

# REVISTA

de crítica literaria marxista

2

fundación de  
investigaciones  
marxistas



**F I M**



Fundación de  
Investigaciones  
Marxistas

**REVISTA DE CRÍTICA LITERARIA MARXISTA**

• **Edita:** Fundación de Investigaciones Marxistas • **Coordinador:** David Becerra Mayor • **Coordinador de programas de la FIM:** Jaime Aja • **Responsable de la Sección de Estética:** Iñaki Vázquez • **Intervienen:** Constantino Bértolo, David Becerra Mayor, Àngel Ferrero, Ramón Pedregal Casanova, Eva Fernández • **Diseño:** Francisco Gálvez • **Redacción y administración:** C/ Alameda, 5, 2º izq. 28014 Madrid. Tfno.: 91 420 13 88. Fax: 91 420 20 04 • **ISSN:** 1989-2217

---

## SUMARIO

Constantino Bértolo:

LA IRONÍA, EL GATO, LA LIEBRE Y EL PERRO..... 4

David Becerra Mayor:

EL INCONSCIENTE IDEOLÓGICO DE DON QUIJOTE  
Y LA LOCURA NECESARIA..... 7

Àngel Ferrero:

BERTOLT BRECHT EN EL MERCADO DONDE SE COMPRAN  
LAS MENTIRAS..... 33

Ramón Pedregal Casanova:

APROXIMACIÓN A  
*BELVEN YIN* DE JESÚS FERRERO.....68

Eva Fernández:

SOBRE EL MATERIALISMO  
Y DOS NOVELAS DE LA LLAMADA GENERACIÓN X..... 82

---

## LA IRONÍA, EL GATO, LA LIEBRE Y EL PERRO

Constantino Bértolo

La ironía es forma de decir lo que no se puede decir. Dice lo que no se dice. Dice otra cosa de lo que dice. Y este carácter paradójico hace de la ironía una figura especialmente atractiva para estos tiempos en los que el derecho a decir se ha vuelto sospechoso. Ese decir y no decir permite estar en dos sitios y en ninguno, cazar dos pájaros de un tiro, ser luz y sombra en el mismo espejo, boca y eco, repicar las campanas y estar en misa al mismo tiempo, contemplar con satisfacción tu propio entierro. Para entendernos: su atracción reside en que es un lujo y como tal reviste de prestigio a quien lo usa. Lujo intelectual: finura de espíritu, sabiduría escéptica, comprensión tolerante, humilde cinismo, modesta soberbia. La lúcida actitud de quien ya sabe que todas las batallas son la misma y que la derrota o la victoria son las dos caras (irónicas) de un mismo absurdo. Lo dicho: casi un tropo perfecto para una literatura que ha hecho de la seducción su estrategia predilecta.

No es extraño por tanto que el escritor se sienta atraído por esta dulce Circe que le permite instalarse en el poder de aquel que puede decir y dice y en la cómoda irresponsabilidad del que nada dice. Musa irresistible para el escritor de nuestro tiempo: el que no quiere equivocarse. Quiere participar en el decir pero sin decir nada exactamente y ve en la ironía la elegante evasiva que resuelve el problema que plantea tal cuadratura del círculo.

Su miedo a decir (algo) se asienta en su presunta lucidez histórica: decir produce catástrofes. Su necesidad de decir, de estar entre los que dicen, tiene orígenes más inmediatos: sabe que el que no dice no existe, no "cuenta". Al decir participa del poder. Al decir lo que no se puede decir (la ironía) participa del no poder: de lo oprimido. Vive y disfruta de esas dos legitimidades. Y en cada ocasión oportuna acudirá a cada una de ellas. Según su conveniencia. Sirve a dos amos y por eso se siente como quien no padece a ninguno. Libre en lugar de doblemente esclavo. Libre y al servicio de la única verdad posible: la irónica y de ella, la que dice y no dice, sí se quiere deudo. Servidor de ella se reclama. Sólo a su voz - que se oye y no se oye al mismo tiempo - obedece.

Nada hay por tanto de raro en que con tantas ventajas la ironía se haya constituido en el recurso más prestigioso de nuestro tiempo literario. Tiempo en que el hablar claro parece estar condenado a volverse palabra autoritaria, dogmática, totalitaria: anatema. Tiempo en el que escritor rehúsa ser árbitro, juez o testigo y teme que el decir le comprometa. La ironía goza social, cultural y literariamente de máximo aprecio y ha devenido condición y mandamiento intelectual insoslayable: toda existencia inteligente debe ser irónica, llegándose por este camino a una afirmación implícita que la sacraliza: ironía e inteligencia serían una misma cosa.

¿Pero es la ironía realmente lo que los escritores irónicos afirman que es: un mero decir que dice otra cosa que no puede ser dicha?

No, o mejor, digamos (para no ser etiquetados y silenciados bajo el rótulo de dogmáticos) no exactamente. Caben, al menos, otras lecturas del concepto más justas y adecuadas. Lo que define el ser de la ironía no es tanto su función retórica, su

efecto, sino la situación que la provoca. La ironía es, en origen, el hablar del débil delante del fuerte. Y no es un hablar para ese fuerte que aparentemente es el destinatario de lo que se enuncia sino un hablar para los otros débiles que están también presentes y han de estarlo necesariamente pues sólo ellos pueden entender lo que la ironía permite. En la situación de ironía el fuerte oye pero no entiende y ese debilitamiento es lo que la ironía pretende. No es ni siquiera un recurso que el débil use para hablar al fuerte sino un código encriptado utilizado por los débiles en una situación marcada por la presencia siempre vigilante del poder. Ese es el terreno constituyente de la ironía: la situación de desigualdad. La ironía en ese contexto jerárquico es el medio que tiene cualquier hablante de ir en contra de la ley o la norma sin tener que asumir las represalias que conllevaría una incitación al combate. Sin embargo en la mayoría de los textos actuales el recurso a la ironía nada tiene que ver con la desigualdad ni con la voluntad de debilitar la posición del poder y sus discursos. Su función hoy responde más a una estrategia exhibicionista – de ahí el auge de la autoironía- que a la construcción de una obligada clandestinidad semántica. La ironía entre iguales no es ironía sino complicidad, guiño de identidades, muestra de pertenencia, ornato gratuito que a nadie pone en peligro, que nada oculta porque gusta precisamente de mostrarse como inteligencia compartida y que, encantada de haberse conocido, no hace otra cosa que mirarse en el confortable espejo de un escepticismo inmóvil. Con nombre de la ironía lo que hoy nos venden es gato por liebre.

A veces en lugar de gato nos dan perro: sarcasmo. Cuando la ironía ladra la llaman sarcasmo que es procedimiento retórico que parte también de una situación de desigualdad. El sarcasmo es el recurso de un fuerte contra el débil y está encaminado a provocar el aplauso y el reconocimiento de los otros fuertes que participan en la escena. Fuertes contra débil. Un punto de partida propicio para la producción de burla y crueldad, y las produce. Burla y crueldad dirigidas hacia alguien que ostenta una posición más débil son formas de dominio. Dominio en crudo en el caso de la crueldad. Asistir a un acto lingüístico o real de este tipo tiene más entusiastas de lo que el buen humanismo presupone. Para confirmarlo baste con recurrir al gozo que despertaban los gladiadores en el circo romano o al gesto desquiciado de los espectadores que rodean el ring durante un combate. La crueldad es una forma de catarsis aristocrática, funciona de arriba abajo, conlleva el recurso al prestigio de la fuerza bruta que acaso se asienta en nuestro cerebro de reptiles. Como versión retórica de la crueldad gratuita el sarcasmo es también un recurso que crea reconocimiento y recuento entre los que detentan poder y por eso es uso que gustan extremar los que sienten inseguros de tal pertinencia. El sarcasmo deviene entonces más que muestra de dominio, gesto servil y disfraz del miedo, atemorizada impotencia, jactancia vana.

Se viene considerando, y creo que con razón, al escritor David Foster Wallace como un referente de primer orden a la hora de construir una literatura capaz de dar cuenta de las transformaciones sociales y culturales que sacuden el imaginario colectivo e individual de la posmodernidad global en que vivimos. En sus obras, la ironía, la autoironía y el sarcasmo se cruzan y entrecruzan con suma habilidad y eficacia narrativa si bien él mismo es consciente de las limitaciones que tal actitud estética acarrea y señala que si la ironía en un primer momento contribuye a denunciar, una vez que ya se conoce lo denunciado, deja de ser liberadora y pasa a ser esclavizadora: «la canción del prisionero que ha aprendido a amar su cueva».

Para la crítica dominante sin embargo la presencia de lo irónico sigue siendo muestra suficiente de alta solvencia literaria. ¿Será que los críticos temen ser desalojados del reino de los fuertes?

## EL INCONSCIENTE IDEOLÓGICO DE DON QUIJOTE Y LA LOCURA NECESARIA

David Becerra Mayor  
Universidad Autónoma de Madrid / FIM

Los hombres hacen su propia historia, pero no la hacen a su libre arbitrio, bajo circunstancias elegidas por ellos mismos, sino bajo aquellas circunstancias con que se encuentran directamente, que existen y les han sido legadas por el pasado. La tradición de todas las generaciones muertas oprime como una pesadilla el cerebro de los vivos. Y cuando éstos aparentan dedicarse precisamente a transformarse y a transformar las cosas, a crear algo nunca visto, en estas épocas de crisis revolucionaria es precisamente cuando conjuran temerosos en su exilio los espíritus del pasado, toman prestados sus nombres, sus consignas de guerra, su ropaje, para, con este disfraz de vejez venerable y este lenguaje prestado, representar la nueva escena de la historia universal.

Karl Marx, *El dieciocho brumario de Luis Bonaparte*

### I

Basta con leer una sola línea para advertir que la obra de Cervantes se reconoce a sí misma como lo que es: una novela. La célebre y tantas veces repetida primera línea de *El Quijote* es suficiente para descubrir que estamos ante el nuevo género literario que inaugura. Reproduzcámoslo aquí, aunque sea por enésima vez:

En un lugar de la Mancha de cuyo nombre no quiero acordarme, no ha mucho tiempo que vivía un hidalgo de los de lanza en astillero, adarga antigua, rocín flaco y galgo corredor (1605, I: 97)<sup>1</sup>.

En 1941, Mijail Bajtin escribía un artículo titulado «Épica y novela (acerca de la metodología del análisis novelístico)»<sup>2</sup> con el que establecía las diferencias fundamentales entre el universo literario de la epopeya clásica y la novela moderna. La diferencia estriba para Bajtin en que los espacios de la épica son siempre perfectos y cerrados, inalterables e inaccesibles a la experiencia personal. La tragedia se genera en este universo perfecto, en el que el héroe no puede sino someterse a un destino previamente escrito: «El héroe épico y el trágico no son nada al margen de su destino y del argumento supeditado a éste»<sup>3</sup>. La acción épica, añadiría Bajtin, transcurre en un tiempo histórico lejano: «el universo épico está separado de la contemporaneidad, es decir, de la época rapsoda (del autor y sus

<sup>1</sup> Miguel de CERVANTES, *Don Quijote de la Mancha*, ed. de John Jay Allen, Madrid, Cátedra, 1998, 2 vols. Todas las referencias que se hagan del texto cervantino a partir de ahora provendrán de la edición aquí citada. Se introducirán, entre paréntesis, en el cuerpo del artículo, diferenciando una y otra parte a partir de la fecha de publicación, y anotando número de capítulo y página.

<sup>2</sup> Mijail BAJTIN, «Épica y novela (acerca de la metodología del análisis novelístico)», en *Teoría y estética de la novela*, Madrid, Taurus, 1989, págs. 449-485. Vid. igualmente los capítulos «Las civilizaciones cerradas» y «Epopeya y novela» de Georg Lukács, en *Teoría de la novela*, Barcelona, Siglo XX, 1970, págs. 29-39 y 59-72.

<sup>3</sup> Mijail BAJTIN, *Op. cit.*, pág. 481.

oyentes), por una distancia de épica absoluta»<sup>4</sup>. La distancia épica permite que «el universo épico [adquiera] su extraordinaria perfección»<sup>5</sup>.

La novela, por su lado, nace -en terminología bajtiniana- con la ruptura de la distancia épica, ubicando la acción en el tiempo histórico presente, imperfecto y abierto. Pues bien, esto es lo que hace precisamente Cervantes al iniciar el *Quijote*. Y lo logra por medio de los modificadores negativos de las oraciones enunciativas de la primera línea de la novela. Por un lado, con el «no ha mucho tiempo que vivía» el narrador está inscribiendo la acción en la contemporaneidad, se destruye la distancia épica con la instauración del *cronotopo*. Por otro lado, el «no quiero acordarme» -perífrasis cuyo verbo auxiliar no implica necesariamente voluntad en el castellano clásico-, alerta con excesiva puntualidad que la parodia va a funcionar como hilo conductor de la trama quijotesca, por medio de lo que Bajtin denominó el *criticismo de los géneros*:

La novela parodia otros géneros [...], desvela el convencionalismo de sus formas y su lenguaje, excluye a algunos géneros, incluye a otros en su propia estructura, interpretándolos y reacentuándolos<sup>6</sup>.

La propuesta cervantina de parodiar el género caballeresco no podía comenzar de otro modo que con tal imprecisión. La descripción de lugares concretos, a la par que exóticos, de las novelas de caballerías se contrasta con el desconcierto del narrador cervantino. El olvido se constituye como una forma de arremeter contra la épica clásica. Porque, como asegura a Bajtin,

En la memoria, y no en el conocimiento, está la principal capacidad y fuerza creadora de la literatura antigua [...] La experiencia, el conocimiento y la práctica (el futuro), definen la novela<sup>7</sup>.

El *Quijote* empieza, pues, con la destrucción de la distancia épica y con la parodia del género caballeresco -desvelando su convencionalismo- por medio de este primer olvido del narrador que le separa de la epopeya clásica. El texto se inscribe en la desmemoria, porque lo que importa no será la sombra del pasado sino la proyección de futuro.

Sin embargo -y por culpa de este primer olvido- el lugar donde habrá de transcurrir la acción de la novela parece difícil de dilucidar. El narrador advierte únicamente sobre el hecho de que se trata de un *lugar*. El término «lugar», según los diccionarios de la época, «significa muchas veces ciudad o villa o aldea»<sup>8</sup>, por lo que el lugar al que refiere Cervantes podría ser una población de cualquier índole y dimensión. Sin embargo, al acudir al *Diccionario de Autoridades*, se puede leer en una de las acepciones de «lugar» que «Vale también Ciudad, Villa ò Aldea, si bien rigurosamente se entiende por Lugar la Población pequeña, que es menor que Villa, y más que Aldea». Bien pudiera parecer que el término *lugar*, en rigor, remite a una población menor. No obstante, la descripción que del lugar hace Cervantes a lo largo de la obra parece indicar que se trata de un lugar de cierta importancia y

<sup>4</sup> *Ibid.*, pág. 458.

<sup>5</sup> *Ibid.*, pág. 463.

<sup>6</sup> *Ibid.*, pág. 451.

<sup>7</sup> *Ibid.*, pág. 461.

<sup>8</sup> Sebastián de COVARRUBIAS OROZCO, *Tesoro de la lengua castellana o española*, ed. de Felipe C. R. Maldonado, Madrid, Castalia, 1995. pág. 721.

dimensión, como así ha sido observado en el ensayo de Juan Carlos Rodríguez *El escritor que compró su propio libro*:

Que *lugar* suponga una especie de pueblo intermedio entre villa y aldea, es algo que está ya más que demostrado. Curioso, sin embargo, que fuera el propio Cervantes quien nos señalara que se trataba de un pueblo importante, puesto que nos indica que tiene un cura fijo y un barbero fijo. Afeitarse era muy caro y por eso Sancho Panza lleva barba<sup>9</sup>.

Y añade más adelante el profesor granadino:

Que las aldeas o pueblos pequeños no solían tener cura o barbero fijos nos lo indica también el propio Cervantes en el episodio del barbero ambulante al que Don Quijote le arrebató la «bacía» para convertirla en su *Yelmo de Mambrino*<sup>10</sup>.

Estamos, pues, ante algo parecido a una ciudad con un orden social concreto. Si como afirmaba Lukács, en la épica el «mundo es homogéneo y, ni la separación entre el hombre y el mundo, ni la oposición del Yo y el Tú [pueden] destruir esa homogeneidad»<sup>11</sup>, la novela, por su lado, se construye sobre esa dialéctica en la que hombre y sociedad, lo interior y lo exterior, entran en conflicto. A Cervantes le ha bastado con una sola línea para establecer esta dialéctica al referirse a un lugar, que si bien no es concreto, sí está delimitado por unas condiciones sociales específicas, enfrentado a un personaje con una carga ideológica y social plenamente configurada.

El texto nos presenta –como se ha apuntado arriba- a «un hidalgo de los de lanza en astillero, adarga antigua, rocín flaco y galgo corredor». El protagonista pertenecería a la genealogía nobiliaria cuya protección debiera de ser antigua; sin embargo, en la novela –que, decíamos, no se construye sobre la «memoria» sino sobre el tiempo histórico presente- el hidalgo no tiene más posesión que un rocín flaco («metafísico», habrá dicho el soneto en los prolegómenos de la novela) y un galgo corredor. El declive de la nobleza española –como síntoma de la decadencia del feudalismo con la irrupción del primer capitalismo- se constata en el *Quijote* a través de su personaje. El proceso histórico derrota social y políticamente a los hidalgos debido a que no pudieron adaptarse a las emergentes estructuras económicas:

Al disolverse, en el inicio de la Edad Moderna, las mesnadas nobiliarias, y ser sustituidas por un ejército profesional y permanente, sujeto a la autoridad del rey, la nobleza, que formaba el grueso de las huestes medievales, pierde la más importante de sus funciones tradicionales y una de las razones con que se justificaba su poder. Los títulos y caballeros supieron adaptarse a estos cambios y aprovechar las ocasiones de lucro que los nuevos tiempos ofrecían, adueñándose de los cargos de mayor relieve en la corte, el ejército y la administración. Los hidalgos, por el contrario, tuvieron que resignarse a arrastrar una existencia monótona, insípida y asediada por la pobreza. La concentración de la propiedad territorial en manos de los grandes y caballeros, o de los burgueses y letrados de la ciudad, acabó de arruinar a estos nobles de medio pelo, incapaces de hacer frente con sus reducidos recursos a la subida vertiginosa de los precios y a los nuevos criterios de explotación y arrendamiento del suelo<sup>12</sup>.

---

<sup>9</sup> Juan Carlos RODRÍGUEZ, *El escritor que compró su propio libro. Para leer el Quijote*, Madrid, Debate, 2003, pág. 84.

<sup>10</sup> *Ibid.*, pág. 84.

<sup>11</sup> Georg LUKÁCS, *Op. cit.*, pág. 33.

<sup>12</sup> Javier SALAZAR RINCÓN, *El mundo social del "Quijote"*, Madrid, Gredos, 1986, pág. 102.

La situación económica de nuestro protagonista no es propia de un miembro de la clase nobiliaria, como así atestigua el *Floreto de anécdotas y noticias diversas*, código en que se señalaban las condiciones indispensables que debía seguir un hidalgo en la época *áurea*. Al hidalgo se le exigía, como recoge el profesor Antonio Rey Hazas, la posesión de «la hacienda sin la cual ninguno vemos ser estimado en la república»<sup>13</sup>. La estimación pública queda por lo tanto ligada a la conservación de su status político. El espacio público era el que legitimaba a la clase nobiliaria en tanto que clase dominante. Es propio del periodo de la transición ideológica -en que se inscribe el *Quijote*-, la sacralización del espacio público por parte de la clase nobiliaria; su exhibición pública constataba la apariencia de su poder, el mantenimiento de su riqueza y su posición social. Un caso paradigmático de la ideología de las apariencias, en nuestra literatura, lo representa el escudero de *El Lazarillo de Tormes* cuya elegancia ejercida en los espacios abiertos se muestra fuertemente contrastada con la oscuridad y el vacío del interior de su casa. No obstante, si bien el caso de la novela picaresca lo ilustra a la perfección, no resulta necesario salir de las páginas del *Quijote* para constatar este hecho. La contraposición entre la humildad de su comida y la distinción de su vestimenta no deja de ser sintomática. La dieta de Alonso Quijano, según palabras del narrador, consistía en «una olla de algo más vaca que carnero, salpicón las más noches, duelos y quebrantos los sábados, lantejas los viernes, algún palomino de añadidura los domingos», que aunque eran manjares que se definían por su austeridad, «consumían las tres partes de su hacienda» (1605, I: 14), lo cual atestigua el estado de decadencia de su posición social. Para la ideología nobiliaria la vida privada no existe en tanto que no puede extraer de ella beneficio; el inconsciente burgués, sin embargo, generará la lógica de que a partir del *yo* -la propia fuerza de trabajo, el propio cuerpo-, insertado en las nuevas relaciones de mercado, se podrá extraer ganancia. La ideología nobiliaria reacciona contra la noción de lo privado, la menosprecia, la descuida y la conduce al vacío. Lo importante será guardar las apariencias. La dieta de Alonso Quijano sólo puede permitirse añadiduras los domingos y, sin embargo, su imagen pública será siempre impecable, vistiendo «calzas de velludo para las fiestas, con sus pantuflos de lo mismo, y los días de entre semana se honraba con su vellorí de lo más fino». El ámbito de lo público tiene que servir al hidalgo para suplir las carencias de su vida privada. A lo largo de ambas partes de la novela se muestra la pugna entre lo público y lo privado, derivada de la ideología de las apariencias. Así ocurrirá en uno de los episodios más decadentes del *Quijote*, encontrándose el caballero andante alojado en el palacio de los duques -seno de la supremacía feudal. Don Quijote, tras la cena, se retira a su aposento y le sucede lo que sigue:

Cerró tras sí la puerta, y a la luz de dos velas de cera se desnudó, y al descalzarse (¡oh desgracia indigna de tal persona!) se le soltaron, no suspiros, ni otra cosa, que desacreditasen la limpieza de su policía, sino hasta dos docenas de puntos de una media, que quedó hecha celosía (1615, XLIV: 353).

La decadencia del hidalgo queda acentuada aquí al contemplar cómo su imagen pública, el único sostén que le legitima políticamente, empieza a deteriorarse del mismo modo que se debía de haber deteriorado su espacio privado. El vacío de su casa puede esconderse, pero no «la irreparable desgracia de sus medias (...) que es

<sup>13</sup> Antonio REY HAZAS, «El Quijote y la picaresca: la figura del hidalgo en el nacimiento de la novela moderna», en *Edad de Oro*, XV (1996), Universidad Autónoma de Madrid, pp. 141-160.

una de las mayores señales de miseria que un hidalgo puede dar en el discurso de su prolija estrechez» (1615, XLIV: 354). Cervantes se sirve de la óptica extranjera de Cide Hamete de Benengeli, a quien esta vez cederá la voz, para referirse a la situación de la hidalguía española, siempre «haciendo hipócrita al palillo de dientes con que sale a la calle después de no haber comido cosa que le obligue a limpiárselos» (1615, XLIV:354). La dialéctica público/privado reproduce la incapacidad de la clase nobiliaria de reciclarse y adaptarse a las relaciones sociales de la burguesía que, desde la infraestructura social, están empezando a consolidarse. La ocultación de la pobreza privada quedará compensada por la exhibición pública. Sin embargo, esto no será sino apariencia; la realidad será la pobreza de una clase social en decadencia. Ante lo cual se preguntará Benengeli:

¿Por qué quieres [pobreza] estrellarte con los hidalgos y bien nacidos más que con la otra gente? ¿Por qué los obligas a dar pantalla a los zapatos, y a que los botones de sus ropillas sean de seda, otros de cerdas, y otros de vidrios? ¿Por qué sus cuellos, por la mayor parte, han de ser siempre escalonados, y no abiertos con molde? (1615, XLIV:354).

Su posición social obliga al hidalgo a guardar las apariencias. Por ello, a pesar de su pobreza, tendrá a su servicio, como le reclama su status, ama y mozo: «Tenía en su casa una ama que pasaba de los cuarenta, y una sobrina que no llegaba a los veinte, y un mozo de campo y plaza, que ensillaba el rocín como tomaba la podadera» (1605, I: 98). Por el contrario, no tiene mujer ni hijos porque no puede mantenerlos.

En definitiva, el hidalgo representa un personaje tipo. Sobre «lo típico» Lukács escribió unas palabras que conviene sacar a colación aquí:

El tipo se caracteriza porque en él confluyen en contradictoria unidad todos los rasgos salientes de la dinámica unidad en la cual la literatura auténtica da su reflejo de la vida; se caracteriza porque en él se entretajan en unidad viva esas contradicciones, las principales contradicciones sociales, morales y anímicas de una época<sup>14</sup>.

Efectivamente, don Quijote es la representación metonímica de una clase social en decadencia, un síntoma concreto de la contradicción histórica en que se inscribe el personaje.

La ideología del personaje no será sino resultado de la confrontación dialéctica entre dos mundos –dos sistemas de explotación- en lucha. La pugna entre el mundo feudal en decadencia y la incipiente burguesía no encuentra su resolución en un punto concreto de la historia, sino que representa un proceso largo -«la transición no es un paso», que había dejado escrito Pierre Vilar<sup>15</sup>- en el que ambos modos de producción deben coexistir en un mismo momento histórico. Su coexistencia representa la consecución de la matriz ideológica de la transición, es decir, la contradicción entre una «nobleza feudalizante [que] ocupa la hegemonía, pero no el funcionamiento objetivo de base»<sup>16</sup>. El dominio de la supraestructura seguirá siendo de la clase nobiliaria mientras que en la infraestructura económica empezarán a desarrollarse los mecanismos de producción y explotación capitalistas; en otras palabras: «el contraste y la

<sup>14</sup> Georg LUKÁCS, *Aportaciones a la historia de la estética*, México, Grijalbo, 1966, pág. 249.

<sup>15</sup> Pierre VILAR, «La transición del feudalismo al capitalismo», en VVAA, *El feudalismo*, Madrid, Ayuso, págs. 53-69.

<sup>16</sup> Juan Carlos RODRÍGUEZ, *Teoría e historia de la producción ideológica*, Madrid, Akal, 1990, pág. 48.

contradicción entre unas superestructuras míticas y la realidad de las relaciones humanas de la época»<sup>17</sup>. El resultado de esta contradicción es el nacimiento del Estado Absoluto, como así lo afirma Juan Carlos Rodríguez:

La coexistencia (contradicción) entre estas relaciones sociales, dominadas por el poder de la nobleza, y las relaciones sociales burguesas que logran autonomizarse (...) constituía la clave misma de la formación absolutista de la transición con su predominio político<sup>18</sup>.

Y añade:

Y es más: la presencia dominante de la ideología española de los siglos XVI y XVII del corporativismo organicista es sólo la señal más clara del dominio que sobre la esfera pública adquiere la nobleza en esos siglos<sup>19</sup>.

Esta contradicción histórica permite la pervivencia de una clase dominante que si bien ejerce control político e ideológico desde el nivel supraestructural, ha perdido la capacidad de intervenir sobre el desarrollo económico de base. La única forma de permanecer en el poder es por medio de la utilización de los AIE (Aparato Ideológicos de Estado) a través de los cuales reproducir ideología. Por ello se explica, como decía Juan Carlos Rodríguez en la cita anterior, el dominio que adquiere la clase nobiliaria sobre la esfera pública, por medio de mecanismos ideológicos de corte organicista basados en el rechazo del espacio privado en virtud de la apariencia (o la exhibición) pública o la obsesión por la pureza de sangre.

La contradicción (o coexistencia) de las relaciones de producción segregará un nuevo inconsciente ideológico asentado sobre la misma contradicción. La ideología de don Quijote, por lo tanto, reproducirá la lógica de la transición del mismo modo en que lo reproduce el nuevo Estado absolutista. Su ideología, materializada por medio de su locura, manifestará los mismos síntomas reaccionarios que la supraestructural nobiliaria manifiesta a partir de sus aparatos ideológicos organicistas. Sin embargo, su inconsciente ideológico segregará las nuevas nociones de la infraestructura social. En primer lugar se produce el movimiento de *emancipación* de clase, mediante tres acciones resultantes de la matriz ideológica burguesa: 1º- El rechazo del espacio público como lugar donde legitimarse políticamente y servirse del espacio privado para constituir su propio yo; 2º- El abandono del cuidado de su hacienda que, como hemos visto arriba, era lo que motivaba la estimación pública del hidalgo; 3º- Forjar su identidad, constituirse como sujeto libre, por medio de la introducción de su hacienda en el mercado. El texto habla por sí solo:

Los ratos que estaba ocioso (que eran los más del año), se daba a leer libros de caballerías con tanta afición y gusto, que olvidó casi todo punto de ejercicio de la caza, y aun la administración de su hacienda; y llegó a tanto su curiosidad y desatino en esto, que vendió muchas hanegas de tierra de sembradura para comprar libros de caballerías para leer (1605, I: 98).

La configuración del nuevo yo es evidente: el hidalgo, ocioso durante la mayor parte del año debido a la ideología del desmérito del trabajo propia de la clase

---

<sup>17</sup> Julio RODRÍGUEZ PUÉRTOLAS (coord.), Carlos BLANCO AGUINAGA e Iris M. ZAVALA, *Historia social de la literatura española (en castellano)*, Madrid, Akal, 2000, vol. 1, pág. 338.

<sup>18</sup> Juan Carlos RODRÍGUEZ, *Op. cit.*, 1990, pág. 99.

<sup>19</sup> *Ibid*, pág. 99.

nobiliaria, toma conciencia de que su clase social está en retroceso, de que sus relaciones económicas se han vuelto ineficaces en la coyuntura histórica en que se encuentra y que no resulta conveniente seguir enredado en las apariencias. Quien trataba de hinchar su dimensión pública vistiendo «calzas de velludo» y «se honraba con su vellorí de lo más fino», ahora se encierra en su aposento, en su espacio privado, para construir su nuevo *yo*, una identidad no sujeta a los condicionamientos organicistas/sustancialistas de la ideología nobiliaria. La conciencia de clase le permite *emanciparse* de su estamento y lo hace a partir de la dialéctica olvido/mercado; esto es: olvida la administración de su hacienda (se libera de ella) y, a continuación, la introduce en el mercado. Así lo habrá dicho Juan Carlos Rodríguez: «Curioso olvido del presente que supone, sin embargo, su afirmación más absoluta. A través de los libros nuestro hidalgo ha entrado por primera vez (y directamente) en el mercado»<sup>20</sup>. La construcción del *yo* no hubiera podido producirse sin el desarrollo del mercado capitalista que transforma la posesión en mercancía. Sólo con la presencia de la propiedad privada, que consiste en la transformación de la propiedad permanente en propiedad mueble, esto es, vendible y no inmanente a una determinada clase social, desvinculada de su estado *natural*, ha sido posible la elección *libre* del hidalgo de intercambiar hectáreas por letra impresa en el nuevo mercado capitalista y, consiguientemente, forjar su nueva identidad. El sujeto libre –ya lo dijo Marx– surge cuando al productor inmediato queda desposeído de sus medios de producción; don Quijote se ha convertido *libremente* en sujeto autónomo porque ha quedado desvinculado de sus medios de producción al introducirlos en el mercado<sup>21</sup>.

Sin embargo, el olvido no le conduce únicamente al mercado, sino también a la nostalgia por un imaginario perdido, forjándose de este modo una nueva dicotomía que dictará las pautas del inconsciente ideológico de don Quijote: «la decisiva relación *olvido/memoria*»<sup>22</sup>:

El hidalgo *parece olvidarse* del presente, o de lo que hasta ahora había sido su presente: ese bostezo cotidiano. Sólo que este aparente *olvido* lo retrotrae hacia una *memoria* inesperada, algo que él mismo creía perdido o muerto y que de pronto revive ante sus ojos: su inconsciente de nieto, de abuelos y bisabuelos, su genealogía, en suma. Recuperar el tiempo perdido y olvidarlo. Así, al igual que Cervantes nos hace revivir al hidalgo, el hidalgo revive de entre los libros<sup>23</sup>.

<sup>20</sup> Juan Carlos RODRÍGUEZ, *Op. cit.*, 2003, pág. 92.

<sup>21</sup> *Vid.* Karl MARX, «La acumulación primitiva», en *El capital*, Madrid, Edaf, 1972, págs. 756-757. La presencia de la libertad en *El Quijote* no se puede entender objetivamente sin atenderse al proceso de transformación estructural que se produce en una coyuntura histórica concreta, es decir, la libertad no podría constituirse como tema nuclear de la novela cervantina, sin la presencia del mercado en que se intercambia los distintos sujetos *libres* por un salario, etc. La corriente idealista, dominante hoy, que pretende reducir la literatura a la expresión de la subjetividad individual de un autor situado al margen de las estructuras, no produce sino un ocultamiento de la radical historicidad del hecho literario, impidiendo la reconstrucción del proceso histórico real. El profesor Antonio Rey Hazas, en su aplaudido ensayo *Poética de la libertad y otras claves cervantinas*, impulsa el debilitamiento histórico al sostener que la libertad en la obra de Cervantes responde a causas biográficas «que se concretan en los cinco años largos que permaneció cautivo en Argel, donde la defensa de la libertad se hizo carne de su vida, y acabó por hacerse literatura, tras su regreso a España». Antonio REY HAZAS, *Poética de la libertad y otras claves cervantinas*, Madrid, Eneida, 2005, págs. 223-224.

