que Baroja sintió por Valle-Inclán es imposible de averiguar con total certeza. En su ensayo sobre la generación del 98, Ramón J. Sender, que conoció a ambos protagonistas, lo explicó aludiendo a «causas profesionales», en el sentido de que Baroja entendió que, con el realismo violento de sus esperpentos, Valle-Inclán se metía en un terreno que él consideraba suyo, desde la publicación de su trilogía *La lucha por la vida*. Sólo la envidia de Baroja, que veía como la fórmula del gallego restaba originalidad a su obra, explica, según el escritor aragonés, que este actuara contra Valle-Inclán con «una saña y mala voluntad tan evidente en un hombre que trataba de parecer tan dueño de sí mismo» (Sender, 1961: 119). La teoría tiene su base, pero se me antoja incompleta. Conociendo un poco la personalidad barojiana, es mucho más creíble, sin que se la pueda considerar definitiva, la versión que da el propio Baroja, quien, en su semblanza valleinclanesca describe con detalle el episodio que, según él, está en el origen de su antipatía por Valle-Inclán:

*Yo tenía un perro, del que ha hablado Azorín en un artículo. Se llamaba Yock. Era demasiado sentimental, y se creía intere-*

*sante. Un día, hace más de cuarenta años, Valle-Inclán vino a mi casa, a la calle de la Misericordia, para hablarme de no sé. Estábamos en el despacho. Cuando hablábamos se acercó el perro y se puso en pie a hacer sus gracias. «Bueno, vetes», le dije yo.*

El perro se retiró como avergonzado y se echó al suelo.

*Poco después no sé qué discusión hubo entre Valle-Inclán y yo, y yo me subí a una silla coja, la única que tenía a mano, para alcanzar un libro en un armario alto. No lo encontraba. En esto volví la cabeza y vi que el perro se ponía de nuevo en pie, delante de Valle-Inclán, y que éste le daba un golpe con la punta del zapato en el hocico, y que el perro se alejaba gimiendo. Me pareció una cosa tan estúpida, que estuve a punto de insultar a Valle-Inclán; pero el equilibrio que tenía yo sobre la silla coja era tan difícil, que no permitía frases, y bajé y contuve mi desagrado, y dije que tenía que ir a trabajar (Baroja, 2013: 91).*

Obviamente, no hay forma de certificar la veracidad del episodio y, mucho menos, de contrastar la descripción barojiana con la del resto de implicados en la historia. Insisto en que, a juzgar por lo que sabemos del carácter de Baroja, sí me resulta creíble que aquel incidente, hubiese ocurrido o no en los términos en los que él lo relata, le causara una impresión tan profunda como para cambiar su imagen de quien, hasta entonces, había sido su amigo. De hecho, conviene precisar que dicho episodio debió de haber ocurrido antes de 1902, pues el escritor vasco lo sitúa en la casa de los Baroja en la calle de la Misericordia, que fue hogar del clan barojiano hasta esa fecha, cuando –como he explicado en otro lugar (Fuster, 2018)– la familia se trasladó al madrileño barrio de Argüelles para ocupar su conocida vivienda en la calle Álvarez de Mendizábal.

Sea como fuere, lo cierto es que, en algún momento de la relación que ambos mantuvieron, ignoro si desde el principio, o si fue más al final, la imagen que Baroja tuvo de Valle-Inclán cambió de forma radical y, con ello, su trato directo con él. La mejor síntesis, quizá, es la que hizo un hombre tan ecuánime y cabal como Julio Caro Baroja, quien, en la semblanza que le dedicó a Valle-Inclán, de quien él sí guardaba un grato recuerdo, dijo haber reflexionado mucho sobre la amistad que unió a ambos escritores y haber llegado a esta ponderada e inteligente conclusión cuyo final, personalmente, me parece acertada y muy sugerente, pues nos revela que, sin quererlo, al ir continuamente contra Valle-Inclán, Baroja estaba yendo, de alguna forma, a favor suyo:



*He pensado cantidad de veces en esta experiencia lejanísima de mi vida, la he comentado con mi propio tío años después y he hallado en ella casi la clave de sus relaciones con Valle-Inclán, viejo amigo de la familia, de mis abuelos, de mi madre, de mi padre, de mi tío Ricardo y podría decir, en cambio «enemigo íntimo» de mi tío Pío. Sería difícil precisar en cuál de los dos estaba más marcado el elemento constante de incompatibilidad. De todas formas, puede decirse que incluso arrancaba de su respectivo tipo físico. Y no obstante, existía también una honda curiosidad mutua puesto que, de 1898 a 1956, en que murió, mi tío Pío habló largo y tendido de Valle-Inclán en casa, siendo, a veces, mi madre la mayor contradictoria que tenía (J. Caro Baroja, 2015: 192).*

#### BIBLIOGRAFÍA

- Alberca, Manuel, *La espada y la palabra: vida de Valle-Inclán*, Barcelona Tusquets, 2015.
- «Valle-Inclán, juzgado por la intelectualidad española», *Heraldo de Madrid*, 6-I-1936, p. 2.
- «Algunos juicios acerca de Valle-Inclán», *Ahora*, 7-I-1936, p. 6.
- Arbó, Sebastián Juan, *Pío Baroja y su tiempo*, Barcelona, Planeta, 1969 [1963].
- Baroja, Pío, «Desde la última vuelta del camino», *Obras completas* (OC), vol. I y II, dirigidas por José-Carlos Mainer, Barcelona, Círculo de Lectores-Galaxia Gutenberg, 1997.
- . *Nuevo tablado de Arlequín*, OC, vol. XIII, 1999.
- . «Una explicación», *Obra dispersa y epistolario*, OC, vol. XVI, 1999.
- . *Semblanzas*, edición y prólogo de Francisco Fuster, Madrid, Caro Raggio, 2013.
- Caro Baroja, Julio, *Viejos amigos, grandes figuras*, Madrid, Caro Raggio, 2014.
- Fuster, Francisco, *Aire de familia: historia íntima de los Baroja*, Madrid, Cátedra, 2018.
- García de Juan, Miguel Ángel, «Coincidencias y diferencias en la vida y en las ideas entre Ramón María del Valle-Inclán y Pío Baroja», *Boletín de la Real Sociedad Bascongada de Amigos del País*, tomo 67, n. 1-2, 2001, pp. 485-522.
- Muñiz, Alfredo, «Un sillón vacío en la Academia: a Baroja le parecen muy bien los nombres que suenan para la vacante de Andrenio», *Heraldo de Madrid*, 31-XII-1929, p. 7.
- Pérez Ferrero, Miguel, *Vida de Pío Baroja*, Madrid, Magisterio Español, 1972.
- Sender, Ramón J., *Examen de ingenios: los noventa-yochos*, New York, Las Americas Publishing Company, 1961.
- Valle-Inclán, Carlos, «Una carta del hijo de Valle-Inclán sobre Baroja», *La Estafeta Literaria*, n. 14, 10-X-1944, p. 31.
- Valle-Inclán, Ramón María, *Entrevistas, conferencias y cartas*, edición de Joaquín y Javier del Valle-Inclán, Valencia, Pre-Textos, 1995 [1994].
- Viana, Víctor, «Una carta esclarecedora: Baroja y Valle-Inclán», *Cuadrante: revista de estudios valleinclinianos e históricos*, n. 12, 2006, pp. 34-44.



**Señales de vida: apelación  
y vulnerabilidad en las  
*Postales*, de Frank Báez**

*Por* Erika Martínez

## 1. INTRODUCCIÓN: OCUPAR LA PALABRA O UN NUEVO ESCENARIO PARA LA POESÍA

Una de las particularidades del llamado *spoken word*, las *jams* de poesía o los *slams*, es su capacidad para convocar a una multitud de la que se espera una reacción a veces impredecible. Al micrófono, se improvisa un torbellino de monólogos teatrales, canciones, recitados propios y ajenos, cuyo efecto transitorio es propio –en los mejores casos– de su función crítica. No en vano, estos escenarios suelen presentarse como alternativas informales a la supuesta solemnidad de la poesía tradicional. Como ha señalado Martín Rodríguez-Gaona en *La lira de las masas* (2019), su convocatoria se dirige casi siempre a los nativos digitales, que siguen un paradigma oral y componen desde la autonomía y la inmediatez, contraponiéndose al paradigma ilustrado de la poesía impresa. Y sin embargo ambos paradigmas fluyen a veces entre sí. Quizás por ello es posible que un animal de escenario como Frank Báez ganara en 2009 el Premio Nacional de Poesía de la República Dominicana con su libro *Postales*, y que éste se haya publicado en edición impresa en multitud de países. Estén o no comunicados ambos paradigmas, está claro que en el aire flota la idea apocalíptica del ocaso de la poesía impresa, narrada a veces en tono elegíaco. En *Postales*, leemos:

[...] *el bosque es la metáfora de la muerte  
a la que nos dirigimos como Hansel y Gretel  
dejando migas de pan para volver a casa  
así los poetas dejan sus poemas  
aunque los pájaros  
se coman las migas de pan  
y los editores ya no publiquen poetas* (38).

Recurriendo a las últimas reflexiones sobre la asamblea de Judith Butler (2015), podríamos decir que el carácter performático del *spoken word* no sólo tiene lugar frente al micrófono, por muy abierto que éste sea. Más allá del escenario, incluso más allá de la palabra, la reunión de los cuerpos que actúan implica ya una performatividad plural, estando lo lingüístico y lo corporal relacionados en forma de quiasmo (16). Frank Báez fundó en 2007, junto con Homero Pumarol, el colectivo multidisciplinar El Hombrecito. Uno de los músicos del colectivo afirmaba en una entrevista reciente:

*Nosotros nunca hemos visto los venues como tales, sino como espacios. De alguna manera tratamos de que, allá donde tocamos,*

*el espacio sea el que dialogue con lo que estamos haciendo. Tal vez una tarima es un espacio muy genérico, mientras un colmado o la calle sea un espacio vivo, donde hay gente que cuenta historias [...]. No queremos limitarnos solamente en tocar en venues, sino también a descubrir lugares y hacer que sean parte de la historia (Betances y Drlacxos Cueto, 2018).*

Quizás la ocupación poética de espacios públicos adquiriera resonancias en el siglo XXI con el resto de movimientos de ocupación. No puede olvidarse, sin embargo, que estos nuevos escenarios sirven también en algunos casos para popularizar la comida rápida de la poesía. En todas sus variantes, el *spoken word* se dirige a la masa y se produce desde la masa. Esa es su fuerza y su conflicto.

En los poemas de Báez, lo escenográfico irrumpe en forma de vestigio. Así, en su libro *Postales*, nos encontramos a menudo con interpelaciones del tipo: «(Abro un paréntesis aquí para advertir / que tienen que hacerse el examen del sida. / Yo me lo hago anual. / A más tardar se lo dan en una semana)» (33).<sup>1</sup> En otro orden retórico, muchas de estas postales cierran con un guiño de carácter teatral, una salida abrupta, una irreverencia o un gesto nimio que deja en el aire cierto misterio:

*Y entré en la iglesia y recé un padrenuestro  
por los poetas y por los poetas sin talento  
convencido de que Whitman se levantó  
y le estrechó la mano a Roberto Bolaño  
cuando Caronte lo depositó en la orilla  
y lo dejó en el infierno extenso  
y ardiente como un caldero y éste  
asombrado se rascó la cabeza y avanzó (63).<sup>2</sup>*

Esta poética del gesto es también, por supuesto, la de Nicanor Parra. ¿Cómo no recordar aquí que los *Artefactos* terminaron publicándose como una caja de tarjetas postales? En ellas había ya una voluntad de recuperar la conexión perdida con el lector, un cuestionamiento del libro como institución, un diálogo con otras artes dudosas, con discursos no literarios o incluso no estrictamente verbales. Si Nicanor Parra creó los *Artefactos* porque deseaba que sus poemas se vieran,<sup>3</sup> Frank Báez los arrastra al escenario para que se escuchen. Ambos buscan una comunicación diferente a la del verso tradicional. Agarran al lector por la solapa y esperan una reacción. Aunque esa reacción quede en suspenso, como queda la respuesta de una postal. ¿Pero quién escribe esas postales sin respuesta?

## 2. SER A QUIEN LE FALTA: EL POETA COMO SUJETO PRECARIO

Las *Postales*, de Frank Báez, se abren con un poema titulado «Autorretrato». Ante él, cabría preguntarse cómo retratar a un sujeto cuyas certidumbres fueron disolviéndose a lo largo del siglo xx, hasta llegar a disolverse él mismo. ¿Qué queda de esa criatura renqueante que ha visto erosionada su experiencia del logos, la familia, el hogar o la patria? Queda –podríamos decir leyendo este libro– su incertidumbre, su vulnerabilidad y una incansable autoparodia. De las muchas opciones posibles para ponerlo en movimiento, Báez apuesta por una energía deambulante y centrífuga, pero también por un carácter mundano y refractario a lo metafísico. Quizás por ello sus versos van siempre con el cuerpo por delante. No son portadores de una conciencia –como pretendía la *poesía comprometida*–, sino más bien de una presencia. Y sin embargo, paradójicamente, el poeta insiste en definirse en negativo, por todo aquello que no es, lo que le falta: «Me piden cigarros y poesía / pero no tengo nada de eso» (41).

En el poema «Metaldom», la voz enunciativa compara las frustraciones de una fábrica metalúrgica de Santo Domingo con las suyas propias como poeta, prefigurando el deterioro progresivo del mundo que comparten. Lo hace dirigiéndose con sarcasmo a la fábrica, cuyo nombre podría ser el de una catedral imaginaria del rock metálico. Un siglo antes, en el poema «Ecce Homo», Rubén Darío se había dirigido a la selva con un coloquialismo imprecador, diciéndole: «¡Oh selva! Estás horrible: / perezosos tus árboles se mecen; / parece un imposible, / ya tus crenchas de robles se emblanquecen [...]. Oye lo que te digo en el oído: / échate a descansar, ya estás muy vieja» (68). Darío impugnaba así a la naturaleza como símbolo de la identidad americana, en una primera fase del modernismo todavía caracterizada por cierta aspiración civilizatoria de carácter positivista.<sup>4</sup> Un siglo después, Frank Báez parece impugnar la fantasía de progreso encarnada en la fábrica metalúrgica, pero sin refugiarse en ninguna variante de la metafísica. El poema «Maharishi» (llamado así por un sistema educativo basado en la meditación trascendental) podría leerse como una historia satírica del fracaso de los espiritualismos *New Age*. De hecho, los últimos cuatro versos del poema incluyen una alusión a la victoria de la fábrica sobre el colegio y a la muerte de George Harrison en 2001. Acaso el siglo xxi comenzó enterrando para siempre la mística *hippie*. Antes de eso, en los versos de «Me-

taldom», el poeta le baja los humos a la fábrica, igual que se los baja a sí mismo, y afirma: «Pongámoslo claro, tú nunca serás / la General Motors / y yo nunca seré García Lorca» (60).

Más allá de esta comparativa posthumanista (no entre el poeta y el obrero, sino entre el poeta y la fábrica), decía que el libro *Postales* comienza con un autorretrato. Un autorretrato en mitad de una caída. La génesis del sujeto lírico apunta así a una mitología platónica y cristiana, que reformuló *Altazor* para la poesía moderna e invoca humorísticamente el dominicano. Una mitología, se diría, desmitificada. Frente a la trascendencia existencial que fue cobrando el manuscrito de *Altazor*, este poema de Báez enumera la sucesión hilarante de humillaciones, ataques y fantasías violentas que habría generado su existencia en el prójimo a partir de una caída iniciática por las escaleras durante su infancia. El accidente se convierte así en acto fundacional del sujeto, que deja de definirse como *todo lo que queda cuando apartas las circunstancias*, para pasar a comprenderse directamente por sus contingencias. Esta falta de esencia apuntaría también, por supuesto, al carácter performático del sujeto:

*Rodé al año y medio por las escaleras  
hasta el segundo piso.  
A los seis casi me ahogo en la piscina.  
A los siete me arrastró la corriente de un río.  
Me golpearon con un palo, con la culata de un fusil,  
con una tabla [...].  
Luego publiqué un libro de poesía y una vecina lo leyó  
y escéptica dijo que era capaz de escribir  
mejores poemas en media hora, y lo hizo. [...].  
Los vecinos sueñan conmigo baleado.  
Los poetas con dedicarme elegías.  
Otros con rociarme gasolina en la cabeza  
y arrojar un fósforo y ver mis rizos en llamas (11-12).<sup>5</sup>*

Resulta imposible no leer en estos versos un intertexto de aquellos tan conocidos de Vallejo: «César Vallejo ha muerto, le pegaban / todos sin que él les haga nada; / le daban duro con un palo y duro // también con una soga» (339). Y quizás también un guiño más reciente a *La vida nueva* (1994, 2018) de Raúl Zurita: «los muchachos sacaron banderas blancas en el campamento / pero igual nos golpearon. / ¿Estás tú entre los golpeados, los llorosos, los muertos?» (2018, inscripción 255).

Al margen del carácter de epitafio que Vallejo haya podido imprimir en Báez, ¿por qué recuperar esta figura del poeta como mártir y qué puede implicar en pleno siglo XXI? Del poeta se espera, al menos desde el Romanticismo, que asuma un riesgo parresiástico. Esto explicaría la especial insistencia desde entonces en dos tópicos que aún perviven: el de *jugarse la vida* en un poema y el casi obsoleto de la *poesía comprometida*. Dentro del imaginario colectivo, la *poesía compromete* no sólo porque se espere un activismo concreto del poeta, sino porque se espera que su verdad lo ponga en peligro. El propio arrojío del poeta, su heroicidad, pueden ser considerados, de hecho, como un *topos* mitológico. Para Walter Benjamin, pero también para Heidegger, la poesía es una *decir verdad*. Es incluso una mártir de la verdad, que existe sola y exclusivamente porque da testimonio de la vida (Lacoue-Labarthe, 117-155). Recogiendo ese testigo, Frank Báez inviste a su poeta con el aura del héroe mártir, pero lo hace en una versión a todas luces paródica.<sup>6</sup> Al final del «Autorretrato», el único individuo que le reconoce al poeta su talento es un policía que se despide con una reverencia teatral. No logran estos chistes, como diría Parra, ni desorientar a la policía poesía.

Si «Autorretrato» podría definirse como un relato de la exposición a la amenaza y la supervivencia, el poema «Treinta años» añade la visión de la decrepitud, la *cancelación* del sujeto que acontecería tras una edad de la que habló así Nicanor Parra: «a los treinta años un hombre deja de ser poeta o lo es ya para siempre» (cfr. Guerrero, 2010). No es extraño, por ello, que Báez escriba en otra de sus postales que los surfers se retiran a los treinta, igual que los poetas románticos (71). En la primera parte de su libro, las visitas a Chicago o Praga dan paso a un regreso a Santo Domingo, ciudad que las luces nocturnas convierten en barco a la deriva.<sup>7</sup> O quizás sea Santo Domingo no ya un barco sino el mar mismo. En consonancia con esa deriva, se anuncia que la década de los treinta se atravesará sobre una tabla de naufragio. Difícil olvidar que, entre otras muchas cosas, ese mismo poeta fue golpeado con una tabla en los primeros versos del libro y que la tabla es la herramienta de su *alter ego*, el surfista.<sup>8</sup> «Los beach poets» escriben en el mar tan sólo con esa herramienta y con su oído para el océano. No necesitan títulos sino una disciplina espartana, vocación de domar lo salvaje y riesgo. Reproducen así el mito heroico antes señalado: «Algunos mueren ahogados. / Otros son atacados por tiburones y pierden / sus piernas o sus brazos». Y todo esto sin olvidarnos del exabrupto paródico: «Otros se hacen

abogados». Con un final que, sin embargo, no es sólo un canto sincero a la poesía, sino muy especialmente al arte contradictorio de lo efímero: «Pero créase o no sus obras perduran. / Y noche y día, si uno se acerca lo suficiente al mar / puede escuchar como éste ola tras ola las recita» (71).