<sup>22</sup> Juan Carlos RODRÍGUEZ, *Op. cit.*, 2003, pág. 90.

<sup>23</sup> *Ibid.*, pág. 91.

Es decir, la lectura de los libros de caballería conduce al hidalgo al olvido de su hacienda, favorece su *emancipación* de clase y le constituye como un nuevo sujeto libre segregado de la matriz ideológica burguesa. Sin embargo –y he aquí la contradicción- le sirve para rescatar de su memoria el universo perfecto y cerrado de las novelas de caballerías, que le remiten a la sociedad ideal que no ha sufrido el efecto corrosivo de la incipiente burguesía y donde su clase no ha perdido el dominio político. Alonso Quijano, el hidalgo empobrecido, se transforma en don Quijote, un caballero andante que «para el aumento de su *honra* como para el servicio de su república [...], poniéndose en ocasiones y peligros donde, acabándolos, cobrase eterno *nombre y fama*» (1605, I: 101)<sup>24</sup>. Y para ello será indispensable rescatar «unas armas que habían sido de sus bisabuelos [...] y que estaban puestas y olvidadas en un rincón» (1605, I: 101). Don Quijote, para obtener su identidad, ha necesitado introducirse en las relaciones de mercado burguesas, sin embargo se ha servido de ellas para revivir a un personaje segregado de su inconsciente ideológico para reivindicar los valores anteriores al capitalismo y para enfrentarse a la nueva sociedad desde unos postulados reaccionarios propios del organicismo. Sin embargo, como afirma de nuevo Juan Carlos Rodríguez,

...resulta claro a la vez que el deseo de transformarse en caballero no sólo es una reminiscencia hidalga de Don Quijote. Es algo mucho más profundo (...). Pues el nudo dialéctico de todo radica aquí: aunque sin duda exista en el hidalgo la ideología brumosa de una bizarra caballería lejana, sin embargo ésta se halla ya absolutamente mezclada con una realidad nueva, con la necesidad de darle un sentido al mundo, ese sentido que no existe, que es sólo caos: el mundo del mercado<sup>25</sup>.

En esta misma línea César de Vicente Hernando ha advertido, en un inteligente artículo asentado sobre unas bases teóricas muy sólidas, que la locura de don Quijote no puede interpretarse únicamente desde la nostalgia que se le despierta al hidalgo tras la lectura de las novelas de caballerías. Para César de Vicente, lo fundamental son sus acciones, a partir de las cuales

...nos enseña la *contingencia* del mundo y no la *utopía*. Poco importa también que esto se produzca por el hecho de haber leído novelas de caballerías, por una vuelta atrás en los ideales sociales (la tesis del reaccionarismo del Quijote por su defensa a sus valores feudales). No es ésta la función de la narración. No es, desde luego, una novela nostálgica del pasado. La función narrativo-ideológica de este personaje, que no puede ir al futuro, es extrañar el presente con las armas literarias con que lo puede hacer: haciendo disfuncionar el mundo con su presencia, marcando esa doble naturaleza del lenguaje, de la acción humana y de la imaginación<sup>26</sup>.

<sup>24</sup> La cursiva es mía. Vemos aquí como se han mencionado los tres ejes que articulan el imaginario feudal, devaluados en el nuevo orden burgués: honra, nombre y fama. En el primer capitalismo, se constituirán como nuevos calificadores sociales, la virtud, el ingenio y el dinero. Vid. Alfred VON MARTIN, *Sociología del Renacimiento*, México, FCE, 1981, págs. 31 y 44. Cfr., para el mismo caso, David BECERRA MAYOR, «El impacto burgués y la ambigüedad de linajes de Melibea y Calisto», *Verba Hispánica*, Universidad de Ljubljana, XIV (2006), pág. 23.

<sup>25</sup> Juan Carlos RODRÍGUEZ, *Op. cit.*, 2002, pág.93.

<sup>26</sup> César de VICENTE HERNANDO, «Identidad y excedente ideológico en el *Quijote* de Cervantes», *Verba Hispánica*, XIV (2006), Universidad de Ljubljana, pág.149. La *disfunción*, en efecto, supone, como sostenía el profesor marxista yugoslavo Ludovik Osterc, «un habilísimo recurso literario de Cervantes, mediante el cual se escudó para lanzar impunemente una aguda crítica de la vida social y política de su tiempo. El autor *hizo* parecer a su héroe como loco a fin de obtener el salvoconducto

José Antonio Maravall, en su ya clásico ensayo titulado *Utopía y contrautopía en El Quijote*, había subrayado también la diferencia fundamental entre el pensamiento y la acción:

Hay que advertir que no podemos considerar como loco a Don Quijote en cuanto que mantiene un ideal caballeresco. Su pensamiento del honor, de la virtud, de la justicia, del valor, del amor, etc., por sí solos no le califican de anormal. Antes de enloquecer, es un enamorado del mundo de la caballería y un admirador de los que reputa egregios valores que en él se encierran. Todo ello puede ser perfectamente cosa común. Lo extraordinario será la manera de querer hacer valer esas convicciones en la realidad del tiempo en que vive<sup>27</sup>.

La locura de don Quijote es, por lo tanto, una construcción ideológica, el resultado de la contradicción inmanente a la momento histórico concreto entre el desarrollo de las relaciones de producción burguesas y su reacción organicista. El desarrollo objetivo de base permite al hidalgo intercambiar su hacienda por libros y descubrir con ellos la noción de lectura íntima, sin mediaciones, en la habitación propia. Entonces sucede lo que de sobra es sabido:

... él se enfrascó tanto en su lectura, que se le pasaban las noches leyendo de claro en claro, y los días de turbio en turbio; y así, del poco dormir y del mucho leer se le secó el cerebro de manera que vino a perder el juicio. Llenósele la fantasía de todo aquello que leía en los libros, así de encantamientos como de pendencias, batallas, desafíos, heridas (...) (1605, I: 100).

Y la lectura le conducirá a la confusión entre la realidad y la ficción, ambos conceptos insertos en un todo ontológico que impedirán al hidalgo discernir entre lo que pertenece a la Historia y lo que funciona como artefacto literario:

y asentósele de tal modo en la imaginación que era verdad toda aquella máquina de aquellas sonadas soñadas invenciones que leía, que para él no había otra historia más cierta en el mundo (1605, I: 100).

Este hecho es sin duda de los más sintomáticos de la contradicción entre la supraestructura y la base. Si bien la infraestructura burguesa permite al hidalgo elegir su vida *libremente*, reafirmar su identidad, no será sino su inconsciente ideológico organicista el que le convertirá en un loco, al leer los «libros» al mismo nivel que el «Libro».

## II

Desde la matriz ideológica feudal, la noción de lectura en la que intervienen un emisor y un receptor libres era inconcebible, debido a la inexistencia de la noción de sujeto libre. El ejercicio de la lectura, así como la idea de «libro», se insertaba en la lógica de la sacralización. Es decir: la producción literaria feudal, inscrita en la relación amo/siervo, constituía una glosa de la palabra de Dios. El Libro contenía la palabra divina, verdadera en tanto que celestial, y por

---

para sus audaces ataques contra la monarquía, la nobleza y el clero». Ludovik OSTERC, *El pensamiento social y político del "Quijote"*, México, Andrea, 1963, pág. 77.

<sup>27</sup> José Antonio MARAVALL, *Utopía y contrautopía en El Quijote*, Santiago de Compostela, Pico Sacro, 1976, pág. 159.

consiguiente no podía sino ser asumida como indiscutible por los lectores fieles. El *yo* quedaba diluido en un *nosotros* litúrgico. La ideología de la servidumbre reproducía de este modo su funcionamiento en el ejercicio de la lectura.

El desarrollo de las relaciones de producción burguesas y la invención de la imprenta provocarán la desacralización de la lectura a la vez que el libro se convierte en mercancía. Es indudable que el hidalgo, antes de transfigurarse en don Quijote, se había percatado de la transformación del libro en valor de cambio; sin embargo, parece no haberse dado cuenta de que esta transformación lleva implícita la desacralización de la lectura literal organicista. Para el hidalgo, todos los libros reproducen el Libro y, por consiguiente, se leerán al mismo nivel –sin un atisbo de incertidumbre–, tanto los libros sagrados como las novelas de caballerías<sup>28</sup>.

El aparato ideológico organicista se asienta sobre los pilares de la filosofía escolástico-aristotélica. La epistemología del organicismo consideraba que el universo estaba dividido en dos partes: el mundo supralunar de las estrellas fijas, donde se halla el Primer Motor Inmóvil o el Dios cristiano (de cualquier modo, la perfección); y el imperfecto mundo sublunar de las estrellas en movimiento. El organicismo contempla la perfección en la relación con lo estático, a partir de nociones como la *forma sustancial* o el *lugar natural*; mientras que observa el cambio, la permeabilidad, como un signo de corrupción y sin embargo inevitable, debido a que tiene que percibirse «un signo visible donde averiguar su *desemejanza*, donde salvar (mediante la analogía) ese abismo insalvable entre Dios y hombre, entre cuerpo y alma»<sup>29</sup>.

Este signo de corrupción inmanente al aristotelismo se percibe de igual modo en su poética –discurso dominante que por medio del cura y el canónigo de Toledo queda expuesto en el *Quijote* de Cervantes. La poética de Aristóteles establece una distinción clara entre la poesía y la historia, a partir de la dialéctica verdad/falso<sup>30</sup>. A los versos queda relegada la mentira, mientras que la verdad se mueve dentro del discurso histórico. La ideología organicista solamente aceptará la historia como discurso legítimo, mientras que se condenará a la poesía por ser incompatible con la verdad «auténtica», con la glosa de Dios, con el Libro. La mentira, la ficción narrativa, funcionará como el signo corruptible inevitable del mundo supralunar, como los elementos distorsionadores del mundo imperfecto aristotélico, irremisiblemente corrompido, donde no todo es reflejo celestial, sino también cambio. Por ello, desde el organicismo, se interpretará que las novelas de caballerías, libros desacralizados y con valor de cambio, han hecho enloquecer al hidalgo por falsos y malvados.

<sup>28</sup> Es por ello por lo que don Quijote, a medida que avanza la novela y le asaltan dudas sobre su comportamiento, acude a los libros de caballerías en la búsqueda de la verdad. Hay varios episodios que ejemplifican este hecho, pero quizá sea en la primera salida cuando esto aparece de forma más evidente. Una vez el hidalgo se ha convertido en caballero en apariencia física, por medio de los atuendos de un bisabuelo, de repente «le vino a la memoria que no era armado caballero» (1605, II: 104).

<sup>29</sup> Juan Carlos RODRÍGUEZ, *Op. cit.*, 1991, pág. 96.

<sup>30</sup> La poesía, para Aristóteles, encuentra su origen en la imitación. Por un lado, señala que la imitación es algo connatural al hombre y, por otro, afirma que la imitación provoca goce porque cosas que se contemplan con desagrado en el original, producen placer en la copia. La poesía, por consiguiente, siempre estará asentada sobre la copia y no sobre el principio de verdad.

El episodio del escrutinio, en el capítulo sexto, resulta sintomático y se pueden extraer de él algunas conclusiones muy significativas para este propósito. De entrada, el propio narrador parece haberse contagiado del *humus* organicista e identifica sin demora a los libros como «autores del daño» y se refiere a ellos como «cuerpos»<sup>31</sup>. Pero no será el narrador sino el cura quien reproducirá en su discurso la lógica organicista. El cura no muestra ningún reparo en condenar todos los libros de la biblioteca del hidalgo a la hoguera, sin excepción del primer libro que encontraron en el aposento del hidalgo, *Los cuatro de Amadís de Gaula*. El comentario del cura resulta revelador:

- Parece cosa de misterio ésta: porque, según he oído decir, este libro fue el primero de caballerías que se imprimió en España, y todos los demás han tomado principio y origen deste; y así, me parece que, como a dogmatizador de una secta tan mala, me parece que, sin excusa alguna, condenar a fuego (1605, I: 130).

El discurso del cura es propio de la reacción supraestructural organicista que atenta contra el nuevo desorden social provocado por el desarrollo objetivo de base. Y lo hace, precisamente, por medio del instrumento más recurrido por la reacción organicista: la hoguera.

Es preciso hacer un breve paréntesis sobre el tema del escrutinio en relación con la Inquisición. Estudiar el nacimiento de la Inquisición en su *radical historicidad* nos permite dilucidar cómo la persecución de los judíos y la obsesión por la pureza de sangre no era sino un síntoma de la pérdida de transparencia de la sociedad, en la que la irrupción burguesa impide reconocer quién es quién en la esfera pública<sup>32</sup>. Los judíos eran considerados el «mal», autores del desorden, el signo de corrupción del mundo sublunar, el símbolo de destemplanza social de la época. No obstante, como señala Juan Carlos Rodríguez:

Lo que ocurre es que aquellos grupos en la transición –y antes- participaron más *visiblemente* (frente a la nobleza) en la acumulación primitiva del capital y, por ende, accedieron más visiblemente a la pasividad de una actividad financiera o inversionista podían ser definidos como «judíos»<sup>33</sup>.

Y añade más adelante:

De ahí las nociones «cliché» del «judío avaro» y de la «usura» que la ideología feudalizante propala (frente a la temática del «caballero» caracterizado por su largueza y dispendio), y que más que otra cosa nos señala simplemente el hecho conocido de que la burguesía financiera podía ser (abusivamente desde luego) «identificada» con el cliché del «judío» (abusivamente porque la ecuación «capital financiero/judíos» no supone una correspondencia plena, pese a la visibilidad aparente y a la indudable lucha de la nobleza contra esa burguesía a la que es más fácil localizar –y destruir- identificándola con los judíos<sup>34</sup>.

De tal forma, podemos concluir con Juan Carlos Rodríguez que «la dialéctica cristiano/judío supone (...) precisamente la lucha nobiliaria (feudal en líneas

---

<sup>31</sup> El cuerpo, dentro de la lógica organicista, representa la corrupción frente a la perfección del alma. El alma permanece invariable, es eterna, pervive «más allá de la muerte», mientras que el cuerpo se descompone, se marchita, caduca. La relación cuerpo/libros reproduce esta visión organicista interpretando los libros como signos de corrupción.

<sup>32</sup> Vid. David BECERRA MAYOR, *Art. cit.*, págs. 21-37.

<sup>33</sup> Juan Carlos RODRÍGUEZ, *Op. cit.*, 1990, pág. 53.

<sup>34</sup> *Ibid.*, págs. 53-54.

generales) contra la burguesía»<sup>35</sup>. La Inquisición, como AIE, nace en 1480 como instrumento de reacción organicista con la finalidad de poner freno al incipiente desorden social que supone el inicio de la transición ideológica o la “Edad Conflictiva”. El desorden, la pérdida de transparencia, encuentra su explicación en la epistemología escolástica al considerar la existencia de un «cuerpo social» corrupto, la presencia de un síntoma co-sustancial a la esfera sublunar, representado por los judíos<sup>36</sup>.

Los libros de don Quijote, al igual que los judíos, son «cuerpos» corruptos y su existencia orgánica provoca la alteración del orden como un síntoma de corrupción. Por ello *todos* –sin discriminación: se ha perdido la transparencia y cualquiera puede caer bajo sospecha- deben ser quemados por sectarios. El «mal», resultante de las relaciones de mercado, ha alterado el orden establecido, armónico, de la sociedad feudal, llegando incluso a que un hidalgo se desocupe de su hacienda. El signo de corrupción es evidente al señalar el cura que el *Amadís de Gaula* debe ser quemado por ser el inaugurador de una secta, cuyos dogmas han hecho enloquecer al hidalgo.

Sin embargo más sintomático todavía es la opinión de la sobrina que, lejos emitir un juicio distinto al del cura, reproduce con exactitud la ideología organicista, proponiendo la quema de todos los libros del hidalgo:

- No –dijo la sobrina-; no hay para qué perdonar a ninguno, porque todos han sido los dañadores; mejor será arrojarlos a todos por las ventanas al patio, y hacer un rimerero dellos, y pegarles fuego; y si no, llevarlos al corral, y allí se hará la hoguera, y no ofenderá el humo (1605, VI: 129).

La sobrina, en su inconsciente ideológico, no puede sino reproducir los postulados de la ideología organicista. En su inconsciente ideológico, las novelas de caballerías no son sino «descomulgados libros (...) que bien deben ser abrasados, como si fuesen herejes» (1605:V: 127).

En otro episodio del *Quijote* –aunque lejos del escrutinio- la presencia de la ideología dominante sobre la clase dominada queda de nuevo patente. Es el caso del ventero del capítulo XXXII. Para el ventero los libros siempre son el Libro y por ello no pueden contener ni un atisbo de falsedad. Este es su argumento:

¡Bueno es que quiera darme vuestra merced a entender que todo aquello que estos buenos libros dicen sea disparates y mentiras, estando impreso con licencia de los señores del Consejo Real, como si ellos fueran gente que habían de dejar imprimir tanta mentira junta y tantas batallas y tantos encantamientos que quitan el juicio! (1605, XXXII: 392, 393).

El discurso está claro: la autoridad real –reflejo de Dios en la tierra- no puede transmitir un contenido falso. El mismo argumento empleará don Quijote en su

<sup>35</sup> *Ibid.*, pág. 54.

<sup>36</sup> Los judíos fueron la representación del «cuerpo social corrupto» debido a que simbolizaban la negativa del reconocimiento de Jesús como el verdadero Mesías que anuncian los textos sacros. Esta persistencia de los judíos a no reconocer la «verdad» cristiana conduce a ser observados bajo sospecha por negarse a reparar en la «verdad». A las acusaciones de malos y mentirosos se une la acusación de pueblo deicida por haber condenado a Cristo a la cruz<sup>36</sup>. Portadores de todos los males –o de ese «mal» co-sustancial a la esfera sublunar- los judíos salieron expulsados de las tierras castellanas o sufrieron peor suerte ardiendo en las hogueras de la Inquisición.

diatriba sobre la veracidad de los hechos que retratan los libros de caballerías con el canónigo de Toledo: «Los libros que están impresos con licencia de los reyes y con aprobación de aquellos a quien se remitieron (...) ¿habían de ser mentira y más llevando tanta apariencia de verdad?» (1605, L: 571). Sin embargo, y esto le diferencia del hidalgo, resulta inadmisibile para el ventero su conversión en caballero andante. Por un lado, el ventero ha leído la épica caballeresca fuera de la contemporaneidad, con distancia histórica, lo cual le permite afirmar que «no seré yo tan loco que me haga caballero andante; que bien veo que ahora no se usa lo que se usaba en aquel tiempo, cuando se dice que andaban por el mundo estos famosos caballeros». Por otro lado, el ventero no tiene una genealogía en su inconsciente que rescatar y, a diferencia de don Quijote, con el desarrollo de la infraestructura de base no ha experimentado la decadencia que ha padecido el hidalgo.

Pero habrá que señalar lo siguiente: tanto el ventero como la sobrina ignoran que están reproduciendo la ideología dominante; no son conscientes de las leyes que rigen su universo, porque éstas se han *naturalizado* en su inconsciente. Sin embargo, su ideología está distorsionando el mundo de la misma forma como lo habrá hecho don Quijote. La diferencia gravita en la forma de *exteriorizar* la ideología. Así habría de verlo Althusser, en palabras de Adolfo Sánchez Vázquez:

La ideología expresa una relación imaginaria de los individuos con sus condiciones reales de existencia. La ideología es necesariamente una representación deformante de la realidad. –En toda sociedad, la ideología cumple su función social: asegurar la cohesión de sus miembros. –En las sociedades de clase, la fundación social de la ideología como factor de cohesión social está al servicio de la clase dominante. –En la sociedad de clases, la ideología de las clases dominadas (...) se halla sujeta a la ideología de la clase dominante<sup>37</sup>.

Pero volvamos a la quema de libros. Efectivamente, el escrutinio muestra que dentro del *humus* organicista el «mal» aparece asociado a la «mentira», interpretada como la negación de Dios. La desacralización de la literatura –el libro ya no es una glosa de Dios– supone el nacimiento de la ficción literaria, lo que desde el organicismo se interpreta como un signo de corrupción porque no contiene la «verdad». Por ello el cura conduce al corral *Don Olivante de Laura y Jardín de flores*, ambos de Antonio Torquemada: «y en verdad que no sepa determinar cuál de los dos libros es más verdadero, o, por decir mejor, menos mentiroso; sólo sé decir que éste irá al corral, por disparatado y arrogante» (1605, VI: 132). Del mismo modo, condena la mala traducción, por ir contra la verdad primera, y se muestra intolerante contra los que tienen mal estilo –la palabra de Dios no puede estar *mal* escrita. Sin embargo, no duda en salvar *Tirant lo Blanc* de Joanot Martorell, justificando lo que sigue: «aquí comen los caballeros, y duermen y mueren en sus camas, y hacen testimonio antes de su muerte» (1605, VI: 135). El *realismo* de la novela valenciana seduce al cura por su cercanía con la verdad. Lejos de los argumentos desorbitados del género caballeresco, en *Tirant lo Blanc* suceden hechos que no pueden ser tildados de mentirosos y, por ende, de malvados. La veracidad del texto es la causa que redime a la novela de Joanot Martorell.

<sup>37</sup> Adolfo SÁNCHEZ VÁZQUEZ, *Ciencia y revolución. El marxismo de Althusser*, Madrid, Alianza, 1978, págs.30-35.

El discurso dominante será reforzado, más avanzada la novela, por el canónigo de Toledo. Este es su discurso:

De mí sé decir que cuando leo, en tanto que no pongo la imaginación en pensar que son todos mentira y liviandad, me dan algún contento; pero cuando caigo en la cuenta de lo que son, doy con el mejor dellos en la pared, y aun diera con él en el fuego si cerca o presente le tuviera, bien como a merecedores de tal pena, por ser falsos, embustero, y fuera del trato que pide la común naturaleza, y como inventores de nuevas sectas y de nuevo modo de vida, y como a quien la ocasión que el vulgo ignorante venga a creer y a tener por verdaderas tantas necedades como contienen (1605, XLIX: 566-567).

El fragmento no tiene desperdicio. Por un lado el canónigo ha reconocido la desacralización de la literatura; de hecho se ha percatado en profundidad (se confiesa lector asiduo del género) de la presencia de libros cuya finalidad no es reproducir la verdad única y celestial, sino la búsqueda de entretenimiento a través de la ficción narrativa. Por otro lado, vuelve a aparecer «el fuego» como signo de condena. Y por último, la condena encuentra su motivo en los falsos contenidos de tal literatura, que pueden ser asumidos como verdaderos por los lectores que, como el hidalgo, mantienen en su inconsciente ideológico la noción de «lectura» como una práctica de servidumbre feudal, bajo la cual el lector interpreta todo discurso escrito como verdad sagrada. Esto es lo que preocupa desde el organicismo: la confusión verdad/mentira. El «vulgo ignorante», que dice el canónigo, debido a su inconsciente organicista, lee los libros desde la ideología de la servidumbre. Por ello, el ama, en el escrutinio, atribuirá -como hará don Quijote- la autoría de todos los males a «algún encantador de los muchos que tienen estos libros» (1605, VI: 129). Del mismo modo, la sobrina propone condenar a la hoguera las novelas pastoriles, pues puede conducir igualmente a la locura:

- ¡Ay señor! -dijo la sobrina-. Bien los puede vuestra merced mandar quemar, como a los demás; porque no sería mucho que, habiendo sanado mi señor tío de la enfermedad caballerisca, leyendo éstos se le antojase de hacerse pastor, y andarse por los bosques y prados cantando y tañendo, y, lo que sería peor, hacerse poeta, que, según dice, es enfermedad incurable y pegadiza (1605, VI: 135-136).

La ideología organicista opera en este discurso de forma clara y extrema, atribuyendo a la práctica de la poesía de enfermedad, debido a la mezcla que en ella se hace de escritura y falsedad.

Pero el escrutinio todavía da más muestras de la coexistencia de dos ideologías en lucha. A diferencia del cura, el barbero no juzgará los libros por su relación con la verdad, sino con el mercado. Al barbero no le cabe duda que lo que esos libros encierran son elementos ficticios, pero no por ello creerá que merezcan ser condenados. Por ello se muestra reticente ante la propuesta del cura de quemar el *Amadís de Gaula*:

- No, señor -dijo el barbero-; que también he oído decir que es el mejor de todos los libros que de este género se han compuesto; y así, como a único en su arte, se debe perdonar (1605, VI: 130).

El libro encuentra su premio de salvación en su *originalidad* y en su calidad, categorías propias del arte burgués -cuya correlación es el mercado. El género caballeresco fue, sin duda, un género interclasista que sedujo a un amplio público y que, por consiguiente, tuvo una gran presencia en el mercado. Así lo constatan las palabras de don Quijote:

Con gusto son leídos y celebrados de los grandes, y de los chicos, de los pobres y de los ricos, de los letrados e ignorantes, de los plebeyos y caballeros, finalmente de todo género de personas de cualquier estado y condición que sean (1605, L: 571).

El mercado constituye el inicio de las modas literarias, marcadas por la repetición de la fórmula hasta el agotamiento. Por ello, el barbero no pone ningún impedimento a la quema de muchos de estos libros. El barbero reproduce, aunque de forma todavía incipiente, la matriz ideológica del mercado. Con el nacimiento del mercado, el fin de los libros no atienden a la búsqueda de la verdad divina, sino «al dinero y al interés» (1615, IV: 56). O como le dirá a don Quijote alguien quien mucho sabe de la relación literatura/mercado: «Yo no imprimo mis libros para alcanzar fama en el mundo, que ya en él soy conocido por mis obras; provecho quiero; que sin él no vale un cuatrín la buena fama» (1615: LXII, 504). Las palabras no pueden ser sino del librero con el que coincide don Quijote en Barcelona.

El proceso de desacralización del libro se ha consolidado en la infraestructura social en la época del *Quijote*. Las palabras de don Diego (o, como le llama don Quijote, el Verde Gabán) constatan la presencia de una literatura que no persigue la verdad, sino el entretenimiento y la calidad. Don Diego es la imagen prototípica de la nueva burguesía agraria cuya función social ha sustituido la de la hidalguía decadente. A diferencia de Alonso Quijano, don Diego es rico y vive con su mujer y con sus hijos, uno de los cuales ha estudiado en Salamanca y es poeta. Reproducen la típica situación de la burguesía ennoblecida, que tenían por

costumbre y condición [...] mostrar su autoridad y riqueza, no en sus personas sino en las de sus hijos [dándoles estudios] [...], y así tratan y autorizan como si fuesen hijos de algún príncipe; y algunos hay que procuran títulos y ponerles en el pecho la marca que tanto distingue la gente principal de la plebeya<sup>38</sup>.

Se trata de una clase social que ha emprendido la tarea de llevar a cabo la acumulación primitiva de capital. La acumulación se produce por medio de la austeridad; sin embargo, la tarea de la transformación de dinero en capital se delega a los herederos que empezarán a hacer ostensión de su riqueza. Pero lo que ahora interesa es su posición frente a la desacralización del libro. Las palabras de don Diego hablan por sí solas: «hojeo más los que son profanos que los devotos, como sean de honesto entretenimiento, que deleiten con el lenguaje y admiren y suspendan con la invención, puesto de estos hay muy pocos en España» (1615, XVI: 140). Aunque la terminología encuentra un anclaje organicista –al distinguir entre profanos y devotos–, la valoración de los libros entra a considerar el estilo, la invención y el entretenimiento.

En el capítulo del escrutinio, decíamos, pueden reconocerse de forma clara los aparatos de la reacción organicista que se enfrentan, de tal modo, al desarrollo infraestructural capitalista. La reacción definitiva será la destrucción del valor simbólico burgués: el ámbito de lo privado. El hidalgo enloquece –es decir: se reafirma como *sujeto*– en su aposento, la habitación privada alejada de su ocupación pública. El desorden tanto social como en la psique del protagonista encuentra su motivo en la esfera privada. Si la reacción organicista pretende

---

<sup>38</sup> Miguel de Cervantes, *El coloquio de los perros*, en *Novelas ejemplares*, ed. de Harry Sieber, vol. II, Madrid, Cátedra, 2003, pág. 314.

retroceder históricamente hacia el sistema de explotación feudal, tendrá que destruir lo que ha provocado el caos: la noción de lo privado:

Uno de los remedios que el cura y el barbero dieron, por entonces, para el mal de su amigo fue que le murasen y tapiasen el aposento de los libros, porque cuando se levantase no los hallase –quizá quitando la causa, cesaría el efecto-, y que dijese que un encantador se los había llevado, y el aposento y todo; y así fue hecho con mucha presteza (1605, VII: 140).

No obstante, para don Quijote, la noción de lo privado no se asocia únicamente a un espacio concreto, porque ya se ha constituido plenamente en su inconsciente ideológico. Don Quijote es muy consciente de que la elección de su identidad depende de sí mismo. La identidad no se dictamina desde el cielo –a partir de la famosa teoría descendente- sino que se forma a partir de la ideología de la libertad de elección. Por eso, don Quijote, sorprendido por un labrador en los alrededores de su *lugar*, antes de su vuelta tras su primera salida, emite el siguiente parlamento:

- Yo sé quién soy –respondió don Quijote-, y sé qué puedo ser no sólo los que he dicho, sino todos los doce Pares de Francia, y aun todos los nueve de la Fama, pues a todas las hazañas que ellos todos juntos y cada uno por sí hicieron, se aventajarán a las mías (1605, V: 126).

Sin embargo don Quijote no recibe la confirmación y no es reconocido como caballero andante, sino como «el honrado hidalgo del señor Quijana» (1605, V: 126). A este propósito señala César de Vicente:

No sólo nadie le reconoce como don Quijote, sino que su lenguaje, su atuendo, su actitud y todo lo que podría constituir su nombre propio en su aldea no es reconocido en la identidad que se ha dado a sí mismo. Por eso tiene que estar toda la novela diciendo quién es y qué es<sup>39</sup>.

Pero don Quijote sí sabe quién es y eso le resulta suficiente. Es por ello que, transcurridos quince días tras el escrutinio, decide emprender su segunda salida y prolongar sus aventuras. Porque don Quijote –resultado de la contradicción ideológica- no actúa únicamente para reafirmar su subjetividad sino para reafirmarse políticamente. Es decir, para construir un universo ideológico donde poder ser reconocido como caballero justo y valeroso. Sin embargo, el mercado vuelve a ser imprescindible, pues para iniciar la segunda salida, don Quijote dio «orden en buscar dineros, y vendiendo una cosa y empeñando otra, y malbaratándolas todas, llegó a una razonable cantidad» (1605, VII: 142).

### III

Como de sobra es sabido, en la segunda salida, don Quijote se hará acompañar de Sancho Panza, labrador del *lugar*, a quien nombra su escudero. La figura de Sancho le sirve a Cervantes para mostrar la contraposición de dos miradas. La contraposición reproduce sin duda el enfrentamiento de dos sistemas de explotación en lucha en plena transición ideológica: la ideología de la servidumbre contrapuesta a la ideología del salario. Sancho reproduce en su inconsciente la lógica mercantil de la burguesía al mostrarse en repetidas ocasiones preocupado por su salario. Sancho es consciente de las nuevas

---

<sup>39</sup> César de VICENTE HERNANDO, *Art.cit.*, pág. 145.

relaciones capitalistas y acompaña a don Quijote en su aventura porque cree que junto a él podrá medrar socialmente y convertirse en gobernador de una ínsula. Sólo en apariencia, la relación entre el caballero y el escudero será de corte feudal: el *siervo* no espera salario alguno sino el usufructo de la ínsula, como pago de su merced. Pero si esto no llegara –el contrato parece bien cerrado– el escudero deberá cobrar el salario acordado. Así se lo asegura don Quijote: «las mercedes y beneficios que yo os he prometido llegarán a su tiempo; y si no llegaren, el salario, al menos, no se ha de perder, como os he dicho» (1605, XX: 256). A lo que Sancho responde:

- Está bien cuanto vuestra merced dice –dijo Sancho–; pero querría yo saber (por si acaso no llegase el tiempo de las mercedes, y fuese necesario acudir al de los *salarios*) *cuánto ganaba* un escudero de un caballero andante en aquellos tiempos, si se concertaba por meses, o por días, *como peones de albañil* (1605, XX: 256. La cursiva es mía).

La negociación salarial entre caballero y escudero constata la consolidación de las relaciones de explotación capitalistas. Sancho interpreta el tiempo en términos de ganancia, a partir de la relación tiempo/dinero. Con lo que don Quijote –que ya había mencionado la noción «salario»– ahora impulsado por su inconsciente ideológico feudal dirá lo siguiente: «No creo yo –respondió don Quijote– que jamás los tales escuderos estuvieron a salario, sino a merced» (1595, XX: 256).

En la segunda parte del *Quijote*, antes de emprender Sancho su segunda salida (la tercera del protagonista) y con tal de no terminar sin ganancia como en la salida anterior, Sancho le reclama a don Quijote que le estipule un salario:

- Voy a parar –dijo Sancho– en que vuesa merced me señale salario conocido de lo que me ha de dar cada mes el tiempo que le sirviere, y que el tal salario se me pague de su hacienda; que no quiero estar a mercedes, que llegan tarde, o mal, o nunca; con lo mío me ayude Dios. En fin yo quiero saber lo que gano, poco o mucho que sea (1615, VII: 76).

Sancho no se comporta como un siervo feudal, sino como un trabajador *libre* que negocia sus condiciones de trabajo. Pero la respuesta de don Quijote va a resultar muy significativa. En primera instancia se escuda en la lectura de las novelas de caballerías para negar el salario a Sancho:

- (...) Mira, Sancho: yo bien te señalaría salario, si hubiera hallado en alguna de las historias de los caballeros andantes ejemplo que me descubriese y mostrase por algún pequeño resquicio qué es lo que solían ganar cada mes, o cada año, pero yo he leído todas o las más de sus historias, y no me acuerdo haber leído que ningún caballero andante haya señalado conocido salario a su escudero. *Sólo sé que todos servían a merced* (1615, VII: 77).

Pero lo más sintomático todavía es que don Quijote, contrariando la ideología de fidelidad del feudalismo, aceptaría, si se diera el caso, la negativa de Sancho de acompañarle. Don Quijote, que en la segunda parte de la novela sí es reconocido como caballero porque se ha publicado una novela sobre sus aventuras, maneja, como adelantado capitalista, la noción de *reserva* para que quien quiera trabajar para él esté en desventaja en la negociación. Por ello le anuncia a Sancho que si no es él quien le acompaña, «no me faltarán escuderos más obedientes, más solícitos, y no tan empachados ni tan habladores como vos» (1615, VII: 77). La *reserva* obliga a Sancho a reducir sus exigencias. Y todavía de forma más agravada cuando el bachiller Sansón Carrasco se ofrece, en presencia de Sancho a ser su escudero, sirviéndose de lo cual don Quijote, volviéndose a Sancho, emitió un comentario no

exento de arrogancia: «¿No te dije yo, Sancho, que me habían de sobrar escuderos?» (1615, VV: 78).

El capitalismo emerge por todas partes en la novela de Cervantes. Sancho en todo momento es consciente de la presencia del mercado y de que su eficacia para extraer beneficios es mayor que la de la política. Por ello Sancho no duda en renunciar al gobierno de la ínsula cuando, encontrándose los dos en una venta, don Quijote le descubre el carácter curativo, de efecto instantáneo y milagroso, del bálsamo de Fierabrás:

- Si eso hay –dijo Panza-, yo renuncio desde aquí el gobierno de la prometida ínsula, y no quiero otra cosa en pago de mis muchos y buenos servicios sino que vuestra merced me dé la receta de ese estremado licor; que para mí tengo que valdrá la onza adondequiera más de a dos reales, y no he menester yo más para pasar esta vida honrada y descansadamente (1605, X: 164).

Sancho se manifiesta aquí como un *yo* plenamente consciente del funcionamiento objetivo de base. Y, en tanto que sujeto libre, actuará al margen de los códigos caballerescos y obedecerá únicamente a su voluntad individual. Valga como ejemplo éste en que don Quijote le presenta un código caballeresco que es obligación de Sancho respetar:

- Aquí –dijo en viéndole don Quijote- podemos, hermano Sancho Panza, meter las manos hasta los codos en esto que llaman aventuras. Mas advierte que, aunque me veas en los mayores peligros del mundo, no has de poner mano a tu espada para defenderme, si ya no vieres que los que me ofenden es canalla y gente baja, que en tal caso bien puedes ayudarme; pero si fueren caballeros, en ninguna manera te es lícito ni concedido por las leyes de caballería que me ayudes, hasta que seas armado caballero (1605, VIII: 149).

A lo que responde Sancho:

- Por cierto, señor –respondió Sancho-, que vuestra merced sea muy bien obedecido en esto; y más, que yo de mí me soy pacífico y enemigo de meterme en ruidos ni pendencias. Bien es verdad que en lo que tocare a defender mi persona no tendré mucha cuenta con esas leyes, pues las divinas y humanas permiten que cada uno se defienda de quien quisiere agraviarle (1605, VIII: 149).

Está claro que a Sancho poco le importan los convencionalismos de la caballería; su preocupación es velar por su integridad física. Prueba de ello puede leerse en uno de los capítulos que acontece en la casa de los Duques, en el *Quijote* de 1615. Teniendo don Quijote noticia de que Dulcinea estaba encantada, se apareció en la casa de los Duques Merlín para anunciar la forma de desencantar a Dulcinea:

(...) que para recobrar su estado primo  
la sin par Dulcinea del Toboso,  
es menester que Sancho, tu escudero,  
se dé tres mil azotes y trescientos  
en ambas sus valientes posaderas,  
al aire descubiertas, y de modo  
que le escuezan, el amarguen y le enfaden (1615, XXXV: 96).

En este episodio se pone a prueba la servidumbre y fidelidad de Sancho, por parte de los Duques, que no hacen sino reproducir los valores de vasallaje de ideología feudal, pidiéndole a Sancho que acepte la penitencia «por ese pobre caballero que a tu lado tienes: por tu amo» (1615, XXXV: 298). Sin embargo, el escudero se niega a

darse penitencia y «de los azotes, abernuncio» (1615, XXXV: 298), contesta. Por encima de la servidumbre queda su integridad y su dignidad como individuo. Pero Sancho –que ha interpretado muy bien las relaciones de explotación capitalistas– sabe que su cuerpo está en venta, y también parecen saberlo los Duques, que entonces le ponen precio a su cuerpo: «En resolución, Sancho, o vos habéis de ser azotado, o os han de azotar, o no habéis de ser gobernador» (1615, XXXV: 299). El cuerpo de Sancho vale una ínsula. Pero el escudero no está dispuesto a venderse de inmediato y por ello expondrá (otra vez la negociación) una serie de condiciones sin mediación de las cuales el acuerdo será inviable. Acata, por lo tanto, «la penitencia, con las condiciones apuntadas» (1615, XXXV: 300), que no son sino que pueda fraccionar los azotes, que no tenga límite de días ni de tiempo y que no esté obligado a sangrar tras ellos.

Otro ejemplo del rechazo de Sancho a la ideología de la servidumbre es lo que acontece camino de Barcelona. Don Quijote, con tal de apresurar el desencantamiento de Dulcinea, decide azotar él mismo a su escudero:

- (...) vengo a suplir tus faltas y a remediar mis trabajos: véngote a azotar, Sancho, y a descargar, en parte, la deuda que te obligaste. Dulcinea perece, tú vives en descuido, yo muero deseando, y así, desatácate por tu voluntad; que la mía es darte en esta soledad, por los menos, dos mil azotes (1615, LX: 478).

Sin embargo Sancho no va a permitir la agresión:

Y así, procuraba y pugnaba por desenlazarle, viendo lo cual Sancho Panza, se puso en pie, y arremetiendo a su amo, se abrazó con él a brazo partido, y echándole una [zancadilla], dio con él en el suelo boca arriba; púsole la rodilla derecha sobre el pecho, y con las manos le tenía las manos, de modo que ni le dejaba rodear ni alentar (1615, LX: 478).

Don Quijote, entonces, tilda de traidor a su escudero que «contra tu amo y señor natural te desmandas» (1615, LX: 478). A lo que Sancho contesta, reproduciendo la ideología de la individualidad burguesa:

- Ni quito rey, ni pongo rey –respondió Sancho–, sino ayúdome a mí, *que soy mi señor*. Vuesa merced me prometa que se estará quedo, y no tratará de azotarme por aogra, que yo le dejaré libre y desembarazado; donde no, aquí morirás, traidor, enemigo de doña Sancha (1615, LX: 478).

Resulta significativo que Sancho se reconozca a sí mismo como su propio señor. La ideología del señorío no encuentra su funcionamiento en las relaciones sociales objetivas en el tiempo del *Quijote*.

Las relaciones capitalistas rigen el funcionamiento infraestructural de la sociedad del *Quijote*. Éstas habrán sido las que habrán hundido al hidalgo en la pobreza y, por ello, el caballero andante arremeterá contra ellas en su discurso sobre la *Edad de oro*. Su añoranza por la antigüedad dorada se contrasta con los efectos corrosivos del capitalismo:

- Dichosa edad y siglos dichosos aquellos a quien los antiguos pusieron nombre de dorados, y no porque en ellos el oro (que en nuestra edad de hierro tanto se estima) se alcanzase en aquella venturosa sin fatiga alguna, sino porque entonces los que en ella vivían ignoraban estas dos palabras de *tuyo y mío* (1605: XI: 169).

Es decir, don Quijote muestra adversidad hacia la estimación del oro, en tanto que moneda, y contra la propiedad privada. Como señala Juan Carlos Rodríguez: «Con

la imagen literal del oro y de la propiedad privada, Cervantes vuelve así a inscribirnos en el interior de ese primer mercado capitalista que lo asfixia todo y por todas partes: desorden y caos, fraude y engaño»<sup>40</sup>. El parlamento de don Quijote remite a un mundo precapitalista donde la unión entre el hombre y la naturaleza, previo al desarrollo de la técnica, considera innecesario el trabajo porque sólo con alzar el brazo puede recogerse el fruto que ofrecen los árboles. Don Quijote, ciertamente, está mitificando las relaciones feudales, donde «todo era paz, todo amistad, todo concordia» y «se decoraban los conceptos amorosos» (1605, XI: 169) pero desde un conocimiento claro del funcionamiento capitalista. Efectivamente, el nuevo orden burgués ha derrumbado los vínculos afectivos debido al proceso de cosificación de los individuos. También Marx y Engels pondrían de relevancia en el *Manifiesto comunista* el hecho de que «la burguesía ha desgarrado el velo de emocionante sentimentalismo que encubría las relaciones familiares y las ha reducido a simples relaciones de dinero»<sup>41</sup>. Pero el dinero no sólo pone fin al sentimentalismo, sino también a la posibilidad de justicia alguna:

No había fraude, el engaño ni la malicia mezclándose con la verdad y la llaneza. La justicia se estaba en sus propios términos, sin que la osasen turbar ni ofender los del favor y los del interés, que tanto ahora la menoscaban, turban y persiguen (...) Y ahora, en estos nuestros detestables siglos, no está segura ninguna, aunque la oculte y cierre otro nuevo laberinto como el de Creta (1605, XI: 169).

La justicia también está en venta en la nueva sociedad capitalista. Un escritor organicista como fue Quevedo arremetió, en algunos de sus poemas, contra la capacidad corruptiva del dinero, del mismo modo con que lo hace aquí don Quijote<sup>42</sup>. Todo parece sujeto a la ley dinero, a su capacidad de transformación de la realidad. También Shakespeare, en un texto comentado por Karl Marx, incidía sobre este aspecto: «¡Oro! ¡Oro amarillo, brillante, precioso! [...] Muchos suelen volver con esto lo blanco negro; lo feo, hermoso; lo falso, verdadero; lo bajo, noble [...]»<sup>43</sup>. Sobre el fragmento del *Timón de Atenas* de Shakespeare, Marx dijo lo siguiente:

Lo que es mío a través del *dinero*, lo que puedo pagar, es decir, lo que el dinero puede comprar, eso *soy yo*, el poseedor del dinero mismo. Tan grande es la fuerza del dinero, tan grande es mi fuerza. Las propiedades del dinero son propiedades y capacidades especiales mías -que soy su poseedor-. Eso que *soy* y *puedo* no está determinado de ninguna manera por mi individualidad. *Soy feo*, pero puedo comprar a la mujer *más bella*. Por consiguiente, no *soy feo*, ya que el efecto de la *fealdad*, su capacidad atemorizante, es aniquilado por el dinero<sup>44</sup>.

Don Quijote, tras denunciar el desorden del primer capitalismo, se enfrentará a él con el fin de instaurar el antiguo régimen, porque como caballero andante tiene el deber de velar por la protección y la integridad del sistema que defiende: «se instituyó la orden de los caballeros andantes, para defender las doncellas, amparar

<sup>40</sup> Juan Carlos RODRÍGUEZ, *Op. cit.*, 2002, pág. 165.

<sup>41</sup> Karl MARX y Friedrich ENGELS, *Manifiesto comunista*, Madrid, Debate, 1998, pág. 19.

<sup>42</sup> En la famosa letrilla satírica «Poderoso caballero es don dinero», Quevedo señala que el dinero «Y ablanda al juez más severo»; del mismo modo, en «Pobreza. Dinero», dice lo que sigue: «¿Quién los jueces con pasión, sin ser unguento, hace humanos, pues untándolos las manos los ablanda el corazón?».

<sup>43</sup> Cfr. Karl MARX y Friedrich ENGELS, «Sobre Shakespeare», *Escritos sobre literatura*, ed. de Miguel Vedda, Buenos Aires, Colihue, 2003, págs. 77-80.

<sup>44</sup> *Ibid.*, pág. 78.

las viudas y socorrer a los huérfanos y a los menesterosos» (1605, XI: 171). Su locura se convierte en una necesidad ideológica pues se constituye como la mejor herramienta con la que combatir contra el nuevo orden capitalista.

Sin embargo, cuando habrá de enfrentarse a los símbolos del nuevo capitalismo, no los reconocerá como tales, como habrá sido capaz de reconocerse a sí mismo en el nuevo orden social. El loco, que *disfunciona* socialmente, distorsiona la realidad para adaptarla a la lógica de su pensamiento. El sujeto *libre* que representa don Quijote interpreta *libremente*, y a su manera, la realidad. No interpreta el mundo según el Libro, sino a partir los libros de caballerías; no glosa el mundo, sino que lo escribe, lo transforma, desde su *libertad*. Ahora bien, nos preguntamos con José Antonio Maravall, «¿en qué consiste esa operación de transmutación de lo real? Sencillamente en esto: una decisión total de la voluntad. Un hombre del Renacimiento, más que una razón bien guiada, al estilo cartesiano, que vendrá después, posee sobre todo una poderosa voluntad»<sup>45</sup>. Dicha transmutación de lo real sucede de forma clara ante los molinos de viento, donde cree ver gigantes (1605, VIII). Es incapaz de reconocer a los molinos como símbolo de la evolución de los modos de producción capitalistas, donde la técnica se constituye como la mediación entre el hombre y la naturaleza, organizando, de igual modo, el nacimiento de la división y la especialización del trabajo. Prefiere leer el mundo según los cánones del género caballeresco, donde la presencia de un molino de viento resulta inconcebible. Don Quijote asimila de mejor forma la noción del gigante, porque éste sí existe en su imaginario. Lo mismo le sucede con las dos manadas de ovejas, cuya polvareda le hace creer que son dos ejércitos enfrentados en batalla (1605, XVIII); en otra ocasión, las lumbres le harán pensar que será una grandísima y peligrosísima aventura, lo que sólo será el traslado de un muerto (1605, XIX); el ruido de los batanes los confundirá de nuevo con gigantes (1605, XX); el reflejo sobre una vacía de barbero, le hará creer que ha hallado el yelmo de Mambrino (1605, XXI); etc. Todo le remitirá a las lecturas de los libros de caballerías, imponiendo su visión sobre la realidad. Es consciente, como constata la lucidez de su discurso de la *Edad de oro*, del movimiento histórico en que está inscrito; sin embargo, cuando se enfrenta a él, es incapaz de reconocerlo (tal vez porque ello le conduciría a reconocerse como *loco*, como ser que *disfunciona* en el orden social). No será hasta su tercera salida cuando reconozca –y padezca– el funcionamiento «real» del capitalismo, lo que supondrá su derrota, es decir, el remitir de su locura.

Como señala César de Vicente, en la tercera salida, don Quijote ya no es sólo «un personaje que *disfunciona* en el orden cotidiano» sino también un personaje que «*refunciona* como carnaval con los Duques»<sup>46</sup>. La diferencia fundamental entre las dos primeras salidas del primer libro y la tercera es que don Quijote ya no será quien modifique la realidad, sino que ésta aparecerá ante sus ojos ya modificada:

En la tercera salida, la realidad devora todo el espacio imaginario creado por don Quijote. Asistimos a la representación no ya de esos deseos de don Quijote sino de la ideología

<sup>45</sup> José Antonio Maravall, *Op. cit.*, págs. 161-162. Para una profundización en la relación entre *El Quijote* y el cartesianismo posterior, vid. Ángel GABILONDO, «Esto no puede ser sólo un sueño. Cervantes y Descartes: un par de modernos», *Edad de Oro*, XXV (2006), Universidad Autónoma de Madrid, págs. 201-216.

<sup>46</sup> César de VICENTE HERNANDO, *Art. cit.*, pág. 147.

dominante de la época. En esta tercera novela domina lo simbólico, es decir, las relaciones dominadas por la *representación* y no por la identificación<sup>47</sup>.

En el segundo *Quijote*, el caballero recibirá el reconocimiento que buscaba en sus salidas anteriores. Su identidad, ahora, se verá confirmada en la esfera pública porque su historia ha sido publicada en un libro, que además habrá sido aplaudido por las masas:

los niños la manosean, los mozos la leen, los hombres la entienden y los viejos la celebran, y, finalmente, es tan trillada y tan leída y tan sabida de todo género de gentes, que apenas han visto algún rocín flaco, cuando dicen: Allí va Rocinante» (1615, III: 51).

Sin embargo, don Quijote no será reconocido como valeroso caballero andante, sino como loco. Y por ello será objeto de escarnio. Los personajes del *Quijote* de 1615, concedores de la locura del caballero, prepararán a lo largo de su camino una serie de escenarios idóneos para burlarse de su trastorno. Incluso el mismo Sancho se aprovechará de la falta de cordura de su amo, cuando en el capítulo X, donde el escudero somete a las labradoras a la mirada dual de don Quijote, para hacerle creer que lo que ve no es una moza aldeana, «de figura tan baja y fea» (1615, X: 99) que huele a ajos crudos, sino Dulcinea encantada. Es el primer engaño al que le seguirán los acontecidos en el palacio de los Duques. Las apariciones del Diablo, enviado por el caballero Montesinos, y de los sabios Lirgandeo y Alquife, de Aralaus, y finalmente la aparición de Merlín, funcionan como representaciones de la clase dominante para burlarse del caballero. Del mismo modo hacen creer a la pareja de protagonistas que el viaje fantástico a lomos de Clavideño (1615, XLI), con los ojos vendados para no dañárselos con la luz del sol, pondría fin a la desdicha de la Dolorida. Pero todo ello culminaría con la proclamación de Sancho como gobernador de la ínsula, con lo que se descubre – dicho sea de paso – que el rudo labrador desconocía el significado del arcaísmo. La resolución de la historia es la deseada: Sancho se ha convertido en gobernador de una ínsula y don Quijote ha adquirido honor y fama. Pero Sancho pasa hambre y don Quijote teme convertirse en un aburrido caballero cortesano; así que ambos deciden abandonar y volver a «su antigua libertad» (1615, LIII: 428), con lo que tendremos de nuevo a los personajes en campo abierto, «en la campaña rasa, libre» (1615, LVIII: 456).

Y será aquí donde se perciba el primer síntoma de la derrota de don Quijote. Si en el primer libro, el rumbo de sus aventuras estaba sometido al destino (que no era sino elección de Rocinante), en esta ocasión será él quien escoja la dirección a seguir, quien enderece el rumbo, si así lo estima oportuno. Si la causa de su locura era la asociación entre el Libro y los libros, la lectura como acto de fidelidad a la glosa de Dios, su locura empezará a mitigar cuando descubra la mentira impresa. Si hasta el momento los libros de caballerías remitían al Libro único feudal, ahora don Quijote se encuentra con el contraejemplo y la negación de su ideología: el *Quijote* de Avellaneda. El libro apócrifo dice que nuestro caballero está ya «desenamorado de Dulcinea del Toboso» (1615, LIX: 473), lo cual es inconcebible para don Quijote, quien en este libro halla tres cosas dignas de reprehensión: «La primera, es algunas palabras escritas en el prólogo; la otra, que el lenguaje es aragonés, [...] y la tercera, que más le confirma por ignorante, es que yerra y se

<sup>47</sup> *Ibid.*, pág. 145.

desvía de la verdad en lo más principal de la historia» (1615, LIX: 473). Acaba de situarse ante el mundo de la ficción, es decir, acaba de descubrir la literatura: el discurso no sujeto a la verdad celestial. Y ahora, de nuevo, tiene que reafirmar su identidad, conduciendo sus pasos hacia Barcelona, en vez de continuar con el recorrido previsto hacia Zaragoza, en cuya ciudad acaecieron algunas de las aventuras del «falso» Quijote. La pérdida de transparencia del nuevo orden social se radicaliza aquí, cuando ya no solamente se cuestiona el lugar social de un individuo, sino también su propio *yo*. Ahora, como en el primer libro, no tendrá que repetir constantemente quién es, sino que tendrá que demostrar su autenticidad, como hace ante Juan y don Jerónimo, quienes le muestran la existencia del libro apócrifo, y quienes «verdaderamente creyeron que éstos eran los verdaderos don Quijote y Sancho, y no los que describía su autor aragonés» (1615, LIX: 476). Don Quijote necesita reafirmar su identidad y por ello insta a Álvaro Tarfe, personaje del Avellaneda que Cervantes incorpora en su *Quijote*, a que declare ante el alcalde la inexistencia de los personajes apócrifos:

- (...) A vuestra merced suplico, por lo que debe a ser caballero, sea servido de hacer una declaración ante el alcalde deste lugar, de que vuestra merced no me ha visto en todos los días de su vida hasta agora, y de que yo no soy el don Quijote impreso en la segunda parte, ni este Sancho Panza mi escudero es aquel que vuestra merced conoció (1615, LXXII: 563).

Y así procede: ante la ley Álvaro Tarfe niega haber conocido al protagonista del libro apócrifo, estimando de este modo que el falso Quijote no es un personaje real, sino una ficción literaria. Al hacer jurar la inexistencia de su homónimo, don Quijote acaba de aceptar que su vida de caballero andante ya no tiene sentido: corren impresos libros con historias falsas y se ha percatado de ello. Después de esto su construcción ideológica no puede sino derrumbarse, al contemplar que no todos los libros conducen al Libro.

A lo largo de la tercera salida, a don Quijote se le ha ido manipulando la realidad mediante artefactos técnicos. Pero él nunca supo el truco del mecanismo escénico y todo lo acontecido lo atribuyó a los encantamientos. A excepción de lo ocurrido en las bodas de Camacho, donde se narra lo que sigue: el herido a muerte Basilio contrae matrimonio con Quiteria, la futura esposa de Camacho, y una vez casados, se levanta. ¿Milagro? «¡No milagro, milagro, sino industria, industria!» (1615, XXI: 186), dirá el farsante. Esta frase –la constatación de la industria frente al milagro– resume el derrumbamiento del universo ideológico de don Quijote. El capitalismo, el dinero y el desarrollo de la técnica, han hecho posible la construcción de milagros. Los encantamientos no son producto de su mundo mitológico, sino de las nuevas relaciones de producción capitalistas. Efectivamente, todo lo que ha acontecido a don Quijote no ha sido milagro ni encantamiento, sino industria. Recordemos los molinos y los batanes del primer libro, como también es pertinente recordar el mecanismo del Clavileño o de la cabeza encantada (1615, LXII), donde nada era encantamiento sino industria.

Pero lo realmente relevante sucede cuando don Quijote, descubierta ya la mentira del Avellaneda y paseando por Barcelona, ve «escrito sobre una puerta, con letras muy grandes: *Aquí se imprimen libros*» (1615, LXII: 502). Se adentra al establecimiento pues nunca había visto una imprenta y, exhausto, contempla su funcionamiento:

Entró dentro, con todo su acompañamiento, y vio tirar en una parte, corregir en otra, componer en ésta, enmendar en aquélla, y, finalmente, toda aquella máquina que en las empressas grandes se muestra. Llegábase don Quijote a un cajón y preguntaba qué era aquella que allí se hacía; débanle cuenta los oficiales, admirábase, y pasaba adelante (...) (1615, LXII: 502).

Don Quijote acaba de descubrir el proceso de producción del libro. No hay mediación sacralizada entre el libro y la verdad única, sino mediación técnica y división del trabajo. Su construcción ideológica ya no puede sostenerse. Y menos cuando el librero le reconozca que con la impresión de libros no persigue la fama, sino el dinero.

Don Quijote, paulatinamente, irá reconociendo el funcionamiento objetivo de base, las relaciones capitalistas de producción y mercado, que evidenciarán la inutilidad de su propósito. Cuando descubra que el mundo no funciona por medio de encantamientos ni milagros, sino de industria, don Quijote tomará conciencia de su derrota. El inconsciente ideológico de don Quijote -o su locura- había sido necesario para reivindicarse en la escala pública, para reafirmarse políticamente, pero las relaciones capitalistas se había consolidado y ya no había regresión posible. Los gigantes de su imaginario han sido sustituidos por molinos y al ser consciente de ello su locura no puede sino remitir, es decir, aceptar su identidad social, la de un hidalgo empobrecido, un parásito social cuya relevancia pública ha decaído a causa del movimiento histórico en que se inscribe. El reconocimiento del mundo conlleva el reconocerse a sí mismo. Y así lo reconocerá al morir: «yo ya no soy don Quijote de la Mancha, sino Alonso Quijano» (1615, LXXIV: 574). Y con su muerte, «Cervantes ha dicho el adiós irónico, cruel y tierno, a aquel modo de vivir, a aquellos valores feudales»<sup>48</sup>. Sin embargo,

*El feudalismo entra en agonía sin que exista nada a punto para reemplazarle. Y este drama durará. Dura todavía, y por eso don Quijote sigue siendo un símbolo*<sup>49</sup>.

## **BIBLIOGRAFÍA**

BAJTIN, Mijail, *Teoría y estética de la novela*, Madrid, Taurus, 1989.

BECERRA MAYOR, David, «El impacto burgués y la ambigüedad de linajes de Melibea y Calisto», *Verba Hispánica*, Universidad de Ljubljana, XIV (2006), págs. 21-37.

CERVANTES, Miguel de, *Don Quijote de la Mancha*, ed. de John Jay Allen, 2 vols., Madrid, Cátedra, 1998.

---

<sup>48</sup> Pierre Vilar, «El tiempo del *Quijote*», en *Crecimiento y desarrollo*, Barcelona, Ariel, 1964, pág. 438.

<sup>49</sup> *Ibid.*, pág. 441.

- CERVANTES, Miguel de, *El coloquio de los perros*, en *Novelas ejemplares*, ed. de Harry Sieber, vol. II, Madrid, Cátedra, 2003,
- COVARRUBIAS OROZCO, Sebastián de, *Tesoro de la lengua castellana o española*, ed. de Felipe C. R. Maldonado, Madrid, Castalia, 1995.
- GABILONDO, Ángel «Esto no puede ser sólo un sueño. Cervantes y Descartes: un par de modernos», *Edad de Oro*, XXV (2006), Universidad Autónoma de Madrid, págs. 201-216.
- LUKÁCS, Georg, *Aportaciones a la historia de la estética*, México, Grijalbo, 1966,  
----, *Teoría de la novela*, Barcelona, Siglo XX, 1970.
- MARAVALL, José Antonio, *Utopía y contrautopía en El Quijote*, Santiago de Compostela, Pico Sacro, 1976,
- MARX, Karl, «La acumulación primitiva», en *El capital*, Madrid, Edaf, 1972, págs. 756-757.  
----; ENGELS, Friedrich, *Manifiesto comunista*, Madrid, Debate, 1998.  
----, *Escritos sobre literatura*, ed. de Miguel Vedda, Buenos Aires, Colihue, 2003.
- OSTERC, Ludovik, *El pensamiento social y político del "Quijote"*, México, Andrea, 1963.
- REY HAZAS, Antonio, «El Quijote y la picaresca: la figura del hidalgo en el nacimiento de la novela moderna», en *Edad de Oro*, XV (1996), Universidad Autónoma de Madrid, pp. 141-160.  
----, *Poética de la libertad y otras claves cervantinas*, Madrid, Eneida, 2005.
- RODRÍGUEZ, Juan Carlos, *Teoría e historia de la producción ideológica*, Madrid, Akal, 1990,  
----, *El escritor que compró su propio libro. Para leer el Quijote*, Madrid, Debate, 2003.
- RODRÍGUEZ PUÉRTOLAS, Julio (coord.); BLANCO AGUINAGA, Carlos; ZAVALA, Iris M., *Historia social de la literatura española (en castellano)*, vol. 1., Madrid, Akal, 2000.
- SALAZAR RINCÓN, Javier, *El mundo social del "Quijote"*, Madrid, Gredos, 1986.
- SÁNCHEZ VÁZQUEZ, Adolfo, *Ciencia y revolución. El marxismo de Althusser*, Madrid, Alianza, 1978.
- VICENTE HERNANDO, César de, «Identidad y excedente ideológico en el Quijote de Cervantes», *Verba Hispánica*, XIV (2006), Universidad de Ljubjana, págs. 143-154.
- VILAR, Pierre «La transición del feudalismo al capitalismo», en *VVAA, El feudalismo*, Madrid, Ayuso, 1963, págs. 53-69.

----, «El tiempo del “Quijote”», en *Crecimiento y desarrollo*, Barcelona, Ariel, 1964, págs. 431-448.

VON MARTIN, Alfred, *Sociología del Renacimiento*, México, FCE, 1981.

**BERTOLT BRECHT**  
**EN EL MERCADO DONDE SE COMPRAN LAS MENTIRAS**

---

Àngel Ferrero  
Universitat Autònoma de Barcelona

*Trabajan en Rochester para la Kodak, en Biterfield para la AGFA  
y en Vincennes para la Pathé. De no ser por ellos, no existirían los  
Zukor, ni los Fox, como tampoco los zapatos de Chaplin ni  
Amor Sangriento, porque si no fuera por ellos, sencillamente  
el cine no existiría.*

Ilya Ehrenburg, *Fábrica de sueños* (1931)

### Cine y teatro

El socialista Jean Jaurès definió el cine, cuando éste estaba aún dando sus primeros pasos, como “el teatro del proletariado”<sup>1</sup>. Con ello quería decir que el cinematógrafo cumpliría la función de culturizar y socializar a la clase obrera del mismo modo que el teatro lo había hecho antes con la aristocracia y la burguesía. El cine nació como una forma más de entretenimiento popular: la influencia en las primeras películas del vodevil, el circo, las figuras de cera o el cómic, formas de expresión consideradas como vulgares y verbeneras, supuso una barrera para su aceptación como una forma arte por parte de la burguesía. La proyección de películas cinematográficas en casetas de feria, revistas teatrales o salas oscuras mal acondicionadas -los incendios producidos al quemarse la bobina no eran desconocidos en esta época- impedía que el respetable público burgués acudiera a uno de estos lugares de exhibición y se mezclase con un público mayoritariamente obrero. Además, el cine recibió pronto la condena por parte de la iglesia católica y el protestantismo, que recelaban del mensaje moral de un espectáculo tan bajo como el cine que, para mayor escándalo, tenía lugar en una sala oscura fuera de su pía vigilancia. Ni tan siquiera los hermanos Lumière confiaron en las posibilidades artísticas de su propio invento: «El cine -dijeron- es un arte sin futuro». Pero la capacidad naturalista del cinematógrafo -un ilusionismo que, en palabras de Hauser, proporciona a la clase media «el cumplimiento del romanticismo social que la vida nunca comprueba y que las bibliotecas jamás realizan de manera tan seductora como el cine»<sup>2</sup>- y la mejora de las condiciones de las salas de exhibición acabó por atraer al resto de clases al cine, surgiendo así un público interclasista. Efectivamente, el cine

significa el primer intento, desde el comienzo de nuestra civilización individualista moderna, de producir arte para un público de masas. Como es sabido, los cambios en la estructura del público teatral y lector, unidos al comienzo del siglo pasado con la ascensión del teatro de bulevar y la novela de folletín, formaron el verdadero comienzo de la democratización del arte, que alcanza su culminación en la asistencia en masa a los cines. La transición del teatro privado de las cortes de los príncipes al teatro burgués y el municipal, y después a las empresas teatrales, o de la ópera a la opereta y después a la

---

<sup>1</sup> Cfr. Román GUBERN, *Historia del cine*, Barcelona, Lumen, 2003 [1989], pág. 25

<sup>2</sup> Arnold HAUSER, *Historia social de la literatura y el arte*, Barcelona, Debate, 2003 [1962], pág. 514

revista, marcaron las fases separadas de una evolución caracterizada por el afán de captar círculos cada vez más amplios de consumidores, para cubrir el coste de inversiones cada vez más cuantiosas. El montaje de una opereta podía sostenerse con un teatro de tamaño mediano; el de una revista o un gran ballet tiene que pasar de una gran ciudad a otra; para amortizar el capital invertido, los asistentes del mundo entero tienen que contribuir a la financiación de una gran película. Pero es este hecho el que determina la influencia de las masas sobre la producción de arte. Por su mera presencia en las representaciones teatrales en Atenas o en la Edad Media, ellas nunca fueron capaces de influir directamente en la marcha del arte; sólo desde que han entrado en escena como consumidores y han pagado el precio real de su disfrute se han convertido las condiciones en que pagan sus dineros en factor decisivo en la historia del arte<sup>3</sup>.