Si el poema «Autorretrato» es un relato de supervivencia y «Treinta años» un relato premonitorio de la decrepitud, el titulado «Un t-shirt de Iron Maiden» completa el tríptico recurriendo a la forma gramatical del futuro histórico, o sea, tratando ya la propia vida como si fuera leyenda (68 y 69). En estos tres relatos, el poeta padece una persecución grotesca ejercida a todos los niveles: por policías y delincuentes, por amantes y enemigos, por personas, animales y cosas. El mundo ejerce sobre él un acoso democrático. Más allá del martirio cómico de la palabra, podríamos entender dicha persecución como una exigencia desquiciada, como una forma de requerimiento a través de la violencia. La obligación del poema con el mundo se asemejaría en este punto a la obligación de un sujeto con otro. Una obligación que –siguiendo a Lévinas– debe permanecer firme más allá de la amenaza y que no es producto de un pacto voluntario, porque las personas estamos expuestas unas a otras de forma impredecible. En el caso de Báez, de forma jocosa.

Más allá del héroe mártir, el poeta es retratado en este libro como artesano. No hace falta dar cuenta aquí de la genealogía latinoamericana de la poesía como oficio y sus derivaciones desde que Pablo Neruda comparase la utilidad de un poema con la del acero y el ladrillo. En una entrevista, Frank Báez llega afirmar literalmente que el poeta es «un mecánico del lenguaje». <sup>9</sup> A lo que podrían añadirse estos versos de la postal titulada «En Damen»: «El poeta sólo escribe, / utiliza las palabras, las sube aquí, allá, / las baja, las roza, / al igual que un albañil levanta ladrillos y empañeta, / ya que el poeta con las palabras construye casas» (14). <sup>10</sup> Hasta este verso, se diría que el poema fluye sin desviarse por el cauce de la tradición artesanal, pero un elemento viene a perturbarla. Concretamente, la tradición romántica y simbolista del poeta como médium de algún tipo de verdad trascendente, natural o política. «El poeta –dice Báez– es a la poesía lo que las tuberías son al agua» (14). Puede que, en su prosaísmo, las tuberías repudien lo trascendente, pero algo tienen –o a mí me parece– de transmisoras simbólicas de la verdad subterránea de la poesía. <sup>11</sup>

Y aquí cabría preguntarse, ¿no es acaso contradictoria la visión del poeta como médium y como constructor? ¿Puede una



realidad oculta que el poeta percibe y transmite ser al mismo tiempo construida por éste? Creo que, lejos de presentar ambas opciones como antagonistas, el poema de Báez las articula. Lo hace, en primer lugar, evidenciando las contradicciones burguesas del artesano, con un guiño a Baudelaire: «ya que el poeta con las palabras construye casas / para los lectores, esos que son unos hipócritas y se van sin pagar» (14). En segundo lugar, Báez persigue una veta desacralizadora en el interior Romanticismo y afirma: «John Keats escribió que no hay nada menos poético que un poeta» (14). La referencia a Keats (basada, sin duda, en la poética del vaciamiento del inglés) esconde en realidad una alusión al famoso artefacto de Nicanor Parra «TODO / ES POESÍA / menos la poesía» (168-169) y podría leerse como un intento de construirle apócrifamente al chileno una genealogía romántica. De otro Romanticismo posible, se entiende.

Lo que interesa aquí no es tanto la poética real de John Keats como la lectura de ella que ofrecen las *Postales*. Porque, para Báez, el poeta no sólo tiene algo de mártir paródico y de artesano, sino también de transformista: es quien puede convertirse en cualquier cosa: «Soy el tipo que se echa a correr y le / rompe con un hierro la pierna a la viejita / y se lleva su cartera. / Y al mismo tiempo soy la viejita. / Y por supuesto, también la cartera» (59). Quien escribe es un camaleón, un Zelig.<sup>12</sup> O más emblemáticamente una mujer trans, como la del poema «La Marilyn Monroe de Santo Domingo», que recita para sacar dinero, emigrar, operarse, y a quien persigue una turba con piedras. Todo poeta, se diría, es una trans.<sup>13</sup>

Nunca se sabe lo que es. Así sucede en los versos de «Anoche soñé que era un DJ», donde el poeta vaga en busca de la confirmación ajena de su propia identidad, preguntando a quienes se cruzan en su camino, como preguntaba san Juan de la Cruz a *todos cuantos vagan*. Sólo que el mundo ya no le *refiere* al poeta una identidad sagrada y unitaria como la del Dios de san Juan, sino ambivalente. En la fábula que cierra los versos de Báez, el poeta y el DJ se caen dentro de un pozo. Un hombre que los escucha gritar les echa una cuerda pero, cuando el DJ logra salir, el poeta pide que la suban y lo dejen allí dentro.

En una entrevista, Báez da una versión complementaria de esta fábula: «el poeta es quien invita a la fiesta, prepara la casa, destapa las botellas y prepara la picadera, pero que tan pronto la fiesta comienza y los invitados llegan, salta por la ventana» (Hungría, 2011).<sup>14</sup> En los poemas de *Postales*, quien escribe existe a la

intemperie. Expuesto al frío de la noche, como los columpios que mueve el aire, en el fondo aislado del pozo o en los tejados contrapuestos. Siempre termina fuera: del continente, de la ciudadanía, de la casa, de todo aquello que ayuda a levantar pero a lo que, por su naturaleza, no puede pertenecer.

Se despliega aquí una *idea del poeta* y, al mismo tiempo, una subjetividad refractaria a la fantasía del yo libre cuya fortaleza viene construyendo el discurso lírico desde el siglo xvi. Frente a esa fortaleza y frente a la lógica de la acumulación capitalista, el sujeto es en las *Postales* el lugar de lo precario, de lo vulnerable. Lo cual implica, como diría Butler, una performatividad transgresora. Los poemas parecen decir: somos quienes fueron privados de lo necesario para una *vida vivible*; somos a quienes les falta. Y de ahí la hermandad del poeta con los que fueron expulsados y habitan como él en un afuera: «A los que buscan y sufren y a los desahuciados / el poeta les da cobijo en sus poemas» (14).

Lo vulnerable y precario de estas *Postales* tiene dos genealogías ineludibles, de nuevo Vallejo y también Gelman. Con el sujeto de *Poemas humanos*, Báez comparte la disolución en una masa que conserva de la multitud su conato inestable, su rechazo de las identificaciones fijas, apostando por una palabra de lo anecdótico, lo matérico. Por una palabra de los necesitados o, más bien, de la necesidad. El idioma de esa comunidad que Vallejo denomina *mi chusma de aprietos* (338). Con el peruano, comparten también estas *Postales* un doble movimiento de despersonalización e introyección. El poeta es nada, decía Báez (acaso como lo era el pobre diablo del poema de Carlos Pezoa Véliz).<sup>15</sup> Necesita de los otros para ser, dejándose habitar en el sentido deleuziano para exponerse a las singularidades, volviéndose más diferenciado, compuesto, conectado, como una vía incansable de hacer y deshacer la humanidad.

En relación a Gelman, se diría que la subjetividad de las *Postales* conserva cierta inscripción problemática en la tradición conversacional y el intento de construir eso que Miguel Dalmaroni ha llamado «una voz del no-saber» (2001). Si en la poesía del argentino había espacio para el lenguaje dislocado del niño, del extranjero, del judío, del místico o del perturbado, en la poesía de Báez lo hay para quienes buscan y sufren, los desahuciados, las putas y los locos, para esa muchedumbre radicalmente expuesta a la incertidumbre que conforma la última parte del poemario. Su conversacionalismo es también heredero de todo un legado que pasa por Ernesto Cardenal, Roque Dalton, Enrique Lihn o José

Emilio Pacheco. Además, la subjetividad poética de Frank Báez parece una máquina de generar recelo. Su voz expone con aparente franqueza un sentimiento o un punto de vista para a continuación traicionarlo. No niega ni confirma la relación entre autor y sujeto poético, sino que se abre y se cierra entre ellos como un acordeón. De ese nuevo lenguaje que anunciara la parriana «Advertencia al lector», conserva Báez el cuestionamiento de lo que sea la poesía,<sup>16</sup> el lenguaje coloquial, el tono humorístico, la realidad cotidiana y un sujeto que sabe mucho de sus limitaciones. Pero conserva, sobre todo, su compromiso innegociable con la falta de seriedad y la impertinencia. Incluso para burlarse, con ademán antiintelectualista, de los excesos de la tradición *beat*, tan vinculada al propio Parra y revitalizadora por otro lado de la tradición del *spoken word*.<sup>17</sup> Así, el poema «Maulido», de *Postales*, dice: «No he visto las mejores mentes / de mi generación y ni me interesa» (15).

Si el relato biográfico de *Postales* comienza con una caída, la genealogía de su iniciación poética remite a un fracaso: el de su carrera como jugador de baloncesto.<sup>18</sup> De ello dan testimonio varias entrevistas y el poema titulado «La pelota que lancé cuando jugaba en el parque aún no ha tocado el suelo» (55), cuyo título son los dos versos finales del poema «Si los faroles brillaran», de Dylan Thomas.<sup>19</sup>

Cioran dijo que somos quienes somos por la suma de nuestros fracasos (38). También lo somos por la suma de los fracasos ajenos, que inevitablemente nos constituyen.

### 3. LAS POSTALES COMO ESPACIOS DE APARICIÓN

Hay poemas que se inscriben en la retórica epistolar desde el primer verso. Es el caso del titulado «Uno para Alexei Kolesov», que comienza diciendo «Escribo desde el techo de nuestro edificio», para injertar más adelante guiños del tipo «la señora del White Hen / te manda saludos» o «Yolanda no te olvida» (16-17). Conforme avanza el poema, sin embargo, el discurso va perdiendo su carácter narrativo, despojándose hasta quedar reducido en su cierre a la pura deixis: «Ese de allá es el edificio John Hancock. / Esas las Sears Towers. / Acá yo sentado» (17). Atendiendo a las filias de Báez, estos versos pueden leerse como un diálogo con el escritor rumano Lucian Blaga, cuyo poema «A los lectores» sintetiza algunas claves del dominicano.<sup>20</sup> ¿Acaso no podría haberse titulado así mismo el libro *Postales*? Dice el poema de Blaga: «Ésta es mi casa. Allá el sol, el jardín y las colmenas. / Pasáis por el

camino, miráis por las rejas del portón / y esperáis mis palabras. ¿Cómo empezar?» (trad. de Omar Lara, 2006). No es extraño que la última estrofa del poema de Báez se pregunte de forma semejante «¿Qué más digo?» (17), muletilla que delata no tanto el agotamiento de la palabra, como la evidencia de que a todo lo que pueda decirse o no decirse se impone la necesidad de dirigirle al prójimo la palabra. «Acá yo sentado» es también una manera de conjugar la afirmación de los espacios y los cuerpos con la realidad virtual. De hecho, en el poema puede percibirse no sólo la retórica epistolar, sino también la estructura comunicativa de las aplicaciones de mensajería o las videollamadas, en las que el mostrar y el decir van siempre de la mano.

Quizás por ello y a pesar de su declarado carácter escritural, el discurso de estas postales recurre a un coloquialismo despojado en el que irrumpen giros conversacionales, anacolutos o gestos de imprecisión enunciativa que le dan un espesor muy oral. Con una técnica de *collage* post-vanguardista, Báez va superponiendo los fragmentos de diferentes monólogos líricos, diálogos figurados, enumeraciones de carácter periodístico o informes médicos.<sup>21</sup> Así sucede, por ejemplo, en mitad del poema «Autorretrato», donde la narración de hecatombes se torna telegráfica en un momento dado: «Accidente con un burro en la carretera. / Intento de suicidio en Cabarete. / Taquicardia. Hepatitis. Hígado jodido» (11). El reconocimiento del fracaso como condición compartida sería, en mi opinión, el pegamento de estos fragmentos y también de lo colectivo. Entendiendo dicha colectividad como un vínculo que excede a la idea de nación, país o incluso pueblo, porque todas ellas se fundan por antonomasia sobre algún tipo exclusión. Al no ser parroquial ni excluyente, al sujeto colectivo de *Postales* le atañe tanto lo que sucede *aquí* como lo que sucede *allí*.

La proximidad no es, de hecho, exigencia alguna de este poemario, cuyo título alude más bien a la distancia que se presupone entre remitente y destinatario. De una postal se espera que sea breve, más anecdótica y ligera que una carta, que dé testimonio del lugar desde el que se escribe y del viaje de quien la envía, que implique una evidencia gráfica aliada con la palabra y, en general, un tono desenfadado. Toda postal dice básicamente *Hola, estoy aquí*, trazando un vínculo entre dos espacios. Volviendo reversibles lo próximo y lo distante.

De lo uno a lo otro hay un constante deambular. Una búsqueda de cobijo que nunca puede concretarse. Como si el poeta fuera una criatura migratoria, condenada al movimiento y a la vez

movilizadora. De hecho, puede que el espacio de la poesía surja durante la propia acción de la palabra, o sea, por una vía performativa. Y retomo aquí la dedicación de Báez al *spoken word*. Toda *performance* hace surgir su propio escenario y lo disuelve cuando termina. De otra manera, podría decirse que un poema es siempre el lugar de las apariciones. Y que estas postales no sólo apuntan a los lugares por donde da tumbos quien las envía, sino que sobre todo *hacen sitio*.

Tiempo atrás, declaraba el autor en una entrevista: «Me estoy afanando en una búsqueda no sólo de mi rostro, sino también del rostro de mis semejantes» (Hungria, 2011). Desde esa búsqueda se justifica, entre otras razones, la estructura invocadora del poemario, su constante exhortación al otro materializada no sólo en el título, sino también en la retórica de la dedicatoria, el discurso epistolar, el apóstrofe al lector o al público. O sea, en una apelación al semejante donde no deja de resonar irónicamente el hipócrita lector baudelairiano.

¿Pero quiénes son, más allá de Baudelaire, los semejantes de este poemario? ¿Quién es su *nosotros*? Yo diría que nosotros es aquí la comunidad de los irreconocibles, de los que no pueden ser leídos en el reparto del mundo. Aquellos a quienes nunca se escoge, o sea, el pueblo no elegido. Vidas expuestas de forma prematura a su propia condición efímera. Vidas que, dentro del reparto biopolítico del mundo, no merecen ser lloradas. Quizás por ello, la tercera sección constituya una larga lista de dedicatorias, pero también en cierto sentido una colección de epitafios.<sup>22</sup> Sin olvidar que dan cuenta de una muerte no siempre física. Algunos de estos textos telegráficos están dedicados a difuntos. Otros narran la historia de gente rota por su propia vulnerabilidad, por su ridículo o su fracaso. Muy rara vez la hazaña de alguien que logró escapar a todo. Así, por ejemplo:

1. *A mi tía Milagros, que la enterraron en una tumba ajena en el cementerio Cristo Redentor y que al día siguiente la desenterraron para sepultarla en el nicho que le correspondía.*

6. *A Henry, al que le dispararon a quemarropa en un callejón de Boston bajo la nieve que caía.*

8. *A Clara, que fue Miss Barahona y que deambula sin corona por Patterson entre mendigos, craqueros y tanques de basura en llamas.*

57. *Al carterista con bigotes que se montó en una guagua que nos llevaba a San Cristóbal y que se apeó después de tratar de robarle las carteras a cuatro personas sin éxito alguno.*

47. *A Wilfredo que, borracho en la oscuridad, encendía un fosforo y veía frente a frente a su madre muerta (el fósforo se apagaba y, cuando encendía otro, la volvía a ver).*

Igual que la *Antología de Spoon River*, el final del libro constituye la crónica en verso de un lugar que existe pero flota con un aire de leyenda. Una crónica diseminada, como sus ciudadanos por el mundo. Que apela a ellos con un ademán tragicómico y los nombra. Que hace sus vidas legibles. «A medida que escribo –dice Báez–, este poema se va llenando de gente que no conozco, [...] es como un bar donde la gente fuma y grita y la única persona que no pertenece ahí soy yo» (13).

NOTAS

<sup>1</sup> O como estas: «Ahora aprovecho para contarles la leyenda / de los beach poets» (71); «Y así, hijos míos, fue que se inventó / el bachata metal» (36).

<sup>2</sup> En las crónicas de *La trilogía de los festivales* (2016), de Báez, leemos: «Pero él mira como si fuera un loco, se rasca la cabeza y se aleja» (68).

<sup>3</sup> Afirmaba Parra: «Ahora, cuando tengo que mostrar un poema a alguien, doy el texto; ahora quiero que se vean los poemas. Incluso los artefactos se van a organizar ópticamente. Cada artefacto va a ocupar una página, y los tipos se van a elegir con un criterio plástico, a partir esencialmente del *Art Nouveau*, de manera que el libro va a ser simultáneamente un documento literario y a la vez visual» (cfr. Morales, 219).

<sup>4</sup> Juan Carlos Rodríguez y Álvaro Salvador (1987) llamaron «camino de ida» a esta primera fase del Modernismo caracterizada por una voluntad ilustrada de hundir las raíces en el progreso, fase a la que habría seguido un «camino de vuelta», entendido como una toma de conciencia de las violencias padecidas en nombre del progreso y un refugio reactivo en diferentes formas de espiritualismo (196-247). Con esa lógica podría relacionarse, además, el giro *pastoral* y *contrapastoral* que Marshall Berman (1982) atribuyera al desarrollo de la poesía moderna partiendo de Baudelaire.

<sup>5</sup> En diálogo con este poema está el siguiente episodio de *La trilogía de los festivales*: «He recibido trompadas, patadas, batazos. Me han amenazado con cuchillos, palos, armas. pero nunca me habían puesto a hacer fila para robarme» (66). En el libro *Jarrón y otros poemas*, leemos asimismo: «Colgado de un pie / como una piñata / mientras los niños / me golpean con un palo» (44).

<sup>6</sup> Esto ya sucedía, por cierto, en el libro *Jarrón y otros poemas*, donde leemos: «y cada tarde los leones se comían a los poetas / en el coliseo / cuando los poemas eran mediocres» (20).

<sup>7</sup> *Jarrón y otros poemas* se cierra curiosamente con una versión temprana de esta imagen: «[...] olas que cada vez son más altas / como si las soñara algún surfista / y poco a poco las olas saltan los arrecifes / hasta tragarse el malecón [...] / y los edificios al igual que en el Titanic

/ se sumergen en las aguas / con todas sus luces encendidas» (50).

<sup>8</sup> En el poema «Chicago», en la cadena de transformaciones que experimenta la voz enunciadora arrastrada por la inercia, se llega a afirmar: «eres un madero flotando en el lago» (24), culminando en este momento la encarnación del poeta en su propio instrumento.