El cine tiene, desde luego, la capacidad de alcanzar las masas, pero el capital que se invierte en él obliga a un mayor control de sus contenidos (lo que en última instancia deviene una limitación de sus potencialidades) con el fin de alcanzar el mayor número de espectadores posible. El público del cine no se corresponde con el de los auditorios teatrales ni por su alcance geográfico, que desborda los marcos nacionales, ni por la composición social de sus asistentes, mucho menos homogénea. Son, como observa Hauser,

millones y millones que llenan los muchos millones de cines que hay en el mundo, desde Hollywood a Shangai y de Estocolmo a El Cabo, cada día y cada hora, esta única liga de la humanidad extendida a todo el mundo tiene una estructura social muy confusa. El único vínculo entre estas gentes es que afluyen a los cines, y vuelven a salir tan amorfas como se volcaron en ellos; siguen siendo una masa heterogénea, inarticulada, informe, cuyo único rasgo común es el de no pertenecer a una clase o cultura uniforme, y en la que se entrecruzan todas las categorías sociales. Esta masa de asistentes al cine apenas puede llamarse propiamente un 'público', porque sólo cabe describir como tal a un grupo más o menos constante de seguidores, que en cierta medida sea capaz de garantizar la continuidad de la producción en un cierto campo de arte. Las aglomeraciones que constituyen un público se basan en la mutua inteligencia; incluso si las opiniones están divididas, divergen sobre un plano idéntico. Pero con las masas que se sientan juntas en los cines y que no han experimentado ninguna clase de formación intelectual previa en común, sería fútil buscar tal plataforma de mutua inteligencia. Si les desagrade una película, hay tan pequeña probabilidad de acuerdo entre ellos en cuanto a las razones para que rechacen la misma, que hay que suponer que incluso la aprobación general está basada en un malentendido<sup>4</sup>.

Todo lo cual no impide -sigue Hauser- que el cine pueda ser considerado como un arte progresivo, pues

las unidades homogéneas y constantes de público que, como mediadores entre los productores de arte y los estratos sociales sin verdadero interés por el arte, han desempeñado siempre una función fundamentalmente conservadora, se disuelven con la progresiva democratización del disfrute del arte. Los auditorios burgueses abonados a los teatros estatales y municipales del siglo pasado formaban un cuerpo más o menos uniforme, orgánicamente desarrollado, pero con el fin del teatro de repertorio, incluso los últimos restos de este público fueron aventados, y desde entonces un público integrado ha llegado a existir sólo en circunstancias particulares, aunque en algunos casos el volumen de tales públicos ha sido mayor que nunca antes. Era en su conjunto idéntico con el público que va por casualidad al cine y que ha de ser atrapado con atractivos nuevos y originales cada vez, y siempre lo mismo. El teatro de repertorio, la representación en serie del teatro y el cine marcan las etapas sucesivas en la democratización del arte y la gradual pérdida del carácter de fiesta que era antes en mayor o menor medida el signo de toda forma de teatro. El cine da el paso final en este camino de profanación, porque incluso asistir al teatro

<sup>3</sup> *Ibid.*, pág. 511.

<sup>4</sup> *Ibid.*, págs. 509-510.

moderno de las metrópolis donde se exhibe alguna pieza popular o de otra clase exige una cierta preparación interna y externa -en muchos casos los asientos han de ser reservados con antelación, uno tiene que venir a una hora fija y ha de disponerse para estar con toda la tarde ocupada-, mientras que uno asiste al cine de paso, con el vestido de todos los días y en cualquier momento de la sesión continua. El punto de vista cotidiano de la película está en perfecto acuerdo con la improvisación y la falta de pretensiones que tiene ir al cine<sup>5</sup>.

Ya no existen las sesiones continuas a las que se refiere Hauser en este texto (los cines adoptaron hace ya mucho tiempo las sesiones programadas para no romper la unidad narrativa del film, como adoptaron antes del teatro el guión dialogado y la disposición de las butacas de la sala teatral), pero su análisis sigue siendo en gran parte válido. Amortizar los costes de una película resulta más fácil que hacerlo con los de una obra de teatro: un par de latas con las bobinas de un film pueden trasladarse en un simple automóvil de cine en cine, los decorados, el *atrezzo* y la compañía actores no. La existencia de un entramado industrial -esa "fábrica de sueños", según la certera expresión de Ilya Ehrenburg- en la producción y distribución de las películas (en la que median fuertes intereses tecnológicos de la industria química y electrónica) facilita, por lo pronto, que el precio de una entrada para el cine pueda costar actualmente más de la mitad de lo que vale una entrada para el teatro. Por ello el teatro ha pasado a ser injustamente juzgado como un entretenimiento intelectual para *snoobs*, pues sólo la burguesía urbana puede permitirse acudir regularmente a las salas teatrales, las cuales, a su vez, producen espectáculos de acuerdo a su particular gusto de clase. Esta tendencia se acentúa en España, donde el público históricamente se ha dividido, según Juan Antonio Hormigón, entre una burguesía reaccionaria y pasiva, receptora de un «teatro miserable, frívolo, de actores mediocres», y «un sector minoritario de la burguesía supuestamente vanguardista [que] impulsaba un formalismo hueco, con complicados y vanales escarceos idiomáticos o la construcción de grandes máquinas cuyo funcionamiento no era un medio sino un fin en sí: su objetivo»<sup>6</sup>. Esta "plebeyanización" (*plebeianization*)<sup>7</sup> de la cultura ha llevado a que, para muchos de los espectadores, e independientemente de su origen social, el teatro no se trate más que de uno de aquellos prolegómenos amorosos, una actividad como otra cualquiera para impresionar a la pareja *avant de coucher ensemble*.

En fin, por retomar la analogía de Jaurès, la distancia entre cine y teatro sólo se mide, como aclaró Bazin, por los prejuicios de quien la toma, en otras palabras, por lo que habitualmente se sanciona como "teatro" -con el vodevil, el circo o las marionetas, por ejemplo, quedando fuera de él- y lo que no:

<sup>5</sup> *Ibid.*, págs. 510-511.

<sup>6</sup> Juan Antonio HORMIGÓN, «Introducción», en *Brecht y el realismo dialéctico*, ed. de Juan Antonio Hormigón, Madrid, Alberto Corazón, 1975, pág. 55.

<sup>7</sup> Con este neologismo, propuesto por Fredric Jameson, nos referimos a «la aparición de grupos que hasta el momento habían sido mantenidos en la subalternidad legal e intelectual; pero también a la nivelación resultado de la abolición de la cultura de élite -en parte por el modo en que una burguesía en vías de su propia autodestrucción se aferra a la herencia de las clases superiores que la precedieron, encontrándose en el proceso de perder un estilo de vida que jamás le perteneció; y en parte porque los medios de comunicación de masas han acelerado ese mismo proceso y no lo han reemplazado con otra cosa que con su propia comercialización». Fredric JAMESON, *Brecht and method*, Londres, Verso, 2000 [1998], pág. 119 [la traducción es mía].

El teatro filmado no comienza con el cine sonoro: podemos remontarnos hasta la época en que el *film d'art* llama la atención a causa de su fracaso. Ya entonces triunfaba Meliès, que en realidad no vio en el cine más que un perfeccionamiento de lo maravilloso teatral; el truco no era para él más que una prolongación de la prestidigitación. La mayor parte de los grandes cómicos franceses y americanos salen del *music-hall* y del *boulevard*. Basta mirar a Max Linder para comprender todo lo que debe a su experiencia teatral. Como la mayor parte de los cómicos de esta época, actúa deliberadamente para el público, guiña el ojo a la sala, la toma como testigo de sus momentos difíciles, no duda en hacer un aparte. En cuanto a Charlot, incluso independientemente de su deuda con el mimo inglés, es evidente que su arte consiste en poner a punto, gracias al cine, la técnica de la comicidad del *music-hall*<sup>8</sup>.

El teatro fue sin duda una de las más importantes comadronas del arte cinematográfico: le proporcionó su mano de obra en base a una división del trabajo funcional y eficaz (directores, intérpretes, escenógrafos, etcétera), un plan de trabajo racional (guión escrito según una división en escenas, lo que facilitaba la planificación de la grabación con el fin de optimizar recursos y economizar costes) y una extensa tradición literaria que abarcaba siglos enteros. A todo ello hay que sumar el tirón popular que tenían la adaptación de obras de éxito o la aparición de actores famosos, cuyos nombres escritos en grandes letras en los carteles fueron un recurso publicitario de primer orden.

Naturalmente el potencial que ofrecía el lenguaje cinematográfico y que poco a poco habría de ir desarrollándose hizo que surgieran las diferencias, a saber: el teatro está obligado a mantener la unidad de espacio y tiempo en cada escena (mientras en cine pueden montarse en paralelo dos o más escenas que no necesariamente comparten el tiempo de la diégesis), la distancia focal del espectador de teatro equivale a la de la distancia de su butaca con respecto del proscenio (a diferencia del cine, en el que existen planos medios, primeros planos y planos detalle), y lo mismo sucede con el sonido (en el cine se pueden escuchar los susurros y los gemidos, en el teatro no, por lo que se ve obligado a ciertas convenciones dramáticas como el *aparte* o el *sotto voce*, hoy prácticamente desaparecidas).

Cómo el teatro influyó al cine es algo que ha sido sobradamente estudiado, por lo que no nos extenderemos en esta cuestión. Lo que no ha sido tan estudiado es cómo el cine ha influido en el teatro. Por lo pronto ha obligado, como dijo Bazin, «al verdadero teatro a tomar conciencia de sus leyes»<sup>9</sup>, renovando completamente su puesta en escena: la inclusión de proyecciones cinematográficas en el espectáculo teatral puede remontarse hasta *Trotz Alledem!* [¡A pesar de todo!] de Erwin Piscator y Félix Gasbarra, estrenada en el Berlin Großes Schauspielhaus el 12 de julio de 1925. Simultáneamente a los alemanes, los dramaturgos soviéticos también emplearon este recurso<sup>10</sup>. Bertolt Brecht dio cuenta de todos estos cambios, y no dudó en calificarlos de “grandes transformaciones”:

<sup>8</sup> André BAZIN, *¿Qué es el cine?*, Madrid, Rialp, 2001 [1958], págs. 154-155.

<sup>9</sup> *Ibid.*, pág. 198.

<sup>10</sup> Parece muy improbable que Piscator, aún como militante comunista, tuviera conocimiento de estas experiencias: «se ha sostenido con frecuencia que yo había tomado esta idea de los rusos. La verdad es que entonces me era casi desconocida la situación del teatro de la Rusia soviética. Las noticias de representaciones, etc., nos llegaban siempre con harta escasez. Ni ha llegado después a mi conocimiento que los rusos hayan empleado nunca el cine funcionalmente, como lo he hecho yo.

La naturaleza especial de los experimentos que hizo el teatro alemán anterior a Hitler permite utilizar sus experiencias también para el cine -con la condición de que se haga con cuidado-. Ese teatro debe no poco al cine. Utilizó elementos épicos, gestuales y de montaje que aparecían en el cine. Incluso hizo uso del cine mismo, utilizando material documental. Algunos estetas protestaron, creo que sin razón, contra el empleo de material fílmico en obras de teatro. Para que el teatro siga siendo teatro no hace falta desterrar el cine, basta con utilizarlo teatralmente. También el cine puede aprender del teatro y utilizar elementos teatrales. Eso no significa fotografiar el teatro. En realidad el cine utiliza constantemente elementos teatrales. Cuanto más inconscientemente lo hace tanto peor los emplea. ¡Es deprimente cuánto teatro malo produce! El giro hacia la discreción y el aprovechamiento de tipos dados, el rechazo de la expresión exagerada que se produjeron en el paso del cine mudo al cine sonoro, le ha costado mucha expresión al cine sin por ello liberarlo de las garras del teatro. Basta escuchar desde los pasillos a esos actores preocupados por no exagerar y enseguida se percata uno de lo engolado y poco natural que hablan<sup>11</sup>.

## Brecht y el cine

«El tema de Brecht y el cine -ha escrito Robert Stam- puede abordarse de muchas maneras: el uso que el propio Brecht hacía del cine en su quehacer teatral (las producciones de *Madre Coraje* que incorporaban metraje procedente de *Octubre*, por ejemplo); el trabajo de Brecht para el cine (*Kuhle Wampe*, *Hangmen Also Die* [1943] o sus muchos guiones que quedaron sin publicar); y las adaptaciones fílmicas de la obra de Brecht (realizadas por Pabst, Cavalcanti, Schlöndorff, entre otros)»<sup>12</sup>, más una cuarta, que mediría el impacto de la teoría estética de Brecht en cineastas como Jean-Luc Godard, Alexander Kluge, Alain Resnais, Jean-Marie Straub, Dusan Makavejev, Rainier Werner Fassbinder, Ruy Guerra, Nagisa Oshima, Herbert Ross, Haskell Wexler, Glauber Rocha, Peter Watkins y, más recientemente, Lars von Trier, entre otros. Aquí proponemos un acercamiento al trabajo de Brecht para el cine en relación con la teoría estética brechtiana<sup>13</sup>.

Vaya por delante que no es cierto que Brecht no se interesase por el cine: «De los críticos culturales de la República de Weimar, Brecht fue inusual en que no tuvo miedo a la industria del entretenimiento. Al contrario, buscó las oportunidades de emplear sus mecanismos contra los intelectuales progresistas y conservadores que se aferraban por igual a las tradicionales formas elitistas»<sup>14</sup>. Jean-Luc Godard observa en alguna parte de sus *Histoire(s) du cinéma* que la historia del cine es tanto la de las películas realizadas como la de aquellas que jamás llegaron a ver la luz. A pocos se aplica tan bien esta máxima como a Bertolt

---

Por lo demás, la cuestión de la prioridad no tiene la menor trascendencia». Erwin PISCATOR, *El teatro político*, Hondarribia, Hiru, 2001 [1929].

<sup>11</sup> Bertolt BRECHT, *Escritos sobre teatro*, Barcelona, Alba, 2004, págs. 246-247.

<sup>12</sup> Robert STAM, *Teorías del cine*, Barcelona, Paidós, 2001 [2000], pág. 176.

<sup>13</sup> Para Jameson se puede hablar sin problemas de una estética brechtiana, pues «de estas ideas puede decirse que en el mejor de los casos forman, juntas, un cierto tipo de estética [...] Muy a menudo la experiencia estética está llamada a funcionar como una suspensión utópica (*utopian suspension*); en el modernismo, en cambio, el valor estético se concibe en la mayoría de ocasiones como una llamada a la innovación radical -si se trata de un sustituto de la modernización o de la revolución o, por el contrario, de un refuerzo de alguna de estas dos cosas, o de ambas, es algo que nunca queda claro; en en ocasiones funciona como una compensación de ambas». Fredric JAMESON, *Op. cit.*, pág. 36.

<sup>14</sup> Marc SILBERMAN (ed.), *Bertolt Brecht on Film & Radio*, Londres, Methuen, 2000, pág. 11.

Brecht: de sus múltiples proyectos cinematográficos sólo llegaron a realizarse cinco en vida del dramaturgo (dos cortometrajes y tres largometrajes), y de éstos, únicamente *La ópera de cuatro cuartos* y *Los verdugos también mueren* -de las que Brecht nunca se sintió satisfecho- lograron una distribución aceptable, mientras que *Kuhle Wampe* fue censurada por el gobierno de Weimar, primero, reprendida por las autoridades soviéticas inmediatamente después, y finalmente prohibida por el régimen nacionalsocialista.

La dificultad para acceder, aún hoy, al visionado completo de los proyectos cinematográficos en los que intervino Bertolt Brecht, y la ausencia de una traducción, castellana o catalana, de sus escritos teóricos sobre el cine, han sido las razones que nos han conducido a lo que Terrell Carvell ha llamado “la ley de Gresham en el mundo académico” -la moneda mala desplaza a la buena-; tampoco es que hubiera que ir muy lejos: en unos de sus apuntes reflexiona Brecht sobre el proceso de identificación en *Gunga Din* (George Stevens, 1938) y sus consecuencias político-sociales<sup>15</sup> y en su ensayo a raíz del pleito por *La ópera de cuatro cuartos*, escribe claramente que en el cine «los principios del drama no-Aristotélico (un tipo de drama que no depende de la empatía, de la mimesis) son inmediatamente aceptables», pues lo «que de hecho pide el cine es acción externa, y no introspección psicológica. El capitalismo lo revoluciona todo: crea, organiza y mecaniza ciertas necesidades a una escala masiva. Destruye grandes zonas de la ideología, concentrándose exclusivamente en la acción “externa”, disolviéndolo todo en procesos, y lo hace abandonando al héroe como medio y a la humanidad como medida de todas las cosas, destroza la psicología introspectiva de la novela burguesa. El punto de vista externo es propio del cine, es lo que realmente importa de él»<sup>16</sup>.

## Los proyectos cinematográficos de Brecht

### *Misterios de una barbería* (1923)

El interés de Brecht por el cine se remonta a 1921, cuando en abril terminó la redacción de *El misterio del bar Jamaica*, un guión policiaco -Brecht era un gran aficionado al género- escrito con la ayuda del escenógrafo Caspar Neher y del guionista Werne Klette. Se trataba de la historia de un secuestro, sin más interés que el de los equívocos de identidad entre personajes y un final en el que las damas secuestradas «rescatan a su rescatador», que constituye un claro antecedente del *happy end* paródico que habría de caracterizar a Brecht en su primera etapa como autor teatral. El trabajo de *El misterio del bar Jamaica* quedó interrumpido por el guión de *El comedor de joyas*, escrito para su amante Marianne Zoff, cuya trama se inspiró probablemente en la pieza teatral de Friedrich Hebbel *El diamante* (1841), y que tampoco merece demasiado interés más allá de algún apunte original, como que los personajes sean introducidos, como en algunas de las obras teatrales de Brecht, mediante carteles. Ese mismo año, también con Neher, escribió, tomando como punto de partida la situación dramática de *La danza de la muerte* (1904) de August Strindberg, el guión para un drama bastante convencional en el que pesan

<sup>15</sup> Bertolt BRECHT, *Op. cit.*, 2004, pág. 180

<sup>16</sup> Bertolt BRECHT, «The Threepenny suit», en Marc SILBERMAR (ed.), *Op. cit.*, pág. 171.

aún algunos tópicos expresionistas (relaciones matrimoniales tortuosas, interiores asfixiantes, etcétera) titulado *Tres en la torre*.

Ninguno de estos tres guiones fue producido, pero *Tres en la torre* le sirvió a Brecht para entrar en contacto con la Kunst-Projektions-GmbH (KuPro), que produjo *Misterios de una barbería*, un cortometraje de 25 minutos de duración dirigido por Erich Engel. Para este proyecto -que ninguno de los participantes se tomó demasiado en serio- Brecht sencillamente esbozó un guión con varias situaciones cómicas, dejando a los intérpretes un amplio margen para la improvisación. *Misterios de una barbería*, un *slapstick* salpimentado de abundante y salvaje humor negro (en un momento de la acción, el barbero protagonista, distraído, le corta la cabeza a un cliente), fue filmada en Múnich en enero del 1923 aprovechando el intervalo de un mes del que Brecht disponía antes del comienzo de los ensayos para *En la jungla de las ciudades*, que dirigiría Engel. No es de extrañar, pues, que el tono de *Misterios de una barbería* sea más acorde al anarco-expresionismo que Brecht profesó al principio de su carrera, y como ocurría en *El misterio del bar Jamaica*, el final de la cinta constituye una parodia del 'final feliz' hollywoodiense: Faber y Ebinger se enfrentan en un duelo donde este último sale victorioso gracias a la ayuda de la chica que supuestamente se disputan.

Brecht y Engel reunieron para este entretenimiento menor a Erwin Faber (actor en *Tambores en la noche*, *En la jungla de las ciudades* y *Vida de Eduardo II de Inglaterra*), Max Schreck (el protagonista del *Nosferatu* de F.W. Murnau), Josef Eichheim, Kurt Horwitz, Carole Neher y Blandine Ebinger. El papel protagonista lo interpretó Karl Valentin, comediante de cabaret muy apreciado por Brecht por sus parodias de tipos sociales burgueses y por su actuación excéntrica y anti-psicológica, con quien trabó amistad. Valentin, cuya figura desgarbada y nariz de patata eran ya célebres en toda Alemania, había protagonizado varios cortos e incluso llegó a llamársele el "Charlie Chaplin alemán" (a quien, dicho sea de paso, en *Misterios de una barbería* se le hace un nada disimulado guiño). El famoso comediante se hizo acompañar para la ocasión de su inseparable comparsa teatral Liesl Karlstadt. Como el resultado no satisfizo a ninguno de los participantes, la difusión de *Misterios de una barbería* fue muy limitada, y no fue hasta 1970 que se pudo rescatar una copia en la filmoteca de Moscú.

#### *La ópera de cuatro cuartos* (1931)

Bertolt Brecht entró con mal pie en la industria del cine. Su primera aventura en el campo del largometraje, una adaptación de su propia pieza teatral *La ópera de cuatro cuartos*, iba a terminar en los tribunales.

Brecht escribió *La ópera de cuatro cuartos* (*Die Dreigroschenoper*) en 1928 en colaboración con Elisabeth Hauptmann. Tomaron como base para su obra *The Beggar's Opera* de John Gay, escrita un siglo antes, y para algunas de las canciones se sirvió de la traducción literal que K.L. Ammer hizo de algunos poemas de François Villon, lo que motivó la acusación de plagio por parte del crítico teatral Alfred Kerr en el *Berliner Tageblatt* (3 de mayo) y la respuesta razonada de Brecht

a éste en el *Filmkurier* (4 de mayo de 1929)<sup>17</sup>. Kurt Weill compuso el libreto musical, aportando nuevas energías a los géneros del *Songspiel* y el *Kabarett*. La obra, que atravesó todo tipo de dificultades durante su producción (peleas, enfermedades, sustituciones, añadidos en el último momento...), se convirtió en un rotundo éxito, pero para el enfado de Brecht, «el público, encantado, parece aceptar la obra a su valor facial, y no ve la inteligente asimilación entre el mundo del hampa y la burguesía, sino que, como pequeño burgués que es, la considera sólo una divertida comedia. Y sale del teatro feliz, tarareando las canciones de Weill»<sup>18</sup>.

Más allá de la discusión en torno al efecto de la pieza, lo que aquí importa es que en *La ópera de cuatro cuartos* pudo Brecht poner en práctica sus técnicas de extrañamiento (*Verfremdungseffekt*) con el uso de carteles (*Merkmale*)-, una iluminación antinatural o la parodia de las convenciones de género, recurso este último que culmina en la obra con una acerada crítica al *happy end* merced a un epílogo por completo inverosímil. Muchos de los diálogos de la obra alcanzaron fama, trascendieron la obra y se siguen citando en todo tipo de ensayos y artículos, como el parlamento de Mackie “el cuchillo” ante la horca antes de su ajusticiamiento: «¿Qué es una ganzúa comparada con un título cambiario? ¿Qué es un palanquetazo a un banco en comparación con la fundación de un banco? ¿Qué es asesinar a un hombre honrado comparado con darle un empleo?»<sup>19</sup>.

El éxito del montaje teatral hizo que la productora Nero Film se interesase rápidamente por él y comprase los derechos para su adaptación, que se filmó entre el 19 de septiembre y el 30 de noviembre de 1930. La adaptación cinematográfica de *La ópera de cuatro cuartos* resulta singular tanto en su proceso como en su resultado. Durante los primeros años del cine sonoro la tecnología del doblaje no estaba lo suficientemente desarrollada, por lo que los productores, tratando de mantener la validez internacional del antiguo cine mudo, realizaban frecuentemente diferentes versiones de una misma película. Aprovechando los mismos platós y equipo técnico, contrataban a diferentes equipos artísticos para cada versión nacional, una práctica comercial que provocó no pocos quebraderos de cabeza a los productores. El periodista soviético Ilya Ehrenburg los retrató mordazmente en *La fábrica de sueños*: «Hay escándalos por todas partes -escribió-. Los españoles están que trinan, porque los actores hablan con acento argentino. Los argentinos, por su parte, reclaman que se les devuelva el dinero que han pagado por las películas: afirman que las sombras en la pantalla hablan con cerrado acento de Castilla. ¿Cómo aclararse en este asunto de los acentos? ¿Quién puede decidir, sentado en un despacho de Hollywood, qué película merece tener una versión alemana o francesa?»<sup>20</sup>. Esta práctica, sin embargo, inflaba tanto los presupuestos y alargaba tanto los calendarios de producción por la necesidad de

<sup>17</sup> No resulta extraño que esta faceta de Brecht, a la vez teórica y práctica, haya sido recuperada hoy por los defensores del *copyleft*. Para Brecht -como para el Walter Benjamin de *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica* (1934)- la propiedad intelectual quedaba, como la propiedad privada, abolida por el propio desarrollo del capitalismo, y en ningún sitio era más visible esto que en los nuevos medios de expresión.

<sup>18</sup> Miguel SAÉNZ, «Introducción» al *Teatro completo* de Bertolt Brecht, Madrid, Cátedra, 2006, pág. 21.

<sup>19</sup> Bertolt BRECHT, *Teatro Completo*, pág. 387.

<sup>20</sup> Ilya EHRENBURG, *La fábrica de sueños*, Madrid, Melusina, 2008 [1931], pág. 104.

compaginar las agendas de los intérpretes de cada versión y de todas las versiones a un mismo tiempo, que fue abandonada por completo en la mitad de la década de los treinta. Conservamos escasos testimonios de aquella efímera práctica, de la que *La ópera de cuatro cuartos* también fue víctima en cierto modo, pues de ella conservamos dos versiones de diferente duración: la francesa, titulada *L'Opéra de Quat'Sous* (98 min.), y la versión alemana, *Die Dreigroschenoper* (105 min.), ambas dirigidas por Georg Wilhelm Pabst. El pleito de Bertolt Brecht y Kurt Weill a Nero-Films paralizó el proyecto de una tercera versión inglesa coproducida por la Warner Bros.

Entre la versión francesa y la alemana no existen grandes diferencias: incluso los planos se corresponden en el encuadre y el movimiento de cámara. Los ocho minutos de metraje de más de la versión alemana corresponden a *gags* que no aportan nada sustancial a la narración. Las diferencias entre ambas quedaron reducidas sobre todo, pues, al elenco. La adaptación alemana es más rigurosa, mientras que la francesa respira un aire de comedia de *boulevard*: Carole Neher - que había hecho un papel en *Misterios de una barbería* (1922)- resulta más convincente que Florelle en el papel de Polly; Margo Lion -procedente del mundo del cabaret berlinés- supo dar con el tono adecuado a la canción de "Jenny y los piratas"; Ernst Busch, el incombustible colaborador de Brecht, hizo una pequeña aparición como el cantor callejero que presenta, haciendo sonar la pianola, la "Balada popular de Mackie Cuchillo". Rudolf Foster -cuya imagen inspiraría la de la versión de Wolfgang Staudte de 1963- resulta más amenazador que Albert Préjean en el papel de Mackie "el cuchillo", pero éste último, antiguo acróbata, más recordado por sus papeles en las películas de René Clair *Un sombrero de paja italiano* (*Un chapeau de Paille d'Italie*, 1927) y *Bajo los techos de París* (*Sous les Toits de Paris*, 1930), interpretó al personaje de manera más desenfadada y *canaille*.

Brecht introdujo algunos cambios en el guión con respecto a la obra teatral. Cambios que habrían de revelarse a la postre fatales para su autor, pues lo que no se respetó de ellos fue empleado en su contra en el juicio. Las modificaciones introducidas son las siguientes: en el primer acto, el encuentro entre Mac y Polly en un salón de baile, después del cual celebran su casamiento (en la obra teatral se conocen 12 días antes de la boda, que es la primera escena en que aparecen ambos personajes); la aparición del comisario Brown en la boda (en la obra de teatro aparece después); la manifestación de indigentes organizada por Peachum el ropavejero causa un gran alboroto en el desfile de la Reina por las calles de Londres (ésta nunca llega a ocurrir en la obra de Brecht); la canción de "Jenny y las piratas" pasó a cantarla el personaje de Jenny la de los tugurios (en la pieza teatral la canta Polly). Pero sobre todo destaca la modificación del final de la obra - subrayado acaso innecesario del contubernio entre policía, bajos fondos y finanzas- en la que Polly se hace con el control de una sociedad bancaria mientras Mackie está en prisión para, a su regreso, ser nombrado director de la misma. Mackie, Polly y el comisario Tiger-Brown cierran la obra con un brindis, tras firmar con Peachum un acuerdo para explotar conjuntamente a los pobres de la ciudad, quienes, en palabras del ropavejero, «no son conscientes de la fuerza que tienen y de que no necesitan a nadie para que los dirija».

El encargo de dirigir la adaptación recayó en G.W. Pabst, conspicuo representante de la “nueva objetividad” (*Neue Sachlichkeit*), movimiento cultural que Walter Benjamin caricaturizó señalando que «hasta ha tenido éxito haciendo de la miseria un objeto de placer, tratándola con estilo y perfección técnica»<sup>21</sup>. Pabst, que era lo que la *nouvelle vague* llamaría más tarde un “artesano” (cinematográfico), distaba de ser la elección más conveniente para una adaptación de *La ópera de cuatro cuartos*. En su análisis de la célebre disputa entre Bertolt Brecht y Georg Lukács en torno a la cuestión del realismo, Fritz Raddatz describe del siguiente modo el proyecto estético del dramaturgo: «Brecht [...] no pretende reunir la esencia y el fenómeno en una gran unidad, sino mostrar diferencias y disarmonías. La obra debe seguir mostrando de modo marginal huellas de otros movimientos y rasgos, y documentar el propio proceso contradictorio de la representación artística. [...] El goce artístico, según Brecht, es el goce del reconocimiento de conexiones y disparidades que se representan, de lo dispar, de aquello que se ha interpuesto entre la esencia y el fenómeno. Brecht separa el goce de la obra de arte y pretende preservarlo en activa expectativa para la lucha por la armonía, pero no en la obra sino en la realidad. Aquí estriba la diferencia entre la concepción artística aristotélica y la concepción artística no aristotélica. [...] El efecto catártico es de índole ética, no social. Es precisamente de esta transfiguración sociológica, de esa reacción de pudor, de la que desconfía Brecht, que no pretende alcanzar en modo alguno el “Conócete a ti mismo”, que no persigue compenetración ni siquiera con la forma de su arte, sino distancia. El arte no debe relajar de modo idealista la tensión dialéctica que se establece entre el bien y el mal, más bien debe enseñar la transformación de la sociedad y de las condiciones económicas»<sup>22</sup>.

El cine de Pabst, con su naturalismo idealizado e introspección psicológica, estaba justamente en las antípodas de lo defendido por Brecht. Siguiendo al filósofo marxista Fritz Sternberg, quien observó perspicazmente que una fotografía de la factoría Ford o Krupp nada nos revela sobre las relaciones de explotación de los obreros que allí trabajan, Brecht escribió que «quienes muestran solamente el aspecto experiencial de la realidad no muestran la realidad. Ésta ya no es, sencillamente, experimentada como una totalidad. Quienes se limitan a mostrar las oscuras asociaciones, los anónimos sentimientos que produce la realidad, no muestran la realidad misma»<sup>23</sup>. Así pues,

Quando se estrenó la película de Pabst *La ópera de cuatro cuartos* en 1931, resultó evidente que fueron estos aspectos formales los que fueron eliminados en la trasposición del guión de Brecht a la pantalla. A pesar de que muchos de los actores de la producción teatral original aparecieron en la película, a pesar de que las canciones fueron interpretadas por actores entrenados en las técnicas de canto brechtianas, y a pesar de que el estilo del vestuario fue fiel a la producción de Brecht, el modo de articulación cinematográfica de Pabst debilitó el carácter épico del teatro de Brecht [...]. El interés de Pabst por los aspectos románticos de la historia, su intento por crear un “mundo de fantasía” con panorámicas cautivadoras y *travellings* realizados con cámara móvil, su énfasis en el claroscuro... todos estos aspectos se unieron para producir una obra que, aunque satisfactoria a su manera, carece completamente del carácter satírico de Brecht. Mientras que los carteles de Brecht y

<sup>21</sup> Cfr. Martin WALSH, *The Brechtian Aspect of Radical Cinema*, Londres, British Film Institute, 1981, pág. 10.