<sup>9</sup> En esa misma entrevista, asegura que «la biografía de un poeta está en sus poemas y la de un ciudadano en sus actos civiles. En un poeta, por supuesto, ambas se confunden» (Hungría, 2011).

<sup>10</sup> La pesadilla de una figura como esta no podía ser otra que la de dañarse las manos. De ahí que su daño o incluso pérdida reaparezca de forma intermitente como una fantasía de castración poética, si es que esta lectura algo ramplona es compatible con la guerra declarada por Báez al psicoanálisis. En diferentes versos de *Postales* puede seguirse, por ejemplo, con cierta resonancia lorquiana: «¿dónde estás?, / preguntaba cortándome las manos / y dejándolas caer desde el puente de Chicago» (21). O «las manos que sostienen este lapicero / cada vez son más viejas». O «cantas solo, se te congelan las manos» (24). O «esto es una mano o no es una mano» (25). Un imaginario parecido puede encontrarse en el poema «Ejemplo» (18) o en «Nocturno, 4» (36), del libro *Jarrón y otros poemas*.

<sup>11</sup> En la idea del poeta como transmisor redundaba también su definición como «cartero», utilizada por el propio Báez para definir al poeta en una entrevista publicada en el blog *Buena Lectura* (Hungría, 2011).

<sup>12</sup> *Ibidem*.

<sup>13</sup> Una *trans* que, en este caso, se encarna en un mito femenino sometido a una trágica hipernormatividad de género (como representa la de Marilyn Monroe), aunque dicho exceso –en palabras de Butler– también pueda «ser una forma de crear modalidades nuevas de vidas transgénero» (46). Con la lógica del poeta como ser fuera de la normalidad también podría relacionarse su realidad *queer*, partiendo con Butler de que «el término *queer* no alude a la identidad de una persona, sino a su alianza, y que, por su propia significación como algo anómalo, peculiar, es una palabra que po-

demos aplicar cuando establecemos alianzas incómodas o impredecibles en la lucha por la justicia social, política y económica» (75).

- <sup>14</sup> También en el poema «En Damen» leemos: «Tan pronto como el poeta acaba su casa / ya ésta no le pertenece / y se marcha a levantar más casas a otro lado. // Ahora en Damen anochece. / Afuera el viento el viento juega empujando / los columpios del parque. / Las luces tras las ventanas se encienden» (14).
- <sup>15</sup> «Era un pobre diablo que siempre venía / cerca de un gran pueblo donde yo vivía; / joven rubio y flaco, sucio y mal vestido, / siempre cabizbajo... ¡Tal vez un perdido! / Un día de invierno lo encontramos muerto / dentro de un arroyo próximo a mi huerto, / varios cazadores que con sus lebreles / cantando marchaban... Entre sus papeles / no encontraron nada... los jueces de turno / hicieron preguntas al guardián nocturno: / éste no sabía nada del extinto: / ni el vecino Pérez, ni el vecino Pinto. / Una chica dijo que sería un loco / o algún vagabundo que comía poco, / y un chusco que oía las conversaciones / se tentó de risa... ¡Vaya unos simplones! // Una paletada le echó el panteonero; / luego lio un cigarro; se caló el sombrero / y emprendió la vuelta... Tras la paletada, / nadie dijo nada, nadie dijo nada» (Pezoa Véliz, 32).
- <sup>16</sup> Los poemas explicitan este punto, por ejemplo, cuando se dirigen a la niña que un día los leerá y le dicen: «Por cierto, no les hagas caso a los críticos / ni a las profesoras de literatura que te dirán / que esto no es poesía» (67).
- <sup>17</sup> Como es bien sabido, el *spoken word* nació en las primeras décadas del siglo xx, vinculado al Harlem Renaissance y fue revitalizado por Burroughs, Ginsberg y Giorno en los años sesenta.
- <sup>18</sup> Confirmando este retrato, Báez declara en una entrevista: «Cuando fracasé como *basketbolista*, empecé a escribir canciones y versos» (Hungria).
- <sup>19</sup> «The ball I threw while playing in the park / has not yet reached the ground» («Should Lanterns Shine»). Traducidos por Elizabeth Azcona Cranwell como: «La pelota que arrojé cuando jugaba en el parque / aún no ha tocado el suelo» (80).
- <sup>20</sup> Nombrado en el poema «Variaciones acerca de un poema de amor» (20), Lucian Blaga (Rumania, 1895-1961) fue un poeta, dramaturgo, ensayista, filósofo y traductor que publicó, entre otros, los libros de poesía: *Poemas de la luz*, *Los pasos del profeta*, *En el gran tránsito*, *Alabanza del sueño*, *En la divisoria de las aguas* o *En los dominios de la añoranza*. El poeta aparece citado no sólo en el libro *Postales*, sino también por ejemplo en *La trilogía de los festivales* (180).
- <sup>21</sup> En el poema «Al morir no tendré tiempo de cerrar los ojos», perteneciente al libro *Jarrón y otros poemas*, leemos: «el micrófono esparce el lenguaje / en millones de pedazos» (27).
- <sup>22</sup> Donde Keats escribió su propio epitafio («Here lies one whose name was writ in water»), Báez escribe los epitafios de toda una comunidad que permanece y no permanece, como los versos marítimos de los *beach poets*.

#### BIBLIOGRAFÍA

- Báez, Frank. *Jarrón y otros poemas*. Santo Domingo: Ediciones Cielo Naranja, 2013. Primera edición en Madrid: Betania, 2004.
- . *Postales*. Santo Domingo: Ediciones De a Poco, 2011. Primera edición en Costa Rica: Colección

Casa de Poesía, Editorial Universidad de Costa Rica, 2008.

- . *La trilogía de los festivales*. Santo Domingo: Ping Pong Ediciones, 2016.
- Berman, Marshall. *Todo lo sólido se desvanece en el aire. La experiencia de la modernidad*. Madrid: Siglo XXI, 1988. Primera edición, 1982.
- Betances, Manuel y Max Drlaxos Cueto. «El Hombrecito habla de su proceso creativo, su futura producción y de campaña política» (entrevista), en *Discolai*, 24 de julio de 2018, <<https://discolai.com/2018/07/24/el-hombrecito-habla-de-su-proceso-creativo-su-futura-produccion-y-de-campana-politica>>
- Butler, Judith. *Cuerpos aliados y lucha política. Hacia una teoría performativa de la asamblea*. Buenos Aires, Barcelona, México: Paidós, 2017. Traducción de María José Viejo. Primera edición, 2015.
- Cioran, E. M. *Breviario de podredumbre*. Traducción y prólogo de Fernando Savater. Madrid: Taurus, 1972. Primera edición, 1949.
- Darío, Rubén. *Poesía*. Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1983.
- Dalmaroni, Miguel. «Juan Gelman: del poeta-legislador a una lengua sin estado» (Juan Gelman: from the poet-legislator to a stateless language). *Orbis Tertius*, vol. 4, núm. 8, 2001, pp. 117-136.
- Guerrero, Gustavo (antología y prólogo). *Cuerpo plural. Antología de la poesía hispanoamericana contemporánea*. Valencia: Pre-Textos, 2010.
- Hungria, Jimmy. «Entrevista a Frank Báez». Originalmente publicada en la revista *Global*, núm. 30, septiembre-octubre de 2009. Disponible en el blog *Buena Lectura*, 31 de enero de 2011. URL [consulta 15 de noviembre de 2018]: <<https://buenalectura.wordpress.com/2011/01/31/entrevista-a-frank-bez-2/>>
- Lara, Omar. «Lucian Blaga». *Documentos Lingüísticos y Literarios*, revista digital de la Universidad Austral de Chile, núm. 29, 2006. URL [consulta 15 de noviembre de 2018]: <[www.humanidades.uach.cl/documentos\\_linguisticos/document.php?id=1269](http://www.humanidades.uach.cl/documentos_linguisticos/document.php?id=1269)>.
- Lacoue-Labarthe, Philippe. *Heidegger. La política del poema*. Madrid: Trotta, 2007. Primera edición, 2002.
- Morales, Leónidas. *La poesía de Nicanor Parra*. Santiago de Chile: Editorial Andrés Bello, 1972.
- Pezoa Véliz, Carlos. *El pintor Perezza*. Santiago: LOM Ediciones, 2006.
- Rodríguez, Juan Carlos y Álvaro Salvador. «Modernismo y positivismo. El esteticismo moral» y «Rubén Darío», en *Introducción al estudio de la literatura hispanoamericana*. Madrid: Akal, 1994, pp. 196-247. Primera edición, 1987.
- Rodríguez-Gaona, Martín. *La lira de las masas. Internet y la ciudad letrada: una aproximación a la poesía de los nativos digitales*. Madrid: Páginas de Espuma, 2019.
- Thomas, Dylan. *Poemas completos*. Trad. Elizabeth Azcona Cranwell. Buenos Aires: Corregidor, 1974.
- Vallejo, César. *Obra poética*. Colección Archivos ALLCA XX / Fondo de Cultura Económica, vol. 4, 1996.
- Zurita, Raúl. *La vida nueva: versión final*. Barcelona: Lumen, 2018.



**Ricardo Piglia,  
«historiador de sí mismo»**

*Por Santos Sanz Villanueva*



Asombran el enorme esfuerzo, incluso físico y material, y la disciplina histórica que supone la anotación de la propia vida desde la juventud y hasta sus días finales con el saldo de un millar largo de prietas páginas, tal como hace Ricardo Piglia en *Los diarios de Emilio Renzi*. Quien lea seguidos los tres tomos atribuidos a su heterónimo tendrá la impresión de un trabajo obsesivo, maniático, al que vuelve una y otra vez a lo largo del tiempo para someterlo a revisión, para seleccionar contenidos con la vista puesta en su publicación e incluso para evaluar retrospectivamente asuntos e interés.

Semejante empeño algo paranoico ha de responder, fuera del egocentrismo que instiga a todo dietarista, a un propósito muy serio, a una finalidad trascendente, sobre todo si el autor presiente que en esos apuntes se compendia su obra mayor, la más importante, según insinúa el mismo Piglia. Y no se equivoca en la apreciación porque, en efecto, al hilo de los datos cotidianos se acomete nada menos que la empresa de exponer el sentido de la vida. Aseguró hace un siglo Ramón Gómez de la Serna con intuición profética que la novela futura sería autobiográfica o no sería. La novela, desde entonces, desprendida de la ganga sociológica y liberada del afán de reproducir la compleja estructuración colectiva, ha venido poniendo la vista en el individuo, al que convierte en el foco de toda especulación. Y puestos en ésas, en el descrédito del orden burgués liberal, más pertinente que imaginar uno de esos «héroes» de la narrativa decimonónica (Julien Sorel, Emma Bovary, Pierre Bezújov, Anna Karenina, Ana Ozores, Juanito Santa Cruz y tantos otros) será copiar lo que hace el sujeto real identificado con el propio autor. Para qué inventar en vidas ajenas lo que se tiene en casa.

#### DIARIOS SOFISTICADOS

De todos modos, Piglia no es un escritor dado a la facilidad y sus obras siempre manifiestan una tendencia al juego de lo complejo. Por eso no cae en la simplificación narcisista de mostrarse a sí mismo libre de artificio. En realidad, los diarios tienen un tratamiento cercano al que un narrador daría a una ficción. El subterfugio más notorio que utiliza no resulta muy sofisticado, pero sí eficaz. Se trata de un desdoblamiento. Piglia se presenta como el editor de los cuadernos de otro escritor, de Emilio Renzi, más que un heterónimo en sentido estricto, un *alter ego* poco disimulado porque utiliza para designarlo su segundo nombre y segundo apellido legales. Además, no se trata de un desconocido porque ya lo había introducido en su narrativa con categoría de protagonista.

El recurso tiene un efecto muy positivo al multiplicar la voz del autor y producir un atractivo juego de espejos que aleja su yo real, algo así como la aplicación al relato de la técnica teatral

brechtiana del distanciamiento. Tenemos a Piglia y a su doble, quien, asimismo, también participa de esa condición dual: «Me preocupa –escribe ya en el diario de 1963– mi predisposición a hablar de mí como si estuviera escindido y fuera dos personas». Por otra parte, el propio Renzi se suma de manera un tanto misteriosa a la exposición. De forma esporádica alguien, tal vez Piglia o un narrador externo omnisciente, alude al heterónimo. Encontramos «le decía Renzi», «dijo Emilio», «Emilio empezó a escribir», «Renzi había contado una historia», «pensó Renzi», y otras variantes. Se crea así un rico juego perspectivista con el resultado de un jugoso trampantojo.

Alcanzan, por tanto, *Los diarios*, una sofisticación formal reforzada por su variedad de contenidos. Aparte de los propios de la escritura dietarística, incluyen también varios relatos cada uno con su título específico: en el tomo I encontramos «Una visita», que el mismo Piglia (porque a él hay que atribuir y no a Renzi la nota explicativa que lo acompaña) indica su condición de «relato» inédito; también hallamos un par de narraciones a todas luces interpoladas, «El nadador» y «La moneda griega». Además, en otro volumen, en el III, una auténtica novela corta, «Un día en la vida», ocupa su parte central. En esta *nouvelle* se llega, por cierto, a un alto grado de artificio contrario al espontaneismo común en los diarios, pues Renzi incorpora un diario dentro de la narración. Entre los materiales complementarios figura igualmente un largo pasaje ensayístico, «Los diarios de Pavese», con caracteres de estampa narrativa pero con fondo de crítica literaria.

Los diarios de Renzi, publicados por su habitual impresor español, la editorial barcelonesa Anagrama, siguen un orden externo cronológico con el propósito de abarcar el conjunto de una vida que resista la contemplación panorámica. Comienzan con *Los años de formación* (2015), que se extienden entre 1957 y 1967. Recoge esta entrega inicial la educación del hombre casi desde la adolescencia hasta alcanzar la madurez y la instrucción del escritor desde inciertas tentativas seminales hasta que logra la primera presencia editorial. Siguen con el reconocimiento público y el desarrollo de una múltiple actividad profesional en revistas, editoriales o conferencias durante una etapa que abarca hasta 1975. El título del tomo califica este trecho biográfico como *Los años felices* (2016). Concluyen con una entrega miscelánea, incluso con rótulo que rompe la anterior continuidad, *Un día en la vida* (2017). Este tomo póstumo, si bien preparado por Piglia, llega a fechas cercanas a la prematura muerte del escritor, víctima de una inclemente enfermedad, y en él se presentan con entidad independiente los diarios y un texto narrativo (de igual título que el libro) que se refiere a Renzi

en tercera persona, como si fuera el sujeto de un relato autónomo. El contenido detalla cómo al reconocimiento literario y profesional suceden los síntomas y acentuación de la enfermedad, los presagios de un futuro incierto y el abatimiento.

Un fragmento de tono distendido de la última entrega memorialística anuncia la preocupación por el porvenir: en la universidad Princeton, al llegar la jubilación, hace cálculos con una administrativa acerca de qué pensión le corresponderá.

#### MATERIA INFORMATIVA

Inevitablemente, los diarios contienen materia noticiosa, en primer lugar sobre Piglia. En ellos, se dan datos acerca de sus ideas, actitudes políticas, penurias económicas, antecedentes familiares que impulsan la afición a escribir en la que mucho influyeron los «relatos que circulaban» entre los suyos, relaciones amorosas fracasadas, cinefilia, amistades o trabajos profesionales y dependencia de las anfetaminas. Alcanza en este ámbito de lo privado, aunque no abuse de ello y mantenga un tono bastante pudoroso, una confesionalidad desgarrada; al llegar a casa le despierta su mujer, Julia, «que viene a acusarme porque, dice, no le presté mil pesos. Tiene derecho, dice, porque ha vivido conmigo seis años. Y eso es lo que me perturbó, cómo pude haber vivido con una mujer como ésta durante seis años». También se rastrea la desventurada historia política argentina con detalles turbadores. Además, se ve la gran inquietud del autor por la temporalidad, y por los engaños del recuerdo. «El olvido», afirma Renzi al empezar una clase, «es uno de los grandes temas de la literatura». Y, por supuesto en alguien tan volcado en las letras, aportan un diagnóstico personal muy incisivo sobre la literatura de los tiempos del *boom*.

Renzi (o Piglia, como se quiera) manifiesta con absoluta independencia juicios terminantes acerca de la creación narrativa coetánea. De hecho, refuta sin cautelas opiniones académicas asentadas. Se permite calificar de plaga a Cortázar. Estima poco a García Márquez. Y se atreve a desacreditar a uno de los mitos culturales hispanoamericanos, Victoria Ocampo («una intelectual de la generación del ochenta que vive con cincuenta años de retraso»), y a la prestigiosa revista *Sur*. Todo ello está inspirado por un afán de poner tierra de por medio con la escritura manierista y con los seguidores de Borges, quienes «en general le copian hasta el modo de escupir». La gran obsesión de Renzi es la moda y a ello opone la creatividad y riesgo de sus grandes admiraciones, Juan José Saer, y, sobre todo, Manuel Puig. (A la vez que se ensaña con la contrafigura del escritor mediocre y logrero en David Viñas).

La alta valoración de Puig resulta muy significativa por el escaso reconocimiento que obtenía su obra mientras que, al contrario,

Piglia celebra el mérito de su escritura: la amalgama de emoción popular, sentido poético y experimentación técnica. Aparte el encandilamiento que le produce el oído finísimo de su compatriota para el lenguaje hablado. En Puig encuentra un arquetipo del nuevo narrador hispánico innovador. Renzi sacará del modelo del autor de *Boquitas pintadas* una provechosa lección, mantenerse por todos los medios aislado de las rutinas y dedicarse a encontrar su voz propia. Piglia confiesa su decidida actitud frente a dicha situación y a la influencia «aterradora» de Faulkner: «me mantengo libre de esa ola, busco una prosa lacónica y elíptica. En eso, por lo menos, soy único en estos tiempos tan retóricos».

El gran dilema de los intelectuales y escritores del momento, las relaciones con el castrismo, merece igualmente anotación en los diarios con postura crítica hacia una política cultural que anulaba las esperanzas depositadas en la revolución cubana. La historia de las letras hispanoamericanas y en particular de las argentinas habrá de tener en cuenta la visión desde dentro que lleva a cabo Ricardo Piglia en los cuadernos de Renzi.

#### LA VOCACIÓN DE ESCRITOR

Esta sustancia informativa posee interés pero no es en el terreno documental donde *Los diarios de Emilio Renzi* juegan su partido. Lo advierte en el tomo II: el material será real, pero la forma de presentación ha de permitir leerlos «como un relato autónomo, es decir, con leyes propias». El gran asunto lo encontramos enunciado apenas abiertos *Años de formación*: la vocación de escritor. «¿Cómo se convierte alguien en escritor, o es convertido en escritor?», se pregunta. Con un aliento romántico contrapesado por el pragmatismo ofrece la respuesta preliminar: «No es una vocación, a quién se le ocurre, no es una decisión tampoco, se parece más bien una manía, un hábito, una adicción, si uno dejar de hacerlo se siente peor, pero *tener* que hacerlo es ridículo, y al final se convierte en un modo de vivir (como cualquier otro)». La preocupación juvenil alcanza la dimensión de *leitmotiv* a lo largo del resto de la vida de Piglia. Y termina por transformarse en un objetivo vital: «Siempre quise ser sólo el hombre que escribe». Con tan firme determinación que renuncia a fundar familia para que ésta no le obstaculice su sueño de ser escritor.