<sup>22</sup> Fritz RADDATZ, *Georg Lukács*, Madrid, Alianza, 1975 [1972], págs. 75-76.

<sup>23</sup> Bertolt BRECHT, *Art. cit.*, pág. 165.

los escenarios austeros y matemáticos proporcionaban un sentido de inmediatez, de provocación, de *shock*, el uso de Pabst de los diseños del *set* de rodaje hechos por Andreiev terminaron por ser convertirse en algo más parecido a un ornamentalismo barroco. [...] Para terminar de estropear las intenciones subversivas de Brecht, las canciones de Kurt Weill quedaron reducidas en la película a meros adornos, en vez de constituir sus puntos de giro. Pabst logra este cambio de un modo muy simple: aunque las canciones están cantadas en un estilo no del todo incompatible con los métodos de Brecht, su centralidad narrativa queda reducida por el modo en que Pabst minimiza su presencia *visual* en la pantalla. En la apertura del film, por ejemplo, la “Balada de Mackie el cuchillo” funciona simplemente como telón de fondo para el naciente *affair* amoroso entre Mackie y Polly<sup>24</sup>.

Por ésta y por otras razones Brecht y Weill interpusieron una demanda -fallada en contra del autor y en favor del músico respectivamente- que motivó un lúcido análisis de Brecht en torno a las relaciones capitalistas dentro de la industria cinematográfica (*El proceso de La ópera de cuatro cuartos*) y el film como mercancía-fetiché.

### *Kuhle Wampe oder Wem Gehört die Welt?* (1932)

Brecht se desquitó rápidamente de la adaptación cinematográfica de *La ópera de cuatro cuartos* con *Kuhle Wampe oder Wem Gehört die Welt?* [*Kuhle Wampe o ¿A quién pertenece el mundo?*], un film de pequeño presupuesto, rodado con un equipo muy reducido, en localizaciones naturales y con colaboradores cercanos. Brecht escribió el guión para un, en sus propias palabras, «film sin valor comercial»<sup>25</sup>, en colaboración con Ernst Ottwald. Slatan Dudow, un joven cineasta de origen búlgaro formado en el Teatro del Arte de Moscú que en Berlín había dirigido *La medida* y la versión de Brecht de *La madre* de Gorki, la dirigió, en ocasiones codo con codo con el propio Brecht. Dudow -cuya importancia en *Kuhle Wampe* ha sido injustamente subestimada en favor de Brecht- fue de hecho quien invitó al dramaturgo al rodaje de una película documental sobre el movimiento juvenil socialista alemán (*Jugendbewegung*) que le había encargado Georg Höllering (también productor de *Kuhle Wampe*), a raíz de la cual Brecht empezó a redactar el guión para la película. Pese al gran oscurecimiento caído sobre *Kuhle Wampe*, esta película fue, en inmejorable expresión de Román Gubern, “culminación y canto del cisne”<sup>26</sup> del cine proletario alemán anterior a la Segunda Guerra Mundial.

Para entender la importancia de *Kuhle Wampe* hay que situarse en el contexto de gran efervescencia política, social y cultural de la República de Weimar. «Weimar», escribe Jameson, «proporcionó a Brecht una experiencia completa de la modernidad como tal: de Lindbergh a la gran ciudad industrial, de la radio a los clubes nocturnos, del desempleo al experimento teatral, de la vieja burguesía occidental al flamante experimento soviético vecino»<sup>27</sup>. En 1927 el Partido Comunista Alemán (KPD) había llamado a la formación de un “frente de

<sup>24</sup> Martin WALSH, *Op. cit.*, págs. 7 y 9.

<sup>25</sup> Bertolt BRECHT, «The Kuhle Wampe Film», en Marc SILBERMAR (ed.), *Op. cit.*, pág. 203.

<sup>26</sup> Román GUBERN, *La imagen pornográfica y otras perversiones ópticas*, Barcelona, Anagrama, 2005, pág. 159.

<sup>27</sup> Fredric JAMESON, *Op. cit.*, pág. 9.

lucha cultural rojo” para apoyar sus exigencias sociales y su lucha política con programas atractivos y convincentes, y también para llegar a las grandes masas y al mismo tiempo ampliar el número de simpatizantes. Este frente cultural estuvo formado en lo principal por el grupo de agitación y propaganda *Blaue Blusen* [*Blusas Azules*], fundado un año antes inspirado por las teorías del dramaturgo soviético Sergei Tretiakov, y el *Rote Konzern* [*Consortio Rojo*] de Willi Münzenberg, que comprendía periódicos, revistas, editoriales y un club del libro. Münzenberg fue uno de los organizadores y agitadores más capaces del movimiento obrero alemán: «el *Welt am Abend* [*Mundo a la tarde*] llegó a ser el diario socialista más leído-, [y] construyó con el *Arbeiter-Illustrierten-Zeitung* [*Diario Obrero Ilustrado*] (A-I-Z) un atractivo contramodelo a la prensa gráfica comercial. Esto gracias a un empleo sistemático y original de la imagen del foto-montaje»<sup>28</sup>. La Arbeitertheaterbund (Asociación Teatral de Trabajadores) llegó a tener diez mil afiliados durante la República de Weimar, convirtiéndose en la mayor organización teatral de masas de Europa, y tanto el Partido Socialdemócrata Alemán (SPD) como el KPD tenían sus propias productoras y distribuidoras cinematográficas. Los socialdemócratas, cuyo profundo enraizamiento social en Alemania venía de lejos<sup>29</sup>, poseían la Film und Lichtbilddienst (Servicio de Películas y Proyecciones); los comunistas, por su parte, difundían su programa político-cultural a través de la productora Prometheus Film GmbH (compañía subsidiaria de Mezharbpom, el Socorro Rojo Internacional) y la distribuidora Weltfilm<sup>30</sup>.

De *Kuhle Wampe* dijo Brecht que «consiste en cuatro partes autónomas que están separadas por composiciones musicales independientes y acompañadas de imágenes de edificios de apartamentos, fábricas y paisajes naturales»<sup>31</sup>. Cada parte estaba separada -siguiendo las propias teorías de Brecht que preconizaban la ruptura del flujo narrativo y la separación de los elementos dramáticos- tanto por canciones como por *Merkmale*, estos tres concretamente: *Ein Arbeitslose weniger* [Un desempleado menos], *Das schönste Leben eines Junge Menschen* [Los años más

<sup>28</sup> Albrecht BETZ, *Hanns Eisler. Música de un tiempo que está haciéndose ahora mismo*, Madrid, Tecnos, 1994 [1976], págs. 72-73.

<sup>29</sup> «Derogada la ley que prohibía la actividad de los socialdemócratas, su presencia en la vida social alemana adquirió una fuerza sin precedentes con la creación de sindicatos, cooperativas, clubes deportivos, corales, organizaciones juveniles y femeninas, periódicos nacionales, regionales y locales, hasta el punto de que a comienzos del siglo XX, un miembro cualquiera de la SPD podía asesorarse de cualquier problema legal -no necesariamente laboral- en los gabinetes jurídicos del partido, aprender las primeras letras en una escuela socialdemócrata, aprender las segundas y hasta las terceras letras en una universidad popular socialdemócrata, no leer otra cosa que diarios, revistas y libros salidos de las excelentes imprentas socialdemócratas, discutir esas lecturas comunes con compañeros de partido o sindicato en cualquiera de los locales socialdemócratas, comer comida puntualmente distribuida por una cooperativa socialdemócrata, hacer ejercicio físico en los gimnasios o en las asociaciones ciclistas socialdemócratas, cantar en un coro socialdemócrata, tomar copas y jugar a cartas en una taberna socialdemócrata, cocinar según las recetas regularmente recomendadas en la oportuna sección hogareña de la revista socialdemócrata para mujeres de familias trabajadoras dirigida por Clara Zetkin. Y llegada la postrera hora, ser diligentemente enterrado gracias a los servicios de la Sociedad Funeraria Socialdemócrata, con la música de la Internacional convenientemente interpretada por alguna banda socialdemócrata». Antoni DOMÈNECH, *El eclipse de la fraternidad*, Barcelona, Crítica, 2004, pág. 149.

<sup>30</sup> Para una exposición sintética del cine proletario alemán durante la República de Weimar, vid. Román GUBERN, *Op. cit.*, 2005, págs. 154-160.

<sup>31</sup> Bertolt BRECHT, «The Kuhle Wampe Film», en Marc SILBERMAR (ed.), *Op. cit.*, pág. 205.

hermosos de un joven] y *Wem Gehört die Welt?* [¿A quién pertenece el mundo?]. Así resumió Brecht el argumento de la cinta:

La primera parte hace referencia a un hecho real, mostrando el suicidio de un joven desempleado en aquellos meses de veranos en que aumentó la miseria de las clases bajas a causa de los decretos de emergencia: el pago por desempleo para los jóvenes era irregular. Antes de saltar por la ventana, se dijo que el joven se quitó el reloj para no dañarlo. El comienzo de esta parte de la película muestra la búsqueda de trabajo como trabajo. La segunda parte muestra el desahucio de una familia por la decisión de un juez [...]. La familia se traslada a las afueras de la ciudad a un campamento llamado Kuhle Wampe, donde se instalan en la tienda de campaña del novio de la hija. (El film llevó provisionalmente el título de "Ante portas".) Allí la joven queda embarazada. Sujeta a la presión de las condiciones del lumpen pequeño-burgués del campamento (la combinación de la sensación de poseer una pequeña propiedad y de recibir un pequeño subsidio gubernamental por desempleo crea extrañas formas de comportamiento social), la joven pareja se compromete. Por su propia iniciativa, la joven rompe el compromiso. La tercera parte muestra las competiciones atléticas de los obreros. Éstas tienen lugar a una escala masiva y están brillantemente organizadas. Tienen un carácter político, y el ocio de las masas tiene carácter de militancia. Más de 3.000 atletas obreros de los "Fitche Hikers" participaron en esta parte. La joven aborta con el dinero que sus amigas ayudan a recolectar y la pareja abandona la idea de casarse. La cuarta parte muestra a la gente volviendo a casa en tren mientras discuten un artículo del diario que informa de la destrucción de semillas de café en Brasil para mantener el precio de la mercancía en el mercado<sup>32</sup>.

No estamos de acuerdo con Martin Walsh cuando, en su por otra parte pionero y excelente ensayo sobre Brecht y el cine, afirma que *Kuhle Wampe* «parece bastante convencional, careciendo del espíritu innovador que había caracterizado los aspectos formales del trabajo teatral de Brecht»<sup>33</sup>. Para empezar, cada una de las partes de la película está centrada en un *Gestus*<sup>34</sup>: en la primera parte se trata del suicidio (el hijo se quita el reloj antes de arrojarlo por la ventana para que su familia pueda empeñarlo)<sup>35</sup>; en la segunda, de un desahucio<sup>36</sup>; y en la

<sup>32</sup> *Ibid.*, págs. 205-206.

<sup>33</sup> Martin WALSH, *Op. cit.*, pág. 10.

<sup>34</sup> Con el término de *Gestus* «hay que comprender un conjunto de gestos, mímica y expresiones que una o varias personas dirigen a otra persona o varias. Un hombre que vende pescado muestra, entre otros, el gesto de la venta. Un hombre que escribe su testamento, una mujer que atrae a un hombre, un hombre que paga a diez hombres: en todos está contenido el gesto social. Un hombre que llama a su dios sólo será en nuestra definición un gesto cuando su acción tenga lugar en relación a otros o en un contexto en el que surjan relaciones entre hombres (El rey en *Hamlet*, rezando)». Bertolt BRECHT, *Op. cit.*, 2004, pág. 281.

<sup>35</sup> Suicidio filmado, por cierto, de acuerdo a las técnicas de *Verfremdungseffekt*, para escándalo del censor: «¡Buen Dios! -exclamó- el actor lo interpreta como si estuviera mostrando como pelar un pepino!». Bertolt BRECHT, «The Kuhle Wampe Film», en Marc SILBERMAR (ed.), *Op. cit.*, pág. 209.

<sup>36</sup> Recuérdese que Brecht había teorizado previamente sobre la representación de un desahucio en uno de sus apuntes teatrales: «El desalojo de una vivienda es un proceso masivo, como tal, de importancia histórica. Tengo que describirlo de manera que pueda reconocerse su importancia histórica. Como tal proceso masivo (su carácter masivo le convierte en sí mismo en un momento de la historia) afecta a un determinado trabajador en paro como a un simple X. Podría pensarse que el desalojado ha de ser representado únicamente en su cualidad de X, es decir, en su indefinición, en su carácter de masa, en su falta de rasgos individuales, o sea, como el parado X. Eso sería un error. Forma parte del proceso histórico (de un desalojo) que el desalojado es un X; los que le desalojan, los caseros y las autoridades, le desalojan como a un X. Pero también forma parte del proceso histórico que X es alguien especial, un determinado ser humano, con cualidades determinadas, que se diferencia de todos los demás desalojados. Digamos que se llama Franz Dietz. Su lucha consiste precisamente en que lucha por no ser un X, un número para el registro, un cuerpo de más para el casero, dando completamente igual si este cuerpo, que ocupa una vivienda, tiene un bigote rubio o

tercera, la solidaridad de clase entre los obreros. Nótese la progresiva ampliación de foco: de los opresivos interiores del hogar de la primera parte (en la que resuena el eco de su propia pieza *La boda de los pequeño-burgueses*) a los festivales de masas de la tercera. En efecto:

La pareja Bonike cristaliza la persistencia de la ideología pequeño-burguesa dentro del proletariado: la madre, trastornada por los problemas financieros, representa, por su sumisión pasiva a la autoridad del jefe de familia, el grado inferior de toma de conciencia mientras que el padre, fascinado por el mundo de los ricos, sueña con los placeres materiales que le proporcionaría una vida burguesa. La escena titulada "Mata Hari" presenta al padre de Bonike leyendo un artículo sobre el espionaje a su mujer, ocupada en las tareas domésticas, y muestra la ausencia de reacción de ambos de cara al poder de las clases dominantes. La elección de lo tópico se hace también en función de lo que es "deseable", el texto presenta a su hija Anni en oposición: indignada por la impotencia de su hermano y la debilidad de su madre, simboliza la emancipación femenina al rechazar simultáneamente el poder del padre y de su amigo Fritz, y representa la esperanza de la clase obrera, por su implicación en el combate político contra la sociedad capitalista. Numerosas secuencias ilustran los diferentes aspectos de su personalidad al tiempo que aclaran la problemática central de la película: desde las demandas que presenta en la administración para impedir la expulsión de su familia, y su riña con Fritz que ha aceptado el noviazgo para mejorar su situación personal, hasta su activa participación en la fiesta deportiva, organizada por la juventud proletaria<sup>37</sup>.

En *Kuhle Wampe* se mezcla además la ficción con el documento (por ejemplo, cuando la familia se traslada a Kuhle Wampe y una voz en *off* nos informa sobre del campamento), práctica que Brecht tomó del teatro de Piscator. Por último, pero no menos importante, conviene insistir en que Brecht y Dudow huyeron de los retratos miserabilistas sobre la clase obrera (que Brecht detestaba) propios del naturalismo burgués para transmitir en cambio la vitalidad y la energía del movimiento obrero alemán.

La participación del compositor Hanns Eisler -discípulo de Arnold Schönberg, teórico y práctico de los coros obreros y de la canción de lucha a quien Brecht había conocido en el festival de Música de Baden-Baden (1927) y que, como Dudow, había colaborado con Brecht en *La medida* y *La madre*- en la película fue fundamental. En *Kuhle Wampe* Eisler llevó las técnicas de extrañamiento

---

moreno, está sano o enfermo, etc. La lucha de Dietz, por el contrario, para no ser tratado como un X es precisamente el proceso histórico; el cómo Dietz utiliza su carácter de masa, que le degrada a ser un X, para escapar a ese aniquilamiento, a esa deshumanización, eso es historia». Bertolt BRECHT, *Op. cit.*, 2004, págs. 40-41. Repárese en la influencia decisiva Karl Korsch en Brecht: «Tampoco el agujero en que vive el pobre moderno es, como la caverna del animal o del troglodita primitivo, 'su' caverna, un 'elemento natural que se ofrece espontáneamente para protección y disfrute', en el que se sienta como pez en el agua, sino un lugar ajeno del que puede ser expulsado si no paga el alquiler. La frase 'my house is my castle', procedente del mundo de la producción simple de mercancías, es tan inaplicable a las casas de pisos de las grandes ciudades como a las 'cots' de los trabajadores rurales ingleses de hacia 1860 descritos en *El capital*. [...] Ninguna de estas cosas, situaciones o relaciones es lo que es en la presente sociedad burguesa o en cualquier otra época anterior o posterior del desarrollo social 'por naturaleza'. Todas están en una determinada conexión con la forma histórica de la producción material en cada caso y pueden ser transformadas prácticamente con ésta. Esto ocurre en un proceso histórico de desarrollo que requiere más o menos tiempo, pero en ningún caso tropieza con una frontera absoluta: en un desarrollo objetivo que es al mismo tiempo una lucha real y terrenal de las clases sociales». Karl KORSCH, *Karl Marx*, Barcelona, Ariel, 1975 [1932], pág. 167.

<sup>37</sup> Patricia-Laure THIVAT, «Bertolt Brecht: La forma épica en el teatro y en el cine», *ADE Teatro. Revista de la Asociación de Directores de Escena*, 122 (Octubre - 2008), pág. 209.

brechtianas al terreno musical. Por ejemplo, al inicio de la película, cuando el protagonista y sus amigos buscan desesperadamente trabajo en bicicleta por las calles de Berlín, Eisler escribe:

Tristes y ruinosas casas de suburbio, barrios bajos en toda su miseria y suciedad. La 'atmósfera' de la imagen es pasiva, deprimente: inclina a la melancolía. En contraste, la música es ágil y estridente, un preludio polifónico de carácter muy pronunciado. El contraste entre la música -la dureza de su forma, así como la de su tono- con las imágenes simplemente montadas produce una especie de 'shock' que intencionadamente provoca repugnancia más que sentimientos compasivos<sup>38</sup>.

Pero si por algo es recordada la participación de Hanns Eisler en *Kuhle Wampe* es sin duda alguna por la inclusión de *Solidaritätslied* [Canción de la solidaridad], escrita por Brecht y compuesta por Eisler el año anterior, cuyo estribillo, teñido de un optimismo levemente marcial, reza: «*Vorwärts/und nicht vergessen/worin unsere Stärke besteht!/Beim Hunger und beim Essen/Vorwärts/nicht vergessen/die Solidarität/Welche Straße ist die Straße?/Wessen Welt is die Welt?*» [¡Adelante! / y no olvidéis / donde descansa nuestra fuerza. / Cuando pasemos hambre y cuando comamos / ¡Adelante! / y no olvidéis / la solidaridad. / ¿Qué calle es la calle? / ¿Qué mundo es el mundo?].

*Solidaritätslied* -«una de esas canciones del *nosotros*, cuyos metros, organizadores, aptos para la marcha, producen un efecto inmediatamente congregante: música de lucha, que compromete a los cantores con la letra, que invita a la participación»<sup>39</sup>, en palabras de Albrecht Betz- tuvo un enorme éxito y entró inmediatamente a formar parte del cancionero del movimiento obrero alemán, para satisfacción de Eisler y Brecht. «Eisler escribe sus canciones de lucha para el proletariado de las grandes urbes. Allí se vive -escribe Betz- en complicadas relaciones de trabajo. Las experiencias de Eisler están determinadas por la industria moderna, por las cambiantes formas de la producción capitalista. La simultaneidad y la diversidad de impresiones visuales y acústicas modifican la manera de reaccionar. A la marea de sensaciones neutralizadoras opone Eisler formas concisas y energéticas, concentradas. Éstas recurren inevitablemente a la nueva música de entretenimiento, pero también con las viejas canciones obreras, cuya expresión se hunde en el sentimentalismo»<sup>40</sup>. Prueba de su éxito es que una década más tarde sería empleada en el díptico cinematográfico sobre Ernst Thälmann, cuyo *biopic* filmó en la RDA Kurt Maetzig entre 1954 y 1955 con Günther Simon en el papel del célebre secretario general del KPD. Se incluyeron además otros cuatro poemas de Brecht musicados por Eisler en la película: *Wir wollten ein Obdach haben* [La canción de los sin techo (Constitución del Reich)<sup>41</sup>] - retirada por los productores por miedo a la censura-, *Das Frühjahr kommt* [La llegada de la primavera], cantada por Helene Weigel; *Gesang der Sportler* [La

<sup>38</sup> Theodor W. ADORNO y Hanns EISLER, *El cine y la música*, Madrid, Fundamentos, 2003 [1944], pág. 44.

<sup>39</sup> Albrecht BETZ, *Op. cit.*, pág. 138.

<sup>40</sup> *Ibid.*, pág. 95.

<sup>41</sup> Referencia al artículo 115 de la constitución alemana de 1919: «El domicilio de todo alemán es un santuario inviolable. Las excepciones son exclusivamente permisibles de acuerdo a la ley». Bertolt BRECHT, «The Kuhle Wampe Film», en Marc SILBERMAR (ed.), *Op. cit.*, pág. 267.

canción del deportista] y un último poema titulado *La llamada*, retirado finalmente por motivos técnicos.

La producción de *Kuhle Wampe* fue en extremo problemática. La quiebra económica de la Prometheus obligó a que la película fuese rescatada por la firma suiza Praesens GmbH y mediante aportaciones personales. En un momento del rodaje el equipo incluso fue atacado por un grupo de camis pardas de las SA, que los partisanos comunistas que participaban en el film lograron repeler. Y si la producción estuvo plagada de obstáculos, su recorrido, que fue antinaturalmente corto, no fue menos tempestuoso. *Kuhle Wampe* se proyectó por primera vez en Moscú a finales de marzo de 1932 ante una audiencia escogida. Tras la proyección, las autoridades soviéticas se dirigieron a Brecht, que había sido invitado a la sesión, y cortés pero cortantemente le dijeron que el film no podía ser proyectado, bajo ningún concepto, en las pantallas de la Unión Soviética. Cuando Brecht, extrañado, preguntó el motivo, le fue contestado que el pueblo soviético no entendería cómo era posible que los trabajadores alemanes dispusieran, incluso durante una crisis económica, de campos de vacaciones para desempleados y relojes de pulsera. Si el capitalismo en Europa occidental era mostrado tan benignamente, ello no causaría más que una enorme decepción en el público soviético. Las rígidas directrices del zhdanovismo empezaban a delinearse.

Dos meses después de la proyección en Moscú la película llegó finalmente a Berlín, en donde se proyectó en 14 salas de cine con un notable éxito de crítica y público. No tardó el gobierno socialdemócrata en retirar la cinta de las pantallas, disgustado sin duda porque en ella se relacionase el suicidio del joven protagonista con su política laboral. Una campaña de protesta en prensa contra la prohibición, en la que participaron, entre muchos otros, Rudolf Arnheim y Siegfried Kracauer, consiguió que finalmente se levantara el veto a *Kuhle Wampe*, con la condición de que se retirasen varios de los planos, «alegando que ultrajaba la dignidad del presidente Hindenburg, a la religión (en una escena unos obreros se bañaban desnudos mientras detrás aparecía la torre de una iglesia que hacía sonar sus campanas) y a la justicia (las gestiones de Anni para que su familia no sea desahuciada no son atendidas por los burócratas)»<sup>42</sup>. ¡Realmente ya no se hacen películas así! Hubo necesariamente que ceder a las presiones de la censura socialdemócrata para que la película se estrenase, y se cortaron las referencias al decreto de emergencia que reducía 30 marcos la ayuda para desempleados y a ley 218 del código penal que castigaba el aborto, y también un plano en el que un coche anunciaba *Fromm's Act* (una conocida marca de preservativos de la época)<sup>43</sup>. No sirvió de mucho: en marzo de 1933 los nazis tomaron el poder y *Kuhle Wampe*, junto con *La ópera de cuatro cuartos* y toda la obra de Brecht, fue prohibida. Contra ellos precisamente iba a dirigir Brecht su siguiente incursión cinematográfica.

### *Los verdugos también mueren* (1943)

<sup>42</sup> Román GUBERN, *Op. cit.*, 2005, pág. 160.

<sup>43</sup> Bertolt BRECHT, «The Kuhle Wampe Film», en Marc SILBERMAR (ed.), *Op. cit.*, págs. 257-258.

Brecht llegó al aeropuerto de Los Ángeles el mes de julio de 1941, tras un errático exilio por Dinamarca, Suecia y Finlandia huyendo de la persecución nazi. En Escandinavia «buscó, a través de amigos emigrados como Erwin Piscator en Moscú y Leo Lania en Londres, oportunidades para exposiciones de originales, negociar contratos para adaptaciones cinematográficas de sus obras y obtener comisiones por guiones cinematográficos. A pesar de las prometedoras propuestas de directores como Alexander Korda, Joris Ivens y Hans Richter, nada se materializó a excepción del proyecto británico, de pobres resultados, para una adaptación de la ópera de Leoncavallo *I Pagliacci* en 1936, para el cual el actor exiliado Fritz Kortner consiguió un contrato a Brecht para que éste ayudara en la redacción de los diálogos. Se le pagó por sus aportaciones, pero ninguno de sus textos fue usado en la película. Por lo general los proyectos cinematográficos pasaban a un segundo plano ante el trabajo mucho más intenso en otros medios (obras teatrales, novelas, relatos, poemas y ensayos políticos y literarios)»<sup>44</sup>.

A Brecht, ocioso es decirlo, no le gustaba Hollywood. La “taylorización cultural” que había denunciado en *El proceso de La ópera de cuatro cuartos* era (y en gran medida sigue siendo) el método de producción cultural propio de Hollywood, ¡y qué decir del carácter ideológico, “narcotizante”, de sus películas, criticado una y otra vez en sus escritos teóricos!

Por qué de entre todas las destinaciones Brecht escogió ésta queda explicado cuando se conoce la situación económica de Brecht. Además, en aquel entonces «el culto personal alcanza en la Unión Soviética nuevas dimensiones, los procesos artísticos y las depuraciones están en pleno curso. En su huída ante el fascismo, Eisler [y también Brecht] hubiera podido salir aquí de Guatemala y dar en Guatepeor, ya que entre las víctimas se encuentran escritores próximos a él: Tretiakov y Ernst Ottwalt, que ha colaborado en *Kuhle Wampe*»<sup>45</sup>. Michael Töteberg, en su biografía de Fritz Lang, retrata con precisas pinceladas la situación de muchos de los intelectuales alemanes forzados al exilio californiano:

Hollywood albergaba toda una colonia alemana; en la meca del cine vivían muchos intelectuales y artistas emigrados. Habían entrado en el país gracias a los llamados “contratos salvavidas”: las grandes firmas de la producción les proporcionaban, para cubrir el expediente, un cargo de guionista, lo que suponía un visado de entrada al país, dinero para el viaje y también un salario de cien dólares a la semana durante un año. Contratados por la Warner Brothers estaban Leonhard Frank, Heinrich Mann i Friedrich Torberg; la MGM pagaba un sueldo a Alfred Döblin, Walter Mehring y Alfred Poglar. La industria cinematográfica no esperaba de ellos ningún trabajo de provecho, y los emigrantes tampoco tenían muchas probabilidades de ver realizados sus guiones. [...] A pesar de que los emigrantes de Hollywood se ahorraban los problemas materiales -al contrario de muchos otros exiliados, incluso en los Estados Unidos-, todos ellos calificaron su situación de apática, desesperanzadora y amarga<sup>46</sup>.

En efecto, «Brecht no fue muy feliz en Hollywood. Era pobre y no hablaba una palabra de inglés. Se negaba a aprender el inglés porque estaba seguro de regresar a Alemania y no pensaba más que escribir en Alemán»<sup>47</sup>. Además,

<sup>44</sup> *Ibid.*, pág. 13.

<sup>45</sup> Albrecht BETZ, *Op. cit.*, pág. 160.

<sup>46</sup> Michael TÖTEBERG, *Fritz Lang*, Barcelona, Edicions 62, 1992 [1985], pág. 99.

<sup>47</sup> Fernando MÉNDEZ-LEITE, *Fritz Lang: su vida y su cine*, Barcelona, Daimon Manuel Tamayo, 1980, pág. 235.

conviene observar, como lo hace Betz, que con todo, «la concentración de grandes nombres en un lugar no significa en modo alguno que se llegue a una amplia comunicación entre ellos. Formaciones de grupos, resentimientos personales, deslindes mutuos traídos ya a menudo de Europa siguen siendo cultivados aquí. Por lo demás, la mayoría se siente fuera de lugar. Con relación a la industria cinematográfica -cuyos intereses predominantemente lucrativos observan con desprecio y tienen por únicos-, muchos emigrantes cobijan al mismo tiempo esperanzas materiales. La frustración casi general y la sensación de competir los unos con los otros crean un clima cargado de tensiones. El contraste entre el nivel de vida no poco considerable de algunos y las indignas circunstancias de la mayoría se corresponde sólo raramente con la distinta consideración que, como artistas, disfrutaban en Alemania y en Austria. A menudo la consecuencia es encapsularse»<sup>48</sup>. En el caso concreto de Brecht, los únicos ingresos en Santa Mónica durante mucho tiempo fueron «los 120 dólares mensuales del “Fondo Cinematográfico Europeo”, creado por la mujer de William Dieterle, Charlotte, y Liesl Frank. Al tener que pagar un alquiler de 48,50 dólares, no podía costearse un coche, y Weigel tenía que comprar muebles y ropa para los niños en las tiendas del Ejército de Salvación y la organización Buena Voluntad de Los Ángeles. Afortunadamente, un médico alemán refugiado, el doctor Schiff, atendía gratuitamente a Barbara. Kurt Weill le envió algún dinero anónimamente, pero Brecht no solicitó ni recibió ayuda del Comité de Escritores Exiliados, fundado por la liga izquierdista de Escritores Americanos»<sup>49</sup>.

Por si fuera poco, cuando Brecht llegó a Hollywood los guionistas nativos habían formado una sólida corriente de oposición a los contratos preferenciales de los que supuestamente gozaban los alemanes. Hasta qué punto alcanzó la frustración intelectual de Brecht puede comprobarse cuando tachó Hollywood, en un poema homónimo, de “mercado donde se compran mentiras”<sup>50</sup>, y en su *Diario de trabajo* anota:

Para los emigrantes es difícil aquí no caer, una de dos, en un violento echar pestes de “los americanos” o “hablar con el cheque semanal en la boca”, como Kortner se lo reprocha a aquellos que ganan mucho y así hablan bien. La crítica afecta en general a ciertas manifestaciones de hipercapitalismo, a la muy extendida mercantilización del arte, a la vanidad de la clase media, a la existencia de la educación como valor de cambio en vez de como valor de uso, al carácter formalista de la democracia (que ha perdido la función económica, esto es, la competencia de productores comerciales independientes). Así, Homolka pone de patitas en la calle a Bruno Frank porque éste se pone de pie y truena: “¡No permito que aquí se critique al presidente!”; Kortner desenmascara a Lang como manifestante de una observación antisemita; Nürnberg detesta a Lorre, etc.<sup>51</sup>

Resulta obvio que Brecht escribió para Hollywood por razones puramente alimenticias, pero es de justicia reconocer que la mayoría de aquellos proyectos los redactó con gran cuidado. Con Clifford Odets y Hanns Eisler elaboró un proyecto de película en episodios a partir de su propia obra teatral *Terror y miseria del Tercer Reich*. Con Lion Feuchtwanger -con quien había coescrito *Vida de Eduardo II de Inglaterra*- preparó una adaptación de *Las visiones de Simone Machard*, de la

<sup>48</sup> Albrecht BETZ, *Op. cit.*, pág. 178.

<sup>49</sup> Ronald HAYMAN, *Brecht. Una biografía*, Barcelona, Argos Vergara, 1985 [1983], pág. 269.

<sup>50</sup> Bertolt BRECHT, *Poemas y canciones*, Madrid, Alianza, 2002, pág. 132.