A la condición de escritor le da vueltas y vueltas en los diarios. Constata incertidumbres y le consuelan las dudas y el abismo del fracaso de Hemingway o Beckett. Pero le sostiene la certeza de que se trata de un modo de ser y no de una habilidad para la técnica: «*Ser un escritor* es previo al hecho de escribir». Ese será su «proyecto principal» porque siempre «he puesto a la literatura en primer lugar». De tal modo que llega a una identificación absoluta entre vida

y literatura, «no poder escribir es el infierno», explica, y se duele: «Estoy en el infierno y sé además que no alcanza la voluntad para resolver esa imposibilidad», «extraña paradoja de un hombre que organiza su vida en función de algo que no puede hacer».

Si se habla de «novela de artista» para designar aquellas narraciones cuyo motivo central reside en la exposición de las inquietudes de un personaje-escritor, los cuadernos de Renzi bien podrían designarse como «diario de artista». En última instancia, las libretas de Piglia responden a sus preocupaciones por encontrar el modo de transmitir el destino asumido de escritor. Así llegará a reconocerlo: si no quedara otra cosa suya que los cuadernos, «podrán ser vistos como el proyecto de alguien que primero decide ser escritor y luego empieza a escribir, antes que nada una serie de cuadernos en los que registra su fidelidad a esa posición imaginaria». Por eso, los apuntes se centran con reveladora insistencia en fijar la cualidad de un diario, al punto de congregarse el *corpus* más amplio que yo conozca de observaciones acerca de esta peculiar forma literaria. Como guías de sus reflexiones tiene siempre presentes a otros diaristas: Pavese, Gide y Kafka. Medio centenar de veces se refiere Piglia a este asunto a lo largo de los tres tomos atribuidos a Emilio Renzi.

#### EL DIARIO COMO GÉNERO

A ello dedica Piglia la «Nota del autor» que encabeza el primer volumen. Aporta una curiosa reticencia: «Por supuesto, no hay nada más ridículo que la pretensión de registrar la propia vida. Uno se convierte automáticamente en un *clown*», dice atribuyendo la creencia a Renzi. Sin embargo, la matiza al añadir su convicción en el alcance biográfico total de esa escritura: «Por eso hablar de mí es hablar de ese diario». Y dos largos pasajes, los titulados «En el bar» y «Sesenta segundos en la realidad», que abren el tomo segundo y tercero, respectivamente, contienen una auténtica teorización sobre el peculiar género del diario.

Por medio de píldoras sueltas, Renzi irá perfilando el sentido y las características de los diarios. Éstos no fijan su interés en inventariar la vida cotidiana, sostiene en una ocasión, pero en otra los compara con una cámara, con «una máquina registradora de acontecimientos, de personas y de gestos. *Vivir para ver*, esa sería la consigna». Los diarios, explica también, carecen de construcción deliberada, «a la vez la virtud y el sentido de un diario»; están hechos de pequeños rastros, situaciones aisladas, nada espectaculares, con «un desequilibrio narrativo por el cual no parecen existir tiempos muertos».

De resultas de estos criterios, los diarios llegan a proponerse como la novela verídica de una vida. Lo dice Renzi de un libro aje-

no que cita con admiración y que sirve como norte a Piglia, *El oficio de vivir*, de Cesare Pavese. Merece la pena parafrasear su comentario: «Él [el narrador italiano] es ese libro» y cuando no quede memoria del autor y de sus circunstancias, «habrá de ser visto» como el hombre que escribió esa obra «casi» perfecta. Dicha novela de la vida combina «los hechos, los personajes, los lugares y los estados del alma» con la particularidad de que todo eso está presente al mismo tiempo que se narra un día tras otro, en lo cual «un diario se parece a los sueños». De este modo, se logrará una novela peculiar; una novela donde proliferan «las tramas microscópicas»; un relato que contenga «mi vida escrita», que describa «la historia de un alma cautiva» y refleje «la serie de los encuentros con la realidad».

### EL GÉNERO NOVELESCO

El conjunto de los trescientos veintisiete cuadernos de Renzi permite entenderlos como «una novela del puro presente», según Piglia observa en una ocasión, la cual, según señala en otro momento, plasma «la experiencia confusa, sin forma y contingente de la vida». Estos planteamientos conllevan emparejada una reflexión sobre el género novelesco, que es otra gran aportación de *Los diarios de Emilio Renzi*.

Tal asunto constituye una de las preocupaciones principales de Piglia, le ha dedicado no pocas páginas ensayísticas y ha dado lugar a un libro muy interesante, todavía reciente pero de indebida escasa resonancia: *Por un relato futuro* (Barcelona, Anagrama, 2015), transcripción de unas conversaciones públicas entre Juan José Saer y Piglia, donde ambos narradores argentinos pasan incisiva y beligerante revista a la trayectoria de la narrativa posjoyceana. El mismo afán hilvana un rosario de apuntes de los diarios bajo un espíritu común. En ellos subraya el fracaso o el sinsentido de la novela como relato de una historia, la vieja aspiración de la narrativa decimonónica, y baliza los pasos que la han convertido en la historia de un relato, por decirlo con la añeja fórmula del lingüista Émile Benveniste.

Piglia se refiere a los nombres capitales de ese proceso (en cabeza Faulkner) y se apoya en una extensa biblioteca de referencias (Joyce, Kafka, Camus, Hemingway, Borges, Scott Fitzgerald, Pavese, Gide, Conrad, Macedonio Fernández, Arlt, Musil, Brecht, Chandler, Tolstoi). Con semejante bagaje, desgrana las grandes opciones de la narrativa surgida con posterioridad al modernismo anglosajón. En telegráfico recuento, se hallan observaciones muy personales, y por tanto discutibles, hechas siempre por un lector atento y perspicaz, sobre numerosos aspectos: el peso y exigencias de la técnica narrativa, la peculiaridad de narrar («quiere decir centralmente cuidar la distancia entre el narrador y la historia que

cuenta»), el tiempo y el manejo del recuerdo, el valor de lo autobiográfico, el testimonialismo (se opone a mostrar la vida tal cual es, sin artificios, cuando –subraya– la gramática ya es por sí misma un artificio), la elección del punto de vista del narrador (reniega del «fluir de la conciencia que hace estragos en mis contemporáneos»), el diálogo («una música» en escenas fuertes), el tono («antes que la anécdota, los voces interiores antes que la trama»), los personajes («resisto la tendencia actual a narrar sin personajes»), los registros orales (que reivindica con énfasis) o la tensión entre la forma breve y la novela (le gustaría «llevar a la novela la velocidad y la precisión de la prosa del cuento, tratar de trabajar múltiples microrrelatos que se combinen y se expandan a lo largo del libro»).

Al anterior listado ha de añadirse, destacándola, la atención que Piglia presta a un ingrediente narrativo, los contenidos intelectuales. La novela policial le parece un buen marco para reflexionar dentro del relato y ve positivo que se incluyan en ella ideas o pensamientos para «complejizar las motivaciones». A los materiales ensayísticos, les profetiza un papel eminente en el porvenir del género. Aunque la novela actual, dice, tiende a la poesía desde el surrealismo, ve en el ensayo «el camino de renovación» y, aún más «la novela, para mí, –sostiene– aspira a integrar el ensayo, es decir, aspira a la interpretación narrativa». Ningún aspecto de la novela moderna queda libre de la atención de Piglia, al punto de trazar en los diarios de Renzi su deriva a lo largo de la pasada centuria. A la vez, y en cierta medida, los diarios valen por una teoría de la novela y por un manual de narratología sin la jerga disuasoria de esta disciplina académica.

\*

El laborioso trabajo de escritura de los cuadernos de Renzi alcanza su sentido cabal como la respuesta de Piglia a la pregunta acerca de qué manera definir la vida real. Se convierten en el vehículo para lograr la «autoconstrucción de la vida (como obra de arte) con sus oficios (de vivir, de escribir, de pensar), con sus técnicas y sus reglas». Este hombre caviloso, con una existencia no fácil y hasta dura en bastantes momentos, también con periodos felices por el éxito y el confort material, entregado con una fe cercana al fanatismo a la determinación de vivir para escribir, se vuelca en su biografía para dar cuenta de un destino contemporáneo. Podría haberlo fabulado y haber escrito una ficción. Pero prefirió el camino indirecto de convertirse en «historiador de sí mismo». El resultado es una magna obra memorialística que agrega los dilemas de un creador y una amplia estampa de época a una lúcida experiencia existencial.





► Biblioteca Geisel, San Diego, California. (William Leonard Pereira, 1970)



**Juan Carlos Chirinos**

*Los cielos de curumo*

La Huerta Grande, Madrid, 2019

192 páginas, 19.00 €



## Crónica de la tierra baldía

*Por* JUAN ÁNGEL JURISTO

Desde hace un tiempo la literatura venezolana, que antes pasaba por cuentagotas dentro de la producción editorial, es muy visible para el lector español de hoy día, hasta el punto de que en pocas semanas hemos visto aparecer en las librerías españolas novedades amplias debidas a autores venezolanos: desde luego la edición de los cuentos de Ednodio Quintero, *Cuentos salvajes*, uno de los grandes hacedores de relatos de la literatura actual en español, la obra última de Antonio López Ortega, pero también la de autores más jóvenes como Alberto Barrera Tyszka, de quien se ha publicado *Mujeres que matan*; Karina Sainz Borgo, con *La hija de la española*; Igor Barreto, con *El muro de Mandelstam*, un libro de poesía que ha pasado de ser casi un libro inexistente, había una edición testimonial en su país de ori-

gen de ciento cincuenta ejemplares, a estar considerado como una de las grandes novedades de este año en la producción poética en español, al ser publicado en una edición española con la incorporación de dos poemas inéditos, un libro que trata la pobreza, el límite como experiencia vital, lo que el autor llama «las zonas intermedias de la realidad», es decir, los intersticios de amor, ternura y solidaridad que se cuelan en un mundo opaco y violento, el mestizaje de géneros literarios y la muerte, en una especie de paralelismo entre el destino del poeta ruso en una tierra, la suya, que le fue ajena y la del escritor venezolano, al que le quiere suceder lo mismo en una suerte de correlato fingido pero que sirve como telón de fondo para crear una metáfora terrible de la situación actual de Venezuela; una novela de gé-

nero negro, como no podía ser menos, *Dos espías en Caracas*, de Moisés Naím; amén de Ana Teresa Torres o Juan Carlos Méndez Guedez, afincado en España desde hace años y de quien se han publicado novelas de cierta envergadura, como *Los maletines*, *El baile de madame Kalalú* o *La ola detenida*. Ni que decir tiene que la situación política de Venezuela ha contribuido en gran manera a ese surgimiento de autores venezolanos en ediciones españolas y que sin ello la cosa hubiera sido más ardua, pero también es cierto que esa situación terrible ha permitido que el público español conociera a unos autores de valía literaria indiscutible. Como en el caso que nos ocupa.

Juan Carlos Chirinos (Valera, Trujillo, Venezuela, 1957), afincado en España desde 1997, en que llegó a Salamanca para realizar el doctorado en Literatura Española e Hispanoamericana, es uno de los escritores venezolanos que más ha publicado entre nosotros, con una obra que alcanza ya los doce títulos entre un variado abanico de géneros que abarca desde la novela y el cuento al ensayo, el teatro, el cine o el periodismo, aparte de la biografía, que es género que le apasiona y donde ha dado cuerpo a figuras tan dispares como el general Miranda; el conquistador y vislumbrador de otros mundos, Alejandro Magno; Olimpia, madre de Alejandro y a quien Chirinos otorga cuatro nombres y Albert Einstein, a quien le supone un epistolario revelador. De entre sus obras más destacadas, cabría citar *Nochebosque*, una curiosa novela que me recordaba, cuando la leí, a los hallazgos afortunados del Henry James de *Otra vuelta de tuerca* pero trasladados a una explosión de los sentidos cuando Paula Sorky tiene que cuidar de Osip, un niño de once años y éste, con vampírico deseo, se va apoderando del

alma de la joven; *La manzana de Nietzsche*, una miscelánea de relatos de varia intención donde surgen curiosidades inquietantes a través de anécdotas raras y atrevidas, como el uso de la primera máquina de escribir, pronto abandonada, por el autor de *Así hablaba Zaratustra*; y, en el género del ensayo, *Venezuela, biografía de un suicidio*, que es una magnífica introducción para que el lector español entienda, explicando los antecedentes, las consecuencias de un país que es ahora objeto de interés mundial. Chirinos no quiso hacer una historia de Venezuela al uso sino que, al modo de lo que para Unamuno significaba el concepto de intrahistoria, realizó un análisis personal, y obligadamente subjetivo, del tema. En el libro hallamos intuiciones definitivas para entender procesos muy modernos y hasta ahora inéditos en los análisis que se realizaban sobre la historia reciente de un país, como el que Hugo Chávez sea calificado como producto de la televisión basura, con su alto nivel obligado de psicopatía, el que Nicolás Maduro sea analizado desde la perspectiva del resentido al que esa maldad inherente se le amplifica debido a su ignorancia y, desde luego, y ésta es quizá la parte del libro más dada a ser teorizada con fortuna, la constatación de que los populismos no son nuevos en el devenir de su país, sino que se dieron desde el nacimiento mismo de la nación y que parece consustancial al destino de la gran mayoría de los países americanos de habla hispana.

Pensar y repensar el país, de una u otra manera, aunque la forma parezca a veces tendente a cierta extravagancia que pide a gritos atemperarse mediante la metáfora cuando no la querencia a lo alegórico, con lo que esta tendencia tiene ya de ser pronunciada y comprendida por y para unos

pocos, es lo común en esta narrativa venezolana que nos viene ahora a rachas tempestuosas. Juan Carlos Chirinos acaba de publicar una nueva novela, *Los cielos de curumo*, donde esa tendencia metafórica, por otro lado muy presente en su obra, adquiere una rara madurez literaria hasta el punto de que hay un cambio de yo narrativo que se justifica plenamente al final de la novela. No es fácil encontrar ejemplos de cambios del yo narrativo en que sea indispensable tamaño ajuste. Desde luego, está ese cambio de genial intuición en *Madame Bovary*, de Flaubert, ya en la página dos de la novela, pero es una excepción. Chirinos lo ha realizado al final de la misma y lo piensa así ya que: «He vuelto a mi primera persona porque lo ocurrido ya no tendrá vuelta atrás; no habrá otra ocasión para tomar las decisiones correctas. El mundo nunca se ha desarrollado así, Celestia. No se estrena todos los días, como un cuaderno nuevo. Sólo se puede esperar y presenciar, esperar y presenciar, como hago yo desde hace eones, desde las alturas, dando vueltas y vueltas sobre las cabezas de ella gente. El encuentro con la maldad no se borrará de tu hoja de vida, y la solución no es otro “quiebre mental”. Y tan bonito que había comenzado todo». Hay que darse cuenta de que ése yo es el de un curumo, que en lengua caribe se refiere al zamuro, el ave más abundante de la zona alrededor de Caracas hasta el punto de que en el municipio de la Miranda caraqueña hay una urbanización llamada «Cumbres de curumo», que es un buitre negro de aspecto algo desaliñado y plumas desparejas que en otras partes de la América de habla española se llaman zopilotes, en México, o gallinazos, como en el Perú. En la novela de Chirinos el curumo es metáfora de la querencia de sed de justicia, en cier-

ta manera. De ahí que, recuperado ya el yo narrativo en primera persona lo primero que piense es en la destrucción: «¿Muertas o no muertas? –murmuré planeando por encima de la montaña que chorreaba su barro generoso sobre el rostro de Caracas, destruyendo edificios, avenidas, ranchos, galpones, centros comerciales, escuelas, hospitales y casas desvencijadas. Qué rica carroña la que me comeré mañana». El libro es abundante en sensaciones, cómo no, oculares, pero también auditivas y táctiles, ya que al autor le va como anillo al dedo la descripción sensorial, que a veces borda.

Este animal giróvago, que traza círculos en danza casi infinita, parece llevar en su presencia lo inquietante, pues donde está hay muerte. Por otro lado, narrar en segunda persona es propio del discurso moral, acusador, presente en pasajes bíblicos y de feliz resolución en los discursos ciceronianos. En *Los cielos de curumo* abunda esta modalidad y es capaz de combinar tiempos narrativos con feliz resolución, lo que nos dice mucho del dominio de las técnicas literarias del autor. Pero ello, con ser esencial en la narración, hasta el punto de que la explica otorgándola varios puntos de vista, considero que no es lo que más destacaría de la misma. Dije líneas antes que Juan Carlos Chirinos es proclive a ser abundante en sensaciones y este libro es, en el fondo, una sinfonía de ellas mismas, pero entre estas sensaciones habría que anotar sobremanera el inusitado fraseo sobre erotismo, e inusitado porque en español no es fácil poseer un estilo literario erótico que no destaque del ritmo usual de la novela sino que sea parte integrante de ella: normalmente la cosa chirría por el lado procaz o por el lado cursi, empleando para ello incluso terminología médica cuando no su

correspondiente en latín. De ahí los esfuerzos felices del famoso capítulo 68 de *Rayuela*, de Julio Cortázar, describiendo una *fellatio* con palabras inventadas pero que todo el mundo entendía y que elevaba el tono del capítulo a cotas de sensualidad extremada, y extremado humor, asimismo. Pues bien, hay en esta novela abundantes páginas dedicadas a abundantes escenas eróticas resueltas con extremado buen hacer y ello hasta el punto de que se adaptan al ritmo narrativo de manera sobresaliente, es decir, que no se nota, lo que en este ámbito es un logro.

En esta novela, Juan Carlos Chirinos nos hace planear por Caracas mediante la mirada de un curumo que aguarda darse su fiesta en el esperado apocalipsis, cuando las laderas que circundan la ciudad se derrumben después de un diluvio y amenacen con tragarse el valle definitivamente, en un atisbo desesperado de regeneración. Pero el libro poco o nada tiene que ver con discursos y sí con historias muy concretas narrando la suerte de cinco amigas, y así, entre las vidas cruzadas de Osiris, Paula, Iannis, Celestia y Bárbara, asistimos a la descripción de la tierra baldía donde la corrupción, la desidia, la miseria y la delación campan por

sus respetos. En un momento de la novela se cita a Carl Gustav Jung y la cita es importante porque, en cierta manera, determina la forma de mirar el país: «No era tan sólo un lugar en el mapa, sino el mundo de Dios, ordenado y lleno de misterioso sentido. Esto parecía que los hombres lo ignoraban y ya los animales habían perdido en cierto modo este sentido». Dar sentido a esa bidimensionalidad que oprime y sustituirla por el mundo del sueño, para destruir lo que el autor llama «el envenenamiento mental», es lo que realiza esta novela y esa irrealidad descrita es un logro narrativo en tanto en cuanto potencia aquello que se quiere destacar, el grado de corrupción, de envenenamiento de una sociedad que camina hacia su destrucción moral y que se expresa mediante la metáfora de la anegación por el barro.

De ahí los dos modos de descripción narrativa que se complementan en esta hermosa novela, el que se describe desde la relación de los seres frente a frente, donde se pierde la perspectiva y se gana en sensaciones físicas, y la relación que el curumo establece volando, viendo el conjunto de las cosas, los seres y sus conductas, pero donde esa sensación física propia de lo cercano no lo quiere porque, además, le es negado.