<sup>51</sup> *Cfr.* Albrecht BETZ, *Op. cit.*, pág. 179.

cual la MGM había comprado los derechos, pero el embarazo de la actriz protagonista abortó el proyecto, por el que de todos modos tanto Brecht como Feuchtwanger fueron remunerados. En 1942 escribió un guión para el director alemán Wilhelm Dieterle -otro *emigré* en Hollywood- titulado *Los últimos días de Julio César*, que, como tantos otros proyectos de Brecht, nunca superó la fase de preproducción. Tres años después, en 1945, y también con Dieterle, presentaría un proyecto al gobierno estadounidense para una serie de films didácticos basados en las piezas antifascistas de Brecht, y que habrían de emplearse para desnazificar a los soldados alemanes en los campos de prisioneros en Europa. Las autoridades estadounidenses, concedores de las simpatías del dramaturgo alemán -el FBI lo vigilaba desde su llegada a suelo norteamericano-, rechazaron la oferta. En 1947 Brecht reescribió a regañadientes el guión de *Arco de triunfo* (*Arch of Triumph*) de Lewis Milestone, basado en una novela de E.M. Remarque, escritor de la “nueva objetividad”, el mismo movimiento a la que pertenecía Pabst, cuya adaptación de *La ópera de cuatro cuartos* tanto había enfurecido a Brecht. (*Arco de triunfo* sería presentada ese mismo año como prueba ante el Comité de Actividades Antiamericanas). De su amistad con figuras tan destacadas de Hollywood como Charlie Chaplin -a quien Brecht admiraba y había dedicado varias de sus reflexiones teóricas-, Charles Laughton o Orson Welles -que en 1937 había dirigido *The Cradle Will Rock* de Marc Blitzstein, quien se inspiró en *Ascensión y caída de la ciudad de Mahagonny* [*Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny*] para su “ópera proletaria”<sup>52</sup>- tampoco surgió nada (Charles Laughton planeó representar *Vida de Galileo* con Welles como director, pero el proyecto nunca se materializó). Y de la nada, como sostenía el rey Lear, nada se obtiene.

Fueron Wilhelm Dieterle y Fritz Lang quienes convencieron a Brecht para que se instalase en Hollywood. El director de *Metrópolis* «no descansó hasta que pudo proporcionar a Bertolt Brecht [...] perseguido por el nacionalsocialismo, los medios necesarios para trasladarse de Europa a California. Una vez instalado en la Costa del Pacífico, le había alojado en Santa Mónica, donde podría vivir tranquilo, dedicado a sus ocupaciones preferidas»<sup>53</sup>. Lang no escatimó esfuerzos: organizó la colecta para pagarle el viaje a Brecht y su familia, y, con Dieterle, se ofreció como intercesor de Brecht en el currículum que éste hubo de presentar a las autoridades americanas. Lang tenía a Brecht «por uno de los más grandes escritores germanos»<sup>54</sup>; a su vez, Brecht apreciaba de Lang *M, El vampiro de Düsseldorf* (*M, Mörder unter uns*, 1931) y *Furia* (*Fury*, 1936). Y con Lang fue justamente con quien Brecht vería llegar a buen puerto el único proyecto hollywoodiense en ver la luz: *Los verdugos también mueren* (*Hangmen Also Die*, 1943).

La chispa vino de Lang: «Tras leer la noticia del atentado contra Reinhard Heydrich, a quien Hitler había investido protector del Reich en Bohemia y Mähren, se le ocurrió la idea para la película *Hangmen Also Die* (*Los verdugos también mueren*). Lang convenció al productor independiente Arnold Pressburger para que participase en el proyecto»<sup>55</sup>, que terminaría comprando para su distribución la United Artists. La incorporación de Brecht -cuya cultura política y conocimiento de

<sup>52</sup> Richard FRANCE, *The Theatre of Orson Welles*, Cranbury, Associated University Presses, 1977, pág. 102.

<sup>53</sup> Fernando MÉNDEZ-LEITE, *Op. cit.*, pág. 235.

<sup>54</sup> *Ibid.*, pág. 235.

<sup>55</sup> Michael TÖTEBERG, *Op. cit.*, p. 102.

la situación convertían en el colaborador idóneo- vino casi automáticamente después, y con él, la de Hanns Eisler. Fritz Lang -quien dicho sea de paso estuvo casado, irónicamente, con Thea von Harbou, guionista y notoria militante nazi- y Bertolt Brecht debieron de quedar impresionados por el atentado contra Reinhard Heydrich -personaje siniestro que también fue el jefe de la Reichssicherheitshauptamt (*Oficina Suprema de Seguridad del Reich*) (RSHA) y uno de los principales organizadores del Holocausto-, llevado a cabo por un grupo de entregados miembros de la resistencia checa en colaboración con el servicio británico. Heydrich, significativamente apodado “el carnicero de Praga”, “la bestia rubia” y “el verdugo”, murió 11 días después del atentado por septicemia (infección sanguínea) en un hospital de Praga, en el que había sido ingresado a causa de las heridas múltiples ocasionadas por la metralla de una granada lanzada contra su automóvil. El éxito de la “Operación Antropoide” -así se llamó la misión- tuvo un enorme impacto en la opinión pública internacional y consiguió reforzar la unidad y la simpatía hacia la lucha del pueblo checo contra el ocupante nazi. Además de la película de Lang, el atentado motivó otras dos adaptaciones: *Atentát* (Jirí Sequens, 1964) y *Operation Daybreak* (Lewis Gilbert, 1975).

Las primeras alusiones de Brecht al esbozo para el guión «hablan de una “película de rehenes”: para vengarse del asesinato de Heydrich, para romper la resistencia del pueblo checo y forzar la extradición del autor del atentado, que había huido, las fuerzas de ocupación tomaron a cuatrocientos rehenes. (Por falta de informaciones exactas, Lang y Brecht hubieron de inventar su propia historia. En realidad los nazis fusilaron una noche a toda la población de Lidice y arrasaron la ciudad para dar un ejemplo sanguinario)»<sup>56</sup>. El argumento definitivo: Svoboda, autor del atentado a Heydrich, consigue escapar de la detención, pero la declaración del estado de excepción y el toque de queda le obligan a refugiarse en casa de Mascha Novotny, que había sido testigo de la acción. Los nazis irrumpen en el hogar y se llevan al padre de Mascha, el doctor Novotny -profesor universitario y nacionalista checo- como uno de los 400 rehenes que deciden tomar como medida de presión a la resistencia checa para que entregue a Svoboda. Mientras tanto, en su consulta, Svoboda se debate entre entregarse y salvar a los rehenes o permanecer en la resistencia, contribuyendo, a largo plazo, a la liberación de Checoslovaquia<sup>57</sup>. En una de las reuniones de la resistencia, Emil Czaka, un industrial cervecero y en realidad un colaboracionista infiltrado, trata de convencer al resto de miembros para que entreguen al doctor Svoboda, pero la moción es rechazada y se decide investigar a Czaka por su extraño comportamiento. Sabiéndose investigado, el industrial hace que la cúpula de la resistencia sea capturada, a excepción de su líder, Dedic, que consigue escapar y ocultarse en el piso de Svoboda. La muerte de Heydrich en el hospital acelera los acontecimientos, y los nazis deciden fusilar uno a uno a los rehenes hasta que se entregue al autor del atentado. La resistencia, con la desinteresada ayuda del pueblo checo, le tiende una trampa a Czaka, a quien se detiene como culpable del asesinato de Heydrich. La Gestapo decide aplicarle la “ley de fuga” y Czaka muere ametrallado en la calle. Sin embargo, el fusilamiento de Novotny y del resto de rehenes se lleva hasta el final. Un informe de Berlín

<sup>56</sup> *Ibid.*, pág. 102.

<sup>57</sup> Recuérdese que un dilema similar -¿se debe sacrificar a un militante para salvar la revolución?- se planteaba en *La Medida* (1930) aunque el tema se encuentra, salvando las distancias, en *La Biblia* (1913), drama escrito a los quince años.

descubre poco después que Czaka no pudo ser de ningún modo el asesino, pero que de todos modos mantendrán esa versión, pues no resulta conveniente desautorizar a los ocupantes revelando sus errores. La lucha no ha terminado, y la película termina con un significativo NOT THE END [*todavía no ha terminado*].

Brecht receló naturalmente de las intenciones antifascistas de Hollywood desde un buen principio. En su diario de trabajo anotó: «Normalmente trabajo con Lang desde las nueve de la mañana hasta las siete de la tarde en nuestra historia de rehenes. Hay una frase que aparece cada vez que discutimos la lógica de uno u otro procedimiento: “Esto le gustará al público.” Resulta que el público está dispuesto a aceptar que el gran genio se esconde tras las cortinas cuando entra la Gestapo a registrar la casa, o que el cadáver de un comisario sale de un armario, o reuniones “secretas” de todo el pueblo; resulta que de todo eso, en pleno terror nazi, Lang “lo compraría”. También es interesante que se interese mucho más en los efectos de sorpresa que en los de tensión»<sup>58</sup>.

Con todo, *Los verdugos también mueren* -que tuvo como otros títulos posibles los de *Silenty City* [La ciudad silenciosa], *Never Surrender* [Nunca nos rendiremos] y *Trust the People* [Confíad en el pueblo]- conserva algunas escenas de aire inequívocamente brechtiano: las conversaciones entre el poeta Nezval y Novotny en el campo de concentración, o la manera en que la resistencia, confiando en el pueblo checo, se venga del traidor (taxistas, hoteleros, camareros, etc., que no se conocen los unos a los otros, proporcionan los detalles falsos que incriminan a Czaka en el atentado a Heydrich), así como la escena en que Novotny dicta una emotiva carta de despedida a su hija -que ha de aprenderse de memoria, pues le impiden entrar con papel y pluma a la celda- para que se la entregue a otro de sus hijos, han de atribuirse a Brecht, lo mismo que la discusión entre varios gerifaltes nazis con la que se abre la película y en la que se hace abiertamente referencia a la ralentización de la producción en la fábrica Skoda por parte de los obreros con el objetivo de sabotearla. Según Töteberg, «Brecht ponía todo el peso de la película en las escenas del pueblo, mostraba la resistencia como ua “revuelta rigurosamente cerrada dentro de un marco de nacionalismo burgués” e incluía momentos dialécticos, como por ejemplo, “los errores cometidos por el movimiento clandestino y que el pueblo llano corrige”»<sup>59</sup>. Lang proporcionó los temas recurrentes de su obra -no sin antes invertir, eso sí, su signo- de la persecución del malfactor (en este caso, del héroe) y la organización conspirativa (en este caso, la resistencia). Como director, añadió al resultado sus marcas de fábrica visuales: la iluminación expresionista, las superposiciones, y el predominio -como en Brecht- de la acción por encima de la introspección psicológica.

Pero, una vez más, se repitieron los problemas de Brecht con los productores y el equipo artístico. «El primer desacuerdo se produjo cuando Brecht -escribe Töteberg- fue solo a ver al productor y le exigió un aumento de sueldo (que Lang había negociado en nombre suyo). Después hubo discusiones violentas en torno a la hora de contratar los intérpretes. Brecht intentó en vano obtener un papel para Fritz Kortner [que en 1936 le había conseguido el contrato para la redacción de los diálogos de la adaptación de *I Pagliacci*]; Lang tampoco aceptó la

<sup>58</sup> Michael TÖTEBERG, *Op. cit.*, pág. 103.

<sup>59</sup> *Ibid.*, pág. 104.

propuesta de que Oskar Homolka hiciera el papel de Czaka, el colaboracionista. Su argumento era que “para que un público americano pueda llegar [...] a entender qué significa para un pueblo estar sometido a la dominación y la opresión de unos soldados extranjeros y de una policía secreta” hacía falta que todos los papeles checos estuvieran interpretados por actores americanos y todos los papeles alemanes, por actores alemanes. Tenía que ser, pues, un actor americano quien hiciese el papel de traidor. Incluso el hecho de que Brecht deseara dar un papel secundario a Helene Weigel (ya había hecho uno en *Metrópolis*) provocó una reacción negativa e irrevocable por parte de Lang. Decidir el reparto era una prerrogativa del director, y Brecht comentó el resultado con sarcasmo: “Caras que parecen extraídas de un programa del teatro municipal de Ulm”»<sup>60</sup>.

Debido al gran desconocimiento de Brecht del inglés, se contrató a John Wexley -guionista de *Angels with Dirty Faces* (Michael Curtiz, 1938) y *Confessions of a Nazi Spy* (Anatole Litvak, 1939) entre otras- para que redactara el guión junto al dramaturgo alemán. Más que ayudar, Wexley trajo nuevos problemas cuando reivindicó la autoría exclusiva de la película. Escribe Töteberg que

Brecht, pese a no sentirse satisfecho de la película, fue a quejarse al tribunal de arbitraje de la Screen Writers' Guild para que constara su nombre como autor del guión. (En Hollywood no eran nada raros este tipo de requerimientos al tribunal de arbitraje de la sociedad de autores; en una larga tercera parte de los casos se intercambiaban los “créditos”, es decir, el reconocimiento de la propiedad intelectual en los créditos iniciales.) Eisler y Lang declararon en favor de Brecht; en cambio, el productor Pressburger se negó (no podía olvidar las exigencias de Brecht respecto a sus honorarios). Él podría haber decantado la balanza, pero de todas formas el requerimiento no prosperó. La sentencia se basó en una cuestión de otro orden: era vital para el americano Wexley establecerse como autor de guiones en Hollywood. La sentencia no se podía recurrir. Los títulos iniciales citan a Wexley como autor del guión y añaden: “Basado en un manuscrito original de Brecht y Lang.” En la edición del guión, Lang aún era citado antes que Brecht; Lang intentó dar una mayor importancia a la participación de Brecht. Durante la vista oral del juicio se vieron por última vez. La disputa aún dura hoy en el mundo literario. El guión para *Hangmen Also Die*, aunque existen dos versiones, no fue incluido por los editores de las obras completas de Brecht en el volumen suplementario *Textos de películas*. [Aunque de] Entre los más de cincuenta ensayos sobre cine (guiones, conferencias, esbozos para argumentos), *Hangmen Also Die* es el único proyecto de película de Brecht que se ha realizado en Hollywood<sup>61</sup>.

Eisler, que también se encontraba exiliado en California<sup>62</sup> y colaboraba, junto con Theodor W. Adorno, en el Film Music Project financiado por la Fundación Rockefeller, pudo en el entretanto poner música de nuevo a un proyecto de su viejo amigo, un trabajo teórico y práctico sobresaliente que le supondría una nominación al Oscar a la mejor banda sonora original. En *El cine y la música*, coescrito con Adorno, expone algunas de las decisiones que le valieron esta mención:

<sup>60</sup> *Ibid.*, págs. 103-104.

<sup>61</sup> *Ibid.*, pág. 108.

<sup>62</sup> Eisler escribió en Hollywood la música de ocho películas: *Los verdugos también mueren* (*Hangmen also die*, Fritz Lang, 1943); *Un corazón en peligro* (*None but the Lonely Heart*, Clifford Odets, 1944); *El mar Caribe* (*Spanish Main*, Frank Borzage, 1945); *Celos* (*Jealousy*, Gustav Machaty, 1945); *Límite en el amanecer* (*Deadline at Dawn*, Charman, 1946); *Escándalo en París* (*A Scandal in Paris*, Douglas Sirk, 1946); *La mujer deseada* (*The Woman in the Beach*, Jean Renoir, 1947); *Tan bien recordado* (*So well Remembered*, Edward Dmytryk, 1947).

Breve escena del film *Hangmen also die*. Heydrich, después del atentado, yace en una cama con la espina dorsal destrozada; transfusiones de sangre. Espantoso ambiente de hospital en torno al moribundo. La escena no dura más de catorce segundos. Solamente se ve el goteo de la sangre. La acción se detiene. Por este motivo necesita música la escena. La primera idea fue partir del goteo de la sangre. Pero no podía girar en torno a la expresión de los sentimientos del enfermo o limitarse a reproducir el ambiente visible de la habitación del enfermo. Heydrich es un verdugo; esto da un cariz político a la formulación musical: un fascista alemán podría intentar convertir al criminal en un héroe si la música es triste y heroica. La tarea del compositor consiste en comunicar al espectador la verdadera perspectiva de la escena. La música tiene que hacer énfasis a través de la brutalidad. El necesario indicio para la solución dramática lo proporciona la asociación: muerte de una rata. Secuencia brillante y chillona, casi elegante, interpretada en un registro muy alto, una demostración práctica de la expresión: estar con un pie en el otro mundo. La figura de acompañamiento está sincronizada con la exposición escénica de los acontecimientos. El pizzicato en las cuerdas y una aguda figura en el piano marcan el goteo de la sangre.

El efecto que aquí se perseguía tiene casi un matiz behaviorista: la música crea, por así decirlo, las condiciones experimentales necesarias para una reacción adecuada y mantiene alejada la falsa asociación<sup>63</sup>.

Pese a todos los contratiempos que tuvieron lugar durante la producción -a los que Brecht, a estas alturas, seguramente ya se había acostumbrado-, *Hangmen Also Die* obtuvo un considerable éxito. Hoy está considerada como una de las obras antifascistas más importantes de Hollywood. Pero ni siquiera todas las concesiones comerciales a las que se avinieron salvarían a ninguno de sus autores de la acusación de haber facturado una pieza de propaganda comunista. La Oficina Hays no escondió su malestar, y el mismísimo Will Hays en persona se encaró a Lang después de haber asistido a una proyección de una película y le amonestó seriamente: «es una película muy inmoral -dijo- porque en ella glorifica usted la mentira»<sup>64</sup>. La caza de brujas estaba a la vuelta de la esquina.

### **Caza de brujas y regreso a Alemania**

El House Un-American Activities Committee (HUAC) [Comité de Actividades Antiamericanas] fue creado originalmente en 1938 por la Cámara de Representantes para determinar si el Partido Comunista de los Estados Unidos y el Bund Germanoamericano (pronazi) trabajaban por cuenta de gobiernos extranjeros, violando las leyes federales. Terminada la Segunda Guerra Mundial y derrotados los nazis, el HUAC, siguiendo la doctrina Truman de contención del comunismo en Europa occidental y Asia, centró sus investigaciones en la “infiltración comunista” en los EE.UU. (con especial saña en el mundo de la cultura), exacerbando una paranoia social sin precedentes, basada en un discurso pueril y maniqueo, que concluyó con las tristemente célebres “listas negras” en Hollywood. La causa acaso convenga buscarla en «el radical cambio de curso en la política económica y exterior de los Estados Unidos. Como medidas contra la recesión iniciada tras la coyuntura bélica, parecía urgente asegurar para las mercancías norteamericanas los antiguos mercados y la exportación de capitales, todo ello afectado por la guerra. Desde el punto de vista americano interesaba ante

<sup>63</sup> T. W. ADORNO y Hanns EISLER, *Op. cit.*, págs. 45-46.

<sup>64</sup> Cfr. Fernando MÉNDEZ-LEITE, *Op. cit.*, pág. 242.

todo anticiparse en Europa a los programas de socialización, frenar el avance de la economía planificada. Combatir a ésta como *no libre*, era parte integrante de una *cruzada* mucho más amplia; al mismo tiempo fue conducida en el interior contra fuerzas supuestamente subversivas, que habrían removido la vida pública y estarían “al servicio de un poder extranjero”»<sup>65</sup>.

El interés del HUAC por el cine se remonta a marzo de 1947, cuando

la Comisión de Actividades Antiamericanas, presidida por J. Parnell Thomas, se reunió y después de varias deliberaciones anunció su intención de efectuar “una investigación secreta sobre la infiltración comunista en el cine”. En el mes de mayo, varios investigadores se desplazaron a Hollywood y mantuvieron conversaciones secretas con personalidades de la industria, entre ellas, con el productor Jack L. Warner, particularmente sensibilizado por las grandes huelgas que habían afectado a los estudios Warner Bros. [...] De resultados de este viaje a Hollywood, pocos días después el propio Thomas anunció que tenía pruebas concluyentes de que la Administración Roosevelt había empujado a algunas estrellas “patrióticas” a intervenir en films “pro-rusos” contra su voluntad, y de que la industria cinematográfica se había convertido en un “centro de propaganda roja”. [...] La declaración de J. Parnell Thomas fue el anuncio de una abierta ruptura de hostilidades entre la Comisión y Hollywood. El paso siguiente lo dio Thomas en septiembre, al expedir 41 citaciones destinadas a otros tantos profesionales del cine americano, que deberían comparecer en Washington, en el mes siguiente, para declarar ante la Comisión de Actividades Antiamericanas. De estos 41 convocados, 19 decidieron inmediatamente oponerse a las actuaciones de la Comisión, por juzgarlas contrarias al espíritu y a la letra de la Constitución. Estos 19 fueron, por orden alfabético: Alvah Bessie, Herbert J. Biberman, Bertolt Brecht, Lester Cole, Richard Collins, Edward Dmytryck, Gordon Kahn, Howard Koch, Ring Lardner Jr., John Howard Lawson, Albert Maltz, Lewis Milestone, Samuel Ornitz, Larry Parks, Irving Pichel, Robert Rossen, Waldo Salt, Adrian Scott y Dalton Trumbo<sup>66</sup>.

(El 6 febrero el HUAC ya había citado a Gerhart Eisler -hermano de Hanns Eisler- y Ruth Fischer: Fischer, quien desde su expulsión del KPD en 1926 se sentía víctima de la política estalinista, testificó contra Gerhart descubriéndolo como agente del Komintern; de su otro hermano dijo que era “comunista en sentido filosófico”<sup>67</sup>. Ruth Fischer había escrito unos años antes un artículo con el título de “Bert Brecht, el juglar de la GPU”. Brecht se reunió con ella, pero Fischer, reacia a ofrecer concesiones, le espetó: “Brecht, con tu inteligencia política de escolar, el Partido empezó a interesarte cuando Stalin ya lo había puesto patas arriba.” «En lugar de gritarle, él se mostró conciliador, llamándola “camarada”, pero no logró disuadirla de que publicara el artículo. Después de su aparición, en el número de abril de 1944 de la revista *Politics*, Brecht dijo más de una vez: “Habría que fusilar a esa cerda. Las polémicas ideológicas entre camaradas no deben airearse ante la policía”») <sup>68</sup>.

Los motivos para la inclusión de Brecht fueron, como era de esperar, la carga política de sus poemas y obras teatrales en Alemania (pero por las cuales difícilmente se le podía procesar en Estados Unidos) y sus guiones para Hollywood, señaladamente el de *Los verdugos también mueren*. Circulaba también

<sup>65</sup> Albrecht BETZ, *Op. cit.*, pág. 188.

<sup>66</sup> Román GUBERN, *La caza de brujas en Hollywood*, Barcelona, Anagrama, 1987, págs. 22-24.

<sup>67</sup> Albrecht BETZ, *Op. cit.*, págs. 188-189.

<sup>68</sup> Ronald HAYMAN, *Op. cit.*, pág. 297.

el falso rumor de que Brecht había ingresado en el Partido Comunista Alemán en 1930.

Los “19 testigos inamistosos” decidieron emprender acciones conjuntas: empezaron con una campaña de prensa en la que manifestaron su oposición a la investigación del HUAC, y, sin mayor dilación, prepararon concienzudamente su defensa legal. Empero, en seguida «se hizo evidente que la organización de la defensa de los 19, incluidos honorarios de abogados, desplazamientos, campañas de publicidad, recopilación de información, etc., costaría una fortuna. Se pidió a cada uno de los 19 testigos que aportase 4.000 dólares para crear el fondo común de defensa. Todos, con la excepción de Alvah Bessie y Samuel Ornitz, estaban en condiciones económicas de aportar esta cantidad, por lo que aquellos dos fueron eximidos y pudieron gozar de una defensa gratuita y solidaria por parte de sus compañeros de infortunio»<sup>69</sup>. Esta unidad vino a resquebrajarse cuando se discutió la táctica a seguir ante la Comisión -¿había que responder al tribunal o negarse a hacerlo?, en este último caso, ¿qué y cómo responder?- y después

de prolongadísimas discusiones y de sutiles razonamientos jurídicos de los expertos, se aprobó la táctica colectiva de negarse a responder a cualquier pregunta sobre afiliación política o sindical, denunciando a la vez el carácter anticonstitucional de la Comisión en virtud del texto de la primera enmienda del *Bill of Rights*: “El Congreso no elaborará ninguna ley que tienda a reconocer una confesión religiosa, ni tampoco para prohibirla; o a limitar la libertad de palabra o de prensa; o el derecho del pueblo a reunirse pacíficamente y de dirigir al gobierno peticiones para reparación de daños.”

Adoptada esta decisión, dos o tres de los 19 testigos firmaron declaraciones en las que afirmaban no ser miembros del Partido Comunista y las entregaron secretamente a sus productores. [...] Por ser extranjero y susceptible de deportación, el caso de Brecht se presentó como distinto y se decidió que haría una declaración formal ante la Comisión<sup>70</sup>.

Las sesiones comenzaron el 20 de octubre de 1947, «en presencia de más de cien periodistas y cameramen de actualidades y de los representantes del Comité de la Primera Enmienda. Tras la mesa inquisitorial se sentaron J. Parnell Thomas, en calidad de presidente, junto a John R. McDowell de Pennsylvania, Richard B. Vail de Illinois y el futuro presidente de los Estados Unidos Richard Nixon, republicano de California»<sup>71</sup>.

Bertolt Brecht fue interrogado el 30 de octubre por el presidente Parnell Thomas (quien le denegó la autorización para leer su declaración escrita). Según se cree, Brecht ensayó su declaración ante el HUAC con su amigo Hermann Budzislawski en Nueva York, quien le hacía preguntas que el tribunal posiblemente le dirigiría, ayudando a Brecht a tener respuestas evasivas a preguntas incómodas sobre sus opiniones políticas. «Una de las ideas que surgieron en el ensayo fue la posibilidad de aducir que la traducción era inexacta cuando le enfrentaran a las versiones inglesas de sus poemas»<sup>72</sup>. En todo caso lo que parece fuera de toda duda es que el dramaturgo alemán sacó partido de su deficiente conocimiento del inglés. Reproducimos aquí la parte del interrogatorio - que duró una hora entera- recogida en el doble CD *An die Nachgeborenen [A los por*

---

<sup>69</sup> *Ibid.*, pág. 25.

<sup>70</sup> *Ibid.*, pág. 26.

<sup>71</sup> *Ibid.*, pág. 33.

<sup>72</sup> *Ibid.*, pág. 318.

nacer] (Deutsches Rundfunkarchiv, 1997) a partir del momento en que se le negara la autorización para leer su declaración:

THOMAS: Mr. Brecht ¿es o ha sido alguna vez miembro del Partido Comunista de cualquier país?

BRECHT: Señor Presidente, he oído decir a mis colegas que esta pregunta era inoportuna, pero soy un invitado en este país y no deseo entrar en una discusión jurídica, de modo que responderé a su pregunta de un modo tan completo como pueda. No he sido ni soy miembro de ningún Partido Comunista.

THOMAS: Su respuesta, entonces, es la de que no ha sido nunca miembro del Partido Comunista.

BRECHT: Exactamente.

STRIPLING: ¿No era usted miembro del Partido Comunista en Alemania?

BRECHT: No, no lo era.

STRIPLING: Mr. Brecht, ¿es cierto que ha escrito usted muchos poemas, piezas y otros textos muy revolucionarios?

BRECHT: He escrito muchos poemas, canciones y otras piezas en mi lucha contra Hitler, que apuntaban naturalmente a derribar su gobierno, y en consecuencia, pueden considerarse revolucionarios.

THOMAS: Mr. Stripling, las obras que haya podido escribir en favor de una revolución en Alemania no nos conciernen. (Pausa.) ¿Es cierto que muchos de sus escritos están basados en la filosofía de Lenin y Marx?

BRECHT: No... no creo que eso sea correcto. Pero, por supuesto, he estudiado... tuve que estudiar, como alguien que ha escrito obras históricas, he tenido que estudiar las ideas de Marx sobre historia. No creo que las obras inteligentes de hoy puedan resolverse sin la influencia de los estudios de Marx sobre historia.

THOMAS: Mr. Brecht, desde que se encuentra en los Estados Unidos, ¿ha asistido a alguna reunión del Partido Comunista?

BRECHT: No, me parece que no.

THOMAS: ¿Le parece que no?

BRECHT: No.

THOMAS: ¿No está usted seguro?

BRECHT: Estoy seguro.

THOMAS: ¿Está usted seguro de no haber asistido nunca?

BRECHT: Sí. Eso me parece. (Ruido en la sala.) Vivo aquí desde hace seis años y nunca he asistido a ninguna reunión política.

THOMAS: No hablamos de reuniones políticas, sino de reuniones del Partido Comunista en Estados Unidos.

BRECHT: Me parece que no.

THOMAS: ¿Está usted seguro?

BRECHT: Me parece que estoy seguro. (*Risas en la sala.*)

THOMAS: ¿Usted cree que está seguro?

BRECHT: Sí. No he asistido a ninguna de esas reuniones... en mi opinión.

THOMAS: Mr. Brecht, ¿firmó usted alguna vez la solicitud para entrar en el Partido Comunista?

BRECHT: No... no entiendo la pregunta.

THOMAS: (*Lentamente.*) ¿Firmó usted alguna vez la solicitud para entrar en el Partido Comunista?

BRECHT: (*Firmemente.*) No, no. Nunca. He sido un escritor independiente, siempre he querido ser un escritor independiente, y la manera de hacerlo era, radicalmente, para mí, no unirme a ningún partido. Fuese cual fuese. Y todas las cosas que han leído ustedes aquí no fueron escritas sólo para los comunistas alemanes, sino que también fueron escritas para los obreros de cualquier otro credo: obreros socialdemócratas asistían a estas funciones, del mismo modo que obreros católicos de los sindicatos católicos, así como obreros que nunca habían estado en un partido ni querían entrar en un partido.

THOMAS: Mr. Brecht, ¿le pidió Gerhart Eisler en alguna ocasión que se uniera al Partido Comunista?

BRECHT: No, no.

THOMAS: ¿Le pidió Hanns Eisler en alguna ocasión que se uniera al Partido Comunista?

BRECHT: No, no lo hizo. Creo que él me consideró solamente como un escritor que quería escribir la verdad tal y como la veía, no desde un punto de vista político.

THOMAS: Se porta muy bien. (*A los abogados.*) Se porta mucho mejor que los otros testigos que han traído.

STRIPLING: (*Leyendo.*) «Adelante. No hemos olvidado. Tenemos un mundo por ganar. Liberaremos al mundo de la sombra, cada tienda, cada hogar, cada camino y cada pradera. Todo el mundo será nuestro.» [letra de *Solidaritätslied*] ¿Ha escrito usted esto, Mr. Brecht?

BRECHT: No, yo he escrito un poema en alemán, pero es muy diferente a esto. (*Risas en la sala.*)

THOMAS: Gracias, Mr. Brecht.

El día antes de que Brecht sorteara con ingenio a Parnell Thomas - condenado un año después por malversación de fondos públicos-, «28 miembros del Comité de la Primera Enmienda presentaron una petición al Congreso, al amparo de la “reparación de daños” prevista por aquella enmienda, demandando que se pusiera punto final a aquella inquisición. De hecho, las audiencias fueron canceladas al día siguiente sin explicaciones, de modo que quedaron sin declarar ante la Comisión ocho de los 19 “testigos inamistosos”: Waldo Salt, Gordon Kahn, Larry Parks, Richard Collins, Lewis Milestone, Howard Koch, Irving Pichel y Robert Rossen. Las razones de esta interrupción nunca fueron aclaradas, pero puede resultar válida la explicación que Vladimir Pozner ofreció a la revista *Cinéma 62* (nº 66): “A la décima declaración, la Comisión se dio cuenta de que los testigos eran más fuertes que ella. Este Parnell Thomas, el estafador, el Presidente, que además era analfabeto, podía resistir cierta cantidad de ridículo, pero aquello, verdaderamente, rebasaba los límites. Además, él no buscaba obtener alguna

verdad, sino que era una maniobra política y publicitaria.” El resultado aparente fue, por lo tanto, una derrota para J. Parnell Thomas, que no pudo demostrar la infiltración comunista en Hollywood ni pudo citar un solo ejemplo convincente de propaganda roja incluida en sus films»<sup>73</sup>.

Si el HUAC se batió en retirada fue solamente para poder volver con una máquina jurídica cuya fuerza habían centuplicado. Anticipándose a los hechos, Brecht y su séquito volvieron a Europa el día después de su interrogatorio en el primer vuelo de Air France. En 1950 cruzaría la frontera austríaca hacia la República Democrática Alemana. Ironías del destino: John Wexley, el guionista que le disputó a Brecht la autoría del guión de *Los verdugos también mueren*, fue procesado por el HUAC por su pertenencia al Partido Comunista -militancia que ni Brecht ni Lang conocían- y participación en el documental soviético *La ciudad que detuvo a Hitler: la heroica Stalingrado* (*The City That Stopped Hitler: Heroic Stalingrad*, 1943), y, en consecuencia, *blacklisted*. Wexley nunca pudo volver a trabajar en la industria del cine.