**Mario Martín Gijón**

*Un segundo destierro. La sombra de Unamuno en el exilio español*

Iberoamericana, Madrid, 2018

352 páginas, 29.99 €



## Unamuno y el exilio de 1939

*Por* ANDREU NAVARRA

No hace ni tres meses que en este mismo medio nos ocupábamos de *En el torbellino* (Marcial Pons), de Colette y Jean Claude Rabaté, libro que se ocupaba del complejo asunto de la adhesión de Unamuno al bando insurrecto durante el verano de 1936, de sus consiguientes dudas, fallos y vacilaciones, la revisión de los sucesos del Paraninfo y la muerte y entierro del pensador vasco. Un nuevo libro, espléndido, del escritor y filólogo cacereño Mario Martín sale un poco del espectro de la polémica para situar su cámara justo después: a partir de que, en 1939, unos quinientos mil españoles se ven obligados a exiliarse de España para salvar la vida.

¿Cuál fue la imagen, o las imágenes, que de Unamuno se llevaron y defendieron aquellos exiliados? ¿Cómo reaccionaron a

la adhesión al bando franquista? ¿Cómo la conciliaron con su cosmogonía democrática o revolucionaria? La primera virtud del libro de Martín es su estructura coral. De una manera ordenada, el autor va desgranando qué publicaron en sus distintos lugares de residencia los humanistas liberales, los comunistas, los nacionalistas vascos, los poetas, o las figuras intelectuales de mayor talla que reunieron las mayores singularidades y ofrecieron sus visiones más personales sobre el controvertido pensador.

Guillermo de Torre, que no formaba parte del exilio, pero que se había sentido parte del bando republicano y se había trasladado a Argentina con su esposa Norah Borges en los años veinte, escribió sobre Unamuno en *Tríptico del sacrificio*. María Zambrano ya había escrito sobre Unamuno antes

de la guerra, en una carta colectiva enviada al maestro desterrado (1929) y en una reseña sobre *El otro* (febrero de 1933). La filósofa malagueña lamentó que Unamuno hubiera muerto «de espaldas a su pueblo», pero igualmente reconoció que la trayectoria del escritor vasco no tenía nada que ver con el fascismo. En 1940, publicó en la revista *Nuestra España* de la Habana su artículo «Sobre Unamuno». Con el tiempo, el análisis del idioma místico del maestro vasco le sirvió para reflexionar sobre el idioma poético en contacto con las experiencias de totalidad espiritual. Zambrano pensaba que, desde los primeros místicos del siglo XVI, la filosofía auténticamente española se había transmitido a través de la poesía y la prosa místicas. En ese esquema, Unamuno ocupaba el lugar del epígono. En *Delirio y destino*, la filósofa consideraba a Unamuno como el último de los grandes pensadores españoles ensimismados con una idea de España considerada como el centro del universo. El autor de *Niebla* cerraba, de esta forma, un ciclo que abrían los escritores de la época de Quevedo.

De lo que no cabe duda, tras la lectura de *Un segundo destierro*, es que el examen de la revisión de la obra de Unamuno afecta a lo más hondo del *homo hispanicus*. La pregunta sobre Unamuno tiene una triple dimensión para el que se acerca a su obra: la filosófica, la política y la existencial. Qué significa ser humano, qué significa tener fe, perderla o fabricársela uno mismo. Por qué rayos hemos ido a caer a este universo, y lo más inquietante de todo: ¿por qué precisamente en España? ¿Por qué en un lugar tan peculiar, tan cruzado de pasiones tales como la envidia o el cainismo? ¿Cómo se puede ser español con decoro y decencia? ¿Cuál es el modo vasco de poder ha-

bitar este mundo? ¿Qué somos? ¿Qué nos espera? Cómo es la filosofía o la poesía netamente españolas, si es que las hay. Son las preguntas que noqueaban a los escritores españoles, y a no pocos creadores europeos y americanos, cuando se topaban con la desconcertante esfinge unamuniana.

Preguntarse sobre Unamuno era y es un modo radical de intentar comprender nuestras contradicciones, limitaciones y posibilidades creadoras.

*Unamuno. Bosquejo de una filosofía*, de Josep Ferrater Mora, fue publicado en Buenos Aires el año 1944. El libro tuvo muy buena fortuna editorial: Sudamericana, lo reeditaría en 1957; en 1963 aparecería en versión inglesa traducido por Philip Silver. Otra edición iba a aparecer, aún en vida de Ferrater Mora, mejorada y ampliada, en 1985. El filósofo catalán, discípulo de Ortega, le envió la primera edición de su *Bosquejo*, desde Chile, a María Zambrano, que le contestó que aún andaba pensando en un libro unitario sobre Unamuno que finalmente no llegó a terminar. Sin embargo, Mercedes Gómez Blesa trató de reconstruir el *Unamuno* zambranesco, con todas las piezas que había diseminado la ensayista (Mondadori, 2004). Mario Martín piensa que *España, sueño y verdad* (1965) es el libro de Zambrano en el que más se dialoga con el maestro vasco desaparecido en 1936.

Sobre la obra de Ferrater Mora, Martín ha escrito que la considera una consecuencia lógica de su libro primerizo *España y Europa*, de 1942. «Para Ferrater Mora», continúa, «España se habría caracterizado por llevar hasta el extremo lo que en el resto de Europa sólo se esbozaba, para luego abandonarlo» (2018: 46). Experiencias como el casi nonato protestantismo endógeno es-

pañol, el alumbradismo, o la de los Comu-neros, o la Constitución de 1812, o la de 1931, o el mismo ciclo literario de la edad de plata, parecen avalar esta sospecha de Ferrater Mora, según la cual España lanzaba ideas novedosas sobre Europa para cerrarse luego a su perniciosa influencia, generando innovación para desperdiciarla luego, sorda para sí misma. La insistencia idealista de Unamuno sería un elemento más de esta sorprendente dinámica, de este derroche dorado y absurdo. Ferrater Mora es quien más contribuyó a afianzar la tesis de que Unamuno fue un auténtico filósofo. Y, curiosamente, no entró a debatir en la espionosa cuestión de si Unamuno era creyente o continuó siendo ateo durante toda su existencia adulta. La fluctuante fe de Unamuno hizo correr ríos de tinta dentro y fuera de España durante décadas.

El dramaturgo barcelonés Jacinto Grau publicó, en 1943, el folleto *Unamuno y la España de su tiempo*, que luego amplió hasta darle forma de libro tres años después. Grau, sobre todo, en un libro personal, destacaba el incendio de ideas que era siempre el Unamuno de carne y hueso, y reflexionó extensamente sobre su dramaturgia. También en Buenos Aires, el político republicano Carlos Esplá publicaba, en 1940, *Unamuno, Blasco Ibáñez y Sánchez Guerra en París (Recuerdos de un periodista)*, sobre el exilio de estas tres grandes figuras en la etapa de Primo de Rivera. La experiencia parisina sobre la que también escribió el gran Corpus Barga en uno de los capítulos de su autobiografía, *Los pasos contados* (1979). También en una obra de recuerdos, el peculiar periodista y escritor catalán Francisco Madrid publicó en 1943 *Genio e ingenio de Don Miguel de Unamuno* (1943), el mismo año en que enviaba a imprimir su obra *La*

*vida activa de Valle-Inclán*. Declaró Madrid, que había nacido en Barcelona en el año 1900 y se había formado en la bohemia semiolvidada de la capital catalana, que pensaba escribir un volumen titulado *Unamuno o el liberal*, que finalmente no llegó a nacer.

Sí fue publicado, en Nueva York, en la casa Ediciones Ibérica, que se vinculaba con la revista homónima de Victoria Kent, el libro *Monodialogos de don Miguel de Unamuno* (1958), del interesantísimo autor Eduardo Ortega y Gasset, hermano mayor de don José, el filósofo. *El pensamiento de Unamuno* (1953), de Segundo Serrano Poncela, excomunista reconvertido puntualmente a la fe, fue el primer libro de este autor en Puerto Rico. El aragonés Benjamín Jarnés publicó una antología de prosas unamunianas en 1943, y tituló el libro *Páginas líricas*. Tres años después, le dedicaba un capítulo de su libro *Retablo hispánico*. Juan José Domenchina, antiguo secretario de Azaña, publicaba en 1945 una edición de la *Obra escogida* de Unamuno, en la editorial mexicana Centauro. Luis Cernuda y León Felipe enjuiciaron extensamente la obra lírica del vasco. Pedro Salinas le dedicaba tres artículos de su *Literatura española. Siglo xx* (1941). Por su parte, Juan Larrea «consideraba a Unamuno, netamente individualista, como representante de una época que había de ser sobrepasada en el proceso hacia una humanidad colectiva», y se quedaba a las puertas de proponer una religión transunamuniana y posthispanica. Federico de Onís se ocupaba, en 1953, de preparar la edición íntegra del *Cancionero. Diario poético* de Unamuno, la gran obra póstuma que reunía un total de mil seiscientos cincuenta y cinco poemas escritos entre 1928 y 1936.



Fueron muchos más los académicos del exilio que desarrollaron trabajos sobre Unamuno: Juan Marichal, Carlos Blanco Aguinaga, a quien también reivindica Martín (y no es el único) como escritor de creación desde que Antonio Sánchez Barbudo planteó sus principales hipótesis sobre la espiritualidad unamuniana y la crisis de 1897 (*Hispanic Review*, 1950), sus tesis fueron desarrollándose en numerosos trabajos posteriores. Resulta asombroso comprobar hasta qué punto es capaz Mario Martín de agotar todas estas vetas, de reconstruir todo este minucioso laberinto filológico. Cómo se las ha arreglado con un corpus tan gigantesco y disperso de textos.

Capítulo aparte merece otro de los colosos del pensamiento español del siglo xx: Américo Castro. *Un segundo destierro* se ocupa también de la tormentosa relación que se desarrolló entre Unamuno y Castro, que llegó a ser insultado por el polemista vasco en la prensa. Sin embargo, Castro intentó separar sus diferencias personales con el maestro, a quien siempre admiró y entendió, aunque no siempre lo respetara, y parece que uno de sus libros capitales, *España en su historia* (1948), fue construido como una repuesta a *En torno al casticismo*. Este debate entre dos gigantes, merecería una monografía aparte. Aquí no podemos detenernos en este momento crucial de la cultura hispánica. Momento en el que se enfrentaron, y debatieron durante años, el altivo polemista y el sistemático filólogo.

Como se puede apreciar, la atención del exilio por Unamuno fue constante, inagotable. Una de las principales virtudes del libro de Martín consiste en este afán por recuperar puñados y puñados de intelectuales españoles perdidos, algunos de ellos

de forma particularmente injusta. Son muchos los exiliados que, en un momento u otro, reflexionaron sobre la clave Unamuno, y que la historia ha tratado mal: Álvaro de Albornoz, Eugenio Ímaz, Juan David García Bacca (notable filósofo), el intelectual comunista Adolfo Sánchez Vázquez, el pensador evangélico Jerónimo Chicharro de León o el excombatiente Antonio Aparicio, poeta que había luchado en la brigada de «El Campesino». Una España expulsada e ignorada, abigarrada y diversa, comprometida y desesperada, de la que aún no sabemos beber.

Salvador de Madariaga, Francisco Ayala, Juan López-Morillas, Ángel Galarza, Juan Chabás, el escrito soviético César M. Arconada todos ellos figuras relevantes, hasta de primerísimo orden algunas, todos escritores que dijeron algo sobre don Miguel, siendo José Bergamín el intelectual que más se perfiló, y durante más tiempo, como continuador y albacea literario de Unamuno, y su principal imitador.

El libro sobre Unamuno más madrugador de la posguerra española, aunque no fuera el primero en ser escrito, fue el *Miguel de Unamuno* (1943) de Julián Marías. Escrito desde el interior, pronto recibió dardos desde algunos de los intelectuales más destacados del destierro. La primera antología poética de la España que se quedó se debió al «falso falangista» Luis Felipe Vivanco, mientras que el exdiscípulo de Unamuno, Manuel García Blanco impulsó, desde 1948, los *Cuadernos de la Cátedra Miguel de Unamuno*, que han sobrevivido hasta la actualidad. Laín Entralgo se encargó de maquillar, falsear y depurar la imagen de la generación del 98, para que encajara todo lo posible en los valores del nuevo estado nacionalcatólico. Frente a la eviden-

te influencia literaria general y filosófica de Unamuno, el movimiento exaltó a Menéndez Pelayo como «primer soñador de España», mientras no pocos sacerdotes tro-naban contra la obra del antiguo rector de Salamanca, claramente herética. Y es que Unamuno, con el paso de los años, acertó a construir una forma personalísima de misti-cismo y protestantismo cristiano, a pesar de que algunos estudiosos (Sánchez Barbudo a la cabeza) defendieran a los cuatro vientos su ateísmo de fondo.

Mario Martín ha trazado, en su ensayo, con toda paciencia, una tupida red de interrelaciones textuales entre estudiosos de la obra de Unamuno. Ha rebuscado en archivos obras que ni siquiera llegaron a publicarse, bosquejos de conferencias, artí-culos recónditos, escritores tan esforzados como naufragados, en una obra que con-vierte a Unamuno en un nódulo de hispani-dades interrogantes que nos sigue interpe-lando. De algún modo, el relato del libro es el de una serie más o menos larga de crea-dores y pensadores que trataban de encon-trarse a sí mismos en la prosa, los versos y los dramas de un escritor endiablado que ni siquiera se había encontrado, él tam-po-co, a sí mismo, de una forma clara y uní-vo-ca. Es lo que provocó que, sobre una serie de temas unamunianos, se pudiera afirmar tanto una cosa como exactamente la con-traria.

Y esto lo más curioso de la historia ente-rra: habiendo abrazado Unamuno el bando nacionalista, fueron los falangistas quienes peor trataron a Unamuno en los textos, a pe-sar de que Unamuno fuera enterrado por el rito falangista; en cambio, todos los escri-to-res del exilio, menos Sender, lo considera-ron un ejemplo a seguir y una quintaesencia viva de la patria que había dejado detrás. De

alguna forma, Unamuno acabó convirtién-dose en el símbolo de un discurso ilustrado español que había resultado derrotado en la guerra por el fascismo internacional. Des-de la distancia, fue posible escuchar la voz de Unamuno más allá de sus propios ruidos y polémicas, desde un espacio y un tiempo trascendidos.

Atentos a lo que vaya publicando Mario Martín. Como científico, y pese a su juven-tud, es uno de los investigadores más des-tacados y premiados de los últimos años. Su misma trayectoria lo avala: es miem-bro del Grupo de Estudios del Exilio Litera-rio (GEXEL), y ha publicado las monografías *Una poesía de la presencia. José Herrera Petere en el surrealismo, la guerra y el des-tierro* (Pre-Textos, 2009), *Entre la fantasía y el compromiso. La obra narrativa y dramá-tica de José Herrera Petere* (Renacimien-to, 2010), *Los (anti)intelectuales de la de-recha en España. De Giménez Caballero a Jiménez Losantos* (RBA, 2011), *La patria imaginada de José Kahn. Vida y obra de un escritor de tres exilios* (Pre-Textos, 2013). Me gustaría mencionar como caso aparte su imprescindible ensayo *La resistencia fran-co-española (1936-1950)* (Diputación de Badajoz, 2014), con el cual se alzó con el premio Arturo Barea del año 2013. Por su importancia, es un libro que merecería ree-dición y mayor difusión.

Por si no fuera poco, resulta que Mario Martín es un excelente novelista: lo avalan la delicada *Un otoño extremeño* (Editora Regional de Extremadura, 2017) y *Ut pic-tora poesis y otros tres relatos* (Pre-Textos, 2018), que también acaba de aparecer. Me temo que la radical independencia de este autor, su honestidad, tenderán a apartarlo de los posturos habituales. Pero al final, mientras otros se hacen fotos bonitas, el

más trabajador acaba llevándose el gato al agua. No ha andado miope el ayuntamiento de Bilbao a la hora de otorgarle el XVIII Premio de Ensayo Miguel de Unamuno a *Un segundo destierro. La sombra de Unamuno en el exilio español*. Mario Martín ha vuelto a demostrar su talla científica. Y esto es algo muy fácil de comprobar, transitando por cualquiera de sus libros. No dejen de hacerlo.

**Guillermo Altares**

*Una lección olvidada. Viajes por la historia de Europa*

Tusquets Editores, Barcelona, 2018

480 páginas, 22.90 € (ebook 12.34 €)



## Un proyecto de reconstrucción

**Por** JOSÉ MARÍA HERRERA

*Una lección olvidada* es un libro tan ameno que lo único que me inquieta ahora que inicio su reseña es no aburrir al lector con observaciones que puedan confundirlo sobre su naturaleza. Resultar pesado comentándolo es el peor servicio que podemos prestarle. Ignoro si la agilidad de la escritura va con la profesión de reportero en la que Altares tiene acreditada una importante trayectoria, pero lo cierto es que, por abstruso que sea un tema, por abigarradas que resulten sus causas o implicaciones, siempre consigue exponerlo con claridad y de modo tan eficaz que, en verdad, cuesta separarse del libro.

¿Cuál es el secreto? Muchas cosas, naturalmente. El talento narrativo nunca es casual. Sin una masa enorme de lecturas difícilmente nadie escribe así. Tampoco

se puede redactar una obra como ésta sin disponer de una vasta cultura. No se trata, sin embargo –y esto es importante decirlo aquí–, de cultura libresca y, mucho menos, académica. Guillermo Altares no es hombre de pupitre. Conoce los lugares que describe porque los ha visitado y lo mismo le ocurre con muchas de las personas de las que habla o a las que cita. Esta proximidad física a los asuntos es quizá la causa de que en ningún momento olvide que para comprender un problema o una situación no basta un único punto de vista. Son detalles que el buen reportero aprende en el desempeño de la profesión. Gracias a ello, ha escrito un libro de historia como si fuera un libro de viajes redactado con mentalidad de enviado especial, la mentalidad de alguien que no puede permitirse el lujo de entretenerse con

nada que no sea realmente decisivo para la comprensión de la cuestión tratada. El narrador de *Una lección olvidada* no es, en fin, ni un profesor preocupado didácticamente por ajustar el discurso al nivel del discípulo, ni un historiador profesional que antepone la precisión y el rigor científicos a cualquier otro fin; sino un viajero curioso que, al tiempo que se deleita en la contemplación de los lugares que visita, recorre Europa apremiado por la urgencia de descubrir la actualidad en las huellas del pretérito.

¿Con que espíritu emprende Altares este viaje por la historia europea? Una de las citas que franquean el libro deja perfectamente claro de qué se trata. «Ya no podemos permitirnos –son palabras de H. Arendt en *Los orígenes del totalitarismo*– recoger del pasado lo que era bueno y denominarlo sencillamente nuestra herencia y despreciar lo malo y considerarlo simplemente un peso muerto que el tiempo por sí mismo enterrará en el olvido». Las herencias hay que aceptarlas o rechazarlas enteras. No sólo el capital y los intereses a nuestro favor, sino también las deudas e hipotecas. El progresismo, esa creencia según la cual podemos quedarnos sólo con lo mejor de la historia (algo que curiosamente suele apuntar en la dirección de nuestros ideales), se ha vuelto imposible. El siglo xx, con sus inauditos e inenarrables horrores, nos ha obligado a ver las cosas de otra forma. Ya no se puede tratar la historia como si fuera un palimpsesto en el que solamente cuenta la última página, aquella en la que se escribe lo que la memoria quiere recordar borrando antes todo lo que no interesa.

El libro está en gran medida a la altura de este propósito. Lo está, sobre todo, mientras se ocupa de la violencia. Salvo el primer capítulo, dedicado a la cueva de Chauvet, la

cueva de los sueños olvidados, donde fueron descubiertas en 1994 montones de pinturas de cerca de cuarenta mil años de antigüedad (el doble que las de Altamira), todos los demás, hasta el veinte, tienen que ver con ella. La violencia, según Altares, recorre la historia de Europa desde su origen. No es casual, desde luego, que el primer europeo conocido, el hombre de Ötzi, cuyo cuerpo, conservado en los Alpes a tres mil doscientos metros de altura, muriera hace cinco mil trescientos años a causa de un flechazo en la espalda. Tampoco que la experiencia de la guerra, tema de la *Iliada*, relato fundacional de nuestra cultura, nos haya acompañado siempre. De una cosa y otra escribe en el segundo y tercer capítulos para seguir luego reflexionando en los siguientes acerca de la violencia y sus modalidades. De todas, ha tenido Europa dosis significativas: violencia institucional, violencia religiosa, violencia personal, violencia patriótica, violencia ideológica... Claro que eso no quiere decir que en nuestra historia no se hayan dado pasos en otra dirección. La Unión Europea, de la que Altares, al igual que yo, es abierto partidario, constituye una prueba de lo mucho que se gana cuando la cooperación se impone a la divergencia, algo que desafortunadamente no garantiza que en cualquier momento surjan fuerzas que amenacen su existencia.

Europa siempre fue un proyecto en construcción. A pesar de su diversidad, algo ha unido desde tiempos remotos a sus habitantes. Este espíritu común se ha revelado tanto en el esfuerzo hacia la integración de ciertos períodos como en la propensión al mantenimiento de la diversidad de otros. Tendemos a creer que las naciones fueron primero y luego vino Europa, pero en realidad ocurrió al revés. La unión, en cierto sen-

tido, precedió siempre a la dispersión. De hecho, antes que los Estados fue el Imperio Romano. Es de sus fragmentos de donde surgieron las naciones. Los grandes reyes soñaron siempre con reconstruirlo. Intereses dinásticos, prejuicios religiosos o rivalidades comerciales y económicas, obstaculizaron ese proceso, aunque siempre hubo algo que se imponía sobre las diferencias, algo que tiene que ver con el gusto y el pensamiento (artes, ciencia, filosofía). Nadie puede negar que los Estados han tenido importancia en la construcción de lo que somos, pero el proceso que ha conducido en las últimas décadas a tratar de disolverlos en una unidad superior –renunciando a las fronteras, buscando el bien común general, etcétera– no es ajeno a nuestra historia y ha sido, como escribe Altares «lo mejor que nos ha pasado en nuestra historia reciente como europeos». Que en las últimas décadas haya prevalecido en Europa el espíritu de cooperación sobre las tradicionales formas de desavenencia es algo que no sólo hay que celebrar, sino que defender seriamente. Lo mismo cabe decir –y eso hace él– de la transición española, a pesar de sus limitaciones, empezando por la imposibilidad de construir un relato satisfactorio para todos. La lección que no podemos olvidar cuando repasamos nuestra historia, la de Europa y la de España, es que hay que luchar por la verdad, pero al mismo tiempo impedir que la verdad se diluya y transforme en mito, pues los mitos, tan seductores y fascinantes en la literatura o el cine, no sirven para construir el presente.

Ya puede imaginar el lector que con esta forma de enfocar los asuntos, Guillermo Altares no puede tener una gran opinión del nacionalismo, del que dice en una página que es una «triste mezcla de historia y geo-

grafía, aderezadas con buenas dosis de estupidez». Cualquiera que sepa lo que encierra el pasado –y *Una lección olvidada* ofrece una vista magnífica de veinte momentos estelares de la historia europea– sabe que graves problemas ocasionan las personas empeñadas en reciclar los detritus del pretérito. Para ganar el futuro hay que dejar de mirar continuamente atrás. Los creadores de la fábula de Orfeo, el músico mitológico que perdió a su esposa Eurídice tras rescatarla del reino de los muertos porque desobedeció la orden de Hades de no volver la mirada mientras anduviera por sus territorios, sabían muy bien que el pasado tiene que pasar del todo y que la única forma de hacerlo no es olvidarlo, sino aprender la lección, asumirlo de veras para pensar en otra cosa.

Nada de particular tiene, por eso, que el capítulo más polémico del libro sea el dedicado a la Guerra Civil española. El relato sobre Madrid en guerra –un charco del que es difícil salir sin los pantalones manchados de barro– suscitará a buen seguro opiniones contrapuestas. La ceguera que se apoderó de tantos europeos en aquellos años condujo a España a la catástrofe. Altares escribe, sin embargo, como si el espíritu totalitario afectara sólo a los fascistas de Franco. Por desgracia, y esto es algo que ahora se pretende sepultar bajo el rótulo de «memoria histórica», también importantes sectores de la izquierda cayeron bajo el hechizo de una visión del mundo sustentada en la destrucción de cualquier divergencia. Aunque en el capítulo que dedica a Stalin (el decimoquinto), deja bien clara cuál es su opinión sobre el sanguinario tirano, cuando habla de la guerra española prefiere no plantearse el sentido de su papel en ella (y de algunos brigadistas internacionales que

no parece que fueran románticos idealistas, Enver Hoxha, por ejemplo, quien defendió libertades en España que luego aplastó brutalmente en Albania). Pero ya se sabe, el de la Guerra Civil es un tema en el que se pasa con facilidad del tabú a la mitificación, quizá porque los que se empeñan en seguir hablando de él como si fuera un tema de actualidad suelen estar del lado de los vencedores o de los vencidos, no de las víctimas, que fueron de unos y de otros.

De todos modos, los lectores que sientan que el relato sobre la Guerra Civil no guarda la equidistancia que les gustaría pueden consolarse con las interesantes reflexiones que aquí y allá hace Altares sobre los horrores que padecieron las mujeres en los regímenes comunistas. Desde la orden de Stalin de violar sin contemplaciones a las alemanas tras la conquista de Berlín a las leyes de Ceaucescu, exigiendo a los médicos controlar y denunciar a las mujeres que utilizaban métodos anticonceptivos o habían abortado, la lista de atrocidades asombrará a los progresistas de ahora.

Si hay algo en lo que discrepo de Altares es en la excesiva relevancia que otorga a ciertas actitudes en la defensa de la libertad en las ciudades europeas tras la Segunda Guerra Mundial. El entusiasmo por el progresismo igualitario de Suecia, país al que algunos historiadores acusan de haber ta-

pado así los impresionantes beneficios obtenidos de su colaboración con la Alemania nazi, o por los movimientos contraculturales holandeses, me parece un poco naíf. No estoy diciendo que no hayan dejado su huella, pero es una huella entre muchas otras. Influido quizá por la *Crítica de la razón cínica* de Sloterdijk, Altares llega incluso a dotar de pedigrí clásico a los provos de Ámsterdam vinculándolos al, según él, inventor de la contracultura y la provocación, Diógenes el cínico. Se le olvida decir, creo, que este tipo de personajes sólo pueden existir en sociedades que respetan la libertad individual —no son causa de nada, sino, en el mejor de los casos, un efecto— y que su oposición a la cultura, a las creencias compartidas, únicamente resulta útil si éstas son lo bastante versátiles como para resistir el cinismo de sus practicantes. Europa es una cultura a la que la contracultura no hace mella, sino que, como todo lo que la pone en tela de juicio, la anima a buscar nuevas direcciones. Esto viene siendo así desde los griegos. Afirmar que el movimiento Provo, antecedente, según dice, del 15M español, ha marcado moral y físicamente el espíritu no sólo de Ámsterdam, sino, por extensión, el de todo el continente, es una declaración desorbitada e ingenua que recuerda a esos animalistas que, mirando embobados a su mascota, creen tener delante a todo el reino animal.

**Elisabeth Tova Bailey**

*El sonido de un caracol salvaje al comer*

Traducción de Violeta Arranz

Capitán Swing, Madrid, 2019

152 páginas, 16.50 € (ebook 7.99 €)



## Estado latente: lentitud que avanza

*Por* JULIO SERRANO

*Aún aprendo*, escribió Goya al pie de uno de sus grabados en el que dibujó a un anciano de mirada vivaz y desafiante apoyado sobre dos bastones. Elisabeth Tova Bailey –pseudónimo que usa la ensayista y escritora de cuentos–, desde otro de los bordes de la vida, dotó también de sentido esta frase. Y es que, a la edad de treinta y cuatro años, un virus patógeno, monstruo diminuto, dañó su sistema nervioso hasta dejarla inmóvil, atrapada en sí. Difícil de imaginar la aventura, personal y literaria, que posibilita la caída.

*El sonido de un caracol salvaje* es un ensayo –nada lastimoso– que nace de una observación lenta, paciente. Rezuma un tiempo tan dilatado –pese a su agilidad narrativa– que pareciera el propio de una suerte de asceta. Omite el padecimiento

para centrarse en aquello que la enfermedad ofrece, los modos de ver adquiridos o condicionados por el aislamiento y la quietud. Bailey escribe desde los márgenes de la vida, construyendo un relato que bebe de lo que tiene al alcance, que es poco y, sin embargo, en ella, es fecundo.

Hay dos azares que enmarcan este relato autobiográfico: el que desencadena la enfermedad, es decir, el azaroso encuentro de la autora con un misterioso virus patógeno y el otro es, ya postrada en la cama, el fortuito encuentro con un caracol sobre su mesilla de noche. Con el patógeno no hay comunicación, sólo un enigma de porqués, cuándo y la progresiva aceptación del fatal encuentro. Con el caracol sí la hay (en un amplio abanico del término) y es esa extraordinaria relación con la apenas audible



presencia del molusco la que dota de singularidad a un texto tejido con unos hilos infrecuentes: el de la escritura como huella de una experiencia de tiempo tan dilatado, el de una narración que deja testimonio del aislamiento profundo y, especialmente, la narración de su singular vía de escape. La que halla en un caracol, con su pausado ritmo, una conexión restaurativa y de rara belleza.

Este texto híbrido, que hermana a criaturas tan dispares como a una *homo sapiens* y un caracol de la especie de *labio blanco del bosque*, contiene ecos de la poesía oriental, occidental y de la literatura científica. También nos recuerda a Gregorio Samsa, pues la persona que creía ser la autora, comienza a cambiar. «Mi condición de vertebrado se estaba disolviendo literalmente. Acabaría convirtiéndome en una criatura de cuerpo blando sin espina dorsal, más parecida a un gasterópodo que a un mamífero». La narración de ese periodo oscuro de su vida propone un viaje a un mundo alejado de su especie.

La historia personal interacciona con sus posteriores lecturas científicas –acabaría por ser una apasionada lectora sobre malacología–. Entrelazado con el texto más íntimo, figura un compendio de referencias tanto a escritores y poetas que han observado agudamente a los caracoles –Elizabeth Bishop, Kobayashi Issa, Yosa Buson, Rilke, Emily Dickinson, John Donne, Hans Christian Andersen–, así como menciones a una amplia bibliografía científica sobre gasterópodos que no lo merman de riqueza literaria. Aunque, eso sí, el texto tiene una consistencia difícil de etiquetar: equidistante del cuento, la prosa poética, la literatura científica, la literatura fantástica y la meditación escri-

ta. Consistencia del texto: viscosa. Una rara especie, sin duda, y sin embargo rezuma la sencillez de lo logrado, la del texto que fluye. ¡Cómo no va a fluir!

Que Elisabeth Tova Bailey tenga una mente, a la par creativa y científica, hace que el relato crezca hacia lo informativo. Uno acaba sabiendo mucho de caracoles –anatomía, funciones defensivas, costumbres sexuales, misterios de su locomoción–, misterios, por cierto, que trajeron de cabeza al mismo Darwin, pero narrados desde una observación implicada *personalmente*. Es decir, el caracol no es sólo objeto de su estudio por curiosidad y deseo de aprendizaje, sino que se establece entre ellos dos una relación larga, de dependencia y cierta simbiosis restaurativa. Al fin y al cabo, durante un año convivieron en una habitación, ambos en aislamiento, separados de su mundo natural y en conexión uno del otro. Ella le procuraría alimento y un hábitat (un terrario) hecho con hojas, agua, musgo, champiñones... y el caracol la guiaría como una suerte de mentor, a la velocidad y ritmo adecuados para ella en ese periodo ralentizado de su vida. El caracol sería durante muchos días su solo acompañante, una presencia de la que aprender, con la lentitud idónea como para incitar en ella pequeños movimientos imitativos, además de ser una vida de la que cuidar, un sentido y una esperanza. Una vida –la de la autora– sostenida en una mínima diversidad y riqueza, lo que no implica una renuncia al aprendizaje, a la construcción. Walt Whitman supo expresar el asombro de la conexión con lo natural, por pequeña que sea la forma a través de la cual se comunica la vida vegetal, animal o mineral con el ser humano: una hoja de hierba, un tallo, una gota de agua.

¿Qué es lo singular en este libro con respecto a esa comunicación que tantos poetas, naturalistas o científicos han observado y comunicado? Quizá sea el tiempo: la observación sostenida, sin distracción, en un tiempo demasiado prolongado para el ser humano, salvo que, como en este caso, un virus obligue a ello: a renunciar a toda distracción o separación de dos seres vivos cuyo metabolismo y tiempo no están diseñados para formar tan fiel y obsesiva pareja. Hay algo único en este diálogo simbiótico. Hay casos, como el de la primatóloga Jane Goodall, en el que la observación y el conocimiento van de la mano de una profunda empatía, en su caso, con los chimpancés. Quien la haya visto en alguna conferencia, habrá escuchado su simbiosis asistiendo a su imitación del sonido de los chimpancés, borrando de alguna manera fronteras entre la amplia familia de homínidos que formamos. Hermanarse con un caracol es un paso más desafiante, pero ya transformarse en uno y no estar loco es una aventura no al alcance de cualquiera.

El libro contiene un elogio de lo insignificante. En una vida con las posibilidades de locomoción cercenadas, observar a una criatura vivir su vida supone un agarre. El lento caminar del caracol se convierte en meta; el gasterópodo, en héroe al que emular, puesto que sus proezas resultan más cercanas a las posibilidades de Elisabeth que las de los individuos de su especie, demasiado extraños ya, con sus bruscos movimientos de brazos y piernas, con esos niveles de energía desconcertantes («Me asombraban los movimientos aleatorios de mis amigos por la habitación; era como si no supieran qué hacer con su energía. Tenían tan *poco cuidado* con ella»). Habitar la otredad: «mientras que la energía de mis

visitas humanas me agotaba, el caracol me inspiraba» y un viaje a la semilla. El caracol le proporciona un viaje hacia atrás. De alguna manera ese caracol, embajador de todos los caracoles, le estaba presentando a sus ancestros gasterópodos, que se remontan a un tiempo muy anterior a nuestra especie, y ella estaba viviendo en sí la experiencia de un mundo atemporal en miniatura. Los helechos y musgos del terrario del caracol, a modo de bosque primigenio, le conducen a un tiempo germen en el que caracol y ser humano compartieron origen evolutivo. Una experiencia hacia atrás no sólo imaginada, sino padecida desde el cuerpo. El resto de la habitación, una suerte de mapa a mundos lejanos (la librería o el baño como espacios demasiado distantes; espacios de nostalgia, de cuando era de nuestra especie).

Es un libro que va de la experiencia corporal a la mente. No al revés. Primero se hace caracol, luego escribe. El taóismo y el zen han apuntado a esta comunión, a esta mística. Ella no llega por ese camino, sino por el de la enfermedad y el azar. Tras un año *cara a tentáculo* con el caracol, la simbiosis kafkiana se va operando y el lector pasea por ese puente que es el libro hacia el mundo de los moluscos. Un libro de interés para el amante de la ficción (puede ser escéptico y leerlo de ese modo, como un cuento extraordinario), pero también para el campo de las humanidades médicas e incluso, llevando el libro más lejos de lo que él mismo propone, para un gasterópodo esoterismo. Por lo visto también se está utilizando en entornos educativos por su potencial edificante, inspirador.

A medida que la autora se fue recuperando, la ventana comunicativa hacia los

caracoles se fue cerrando. Leyó y se interesó por ellos durante décadas, pero dejó de compartir la lentitud necesaria para la relación personal. En su diario dejó escri-

to: «Siempre hay mucho que hacer, independientemente de la velocidad a la que lo haga. Debo recordar al caracol. Acuérdate siempre del caracol».

**Danilo Kiš**

*La buhardilla*

Edición de Mirjana Miocinovic

Traducción de Luisa Fernanda Garrido y Tihomir Pištelek

Acantilado, Barcelona, 2019

112 páginas, 14.00 €



## Levantad, carpinteros, las vigas de la imaginación

*Por* CRISTIAN CRUSAT

El itinerario de Danilo Kiš resulta análogo al de otros escritores como James Joyce, William Faulkner o Jorge Luis Borges, con cuyas trayectorias literarias guardan esenciales similitudes, entre las que una ciudad –París– y una lengua –la francesa– no son ciertamente las menores. Para Kiš, como para Joyce, Faulkner y Borges, París constituyó una privilegiada vía de acceso a la república mundial de las letras. Allí, en una de las metrópolis literarias más pujantes del siglo xx y de mayor porosidad a la hora de asimilar a autores excéntricos dentro de sus propios sistemas nacionales, la obra de Danilo Kiš –oportunamente traducida por editoriales como Gallimard o Fayard–, se consagró como una de las más sólidas e irreprochables respuestas literarias a las catástrofes humanas de Auschwitz, Hiroshima y el Gulag soviético.

Danilo Kiš (Subotica, 1935-París, 1989), en efecto, escribió gran parte de su literatura en Francia, donde, además de ser lector de serbocroata en las universidades de Burdeos, Estrasburgo o Lille, se consagró infatigablemente a la traducción –actividad que, en la antedicha república mundial de las letras, se yergue como la auténtica generadora de capital y valor literarios–; se dedicó a traducir, sí, del francés, húngaro, ruso e inglés. Desde 1979, y hasta su muerte en 1989, Kiš residió en París, ciudad a la que definió como «la gran cocina de las ideas» y «la capital de la literatura», una aseveración que todavía permanece vigente a poco que uno camine por sus calles y visite alguna de sus incontables librerías (aunque tal vez baste con acudir a cualquiera de las sedes que por el mundo tiene repartidas el Institut

Français y comprobar el excepcional cuidado que la nación vecina ha dispensado, por lo general, a las *belles lettres* y a la biblioteconomía, a pesar de la enojosa propensión de los editores franceses a alterar y cambiar los títulos de los libros cuyos derechos adquieren y traducen, hasta el punto de volverlos, a veces, irreconocibles. Un ejemplo entre muchísimos: cuando Haruki Murakami publicó *De qué hablo cuando hablo de correr*—en clara alusión a *De qué hablamos cuando hablamos de amor* de Raymond Carver, autor al que el japonés había traducido—, la editorial Belfond optó por titularlo, ahí es nada, *Auto-retrato del autor como corredor de fondo*.