Mientras tanto, sobre Hanns Eisler -todavía en Hollywood- pesaba la amenaza de expulsión. Eisler había sido citado a declarar el 24 de septiembre, pero como «la pertenencia de Eisler al KPD no puede ser demostrada terminantemente -su solicitud de 1926 no tuvo consecuencias *de iure*-, la subcomisión intenta presentar la colaboración con organizaciones del Partido Comunista de la Unión Soviética y en los Estados Unidos. Un completo dossier con traducciones de interviús, artículos y letras de canciones a las que Eisler ha puesto música debe presentar un material probatorio suficiente». Como con Brecht, algunas de las declaraciones no tienen desperdicio: «A la pregunta de los representantes de la investigación, Robert Stripling, de por qué lee en voz alta tanto material, contesta Stripling [...]: “El propósito es demostrar que el señor Eisler es el Karl Marx del comunismo en el dominio de la Música y que él lo sabe muy bien.” A esto, Eisler, seco: “Me halagaría”»<sup>74</sup>.

El veredicto hubo de ser fabricado, pues como «de una parte no hay nada suficientemente punible y, de otra, un veredicto de inculpabilidad significaría una pérdida de imagen, se llega finalmente a un compromiso con la defensa. Éste consiste en la “deportación técnica”. Lo pensado es un dejarse exiliar *voluntario* a un país que conceda el visado de entrada, con excepción de los limítrofes con Estados Unidos (México y Canadá). Hasta que se llega a esta solución, se necesita obviamente una fuerte presión sobre las autoridades.»<sup>75</sup> Se organizaron comités de defensa y se publicaron declaraciones y protestas de artistas de dentro y de fuera del país. Charles Chaplin trató de conjurar la amenaza de expulsión infructuosamente enviándole a Pablo Picasso un telegrama. Román Gubern resume así la cadena de acontecimientos que desencadenó: «Picasso respondió inmediatamente y una protesta contra la expulsión de Eisler fue firmada por Louis Jovet, Françoise Rosay, Jean-Louis Barrault, Madeleine Renaud, Jean Cocteau, Henri Matisse, Louis Aragon, Elsa Triolet, Jacques Feyder, Francis Carco, Georges Auric y otros»<sup>76</sup>. El escritor Thomas Mann movilizó por su parte a su

<sup>73</sup> Román GUBERN, *Op. cit.*, 1987, pág. 50.

<sup>74</sup> Albrecht BETZ, *Op. cit.*, pág. 191.

<sup>75</sup> *Ibid.*, pág. 192.

<sup>76</sup> Román GUBERN, *Op. cit.*, 1987, pág. 53.

hermano Heinrich y se puso en contacto con Albert Einstein y el escritor norteamericano William L. Shirer. De poco iba a servir la diligente maniobra de Chaplin, que empezó a ser acosado por todo tipo de organizaciones conservadoras y ligas puritanas hasta que «cuando Chaplin embarcó con su familia en el *Queen Elizabeth* para presentar *Candilejas (Limelight)* en Londres, estando ya en alta mar, el 19 de setiembre de 1952 el fiscal general de los Estados Unidos James MacGranery anunció que acababa de abrirse una investigación sobre Charles Chaplin por supuestas actividades “antiamericanas” y especialmente por el telegrama enviado a Picasso en relación con la deportación de Hanns Eisler. MacGranery dio instrucciones a los servicios de inmigración para que el actor fuese internado si deseaba regresar a los Estados Unidos. Esta medida, aplaudida por la prensa de Hearst y los conservadores americanos, determinó sin duda a Chaplin no regresar a los Estados Unidos, decisión que comunicó al cónsul norteamericano en Lausanne el 16 de abril de 1953»<sup>77</sup>. El mismo destino caería sobre Thomas Mann ese mismo año, también exiliado en Suiza.

Hubo aún tiempo para rendir un último homenaje al maestro en suelo estadounidense: cuatro semanas «antes de la partida de Eisler, los compositores norteamericanos -entre ellos Copland, Bernstein y Sessions- organizan un concierto de despedida en su honor. Es una valiosa protesta del mundo de la música, que sigue el caso Eisler con simpatía. Con sorpresa oye el público de la Town-Hall *lieder* y música de cámara del compositor, reducido por la prensa a “compositor de Hollywood”. En el *New York Times* y en el *Herald Tribune* aparecen críticas divididas, pero admirativas. [...] El *Quinteto de la “lluvia”* y el *Segundo Septeto* de Eisler, acabado de componer, impresionan tanto más cuanto que originalmente ambos son música cinematográfica. La sutileza y gracia de estos trabajos, ante todo su variabilidad rítmica, contradicen el prejuicio, deslizado por la crítica, de que la música de origen alemán es pesada y fatigosa. Éxito y resonancia del concierto, el reconocimiento por el mundo musical profesional, que hasta ahora sólo conocía su música cinematográfica, llegan para Eisler demasiado tarde»<sup>78</sup>.

Eisler y su mujer toman el 26 de marzo de 1948 un vuelo a Praga desde Nueva York. Antes de partir, lee la siguiente declaración en el aeropuerto de La Guardia:

Abandono este país no sin amargura y rabia. Pude comprender que los bandidos de Hitler pusieran en 1933 precio a mi cabeza y me expulsaran. Ellos eran la desgracia de la época; yo estaba orgulloso de ser expulsado. Pero me siento profundamente herido por la ridícula manera con que soy expulsado de este bello país [...] Yo oía [...] las preguntas de estos hombres y veía sus caras. Como viejo antifascista se hizo claro que estos hombres representan al fascismo en su forma más directa. [...] Pero llevo conmigo la imagen del verdadero pueblo norteamericano, al que amo<sup>79</sup>.

La RDA estaba muy lejos de presentar las condiciones idóneas para el proyecto que Brecht soñó toda su vida con desarrollar: a las estrecheces económicas de un país en reconstrucción -carencia de una industria pesada que se había quedado en territorio occidental, destrucción de la capacidad industrial

<sup>77</sup> *Ibid.*, págs. 61-62.

<sup>78</sup> Albrecht BETZ, *Op. cit.*, pág. 198.

<sup>79</sup> *Ibid.*, págs. 198-199.

anterior al conflicto y la obligación de pagar cuantiosas reparaciones de guerra a la URSS- habíase de sumar el rígido control burocrático al que las autoridades estalinistas sometían toda manifestación cultural. El apoyo de Brecht a la RDA ha sido motivo de frecuentes malentendidos y enconados debates. Este respaldo debe ser entendido no como un cheque en blanco al régimen de Walter Ulbricht, sino más bien como una apuesta de futuro (la construcción del socialismo, aunque naciese de los tanques rusos; «parto por cesárea a través de clases, familias, individuos, llevando a hombros la PESADILLA DE GENERACIONES MUERTAS», al decir de Heiner Müller). A día de hoy podemos afirmar que, como ha señalado en alguna ocasión César de Vicente, se trató de una inferencia por completo errónea, consecuencia más que probable de seguir la lógica de que cabía apoyar a la RDA - como satélite de la URSS- porque era un país en el que la revolución estaba en marcha, y a la revolución porque estaba construyendo el socialismo, y al socialismo porque era lo que terminaría con la explotación del hombre por el hombre. Ciertamente,

la RDA, como Estado, había llegado a ser ampliamente vasallo e imitador de la Unión Soviética; nació bajo la égida de ésta y, después de cuarenta años, también desapareció con ella. Ciertamente en su final se manifestaba como Estado controlador y coactivo organizado al extremo. Pero en modo alguno había sido visto así en sus comienzos por los representantes de la *otra Alemania*, aquellos grandes intelectuales del exilio que habían tenido que huir del Reich de Hitler. Que Eisler y Brecht, Anna Sheggers y Ernst Bloch no regresaran a la RFA, sino a la RDA, tuvo un motivo central: compartían el antifascismo, declarado fundamento del Estado, y estaban seguros de que aquí serían extraídas enseñanzas de la Historia con mayor consecuencia que en Alemania Occidental. La confianza en el antifascismo de la RDA obedecía a que éste estaba inserto en aquella tradición opositora, republicana, que en la historia de Alemania siempre ha sido reprimida por las fuerzas conservadoras; (esta tradición) se extiende desde la guerra de los Labradores (1525) pasando por las Revoluciones fracasadas de 1848 y 1918-1919 hasta la resistencia frente al Tercer *Reich*. Que esta Alemania, permanecida siempre minoritaria, no sólo fuera reconocida en la RDA, sino que aquí fuera reclamado y revitalizado intensamente el recuerdo de las aspiraciones revolucionarias, de las luchas de los oprimidos y del espíritu de la Ilustración, atrajo a muchos a cuyos ojos la burguesía y la socialdemocracia habían fracasado. La democracia capitalista... ¿no había conducido ella precisamente, después de 1930, a la catástrofe?<sup>80</sup>.

Sea como fuere, lo cierto es que Brecht, aunque impedido para el desarrollo de su proyecto teatral, sí logró al menos afianzarlo gracias a la creación del Berliner Ensemble. El teatro no le consumió todo su tiempo, y aún pudo dedicarse a promover nuevas empresas cinematográficas: en 1951 intercedió Brecht en favor de *El hacha de Wandsbek* (*Das Beil von Wandsbek*, Falk Harnack, 1951), una película de la DEFA [*Deutsche Film-Aktiengesellschaft*, el monopolio cinematográfico estatal en Alemania Oriental] basada en la novela homónima de Arnold Zweig y que las autoridades retiraron. La intervención de Brecht -que propuso un final distinto que mostrase con mayor claridad el apoyo de las clases medias al nazismo-, que contó con el apoyo del propio Zweig, no consiguió salvar a la cinta de la censura. Dos años más tarde, en 1953, Brecht firmó un contrato con Wien-Film en Viena, compañía entonces bajo la autoridad de ocupación soviética, para producir una versión fílmica de *El señor Puntilla y su criado Matti* [*Herr Puntilla und sein Knecht Matti*] protagonizada por Curt Bois, que ya había interpretado el papel protagonista en la obra teatral. Los habituales tiras y aflojas entre Brecht y

<sup>80</sup> Albrecht BETZ, *Op. cit.*, págs. 239-240.

los productores no tardaron en hacer su aparición y el proyecto fue arrastrándose penosamente durante dos años:

Brecht encargó a Vladimir Pozner que preparase un borrador en consulta con él y por consejo de Joris Ivens encargó al realizador brasileño Alberto Cavalcanti la dirección. Pozner completó su guión en francés en el verano de 1954, el cual fue traducido al alemán por Ruth Fischer y, basándose en comentarios del propio Brecht, corregido por Pozner y Cavalcanti en febrero de 1955. A Brecht no le satisfizo esta versión, en particular el papel de Matti, e insistió en una nueva versión del guión con Pozner, que Pozner y Isot Killian, asistente de Brecht, prepararon bajo la supervisión de este último. Cavalcanti preparó entonces un guión de rodaje empleando los diálogos de Brecht y la producción fue finalizada en diciembre de 1955. A pesar de sus intervenciones, Brecht no estuvo de acuerdo con el montaje final con la nueva banda sonora de Hanns Eisler. Mientras tanto, la compañía productora había sido transferida de manos soviéticas a austríacas y, para evitar que la película se contase en el contingente de producciones austríacas para la exportación, la productora rechazó distribuirla. Fue por los esfuerzos de Cavalcanti que la película finalmente pudo proyectarse públicamente por primera vez en Bruselas, tres años después, el 29 de marzo de 1959<sup>81</sup>.

Menos suerte aún iba a tener Brecht a la hora de llevar a la gran pantalla *Madre Coraje y sus hijos* [*Mutter Courage und ihre Kinder*], un proyecto que databa de 1949 y que nunca llegó a realizarse a causa del descontrol en la producción: no se organizó adecuadamente el calendario de rodaje, se demoró innecesariamente la búsqueda de una actriz para el papel de Katrin, y el director, Wolfgang Staudte - cineasta estrella de la RDA tras *El asesino se encuentra entre nosotros* (*Die Mörder sind unter uns*, 1946), pese haber actuado en la cinta nazi de propaganda antisemita *El judío Süß* (*Jud Süß*, Veit Harlan, 1940), una infame tergiversación del libro homónimo de Feuchtwanger, autor judío y comunista-, se empeñó en rodarlo en color a pesar a lo insatisfactorio de las pruebas -el cine en color todavía no se había popularizado a causa de las deficiencias en la emulsión del celuloide, más aún en la industrialmente precaria Europa oriental- y se dedicó, a la postre, a ignorar sistemáticamente a Helene Weigel cada vez que aparecía por el plató, cuya inclusión en el reparto veía como un gesto de favoritismo de Brecht hacia su esposa. Y ahí no terminaba todo:

Brecht rechazó una primera versión del guión firmada por Robert A. Stemmler, y también una segunda, por Joachim Barckhausen y Graf Alexander Stenbock-Fermor que había de dirigir Erich Engel. Desde el otoño de 1950 al otoño de 1952, Emil Burri, Wolfgang Staudte y Brecht terminaron varias versiones de un nuevo guión, pero la DEFA nunca firmó un contrato para la obtención de los derechos a causa de las demandas financieras de Brecht. Brecht continuó con sus planes para llevar la obra a la gran pantalla ofreciéndole el proyecto, a través de Ruth Berlau, a la pareja de directores daneses Astrid y Bjarne Henning-Jensen, y después al director italiano Aldo Vergano (ni Luchino Visconti ni Giuseppe de Santis mostraron interés en la traducción italiana del guión cuando lo tuvieron en sus manos en 1954). A finales de 1954 se firmó un contrato con la DEFA y una versión definitiva del guión preparada por Burri y Staudte en consulta con Brecht, que Staudte dirigiría y Helene Weigel, que había interpretado el papel de Madre Coraje en la producción teatral en el Deutsches Theater (estrenada en enero de 1949), protagonizaría. Problemas de casting (Staudte había conseguido a Simone Signoret para el papel de Yvette y a Bernard Blier para el cocinero de Francia) y otras polémicas retrasaron el comienzo del rodaje hasta mediados de agosto de 1955. Los problemas con la DEFA y las diferencias entre Brecht y Staudte llevaron a la cancelación del proyecto por completo en septiembre,

<sup>81</sup> Bertolt BRECHT, «Texts and fragments on the cinema (1919-1955)», en Marc SILBERMAR (ed.), *Op. cit.*, pág. 28.

después de diez días de rodaje. [...] En 1960 la DEFA produjo una versión cinematográfica del propio montaje de Brecht para el berliner Ensemble, dirigida por sus ayudantes Peter Palitzsch y Manfred Werkwerth<sup>82</sup>.

El proyecto quedó, como se dijo, inconcluso. Las pocas bobinas que se rodaron quedaron enterradas en alguna filmoteca de Alemania oriental, y con toda seguridad sigan allí a la espera de que algún investigador las recupere, si no es que la dejadez institucional de la antigua *nomenklatura* -hoy reciclada en ávida cleptocracia- ha hecho que se pierdan o se deterioren irremediablemente.

## Legado

El 14 de agosto de 1956 moría Bertolt Brecht como consecuencia de una trombosis. Sus aportaciones cinematográficas fueron escasas y limitadas, además, por fuerzas ajenas a su control, pero con ellas allanó el terreno para futuros experimentos cinematográficos. ¿Si había que combatir la ilusión en el teatro, qué decir del cine y su capacidad tecnológica para elaborar unos relatos que se experimentaban, como observara ya Gramsci, como un “soñar despierto”? ¿No habían de ser la identificación y la catarsis tanto más poderosas, y tener mayores consecuencias sociales, en tanto que medio de comunicación de masas?

El cine jugó un papel fundamental, no lo suficientemente bien ponderado, en el desarrollo del teatro brechtiano. Pues si «el conocimiento de los grandes espectáculos de Meyerhold sólo pudo hacerse por la lectura de descripciones más o menos fieles, el cine llegó y fue admirado multitudinariamente. Brecht contempló *El acorazado Potemkin*; pero no es difícil que películas como *La huelga* u *Octubre* y textos fundamentales sobre el montaje, llegaran a sus manos. Un hecho particularmente significativo es la amistad de Brecht con Sergei Tretiakov en 1931, del que Eisenstein había montado una obra: *La máscara de gas*, y con el que había mantenido una gran relación. Esta referencia de fuentes se amplía después en los años treinta, durante el exilio, en donde este cine antifascista y revolucionario fue difundido en todo el mundo»<sup>83</sup>.

Los apuntes teóricos de Brecht respecto al cine deben mucho a Sergei M. Eisenstein (a quien conoció durante su visita a Berlín en 1929): común a ambos es su «hostilidad al ilusionismo, entendido éste como un tipo de experiencia artística que tiene como principales características: el deseo de ahondar (psicológicamente) la experiencia individual; su apelación primaria a las emociones más que a la razón, buscando la empatía del público con los hechos que se le presentan, al estilo pasivo propuesto por Coleridge y su “suspensión de la incredulidad”; tiene una forma cerrada que implica una cierta autonomía estética, una auto-validación; prefiere considerar el medio como algo transparente, neutral, sin “ningún punto de vista” particular; su lenguaje propio, pasado por alto o borrado. La práctica teatral

---

<sup>82</sup> Bertolt BRECHT, «Texts and fragments on the cinema (1919-1955)», en Marc SILBERMAR (ed.), *Op. cit.*, págs. 22-23.

<sup>83</sup> Juan Antonio HORMIGÓN, *La práctica dialéctica brechtiana: desalienación, crítica y productividad*, en Juan Antonio HORMIGÓN (ed.), *Op. cit.*, pág. 362.

de Brecht invierte obviamente *todos* estos a priori, y sus escritos teóricos hacen hincapié constantemente en la necesidad de repensar la *praxis* dramática»<sup>84</sup>.

Para Patricia-Laure Thivat, el cine fue parte ineludible del proyecto estético brechtiano, pues

el cine actúa según Brecht como un catalizador en el proceso de elaboración de una escritura que rompe con la linealidad del relato tradicional. La nueva “correlación espacio/tiempo” creada por la secuencia filmada remite a los escritos teóricos de muchos cineastas y críticos contemporáneos, y, a su vez, a la definición brechtiana del término “épico” que [rechaza] la idea de obra de arte orgánica. [...] Si quiere subsistir, el nuevo teatro debe tener en cuenta los recientes descubrimientos de la técnica e inscribirse en el paisaje estético naciente: un paisaje que se encara con la realidad, rostro caótico, fragmentario y descompuesto, de una sociedad en mutación.

En este marco, los efectos de contraste, de collage y de montaje, el choque de líneas y perspectivas que la imagen cinematográfica ofrece, inducen a la idea de una nueva coherencia narrativa que Brecht une a su proyecto de revolución social y política. En este sentido se comprende como la cuestión de la estética cinematográfica, además del efecto estimulante que ejerce sobre la renovación teatral, participa plenamente y profetiza incluso, la amplitud de los debates llevados a cabo en torno al “realismo” en las artes y la literatura. Brecht fue uno de sus “actores” más considerados, tanto en Alemania como en el extranjero<sup>85</sup>.

El fugaz y azaroso paso de Brecht por el cine le impidió buscar una forma propiamente cinematográfica a su *Verfremdungseffekt*. Consecuencia principal: basándose en una mala interpretación (cuando no una lectura fragmentaria, políticamente interesada y mal digerida) de las teorías de Brecht, los cineastas de la nueva ola -con Jean-Luc Godard como paradigma- aplicaron mecánicamente las técnicas *teatrales* de Brecht a un medio *cinematográfico*, sin tener en cuenta las diferencias técnicas e incluso sociológicas entre ambos medios. A mayor abundamiento, Brecht ya se había referido a las contradicciones del cine en uno de sus apuntes teóricos, olvidado o ignorado por los cineastas de los sesenta:

Por otro lado la sociedad está en constante evolución, por la simple razón de que produce contradicciones. La distracción bien puede formar parte de la subsistencia, pero al mismo tiempo puede ponerla en peligro por su forma específica. Para vivir puedo necesitar la droga y al mismo tiempo poner en peligro mi vida debido a ella. Las circunstancias a lo mejor me obligan a pedir al arte que dé carácter narcótico a sus creaciones, y a lo mejor tengo que pedirle, al mismo tiempo, que participe en la eliminación de esas circunstancias. De este modo los artistas reciben un mandato contradictorio, y lo saben más o menos. No sólo ellos, incluso la industria percibe ese mandato, porque proviene de víctimas que también son clientes. Aquí hay una oportunidad para los artistas que tienen que ver con el cine, una pequeña oportunidad, pero no la única. No deben especular sobre cuánto arte está dispuesto a admitir el público. Tienen que descubrir con qué mínimo de anestesia está dispuesto a pasarse el público en su diversión. Este mínimo será aquel máximo<sup>86</sup>.

<sup>84</sup> Martin WALSH, *Op. cit.*, pág. 12.

<sup>85</sup> Patricia-Laure THIVAT, *Art. cit.*, pág. 202.

<sup>86</sup> Bertolt BRECHT, *Op. cit.*, 2004, pág. 249.

## **BIBLIOGRAFÍA**

- ADORNO, Theodor W.; EISLER, Hanns, *El cine y la música*, Madrid, Fundamentos, 2003 [1944].
- BAZIN, André, *¿Qué es el cine?*, Madrid, Rialp, 2001 [1958].
- BETZ, Albrecht, Hanns Eisler. *Música de un tiempo que está haciéndose ahora mismo*, Madrid, Tecnos, 1994 [1976].
- BRECHT, Bertolt, *Poemas y canciones*, Madrid, Alianza, 2002.
- , *Historias de almanaque*, Madrid, Alianza, 2002.
- , *Escritos sobre teatro*, Barcelona, Alba, 2004.
- , *Teatro completo*, Madrid, Cátedra, 2006.
- DOMÈNECH, Antoni, *El eclipse de la fraternidad*, Barcelona, Crítica, 2004.
- EHRENBURG, Ilya, *La fábrica de sueños*, Madrid, Melusina, 2008 [1931].
- GUBERN, Román, *La caza de brujas en Hollywood*, Barcelona, Anagrama, 1987.
- , *Historia del cine*, Barcelona, Lumen, 2003.
- , *La imagen pornográfica y otras perversiones ópticas*, Barcelona, Anagrama, 2005.
- FRANCE, Richard, *The Theatre of Orson Welles*, Cranbury, Associated University Presses, 1977.
- HAUSER, Arnold, *Historia social de la literatura y el arte*, Barcelona, Debate, 2003 [1962].
- HAYMAN, Ronald *Brecht. Una biografía*, Barcelona, Argos Vergara, 1985 [1983].
- HORMIGÓN, Juan Antonio (ed.), *Brecht y el realismo dialéctico*, Madrid, Alberto Corazón, 1975.
- JAMESON, Fredric, *Brecht and method*, Londres, Verso, 2000 [1998].
- KORSCH, Karl, *Karl Marx*, Barcelona, Ariel, 1975 [1932].
- MÉNDEZ-LEITE, Fernando, *Fritz Lang: su vida y su cine*, Barcelona, Daimon Manuel Tamayo, 1980.
- MÜLLER, Heiner, *El teatro como poética de la revolución*, Madrid, Ediciones Pradillo, s.f.
- PISCATOR, Erwin, *El teatro político*, Hondarribia, Hiru, 2001 [1929].
- RADDATZ, Fritz, *Georg Lukács*, Madrid, Alianza, 1975 [1972].
- SILBERMAN, Marc (ed.), *Bertolt Brecht on Film & Radio*, Londres, Methuen, 2000.

STAM, Robert, *Teorías del cine*, Barcelona, Paidós, 2001 [2000].

TÖTEBERG, Michael, *Fritz Lang*, Barcelona, Edicions 62, 1992 [1985].

THIVAT, Patricia-Laure, «Bertolt Brecht: La forma épica en el teatro y en el cine», *ADE Teatro. Revista de la Asociación de Directores de Escena*, 122 (Octubre - 2008), págs. 200-214.

WALSH, Martin, *The Brechtian Aspect of Radical Cinema*, Londres, British Film Institute, 1981.

**APROXIMACIÓN A  
BELVER YIN DE JESÚS FERRERO**

---

Ramón Pedregal Casanova

**1. *Belver Yin*: una novela clásica-contemporánea**

**1.1. Historia de *Belver Yin* y conexiones clásicas**

Que una novela se reedite año tras año desde 1981-82, teniendo en cuenta que en España salen al mercado anualmente entre 60.000 y 80.000 títulos nuevos, es para hacer pensar en la historia que cuenta, en lo que dice y en cómo lo dice. Ese es el caso de *Belver Yin*.

¿Qué nos atrae de *Belver Yin*?

La novela comienza su carrera pública en Barcelona en 1982, donde se la otorga el premio que lleva el nombre de la ciudad. Por aquel entonces leíamos con interés a norteamericanos como Faulkner, Dos Passos, a los franceses del “nouveau roman”, y a los escritores del “boom” latinoamericano que venían desde la década de los 60 ganando lectores.

Durante los años 60 y primera mitad de los 70 la novela española exponía, en temas y formas, la ruptura que se iba produciendo con el pasado por medio de la experimentación literaria -en correspondencia con la atmósfera social- incorporando los avances y cambios habidos en las literaturas extranjeras desde los años 20 y buscando el espíritu del ser humano del siglo. Con la muerte del dictador en el 75, los nuevos escritores se internan en la memoria, reflexionan y critican. El proceso de reforma política en España nos llevó, habiendo deseado cambios profundos en la sociedad, a una situación de desesperanza, de pérdida de ilusiones, de desorientación, y se creó una atmósfera de abandono. Ante la desilusión que generaron aquellos que parecían haber prometido tanto, se instaló en la sociedad una falta de horizonte para los asuntos comunes, se extendió la inhibición social y se tradujo en un deseo de escapada y búsqueda individual e imprecisa. Y así, llegados los 80 -años de desorientación- se pusieron a trabajar con historias características del momento: sus personajes aparecían sin ánimo, sin ideales, confundidos, y en ocasiones las historias de sus novelas situaban a sus personajes espacial y temporalmente lejos, extraños al entorno en el que se vivía el fraude. Los personajes emprendían una búsqueda de sí mismos, trataban de reconocer lo que eran, lo que somos, y, comprender lo que había pasado y lo que pasaba.

En los años anteriores, la experimentación literaria había abandonado la organización de la novela por capítulos, el personaje protagonista, la narración de una historia con el tratamiento de una aventura y tantas otras cosas; los escritores trabajaron contra la novela en su forma tradicional siguiendo los caminos de lucha contra la antigua sociedad. Algunos escritores y teóricos sostenían que la novela como tal había muerto, pero en los posteriores años de escapada y búsqueda la nueva creación, representando los nuevos comportamientos, recuperó aquellos recursos que consideraba pilares fundamentales de la novela para unirlos a las

aportaciones experimentales y poner en marcha, con el conjunto formado, la última novela española: la novela representativa de su tiempo. En los años 80 el experimentalismo apenas tenía lectores y los escritores españoles asumieron la responsabilidad de sacar a la literatura de la encrucijada en la que se encontraba e impulsar el punto de vista nuevo, capaz de mostrar el mundo que les rodeaba. Con ello generaron, ¿podríamos denominarla “corriente”?, lo que se llamó “la nueva novela”. Aquí es dónde aparece *Belver Yin*, novela de exquisito lirismo y gran sensualidad, primera “nueva novela”. *Belver Yin*: punto de encuentro de lo clásico y de lo contemporáneo.

La obra está dividida en Breviario y tres Partes, al estilo clásico, de las cuales la primera y la tercera tienen el mismo número de capítulos y, si apuramos, hasta el mismo número de páginas. Su aire de misterio y exotismo empieza por los mismos títulos, algunos de ellos son: «La balada de Dragón Lady», «La talla perdida», «Una noche en Cantón», «El arte de amar», «El otro río», «El pasillo de las seis garzas», «Profundas transparencias», «Desembarco en Hué». *Belver Yin* nos habla del río de la vida, de la búsqueda en la que estamos inmersos, del eterno retorno a nosotros mismos, de ahí sus referencias a Heráclito y a la frase que se le atribuye: «nunca nos bañamos dos veces en el mismo río», y a la canción de Urga de Go con la que comienza y termina el libro, que representa la vuelta al principio de todo, al origen, siempre volvemos al mismo lugar pero con percepción distinta de las cosas, es la teoría del eterno retorno. Es una tragedia griega, tragedia para los personajes en general donde el destino de los dos protagonistas nos pregunta sobre lo que intuimos pues queda fuera de lo escrito. Como en la vida, por la que caminamos sabiendo bien poco y menos tratándose del futuro, el final tan solo podemos imaginarlo.

El asunto que nos cuenta puede recordar al lector a *Edipo Rey*: el hijo mata al padre sin saber que es su padre, se casa con su madre, sin saber que es su madre, y tiene hijos con ella. El conocimiento de quienes son sus progenitores le hará desgraciado. Es posible que recuerde a *Electra*: el hijo vuelve para vengar el asesinato de su padre, mata a su madre y a su tío. La construcción y la intencionalidad de *Belver Yin* ha seguido también a Shakespeare: la novela no se levanta según el principio de unidad de acción sino el de las analogías (sistema por el que se repite la anécdota) y, como en una sucesión de espejos cóncavos y convexos –en la novela hay un continuo juego de espejos–, el conflicto principal se repite en otros personajes pero el reflejo de tal conflicto en ellos presenta a éste y a los actores deformados. Shakespeare repite el asunto principal, el conflicto de los protagonistas, deformándolo en todos los personajes de la escala social que aparecen en sus obras ¿porque todos tenemos los mismos conflictos? Hay un capítulo que alude subrepticamente a *Hamlet*, es el titulado «Retrato de Tomijuro», en él se habla de la doble personalidad, de la sexualidad de los personajes, se menciona el viaje que uno de ellos hace desde Dinamarca -Hamlet hizo el viaje desde Dinamarca-, de cómo el destino conduce a Belver Yin a amar a su hermana y a incitar al hijo de ésta para que mate a su propio padre. *Electra*, *Hamlet* y *A Electra le sienta bien el luto* tratan el tema del asesinato del padre por parte de la madre y su amante y la venganza que lleva a cabo el hijo. En *Belver Yin*, el hijo venga a la madre por el engaño del marido con un amante.

## 1.2. Algunos elementos de significación

Sobrecogernos es un objetivo de la tragedia. Si el destino es la marca irresistible de éstas obras la condición humana es la masa con la que se hacen y Jesús Ferrero trabaja con esa patente. En *Belver Yin* el destino lleva, arrastra a los protagonistas: dos hermanos gemelos y sietemesinos, Yin, él, y Yang, ella, que han nacido para amarse por encima de la tragedia que les ha conformado la vida, y no sabemos si también el final.

El Yin y el Yang: el principio femenino del Tao y el fundamento masculino del cielo. Lo masculino y lo femenino están cambiados en ellos dos para que inexorablemente la ambigüedad haga que se necesiten, se busquen y se unan. La novela expresa el antagonismo y la unión entre ambos principios, así como también expresa el punto de partida y la búsqueda. Duplicidad y unicidad. Yin, él, el principio femenino del Tao, resultará un personaje imprescindible -de ahí el título- inspirando, sugiriendo, informando a Yang, ella, el fundamento masculino del cielo, para que tome la iniciativa y lleve a cabo las acciones pertinentes y los cambios. Dos significados que les caracterizan, así como la búsqueda que les permitirá descubrir el sentido de su existencia.

La novela es circular y recupera la teoría del eterno retorno (siempre volvemos al mismo punto de partida, pero nunca en la misma circunstancia) simbolizando la vuelta al principio de la vida, a lo primigenio, a la relación primera; termina prácticamente con «La Balada de Dragon Lady», canción con la que había empezado el texto.

Las relaciones sexuales entre los hermanos, de caracteres opuestos a lo que la tradición dice de los géneros masculino y femenino, se exponen formando parte de la naturaleza humana. De la misma manera que las relaciones entre los restantes personajes, mostrándolos tal y cómo son no en la superficie, si no en lo profundo de su ser. *Belver Yin* trata la heterosexualidad, la bisexualidad y la homosexualidad como formas de relación humana. La consideración de moral o inmoral no pertenece a la naturaleza, la naturaleza no discute sobre moralidad, no son relaciones morales ni inmorales, las consideraciones morales o inmorales pertenecen al terreno de lo místico y lo mítico, concepciones inmovilistas que instituyen, graban y persiguen.

No me resisto a destacar en *Belver Yin* un aspecto poco o nada comentado y que siempre me ha llamado la atención: el trabajo de Jesús Ferrero, su autor, con los números. Los pitagóricos, los judíos en la Cábala, los cristianos..., han hecho símbolos de los números, símbolos que en la novela son aprovechados para la expresión del lenguaje literario, lenguaje codificado, al que llegan como un recurso más de una manera discreta como han llegado los colores, por ejemplo, incitando a una lectura oculta, remarcando caracteres, asociando espacios y funciones de modo que el lector medio, que no tiene por qué advertir el carácter estratégico de estos elementos, lee y lleva a su subconsciente una interpretación simbólica del texto; así, por ejemplo, en *Belver Yin* encontramos que el 2, remarcado por los 2 hermanos y su carácter ambiguo, va a estar asociado al amor y a la hermandad, que el 4 (múltiplo de 2) va a asociarse a los nacionales chinos, que el tres estará asociado a los extranjeros, a la bisexualidad, hay triángulos amorosos, también, de acuerdo con la tradición cristiana, se asociará a la muerte, que el 5 se relacionará

con los extranjeros, que el 6 (también múltiplo de 2) se asociará a la ambigüedad sexual, que el 7 tendrá que ver con los chinos que se relacionan con extranjeros, pero también es el número que encierra el infinito y la felicidad absoluta. Obsérvese el número último de los años que se mencionan: 1934, 1935, las circunstancias que señalan en la novela, los elementos que forman parte de la escena. Podríamos dar relieve a los números y asociarlos a situaciones y entonces descubriríamos líneas narrativas, actitudes y podríamos leer y entender la novela desde ellos.