Desde Francia, Danilo Kiš mantuvo una relación tensa y muy crítica con la literatura de la vieja Yugoslavia, su país de origen, ya que en 1976 protagonizó, aunque de manera involuntaria, uno de los escándalos más reseñables de las últimas décadas y, acaso, el más penoso intelectualmente. En este sentido, cumple dirigir al lector interesado en esta y otras polémicas literarias al libro *Tumba de la ficción* (1999), en el que su autor, Christian Salmon, parte de la querrela de Kiš con el *establishment* literario de Belgrado, así como de la fetua promulgada contra Salman Rushdie, para ahondar en las modernas configuraciones de la censura.

En el caso de Kiš, la semilla del odio arraigó y brotó de manera desmesurada tras la publicación de *Una tumba para Boris Davidovich*, un libro que, a la postre, se ha convertido en el buque insignia de la obra de Danilo Kiš. En lo esencial, su audaz combinación de ficción y documentalismo—procedimiento de filiación netamente borgiana, asumido y puesto en práctica por Kiš como una derivación del concepto formalista de *extrañamiento*— fue grotescamente malinterpretada como plagio en un principio, aunque la denuncia interpuesta por

algunos críticos literarios yugoslavos acabó convertida, poco más tarde, en una desafortada y mendaz caza de brujas literaria. En 2013, la editorial Acantilado—que está acometiendo la publicación de la obra completa de este autor fundamental— dio a las prensas *Lección de anatomía*, un libro que es, al mismo tiempo, un tratado de estética y una valiente e inteligente réplica poética—la única que cabía en su caso—; pero, sobre todo, representa una lúcida disección del programa literario de Danilo Kiš que el propio autor decidió publicar en 1978 como consecuencia de la triste polémica florecida en su país entre 1976 y 1977.

Junto a otros muchos méritos poéticos y antropográficos, Kiš es asimismo uno de los autores que mejor ha comprendido su tarea literaria y que mejor se ha hecho comprender. Varias razones explican su brillantez expositiva. Entre ellas, sin duda, su dominio de los temas que han centrado el pensamiento crítico literario, toda vez que Kiš figuró entre los miembros de la primera promoción de licenciados en Literatura Comparada de la Universidad de Belgrado. Pero es posible que un contexto tan miope para la imaginación literaria como el que le tocó en suerte (esa Yugoslavia donde imperaba un «primitivismo neonaturalista» tan pretendidamente comprometido como romo y estéril—y, encima, hostil—), además de su familiaridad con la obra de los principales posestructuralistas franceses, propiciaran el desarrollo de su firme y coherente poética. A propósito de esto, en 2017, Acantilado publicó *Homo poeticus*, un clarividente conjunto de ensayos y entrevistas que encarnaban el presente absoluto de la inteligencia crítica de Danilo Kiš, quien allí ofrecía su fundado punto de vista sobre asuntos tan disímiles como la naturaleza del estilo realista, la literatura comprometida, el gé-

nero cuentístico, el nacionalismo como paranoia, la función de la literatura, la obra de Raymond Queneau, el matadero de la historia, los deberes de la crítica o las tensiones culturales en el seno de la civilización mediterránea. También recorría la estirpe de sus maestros, entre los que se cuentan Miroslav Krleža, Ivo Andrić, Miloš Crnjanski, James Joyce, Gustave Flaubert, Jorge Luis Borges, Bruno Schulz o Arthur Koestler. Su talento para la admiración, como escribió Susan Sontag, también ha convertido a Kiš en un autor sumamente fraterno para las nuevas promociones de lectores.

Y hete aquí que éstos tienen ahora la oportunidad de observar, como quien dice, a uno de los escritores insoslayables de la segunda mitad del siglo xx emergiendo de la asombrosa crisálida de su talento, nuevamente (pues en 2002 la editorial Ópera Prima ya tradujo al español la obra que aquí nos ocupa). En efecto, publicada en 1962, *La buhardilla* es el primer libro firmado por un jovencísimo Danilo Kiš, quien la escribió entre noviembre de 1959 y mayo de 1960 y apenas se hallaba en la segunda mitad de la veintena cuando la novela comenzó a distribuirse.

En términos generales, late en las páginas de *La buhardilla* un desaforado romanticismo. A caballo entre la sátira y el *bildungsroman* se van alternando episodios teñidos de bohemia, búsquedas del ideal, perturbadoras ensoñaciones y chispazos líricos. El joven Orfeo, como se hace llamar el protagonista, comparte buhardilla con Igor, el mejor interlocutor para expresar sus anhelos de una vida verdadera. Cuando Orfeo se enamora de una chica a la que llama Eurídice, el sentimiento de pérdida articulará un sinnúmero de facetas poéticas, filosóficas, geográficas y astronómicas que le permitirán componer el intrincado atlas de su propio desconcierto. Y, aunque la trama

de la novela no proyecta en segundo plano ninguno de los grandes traumas históricos que recorrerán la obra de Kiš, sí pueden identificarse la mayoría de los elementos que caracterizarían su estilo a partir de entonces. La estructura de *La buhardilla*, sin ir más lejos, responde de medio a medio a uno de los principales lemas de su poética literaria, tomado del formalista ruso Viktor Shklovski: «El legado literario de un escritor, igual que la tradición del inventor, consiste en la suma de las posibilidades técnicas de su época». Por eso, la novela se convierte en un magma de posibilidades formales, desde la escritura epistolar a varios pasajes en verso o incluso diálogos en francés. No faltarán tampoco algunos elementos típicos de la literatura madura de Kiš: las enumeraciones, las notas a pie de página o los siempre reveladores y a menudo misteriosos *post-scriptum*.

Semejante poética, tan reconocible y sólidamente conformada a tan temprana edad en *La buhardilla*, revela el tamaño de la ambición y el compromiso intelectual de Danilo Kiš, así como las evidentes dificultades que su obra planteó a la crítica de su época –fundamentalmente a la yugoslava–, que carecía de las herramientas (las lecturas) con las que interpretar cabalmente el alcance y mérito de sus textos. Pero –para desgracia de este autor–, incluso algunos de entre quienes comprendieron sus intenciones y sancionaron positivamente su valía, como el poeta Joseph Brodsky, a menudo adolecieron de los mismos defectos que aquellos que intentaron menoscabar y desprestigiar la escritura de Kiš.

El caso de Brodsky es especialmente obvio, ya que en su prólogo a la edición norteamericana de *Una tumba para Boris Davidovich*, el poeta ruso–estadounidense intentó desvincular el nombre de Kiš

del de Borges, al que tildó de escritor «del tercer mundo» y cuya mención sólo buscaba, en su opinión, comprometer estilísticamente el libro del yugoslavo en virtud del pretendido «manierismo» del autor de *Ficciones* o *El Aleph*. Lo peor de todo no es que la escritura de Kiš entronque efectiva y directamente con la de Borges –cuyos procedimientos traslada libre y sagazmente a sus fábulas ancladas en episodios históricos, eludiendo la intemporalidad metafísica del argentino para centrarse en el carácter político de las narraciones–, sino que Kiš fue el primero en asumirla en sus textos críticos, pues formaba parte del arsenal de posibilidades técnicas que la época le ofrecía. Así lo afirmó en *Homo poeticus*: «En lo que se refiere al método borgiano, se ha convertido en un método generalizado, y no veo motivo por el que un escritor no debería utilizarlo si semejante procedimiento le sirve de ayuda».

De todas formas, solía omitirse en las reseñas sobre *Una tumba para Boris Davidovich* la cuestión más importante y significativa, que concernía al plano temático de esta magnífica obra, en el cual Kiš había planteado una clara polémica con el modelo borgiano de *Historia universal de la infamia*: «*Historia universal de la infamia* es una serie de historias para niños: piratas, bandidos neoyorquinos y chiquilladas semejantes, mientras que es *Una tumba para Boris Davidovich* la que habla precisamente de la historia universal de la infamia», es decir, de la tortura, las persecuciones, los exilios y la muerte de tantos seres humanos por culpa de la locura comunista del siglo xx.

Es evidente que el programa literario de Kiš incluía, entre sus principales propósitos, el desvelamiento del infame totalitarismo soviético, tarea para la que las técnicas realistas y naturalistas le fueron insuficientes. Hijo

de un judío húngaro, desesperado y neurótico, y de una mujer montenegrina cristiana ortodoxa, Danilo Kiš nació en uno de los peores momentos (1935) y lugares (Subotica) que podían concebirse para alguien con semejante genealogía: «La rareza etnográfica que represento morirá conmigo», afirma Kiš en la breve autobiografía que sirve de epílogo a esta edición de *La buhardilla*. Por suerte, el autor sobrevivió a la matanza de judíos y serbios de Novi Sad en enero de 1942. Pero el padre –de quien Kiš siempre subrayaba su faceta como autor de una guía de ferrocarriles internacionales– fue llevado en 1944 a Auschwitz, de donde ya no regresó, al igual que muchos de sus parientes.

Esta circunstancia de la vida de Kiš, en consecuencia, debería cuestionar la aseveración realizada anteriormente según la cual *La buhardilla* aún no manifestaría ninguno de los pesares históricos que vertebrarán su obra posterior. No puede ser fortuito que Kiš –quien juzgaba que la única e insalvable piedra de toque para los escritores de su época residía en la actitud mostrada «respecto a dos fenómenos cruciales de este siglo [...]: los campos de exterminio, los de Hitler y los de Stalin»– ponga en boca de su protagonista, en la tercera página de *La buhardilla*, las siguientes palabras: «Me dan miedo los trenes». Si se considera la suerte de la figura del padre, así como las circunstancias de su tenebrosa desaparición, el asunto queda meridianamente claro: en efecto, el sistema de transporte y de comercio ferroviario, fundador del estilo de vida típicamente moderno europeo, alude de un modo oblicuo al Holocausto en la obra de Kiš (al igual que en la de W. G. Sebald, cuya escritura Enrique Vila-Matas ha vinculado muy acertadamente con la de Kiš). Como un brote de vitíligo, el mal se expandió por Europa en el siglo xx gracias,

en parte, a los propios trenes. Sin duda, el papel desempeñado por los trenes en el proceso de deportación es insoslayable, ya que su organización se apoyó fundamentalmente en la logística del sistema ferroviario. Piénsese en el film *Shoah*, de Claude Lanzmann, un documental de diez horas de duración que gravita sobre imágenes de vagones, estaciones, señales, vías y ramales hacia los campos de concentración.

Pese a todo, Kiš manifestó en todo momento una inquebrantable fe en la literatura, a la que consideraba un dique contra la barbarie, un método primordial en la búsqueda de sentido al carácter efímero de la vida y, en definitiva –citando a Jean Ricardou–, una *presencia* insustituible: «Sin la presencia de la literatura (y hay que entender *presencia* en su acepción más amplia), la muerte de un niño en cualquier parte del mundo no tendría más importancia que la de un animal en el matadero». De manera elocuente, el narrador de esta primera novela ya asume la literatura como una herramienta comunicativa y de encuentro con el otro. Dice Orfeo en una de sus cartas: «Me mataría en el mismo instante en que comprendiera que me basto a mí mismo y que me puedo contentar con un monólogo». Otrosí: la literatura nos ayuda a sentirnos menos solos (o no será).

Como en sus mejores obras de ficción –*Una tumba para Boris Davidovich*, *La enciclopedia de los muertos* o la trilogía *Circo familiar*–, el nervio óptico de la imaginación de Kiš sacude el delicado tejido verbal, estimulando la corriente de simpatías y diferencias entre las palabras y tensando el

lenguaje de un modo siempre singular e insospechado. Como en sus mejores obras, las frases de *La buhardilla* se tiñen de una pátina de imborrable y perturbadora belleza, imposible de remedar. Su literatura, de hecho, se ha convertido en el emblema de un tipo de sensibilidad a la que la cultura europea, por lo demás, no puede renunciar ni debería omitir (sin ir más lejos, el río Danubio, a su paso por Subotica, según el recorrido establecido por Claudio Magris, fluye a través de las imágenes de Danilo Kiš –«Lo falso parece ser la poesía de Subotica; en la fantasía de Danilo Kiš, su fascinante narrador, lo falso se convierte tanto en la tremenda falsificación de la vida realizada por el estalinismo como en el desdoblamiento clandestino de los revolucionarios que, para escapar al poder, cambian, multiplican, camuflan, pierden su identidad»–). Algunos autores de muy disímiles tradiciones lo han convertido ya en uno de los ejes fundamentales de sus aventuras literarias (recuérdese la *Europa Central* de William T. Vollmann). Su impronta se acrecienta con el tiempo. Kiš es una literatura en sí mismo. Uno de sus más avezados discípulos, Aleksandar Hemon –escritor bosnio radicado en Chicago–, ha sugerido de un modo muy acertado, y con tanta vaguedad como laconismo, la naturaleza del magnético secreto de la escritura de Kiš: «Esa oscuridad...».

Esa oscuridad, sí.

Y todo eso que, tras los puntos suspensivos, sólo vio este autor que en su primera obra ya aspiraba a colmar un mundo enfermo de la emancipadora *presencia* de la literatura.



**Ingrid Rojas Contreras**

*La fruta del borrachero*

Traducción de Guillermo Sánchez Arreola

Impedimenta, Madrid, 2019

416 páginas, 23.95 € (ebook 14.24 €)



## La fruta de la violencia

**Por** MICHELLE ROCHE RODRÍGUEZ

Una de las más interesantes manifestaciones de la literatura hispanoamericana actual es la escrita por mujeres... *en inglés*. Un ejemplo de esto es la primera novela de Ingrid Rojas Contreras, una autora colombiana afincada en la costa oeste de Estados Unidos. En *La fruta del borrachero*, la llegada de una joven criada de nombre Petrona al hogar de la familia Santiago trastoca la tranquilidad de sus cuatro miembros, sacándolos de la cómoda burbuja de cristal de la clase media bogotana, para lanzarlos dentro de la vertiginosa y brutal realidad de la Colombia de los años noventa, después de que Pablo Escobar y el Cartel de Medellín –organización criminal dedicada al tráfico de cocaína y otras drogas– le declaran la guerra al estado de derecho. Omnipresente como un asfixiante dios-padre,

«El Patrón» es el *leitmotiv* de la violencia manifiesta en forma de espectaculares explosiones de vehículos o magnicidios vistos a cualquier hora en los avances de noticias por la televisión. «Sabía lo suficiente como para entender que, cuando la gente decía los paras, era una forma corta de decir los *paramilitares*, cuando la gente decía los narcos, se referían a los *narcotraficantes*, y al decir narco, de quien realmente estaban hablando era de Pablo Escobar», recuerda la narradora: la hija menor de los Santiago, Chula: «Pablo Escobar era como el Rey Midas de las palabras. Todo lo que tocaba, lo transformaba en *narco* seguido de un guión: narco-paramilitar, narco-guerra, narco-abogado, narco-congresista, narco-Estado, narco-terrorismo, narco-dinero» (páginas 107-108). La misma vio-

lencia se manifiesta de formas más íntimas. Una es en la fractura de la polis; no sólo en lugares reales a lo largo de la geografía del país, sino dentro de sus habitantes. El paisaje de las «invasiones» se reproduce en la idiosincrasia y el espíritu común. Las invasiones son tierras del gobierno en las laderas de las colinas tomadas por los pobres y los desplazados; lugares donde, ribeteados por el terror y la imposibilidad de la convivencia, la ocupación ilegal y otros comportamientos criminales penetran y se multiplican en lugares y comportamientos, razones por las cuales cada hogar representa un drama particular en el óleo incommensurable de la tragedia colectiva. La generalización del miedo es la medida del fracaso desarrollista.

Las cosas más dolorosas e increíbles en el argumento de *La fruta del borrachero* ocurrieron de verdad. Rojas Contreras narra allí acontecimientos políticos y hechos históricos acaecidos entre 1989 y 1994, lustro en que Chula, la narradora-protagonista llegó a la edad de diez años; entre esos incidentes, se encuentran el asesinato del candidato presidencial Luis Carlos Galán, la sequía, la espectacular persecución de Pablo Escobar, así como su última entrevista y la noticia de la oración que fue hallada en el bolsillo de la camisa que llevaba su cadáver. La inspiración de la autora fue su historia personal. Con la excepción de algunos detalles que aderezan la trama, los padres de Chula son el trasunto de los suyos: un intelectual excomunista que trabajó para compañías petroleras y una clarividente, descendiente de un linaje de adivinos. También Rojas Contreras conoció a una criada similar a Petrona. A su padre también lo secuestraron los guerrilleros, aunque su historia personal fue mejor que la de Antonio San-

tiago, el personaje de ficción, quien pasó seis años cautivo en la selva.

La autora colombiana escoge mostrar todo esto a través del mundo femenino narrado por Chula, donde su madre, su hermana y ella misma representan el triángulo de un hogar con el padre casi siempre ausente, una geometría a la cual se añade la «niña» Petrona. Aquí la palabra «niña» es más que un eufemismo del sustantivo «criada». Petrona es apenas tres años mayor que Cassandra, la primogénita de los Santiago, y trabaja para mantener a su propia familia que vive en una de las invasiones: «El nuestro era un reino de mujeres, con Mamá a la cabeza, tratando continuamente de encontrar una cuarta mujer como nosotras, o como *ella*, una versión más joven de Mamá, humilde y desesperada por salir de la pobreza, para quien Mamá pudiera corregir las injusticias que ella misma había sufrido» (18). Así se establece el paralelismo entre Petrona y Alma, la madre de Chula.

A lo largo de la novela, se va reflejando cómo cada una representa una actitud contrapuesta. Una es la «mosquita muerta» y la otra es la adivina, una sabelotodo, imagen del antiquísimo arquetipo de la bruja. Una, pasiva; la otra, activa. Chula describe a Petrona como «una estatua»: la mujer que calla —«nunca usaba más de dieciséis palabras», dice— y que hace todo lo posible para que no la tomen en cuenta (26). Alma, en cambio, no puede parar de hablar y, debido a su verborrea o a su exótica belleza, le resulta imposible pasar desapercibida. Ella tacha a Petrona de mosquita muerta; lo peor en su universo moral es alguien que aparenta ser débil. Y es comprensible: en un mundo dividido entre víctimas y victimarios, la segunda situación siempre es mejor que la primera.

Se trata de una novela narrada a dos voces: la narración es interceptada por el flujo de la consciencia de la criada. En la historia de Petrona, *La fruta del borrachero* establece un segundo *bildungsroman* que avanza en paralelo, y también en primera persona, al de Chula. Pero, mientras ésta logra (aunque fuera por los pelos) salvarse de la violencia, la otra madura en la ejecución de su papel de víctima. Y su condena es su propia «salvación». Es en esta estrategia discursiva de lo femenino atravesado por la dicotomía víctima y victimario que Rojas Contreras puede ser tomada en cuenta como parte de la más reciente generación de escritoras hispanoamericanas que escriben en castellano con estilo realista, entre quienes son más visibles ahora la mexicana Valeria Luiselli, autora de *Los ingrávidos* y las ecuatorianas Mónica Ojeda, autora de *Mandíbula*.

La pregunta sobre si puede considerarse literatura hispanoamericana a una novela escrita en inglés es menos importante aquí que la discusión sobre los imaginarios de la violencia que maneja la autora y cómo los localiza en el cuerpo de las mujeres. Es un viraje fundamental desde la tradición literaria de la Hispanoamérica del *boom*, con sus relatos épicos y sus escenas portentosas. Demasiado bellos para estar dentro de las realidades sórdidas producidas por el fracaso de la modernidad. La escritura de Rojas Contreras transita una doble vía de la comunicación: no se trata del *spanglish* que distingue la prosa del neoyorquino de origen dominicano, Junot Díaz, autor de *La maravillosa vida breve de Óscar Wao*. Si bien puede establecerse una genealogía entre su novela y *La casa de la calle Mango*, de la mexicana-americana Sandra Cisneros, o la obra de la dominicana-americana Julia Álvarez, *De cómo las muchachas García per-*

*dieron el acento*, la autora colombiana hace algo propio: transforma su trauma personal en arte, enmascarándose tras otro idioma. Ese procedimiento es uno de los gestos más revolucionarios que una autora hispanoamericana haya hecho nunca en contra de la tradición letrada de la región.

Por otro lado, la textura del realismo de Rojas Contreras está fabricada con sistemas de alegorías que dilatan el significado del argumento comprimiendo juntas una multitud de sórdidas realidades. Entre todas las metáforas de la violencia latente, de la injusticia sistemática o de la desigualdad social, la flor del árbol del borrachero se alza como una imagen de Colombia durante las últimas décadas del siglo xx. Esa flor se usa en la elaboración de la burundanga, conocida como «la droga de la violación» porque inhibe la voluntad de las personas. La gente anda por allí como zombi, cumpliendo los órdenes de los demás. Zombis también son, en la novela, la madre y las hijas cuando el padre es secuestrado y ellas, poseídas por el miedo, de pronto y a la carrea deben vender todas sus cosas, sacar la totalidad de su dinero y huir del país —«Casandra y yo nos sentamos en el sofá de la sala, y vimos a los vecinos acaparar nuestras pertenencias», recuerda Chula (329). Igual a como la burundanga hace que alguien no ponga resistencia colaborando con el saqueo de su hogar y de sus cuentas bancarias o entregando su cuerpo a los deseos más salvajes de sus agresores, los colombianos han sido víctimas de una violencia enajenante y atroz de parte de los grupos que han estado en guerra con el estado de derecho, los mismos grupos definidos por la narradora como un «misterioso montón de acrónimos» que se hacían cosas «entre sí» (22). Pero también la gente de bien —aunque ya se sabe

por Alma, la madre de Chula, que «no se puede creer en nadie» (19)– ha sido víctima de los sucesivos gobiernos de ese país, no sólo demasiado ineptos para hacer cumplir la ley, sino muchas veces incluso cómplices de los mismos delincuentes que debían mandar a la cárcel.

El valor fundamental de *La fruta del borrachero* es su manera de manifestar los efectos de la violencia en las personas comunes. Un ejemplo ocurre al principio de la segunda mitad de la novela, cuando las hermanas y sus amiguitas terminan convirtiéndose en agresoras y malogran el generador eléctrico de la Oligarca, dueña de la única casa que en tiempos de sequía podía disfrutar de agua y luz. La consideran «la persona más rica del vecindario» y por eso la culpan de la explosión de un carro bomba, que al reventar una ventana, deja a Chula una herida en la mejilla (267). Llama la atención que las niñas no adjudiquen la responsabilidad de ese acto terrorista a delincuentes, ni siquiera a Pablo Escobar. O sí lo hacen, sin decirlo; en el fondo necesitan un enemigo (una enemiga) menos abstracto (abstracta) sobre quien descargar la frustración de un ambiente que comienza a exhalar desesperación. La cabeza de turco debía ser aquella adornada con mayor opulencia. «Es la misma historia de siempre. [...] Los ricos se ha-

cen más ricos»: con estas frases simplistas explican décadas de terror las gemelas Isa y Lala, amigas de Cassandra y de la narradora.

En ese momento de vandalismo comienza la protagonista a perder la inocencia; cuando pasa de ser víctima a victimaria. He aquí el mensaje de la narrativa hispanoamericana actual, aunque a veces venga escrita en *inglés*. Se trata del nacimiento de una nueva tradición literaria que defenestra los simplismos del realismo mágico y otras taras del *boom* latinoamericano. Su mensaje recuerda que el mundo no se divide entre buenos y malos. Subraya que las víctimas pueden convertirse en victimarios; o, peor, que se puede ser ambas cosas a la vez, como en el caso de «la niña» Petrona. El dolor en la nueva literatura no es consecuencia del nacimiento de niños con rabos de cochino o de la nostalgia por las mujeres que se han ido volando por los aires; la causan las violaciones en grupo y los jóvenes que se ausentan para reaparecer en forma de cadáveres calcinados o descuartizados. En la realidad donde han crecido las escritoras hispanoamericanas del siglo *xxi* no hay nada tierno, dulce o bonito. Vienen de lugares donde no se puede creer en nadie. Por eso sus alegorías cortan la piel como el filo de un cuchillo.

**Miguel Sobrino González**

*Monasterios. Las biografías desconocidas de los cenobios de España*

La Esfera de los Libros, Madrid, 2019

815 páginas, 23.90 €



## Cuando las piedras hablan

*Por* ISABEL DE ARMAS

«Los monasterios acrisolan influencias artísticas y culturales de la Antigüedad y, a su vez, abren paso a infinidad de ideas y soluciones posteriores a ellos, que no sólo atañen a la arquitectura, sino al aprovechamiento de los recursos naturales y hasta a las formas de vida y a la organización del trabajo y de las actividades humanas», escribe Miguel Sobrino. Por eso, su trabajo tiene dos objetivos fundamentales: el primero, más sencillo, consiste en invitar al lector a que viaje y disfrute de un patrimonio cercano en el que arquitectura y paisaje caminan al unísono; el segundo, más complicado, consiste en indagar en el fenómeno monástico, que influye –está convencido– en ciertos aspectos de la vida actual más de lo que en principio cabría sospechar.

En España, los monasterios y conventos se cuentan por centenares. El presente libro no quiere reducir su muestrario a unos pocos monasterios, que además habrían de ser los más conocidos y monumentales, su intención es la de introducirnos en el fenómeno monástico que, por supuesto, no se reduce a una relación de obras maestras. El autor nos muestra, paso a paso, que para apreciar mejor los grandes monasterios necesitamos conocer los prioratos, las granjas y las villas de recreo o las obras hidráulicas que dependían de ellos. También nos dice que no trata de redactar una «Guía de monasterios», ni de hacer una descripción pormenorizada de las obras de arte que guardan, sino de sugerir al lector la importancia de este patrimonio, resaltando su papel en la definición del territorio y señalando los

asuntos que siguen interesándonos o condicionan nuestra vida en la actualidad.

Aquí se destaca que el primer movimiento monástico hispano del que nos han llegado restos monumentales tuvo lugar en la época visigoda, durante los siglos vi y vii, aunque existen fuentes que hablan de un eremitismo tardorromano, promovido en la cuarta centuria por Prisciliano. El monasterio sería el edificio donde se llega a una paradójica colaboración entre solitarios, que pretenden garantizar con la unión de sus fuerzas el particular mantenimiento, frente a los embates externos, de la buscada soledad. Este libro trata de los rastos materiales, y sobre todo arquitectónicos, que este movimiento ha ido dejando en nuestro suelo.

Sobrino arranca su trabajo con la llamada arquitectura rupestre que tuvo su auge entre los siglos vi y x. Puntualiza que se trata de una denominación dudosa, ya que en esta arquitectura no existe un proceso constructivo, sino que, a la manera de una escultura, el edificio es el resultado de la extracción del material natural, de la manipulación de las formas ofrecidas por la roca madre. En España subsisten numerosos ámbitos rupestres, todos ellos con un denominador común ya que, en una época con escasez de metales y herramientas que hubiesen facilitado un trabajo más cualificado, era necesaria cierta blandura de las piedras. Por eso abundan los eremitorios rupestres en zonas de calizas y de areniscas o en paredes arcillosas, y serán excepcionales en vetas graníticas o marmóreas.

Pasados los tiempos en los que Hispania fue una de las principales provincias romanas, el reinado visigodo dio lugar al primer estilo artístico propiamente hispano y el autor hace referencia a numerosos

restos de monasterios visigodos. Seguidamente, hace referencia al fabuloso legado de edificios prerrománicos que nos ha dejado la monarquía asturiana, fechados entre los últimos decenios del siglo viii y comienzos del x. Hacia la mitad del siglo x, con el inicio de un nuevo tiempo y el auge de los condados catalanes, Sobrino nos habla de una verdadera revolución arquitectónica, en la que destacan cuatro cenobios de Cataluña, llegados en distinto grado de conservación a nuestro días y situados a ambos lados de los Pirineos: San Martín de Canigó y San Miguel de Cuixá, al norte, y Sant Pere de Rodes y Santa María de Ripoll, al sur.

Bajo el título «Piedra y silencio», este intenso y condensado libro lleva al lector a introducirse en la arquitectura monástica, descubriendo en el Bierzo los restos de una de las primeras comunidades –primero de anacoretas, luego de monjes– que existieron en España. Como significativo ejemplo, describe el emplazamiento de San Pedro de los Montes, lugar idílico apto para el recogimiento, la soledad y el recreo de los sentidos, que llegó a ser el cenobio más importante de la zona, sólo equiparable al monasterio cisterciense de Carracedo, situado en plena ruta jacobea. A continuación y en un imparable ritmo de lectura, el autor nos traslada a la Liébana, donde a la sombra de sus cenobios fueron roturándose las tierras, organizándose las explotaciones ganaderas y consolidándose los caminos, y junto a ellos fueron surgiendo las aldeas que aún hoy perviven. Dos monasterios, reconstruidos en fechas posteriores, mantienen en la actualidad su fama por contener importantes méritos artísticos y destacadas resonancias históricas: Santa María de Piasca y Santo Toribio de Liébana.

El autor nos recuerda, con especial insistencia, que cuando visitamos un monasterio, no vemos sólo la huella de la vida de los hombres y mujeres de religión, sino también la traducción a arquitectura de ese impulso que tantas veces, seamos o no creyentes, hemos podido compartir con ellos: el alejamiento del ruido y la búsqueda de cierto orden interior. En su situación, generalmente aislada, el monasterio se convierte en el lugar más apropiado para la soledad y el silencio, necesarios para la concentración y el pensamiento. En los monasterios se rezaba pero también se copiaban libros y se impartían enseñanzas, de hecho, de ellos salieron en todas las épocas notables poetas y pensadores. También, no pocas mujeres con inquietudes intelectuales veían en la reclusión monástica la única oportunidad que su tiempo les brindaba para desarrollar su talento. Finalmente, Miguel Sobrino apunta que el mundo de los monjes va un paso más allá del de los anacoretas, aquellos que simplemente se alejaban del mundo, y organizan ese impulso hacia el aislamiento mediante reglas que constituyen un corpus normativo propio. En consecuencia, la religiosidad imperante, de la que formaban parte esencial las liturgias funerarias, y los intereses territoriales, indisociables de las fundaciones monásticas, contribuyeron a la consolidación de unos organismos que, en su pretensión de aislarse del mundo, ayudaron a vertebrarlo.

El presente estudio, ya que de ningún modo se trata de una simple guía, nos cuenta toda esta evolución a través de sus edificaciones y lo que queda de las mismas. Los cistercienses y sus obras ocupan un lugar preferente en este recorrido cronológico. Mientras Cluny llegaba al paroxismo de su influencia, aliada con los máximos repre-

sentantes del poder eclesiástico y político, unos pocos hombres comenzaban a remover los cimientos cluniacenses al revelarse contra la degradación de los preceptos monásticos a la que, según ellos, habían llegado los monjes negros. Los cistercienses nacieron como contrapeso a los excesos en que habían caído los monjes de Cluny y con su fundador, San Bruno, se constituyeron como orden monástica en el 1098. En España existen siete lugares privilegiados para acercarse al mundo del Cister. El recorrido por los siete monasterios cistercienses de la Oliva, Fitero, Tulebras, Veruela, Rueda Piedra y Huertas nos acercará además a ciudades y villas monumentales como Tudela, Tarazona, Borja, Ágreda o Medinaceli. Y en este momento histórico no podemos olvidar el mundo de las cartujas, ya que la relación entre los primeros cartujos y los primeros cistercienses fue constante, apoyándose unos a otros en su misión de renovar el viciado mundo monacal de entonces: algunas de las recomendaciones cartujas parecen verdaderas provocaciones dirigidas contra los monjes de Cluny, haciendo gala de una total austeridad. En Burgos, Granada, Jerez, Mallorca y en otras ciudades, encontramos vivos ejemplos de las sobrias casas cartujas. Pero con el tiempo y la ayuda de familias adineradas el panorama de austeridad fue cambiando, y los cartujos de tiempos avanzados dispusieron de distintas fuentes de financiación, habituales en el mundo monástico: propiedades territoriales, rentas, explotaciones agrícolas o ganaderas. Entre estas últimas, la más famosa es sin duda la cría de caballos que llevaron a cabo los monjes de la cartuja de Santa María de la Defensa, en Jerez de la Frontera. De esta labor, iniciada a finales del siglo xv, procede la raza del caballo cartujano,

quizá la más prestigiosa del mundo. Finalmente, un tratamiento especial merecen dos casas del Císter: Santa María de Poblet y Santes Creus, por su relación con la casa real de Aragón que, al elegirlos para instalar en ellos sus palacios y sepulcros, los convirtió en dos conjuntos fundamentales para conocer las relaciones entre el monacato y la realeza de la Edad Media.

Al describir el Camino de Santiago en su tramo español, el autor se muestra muy crítico con los distintos destrozos que se han hecho y que se podían haber evitado. «La cuestión no es impedir la modernización – escribe –, sino que ésta se opere con sentido común, cultura, ingenio y delicadeza». Comprende que la actualización de las vías de comunicación es inevitable pero habría formas distintas de practicarla, buscando nuevos itinerarios y sin destruir a su costa paisajes históricos de un valor máximo. El territorio es lo que conforma el tejido sobre el cual van haciéndose los asentamientos humanos y los monumentos, y sin ese tejido básico los edificios singulares y los conjuntos históricos pierden gran parte de su sentido. Dentro de ese marco, los monasterios jugaron un papel primordial, llegando a formar, tal y como afirma Sobrino, una de las constelaciones más luminiscentes y pobladas de cuantas conformaron la «vía láctea» arquitectónica que desemboca en la prodigiosa ciudad de Santiago de Compostela. Los monasterios tenían una misión importante en el camino por su poder colonizador y por su función religiosa y también asistencial: fuera de los grandes núcleos urbanos, donde los hospitales solían ser gestionados por las catedrales, eran los monjes los que

prestaban atención y cobijo a los peregrinos. De San Juan de la Peña, Leyre, Irache, Nájera, Yuso, San Millán de la Cogolla y muchos más, el autor hace comentarios sustanciosos.

También en este libro se llevan a cabo interesantes síntesis de los edificios monumentales de Burgos y de los orígenes de los monasterios históricos de Segovia y Ávila. Tampoco el autor olvida los monasterios de las órdenes militares ni los de las monjas medievales y su peculiar mundo, donde mujeres con inquietudes intelectuales o espirituales hallaron concentración y sosiego, y donde otras con ambiciones más prosaicas encontraron la oportunidad de ejercer el gobierno sobre incontables tierras y posesiones. Eso sin entrar en los particulares gineceos que llegaban a montarse en muchos cenobios, donde las monjas compartían claustro y coro con reinas viudas o con hijas naturales de reyes, nobles y miembros del alto clero y toda clase de mujeres de alta cuna. Finalmente, y ya entrados en el siglo XIX, el autor no quiere dejar de comentar cómo la invasión francesa y, peor aún, la desamortización de Mendizábal, fueron letales para el patrimonio monástico español.

En este hermoso libro, Miguel Sobrino, dibujante y escultor, nos lleva de la mano y con gran sensibilidad a hacer un exhaustivo recorrido a través de los muchos monasterios españoles. Este mágico viaje incluye más de quinientas ilustraciones inéditas realizadas por él mismo, que nos acercan a valorar más y mejor los edificios, su historia y todo su entorno. Un trabajo sobresaliente y que anima a ponerse en marcha para meditar, abrir la mente y disfrutar.



**AHORA MISMO,  
SEGURAMENTE  
ESTÉS PENSANDO.**



**ENCANTADOS  
DE RECONOCERTE.**

**CLAVES**

**LA REVISTA DE PENSAMIENTO CRÍTICO  
Y AGITACIÓN CULTURAL**

A la venta en quioscos, librerías, [Claves.kioskoymas.com](http://Claves.kioskoymas.com)  
Suscripciones: 914 400 499 / [suscripciones@prisarevistas.com](mailto:suscripciones@prisarevistas.com)

# CUADERNOS HISPANOAMERICANOS

Don \_\_\_\_\_  
Con residencia en \_\_\_\_\_ c/ \_\_\_\_\_  
\_\_\_\_\_ nº \_\_\_\_\_  
Ciudad \_\_\_\_\_ CP \_\_\_\_\_  
DNI \_\_\_\_\_ Pasaporte \_\_\_\_\_ Email \_\_\_\_\_

Se suscribe a la revista CUADERNOS HISPANOAMERICANOS por el tiempo de \_\_\_\_\_  
A partir del número \_\_\_\_\_  
Cuyo importe de \_\_\_\_\_

Se compromete a pagar mediante talón bancario o transferencia a nombre de:  
CUADERNOS HISPANOAMERICANOS

## PRECIOS DE SUSCRIPCIÓN

*(IVA no incluido)*

### **España**

Anual (12m): 52€

Ejemplar mes: 5€

### **Europa**

Anual (12m): 109€

Ejemplar mes: 10€

### **Resto del mundo**

Anual (12m): 120€

Ejemplar mes: 12€

## Pedidos y correspondencia

Administración: CUADERNOS HISPANOAMERICANOS.

AECID, Avda. de los Reyes Católicos, 4. 28040. Madrid, España.

T. 915827945. E-mail: suscripcion.cuadernohispanoamericanos@aecid.es

## AVISO LEGAL PARA SOLICITANTES DE INFORMACIÓN

De conformidad con lo dispuesto en la Ley Orgánica 15/1999, de 13 de diciembre, de protección de datos de carácter personal, le informamos de que sus datos de carácter personal son incorporados en ficheros titularidad de la AGENCIA ESPAÑOLA DE COOPERACIÓN INTERNACIONAL PARA EL DESARROLLO denominados «Publicaciones», cuyo objetivo es la gestión de las suscripciones o solicitudes de envío de las publicaciones solicitadas y las acciones que eso conlleva.

Para ejercitar los derechos de acceso, rectificación, cancelación y oposición previstos en la ley, puede dirigirse por escrito al área de ASUNTOS JURÍDICOS DE LA AGENCIA ESPAÑOLA DE COOPERACIÓN INTERNACIONAL PARA EL DESARROLLO, calle Almansa 105, 28040 Madrid.



Precio: 5 €

 <p>MINISTERIO DE ASUNTOS EXTERIORES, UNIÓN EUROPEA Y COOPERACIÓN</p>	 <p>aecid</p>	 <p>Cooperación Española</p>
--	--	---