El descubrimiento de este tipo de construcción interna es siempre una sorpresa, pues se puede observar cómo los diferentes elementos que forman parte de nuestra cultura pueden ser utilizados para acentuar el sentido del texto. Izquierda y derecha también sirven al objetivo temático. Cuando se menciona el lado izquierdo encontramos que en ese contexto tiene que ver con los extranjeros y con Goel, hijo de Yang y de su marido inglés. La derecha quedará sólo para los nativos, tanto uno como otro se asocian con los números correspondientes en cada escena. Jesús Ferrero utiliza otros recursos como el dibujo para mostrar y significar, forma ésta también poco corriente pero que tiene un antecedente de relevancia principal para la novela contemporánea vanguardista en *Tristan Sandy* de Stern. Por último, los hermanos, Belver Yin y Nitia Yang, en su marcha como pareja, en su propuesta de volver al comienzo de la vida, a cuando no había imposiciones religiosas, suben a un barco extranjero, el "Britania", que sale a las 3 de la tarde -es la única vez que en la novela el 3 aparece en número. Este 3 señalado en número se diferencia de los restantes de la novela, que son presentados en letra, con lo que destaca su importancia simbólica. El par de datos, barco extranjero y número 3, son dos presagios, signos asociados a la muerte, aunque el camarote es el número 7 y ya hemos hablado de su significado de felicidad infinita. La combinación parece indicarnos una situación crítica, una combinación de factores antagónicos, el peligro y la felicidad infinita. Acudiendo al significado del término "crisis" y su grafía en chino, encontramos que nos habla y esta compuesto de dos conceptos antagónicos: peligro y oportunidad. A eso añadimos la circularidad, el eterno retorno, la vuelta al origen con experiencia, un nuevo comienzo. Lo que imaginemos que espera a Belver Yin y a Nitia Yang queda fuera de la novela.

*Belver Yin* es un alegato a favor de la búsqueda y la defensa del "yo" humano y universal frente a las concepciones más reaccionarias, al yo como diferencia e identidad.

En su día *Belver Yin* fue un libro perturbador. En 1982 agrandó de forma insospechada las dimensiones de la literatura española, acabó con esquemas puritanos provenientes de una sociedad cerrada a la libertad y empobrecida mentalmente, aprovechó las enseñanzas tan novedosas que los escritores anteriores aportaban, y nos habló, en una situación de crisis, de la necesaria búsqueda a la que estábamos abocados. Por eso hoy sigue conquistando lectores, conmocionando. Una novela clásica y contemporánea.

## 2. *Belver Yin*: una novela de un problema en el fondo

La novela es una formulación del lenguaje para contar historias que conllevan cuerpos, actos y sentimientos y, a través de todo eso, sostiene un pensamiento, introduce una idea en el lector, la idea que sustenta un punto de vista determinado como expresión de un tiempo histórico. *Belver Yin* nos habla de la búsqueda del yo en la que estamos inmersos, y deja atrás al hombre que ansía conseguir en la sociedad una imagen de poder, de conquista de la riqueza material como prueba de su triunfo. Deja atrás a ese hombre para plantear la búsqueda del “yo” humano a través de la superación de las contradicciones sociales entre el hombre y la mujer, saliéndose de las redes establecidas como único medio de reencuentro con nosotros mismos. Jesús Ferrero, con *Belver Yin*, plantea la vuelta al magma que conforma lo humano, la vuelta al punto de partida, la vuelta a ese momento en que no existe el antagonismo masculino-femenino. Masculino-femenino, antagonismo que se produce y desarrolla a través de la Historia de la división social y de género y, al llevar su contrario en el interior, dará a la literatura un tema universal: el intento permanente, la búsqueda constante del modo de cambiar el mundo y la vida.

En *Belver Yin* subyace la concepción sobre el amor que Platón expone en *El banquete*. En esta obra, Erixímaco y Aristófanes hablan del deseo de unidad como la armonía de los contrarios y la unión de los semejantes. El pensamiento de Platón lo desarrollará Sócrates superando a los anteriores al explicar que el amor ni es bello, ni es bueno, ni es un Dios, si no que es un “demon”, un intermediario que, más allá de lo separado artificialmente por el conglomerado de intereses de quienes dirigen la sociedad, une lo que está por encima de lo establecido, une las partes esenciales de la belleza: cuerpos, actos y sentimientos, y pensamientos.

En *Belver Yin* Jesús Ferrero nos dice que los protagonistas, un hombre y una mujer, que se buscan a sí mismos no conseguirán encontrarse hasta que no se reconozcan en el otro. Como primer indicio nos cuenta que son «hermanos gemelos y mellizos», además de «sietemesinos» (dato que debemos retener, sobre todo por el significado simbólico del número siete) lo que tiene una relación directa con el final de la novela. Si reflexionamos sobre el sentido de los términos “gemelos y mellizos”, vamos a desentrañar conceptos fundamentales para la obra: hay igualdad entre ellos y hay diferencias, tienen entidad propia, pero en lo fundamental se sienten unidos; ser gemelos y mellizos son dos características que aparecen por encima de todo, es la marca, la señal, que les hará continuar en una misma dirección, hacia un mismo objetivo. ¿Conlleva *Belver Yin*, además de la búsqueda del yo en sentido opuesto a la tradición individualista, otro tema literario como es el del doble? En la literatura se ha tratado el doble a través de la identificación, del desdoblamiento, de la metamorfosis..., la dualidad ha estado siempre en la literatura. Ahora bien, hasta el siglo XX, la opción de la dualidad ha sido una exclusiva de los personajes masculinos porque las mujeres no han existido.

Como metáfora de la realidad la literatura nos permite mirar a la sociedad en que vivimos y comprobar el antagonismo ocasionado por la dominación de una de las partes, la masculina, sobre la otra, la femenina. Esta convención histórica nos forma, nos educa, al ser núcleo sustancial de la sociedad de la división, de la

sociedad de separación de las gentes en múltiples niveles. Esta concepción parte de las “visiones” o supersticiones religiosas como explicaciones míticas de la existencia. El lenguaje es portador de ideas superficiales y profundas, de contenidos que expresan una visión determinada del mundo. Las religiones del “libro” que conforman nuestro proceso histórico-cultural, la judía y la cristiana, expresan las ideas, envoltorio de intereses, de sus escritores, ideas sobre el cómo es y debe ser el mundo: una mitad de la población tiene los derechos sobre la otra mitad de la población. Así es el tiempo que llega hasta nosotros. En esos libros exponen su moralidad y hablan indirectamente, metafóricamente, de la mujer, o se la dibuja como un estereotipo. Para negarse a recibir su opinión o su punto de vista la hacen “invisible”; es la forma en que la convención, religiosa, política, económica, social y cultural, la sociedad de las divisiones, ha hecho que el hombre, como género, vea el mundo. Son los atributos teológicos, míticos, que están en la base de esta sociedad, los que para referirse a la mujer han hecho interpretaciones que la presentan no como una persona sino como un objeto. Por ejemplo, entre los temas que se subrayan en la Cábala judía y en la Biblia se encuentra el de la relación sexual, que lo explican arguyendo que tan solo tiene la función de «procrear en el matrimonio». El matrimonio para la mujer únicamente debe servir para que «cumpla el sacramento de dar hijos al hombre», para que procrea. Instaurado ese principio, la relación sexual, dentro o fuera del matrimonio, que lleve al placer y a los sentimientos supone un pecado, es una relación prohibida, significa que la mujer ha transgredido los límites divinos, abandona el orden, se rebela contra Dios, le desobedece y será objeto de castigo. La metáfora ilustra al respecto: que Eva pruebe la manzana, muestre interés por saber, busque en lo que ve delante de ella misma, conllevará un castigo “divino” para toda su vida, para toda mujer, para toda la existencia de la mujer.

Hasta finales del siglo XIX la literatura ha sido escrita desde el punto de vista del hombre. Sólo a finales del siglo XIX empiezan a aparecer escritos de mujeres. Hasta entonces únicamente hemos leído ideas, nos han formado en ideas, expresadas por el hombre, por un tipo determinado de hombre contrario a lo expresado por Platón. Eran, hoy es aún mayoritario el pensamiento proveniente de “las religiones del libro”, ideas escritas y representadas en mandamientos y leyes divisorias que sostienen los intereses conservadores de aquellos que se beneficiaban y se benefician de la división en la sociedad.

A partir de ahí, sustentado en esas ideas, el hombre en la búsqueda del propio “yo” a lo largo de la historia literaria, siempre mira hacia fuera de sí mismo, mira al poder, mira a la conquista de una posición social, o mira a la imagen con la que se pueda investir ante y frente al resto,..., es una búsqueda que lleva a cabo en contra de otros, o anulando a otros. Un ligero repaso literario lleva a ver cómo en *Edipo rey* un hombre se descubre a sí mismo cuando sale al mundo y mata a su padre; en *La Odisea*, de Homero, Odiseo sale de su casa, se va a la guerra, 20 años entre ida y vuelta, el viaje le ha enseñado cuál es su lugar en el mundo; en *El hombre que vendió su sombra*, de Von Chamisso, un hombre tiene como objetivo en la vida enriquecerse, situarse por encima de los demás, vende (hasta) su sombra para conseguirlo, se conocerá así mismo. Un caso que merece atención aparte es el de la novela que firmaba Ellis Bell, un nombre muy ambiguo, pero que siguiendo la tradición los literatos del XIX interpretaron que sólo podía pertenecer a un hombre, ¿quién podía escribir si no?, bajo esa premisa los “entendidos” declararon

que el tema de la novela que firmaba Ellis Bell era “el Mal”. Cuando se supo que quien lo había escrito era una mujer, cambiaron su conclusión: entonces el tema era “el Amor”. Una mujer no podía escribir sobre “el Mal”. El título de esa novela era *Cumbres borrascosas*. Pero siguiendo la tradición sobre el comportamiento de los hombres, y esta vez es una mujer la que escribe, Hittclif, el protagonista, se va por el mundo, se aleja de Catalina, a la que ama, para hacerse rico y volver a verla desde una posición social que le permita competir por ella con el que es su marido; en *Ilusiones perdidas*, de Balzac, un joven se va a conocer mundo para conocerse a sí mismo y de éste modo saber cuál es su lugar en la sociedad, no faltan en la novela de esa sociedad consideraciones nefastas hacia la mujer; en *Wakefield*, de Hawthorne, el protagonista abandona a su mujer con la intención de observar cómo reacciona ella a su desaparición conforme pasan los días. Wakefield se aparta del grupo social en el que vive y vuelve a él cuando se siente fracasado. No ha conseguido adquirir relevancia ninguna sobre los demás. Su fracaso le hace comprender que fuera de ese ámbito no es nada. Entretanto han pasado 20 años hasta su vuelta. Otro Odiseo, y como tal ha aprendido del mundo, y es acogido por la mujer, otra Penélope, a su vuelta. En *Madame Bovary* de Flaubert, se presenta a los hombres preocupados por su propia imagen y estatus sociales, siempre les interesa la búsqueda de sí mismos en la sociedad, en relación competidora con el resto como forma de posible mejora o de puro mantenimiento, y en contra de la mujer. En este caso la mujer ocupa el lugar de una “frustrada”, “desorientada”, “insatisfecha”, “loca”, “fantasiosa”, por haberse creído la situación que le asignaban, la situación con la que, respecto al hombre, le aleccionaban las novelas rosa. El camino emprendido para buscarse a sí misma en función de los hombres, asumida a ellos, al orden establecido por los intereses de los hombres poderosos, del dinero y de la posición social, ese camino no puede ser más equivocado, más contrario a sí misma, y los hombres la usan como un objeto. Cerca del siglo XX, o entrando en él, empiezan a aparecer novelas en las que la mujer ocupa un papel protagonista, es el caso de *Daisy Miller*, de Henry James, que adapta el mundo subjetivo a sus obras, mundo tachado de “femenino”, y lo adapta por medio de la naciente psicología. Pero obsérvese de nuevo: en *Daisy Miller* la mujer es considerada como el elemento débil. Henry James ha representado al hombre en esa característica en que tan machaconamente ha sido expuesto: interesado por la apariencia y el dinero, y por otro lado representa a la mujer, que por primera vez sale al mundo, viaja, existe, como un ser inocente y fácil de engañar. Pero sigamos, en *El corazón de las tinieblas*, de Conrad, un hombre viaja, se repite el papel de Odiseo, con el encargo de una empresa marfileña, de traer con él, desde la selva del Congo, a otro hombre destinado en aquel país. El protagonista acabará conociendo «lo que hay en el fondo del corazón humano», se acercará a lo más primario, la vida más primitiva, conocerá los intereses de los europeos-civilizados, ¿de qué civilización?, que habían llegado allí antes, los mismos intereses que los de aquellos hombres que le acompañan desde Inglaterra, ¿qué sociedad?: el afán de riqueza. Junto a esto aparecen las funciones, tan distintas, de las mujeres en medio de la vida dominada por los hombres: procuran lo mejor para él, como es el caso de su tía; representan las tres parcas de la mitología griega en el acceso al barco que lo llevará a África: una le permite el acceso, se encuentra a la entrada de la oficina con un ovillo de lana, otra le hace entrega de los documentos, y así puede continuar, y la tercera se emplea en el final del viaje. Se nos muestran como las partes que conforman la vida, esa búsqueda que también representa *Belver Yin*. Cuando el protagonista

vuelve a la civilización tiene que explicar a la prometida del hombre que fue a buscar, que aquel hombre que debía haber hecho volver a su lado ha muerto, y prefiere mentirla con respecto a cuáles fueron sus últimas palabras. En vez de contar la verdad prefiere darle una versión que no la haga sufrir.

En la literatura del XIX y la que entra en el XX se ve a la mujer como un elemento débil. El antagonismo hombre-mujer ha venido presentándose como una contradicción irresoluble desde tiempos inmemoriales. En estas últimas narraciones no se ignora su presencia, pero no se la considera a la altura del hombre, que sigue a la busca de su propio yo en la acción hacia fuera con el afán de conquista de posición e imagen en la sociedad.

### 2.1. La dualidad, el doble, los gemelos, en la literatura

En las primeras líneas señalaba que en *Belver Yin* los protagonistas, un hombre y una mujer, se nos dice que son gemelos y son mellizos, y como ya se ha señalado antes, en la novela subrayan igualdad entre ellos y diferencias que les dan entidad propia manteniendo un mismo objetivo. Y preguntaba si conlleva *Belver Yin* también otro tema literario, “el doble”. El tema del doble en la literatura ha recibido un tratamiento constante: Plauto cuenta que Júpiter tomó la imagen de Anfitrión para acostarse con su mujer, asunto mítico que más adelante los escritores retomarán una y otra vez: Timoneda, Molière, Giradoux,... Pero también el tema del doble lo encontramos en la conformación de nuestra cultura religiosa, véase el Antiguo Testamento, en el Génesis se encuentra una narración de mellizos, es la historia de Esau y Jacob. Otros ejemplos más cercanos los leemos en la historia de William Willson, de Poe. El protagonista, que lleva una vida basada en engaños para adquirir presencia social, acaba matando a su doble que, haciendo el papel de su conciencia no le deja descansar, le descubre una y otra vez ante sí mismo y ante los demás. Matar al doble, matar su propia conciencia será acabar consigo mismo, a la vez que resultará el medio por el que se reconozca, demasiado tarde. Tenemos la historia de *El Doctor Jekyll y Mister Hyde*, de Stevenson, otro hombre que se desdobra, *El Horla*, de Maupassant, *La nariz*, de Gogol. En las diferentes formas de los dobles están los hombres para “trepar” y presentarse en sociedad. En el mundo de la literatura contemporánea los dobles de hombre a veces rechazan el sistema o se rechazan a sí mismos: Gregorio Samsa, en *La metamorfosis*, mejor titulada *La transformación*, de Kafka, o *La flor amarilla* de Julio Cortázar.

En cualquier caso, vamos a ver cómo dejan de ser estos los únicos planteamientos, debido a los cambios producidos en la sociedad de las divisiones en tiempos cercanos a nosotros.

### 2.2. La mujer aparece en primer plano. Expresión actual de la igualdad

A finales del siglo XIX aparecen narraciones escritas por mujeres. Las mujeres buscan su propio yo en la reflexión sobre su condición y en la relación con

su entorno más inmediato, incluido el hombre. Se hacen a ellas mismas sobre la realidad que les compete<sup>1</sup>.

Surge James Joyce como escritor de nuestro tiempo, tiempo en el que la mujer ha ganado espacio y empieza a ser considerada, para hacer un planteamiento completamente distinto en su "Ulises". Mientras el hombre, el señor Leopoldo Bloom, sale a trabajar, a buscarse en sociedad, viaja por las calles de Dublín, en paralelo con Odiseo el protagonista de la obra del mismo título que es atribuida a Homero. Joyce nos va a ir mostrando el sufrimiento interior que causa al señor Bloom la muerte de su hijo acaecida hace diez años. El héroe moderno, antihéroe le han llamado, de aquí en adelante nos va a enseñar sus sentimientos. Aparece el dolor interno, que alcanza en el hombre una profundidad desconocida, que le hace infeliz y apocado, profundidad hasta entonces más propia del "carácter femenino". El hijo ha muerto y el padre sufre año tras año, y ya hace diez, hasta el punto de no poder mantener relaciones con su esposa, llegando a preferir que tenga un amante. Pero ¿cómo es la mujer que vive con el señor Bloom? Molly Bloom tiene un amante, ella se dedica a cantar, de vez en cuando hace una actuación, el amante es el manager, y su marido le busca uno más joven, uno que además le recuerda a su hijo, él mismo le llama "hijo". Ella, sin embargo, piensa en su marido, en cómo se conocieron, en lo que ha sido su vida y los amantes, amigos, novios, que ha tenido. Piensa en todo eso en la cama, con su marido al lado, que ha llegado diciendo que se encuentra muy cansado, para no verse en el compromiso de empezar una relación que no desea mantener, y se ha dormido en posición inversa a la que se encuentra Molli, el señor Bloom está con la cabeza a los pies de ella, es decir, con la misma figura del Yin y el Yang mostrados en el interior de un círculo, que nos habla de la unidad en el yo universal y de la equivalencia entre el hombre y la mujer.

Parece que se ha puesto el mundo al revés. Aunque no es éste el motivo de este comentario, si no el que Joyce da un golpe definitivo a la literatura anterior, un golpe que no se puede pasar por alto: el último capítulo de *Ulises*, el que hace recuento de lo sucedido, el capítulo que resume y cierra la historia y redondea el sentido de la novela se expone bajo el punto de vista de una mujer. Esa voz principal, además, se expresa en un tono que rompe toda la tradición, habla con lo que tiene en el interior humano, sin ningún prejuicio, y comenta la "forma de ser" de los hombres y los critica en sus convenciones, equipara a hombres y mujeres,..., y lo hace con un recurso modernísimo, el monólogo interior. Es una mujer del mundo contemporáneo y se expresa con ese recurso de un modo tan magistral que aún hoy parece insuperado.

Nunca antes un escritor había cedido el protagonismo a una mujer, además de hacerlo con los recursos y las ideas que Joyce nos la presenta. Próxima, prójima, igual, real, humana.

El mundo cambia y la literatura cambia. Los cambios se venían produciendo debido a la decadencia del mundo antiguo, a las transformaciones de todo tipo, al surgimiento de las fuerzas que abrían paso a las necesidades generadas y empezaban a satisfacerse, las ideas surgían, crecían, escalaban el futuro. Se habla

---

<sup>1</sup> Vid. VVAA, *Entre horas*, Barcelona, Lumen, 2006.

de la literatura como la existente antes de Joyce, y la literatura que surge después de Joyce. *Ulises* es editado en 1922. El autor declara que tardó siete años en escribir la novela; siete años antes y nos encontramos en la Primera Guerra, límite histórico para el siglo XIX, tiempo en el que se sitúa el fin de su mundo y sus ideas.

Eso en cuanto al empuje de la mujer para estar presente, hacerse visible, ser respetada y ser considerada como una parte igual a la del hombre en la sociedad y, en consecuencia, en la literatura. Pero, veamos un caso concreto donde las diferencias de género se desdibujan en el siglo XX, para lo cual debemos tener en cuenta el nivel creciente de presencia de la mujer, así como el cuestionamiento del mundo anterior y las nuevas propuestas, tanto sociales como literarias: a pensamientos nuevos, estructuras nuevas, ideas contemporáneas con recursos y formas contemporáneas. En el caso del “doble” la novela que inaugura un nuevo tratamiento quizás sea la de Virginia Woolf, *Orlando*, publicada en 1928, la misma década del *Ulises*. En *Orlando* Virginia Woolf presenta la dualidad como igualdad hombre-mujer, y rechaza la consideración en que se ha tenido y la forma en que se ha presentado a la mujer en la sociedad. Su protagonista participa de la doble condición hombre-mujer, dualidad como rechazo de la división: La parte del ser masculino de Orlando se manifiesta bajo consideraciones siempre atribuidas a la mujer, él, en la mujer, busca inteligencia, cultura, fuerza y rebeldía, y, la otra parte, la de mujer, busca en el hombre el rechazo al machismo, busca al hombre respetuoso, al inconformista y al rebelde contra las convenciones. La dualidad de éste personaje muestra la nueva sociedad que se abre paso poco a poco.

El nacimiento del mundo contemporáneo, y por tanto el literario nuestro, no lleva en sí mismo solo formas distintas, las formas son la expresión de una igualdad más profunda y la reclamación de su totalidad, cuestionando los fundamentos sobre los que se asienta el sistema establecido

### 2.3. Ricos y pobres. Sociedad de la división y sociedad de la igualdad. Antigüedad y modernidad.

Mientras, Cervantes en su *Don Quijote*, primera novela moderna, entre otras cosas debía señalarse porque proclama la defensa de la igualdad entre la mujer y el hombre, por ejemplo en el discurso de la pastora Marcela, o en la misma voz de Don Quijote. Y es que Cervantes rechaza los exclusivismos y prejuicios y abre el espacio novelístico a las gentes del pueblo, deja atrás la división de clases y de géneros y da paso a todos; nunca antes el pueblo, los iguales, habían tenido protagonismo.

Veamos a los escritores:

Cervantes es pobre, trabaja en los oficios más variopintos para ganarse la vida, y es perseguido por la justicia eclesiástica-monárquica.

Lope de Vega es un sacerdote vinculado a las altas esferas de la sociedad, es inquisidor y hace cuanto puede contra Cervantes.

Los dos escriben sobre el mismo tema, la situación de la mujer en su relación con el hombre, y su condición ante la sociedad.

En su tiempo, el orden católico da derecho al marido a castigar a la mujer “adúltera”: la Biblia ponía el castigo en la lapidación. Al marido judío el Talmud daba como derecho el ahorcamiento. También había Fueros Especiales que admitían cambiar la pena de muerte por latigazos, por el destierro o por humillaciones públicas. Otros Fueros concretaban algunos aspectos, por ejemplo el Fuero de Teruel advertía: si la relación de la mujer hubiese sido con un “infiel”, el marido tenía derecho a quemar a los dos. En ese tiempo vivieron Cervantes y Lope de Vega.

Lope de Vega cuenta en *El casamiento engañoso* el caso de una mujer que tiene relaciones con otro hombre que no es su marido. Enterado el susodicho se pregunta qué debe hacer ¿seguir la ley religiosa y monárquica que le da derecho a matarla o, dejar las cosas como están?: decide matarla.

Cervantes trata el mismo caso en *La elección de los Alcaldes de Daganzo*: una mujer mantiene relaciones fuera del matrimonio, el marido se pregunta qué debe hacer, si debe o no seguir la Ley, y se responde que ella, la mujer, tiene derecho a elegir su propio camino.

Los diferentes puestos sociales dan como consecuencia intereses diferentes. Lope quiere que el sistema de división social establecido por la religión y la monarquía, se mantenga si es preciso aun a costa de la vida de quienes considera inferiores: las mujeres. Cervantes contesta al sistema desigual con un tratamiento de respeto y consideración de igualdad entre mujeres y hombres. La reclamación de igualdad de Cervantes encaja con la Historia de las mujeres del siglo XX: no quieren volver a ser “invisibles”.

El primer novelista moderno es moderno, entre otras cosas, porque entra de lleno en la perspectiva del mundo contemporáneo, recoge el problema de división entre los géneros y plantea como solución el respeto mutuo, la igualdad de derechos, la negación del orden bajo el que se vive, para lo cual las mujeres que presenta como reclamantes de esa igualdad, por ejemplo en *Don Quijote*, siempre nos las caracteriza en su pensamiento y comportamiento, o a través de Don Quijote como personaje, en un paso más allá de lo admitido.

De la misma manera que las clases trabajadoras son la negación de quienes se aprovechan de ellas, las mujeres en su condición de sometidas a los hombres son la negación de éstos.

Miremos en la novela española del siglo XX-I, por un lado son mayoría muy considerable los hombres escritores, y cuando ponen en acción a sus personajes éstos acuden al mundo como individuos inmaduros, o con signos de inadaptación y dependencia familiar o afectiva debido a que algunos cambios habidos en la sociedad les impiden cuadrar con la tradición. No encajar con los cambios les dificulta su relación de competencia con los demás, y su intento de conquistar un lugar de representación, una posición de “éxito”, fuerza, dinero, poder, en el mundo se ve frustrado una y otra vez. ¿Y cuál es el tratamiento que se le da a la mujer?: en general, hoy, ella trabaja, es independiente, con los conflictos afectivos que conocemos, y por tanto aparece en una actitud más libre, aunque instalada en la sociedad de la división; pero los sostenedores del sistema ponen frenos, límites constantes, y mientras promocionan el pasado, promocionan su idea de cómo debe

ser el mundo. En el campo de la literatura los escritores no innovan, su compromiso con las ideas nuevas es escaso, no hay una toma de postura que plantee un problema que queda al fondo de la novela. Una novela que se considera fundadora de la contemporaneidad literaria por su trabajo en pos del compromiso con el lector, *Tiempo de silencio*, de Martín Santos, es una obra emblemática. En *Tiempo de silencio* el hombre-protagonista sale de su casa a buscar en el mundo, pensando que va a conquistar una elevada posición social, algo que como hemos visto forma parte de la tradición más clásica, y, además, advierte que la conquista de la posición social hay que llevarla a cabo en competencia con el resto y tomando como base la explotación de otros. Cuando pierde la batalla, porque ya no hay héroes, la frustración le va a llevar a conocerse a sí mismo, a conocer sus límites, a saber de su lugar en la escala social. A ciertos críticos les ha llamado la atención que tratándose de una novela sobre la posguerra, Martín Santos hable de todas las clases sociales excepto del proletariado, no existen los obreros en esa España representada en *Tiempo de Silencio*, pero no he encontrado ningún estudio sobre la obra (no quiero decir que no exista, simplemente que no conozco) en el que se advierta cómo la imagen que se ofrece de la mujer es copia del modelo tradicional en diversas formas: celestina, sumisa, adúladora,..., y no se expone algún aspecto que la reivindique frente al franquismo, o que la represente desde el problema de fondo de la división en géneros, y eso que en la novela la voz narrativa se reclama sucesora de *Ulises*, de Joyce, y de *Don Quijote*, obras en las que, como hemos visto, la mujer adopta papeles alternativos.

#### 2.4. El fondo de *Belver Yin*

Volvamos a *Belver Yin* que es el motivo de esta exposición. En la novela, Durga de Go, la madre de los gemelos, declara que quiere que la hija se llame «Yang, fundamento masculino del cielo, pues quiero que en ella hallen cobijo las dos sustancias extremas. Y quiero que mi hijo también se llame Bélver Yin, pues también deseo que en él habiten fundidos los dos principios del universo. ... Yin porque ése es el principio femenino del Tao. Estoy segura de que él poseerá toda la agudeza que yo como mujer poseo, y Nitya toda la fuerza de los hombres adiestrados en la guerra y el comercio. Sé que a mis dos hijos les espera un destino singular». Las convenciones culturales aparecen intercambiadas en estos gemelos. ¿Recordamos *Orlando*? *Belver Yin* cuestiona la representación tradicional de la mujer a través de la inversión de papeles, a través de la dualidad, la igualdad de los contrarios. Jesús Ferrero viene a plantear una diferencia sobre lo leído hasta ahora, si asumir la igualdad de los dos géneros, en pocos casos como hemos visto, ya estaba planteada, superar la división de géneros es asumirse en el otro, en quien la tradición machista considera contrario, con *Belver Yin* el autor apunta al futuro, propone saltarse o dejar atrás, desobedecer, plantear las relaciones de un modo distinto, aprender a decir no para poder comenzar. Confrontar mundos e ideas, por medio de una formulación de lenguaje para contar historias, y desarrollar un pensamiento que sea la expresión de los antagonismos principales y también de un tiempo histórico ¿no es eso la literatura? Recordemos lo dicho antes sobre los gemelos y mellizos: son dos conceptos fundamentales para la novela, expresan igualdad entre ellos y diferencias, tienen entidad propia. En lo fundamental se sienten unidos, y eso que aparece por encima de todo les hace tener una misma

dirección, un mismo objetivo. El destino de ellos dos, Belver Yin y Nitia Yang, va a ser singular, pues, Jesús Ferrero plantea un paso más allá del sistema de igualdad de derechos, una diferencia que cuestiona el presente y apunta el futuro. En *Belver Yin* los hermanos, buscando su propio "yo", buscándose a sí mismos, se encuentran el uno en el otro, y se les plantea el problema de asumir ese encuentro o respetar las normas establecidas, descubren el antagonismo basado en la norma absurda, y finalmente asumen la identidad hombre-mujer, la condición de Ser Humano. Su decisión es romper las normas, saltarse las barreras legales, las tradiciones y los condicionamientos sociales. Los vemos en un diálogo siempre cuestionador y transformador de su pensamiento y su quehacer, abriendo brecha en lo viejo y acercándose a lo nuevo, a un mundo y a un lenguaje alejado del imaginario machista, un lenguaje emergente, el lenguaje de la mujer, que literariamente hoy es imposible enterrar, es un lenguaje que arrincona los antiguos significados y contiene explicaciones sociales, políticas y económicas. El lenguaje de Belver Yin hacia Nitia Yang, considerado inductor, dubitativo, con matices sobre la animosidad interior, emotivo, sería traducido por la sociología como propio de una mujer, derivado de sus condiciones sociales. Mientras, en Yang predominan el intercambio de información y la función instrumental. A Yang le interesa la realización material, los hechos: que su hijo mate a su padre. En el desarrollo de la novela se rompen los esquemas sociales, y la superación de estos hace que los personajes se representen en un estado nuevo, no tanto como amantes del otro o como dominantes del otro, que es lo que haría una novela de corte tradicional, si no como personas conquistadoras de una nueva forma, de un modelo que resuelve, que supera las contradicciones. Se plantean una solución por encima del sistema machista, para lo cual deciden abandonarlo todo y subirse a ese barco que los llevará por el río de la vida. La oportunidad que se dan esta rodeada de peligros. El viaje que emprenden se representa en un barco extranjero al que acceden a las 3 de la tarde, signos en la novela, todo lo que lleva el término extranjero y el número tres, representan peligro o muerte. Pero en la lectura encontramos una puerta abierta a la esperanza porque van en el camarote número siete, número que en las culturas sobre las que se apoya la novela significa la felicidad infinita, ¿recordamos que al principio habíamos subrayado que además de ser gemelos son sietemesinos?

*Belver Yin* replantea el concepto novela y se mete con la formación del lenguaje, niega los personajes convencionales para negar la tradición y ofrece una relación en la que el mundo interior y el mundo exterior se comunican, y en el mundo de las divisiones atenta contra la división en géneros, la rompe.

Podemos leer bajo el texto que tan sólo en la negación de los condicionantes sociales se encuentra la igualdad, pero que para conseguir terminar con esos condicionantes hay que arriesgar, y para vencer a quienes imponen la sociedad vieja hay que luchar con pasión.

*Belver Yin* es una novela que arriesga, una novela que como tal mira a uno de los pilares de la sociedad de las divisiones, ve lo oculto en el fondo de ésta y lo ataca dialécticamente, y propone su superación, mira al futuro.

## **SOBRE EL MATERIALISMO Y DOS NOVELAS DE LA LLAMADA GENERACIÓN X<sup>1</sup>**

Eva Fernández

*Voy a escribir desde el yo porque tengo la edad de Mañas y cuando leí Historias del Kronen se suponía que se hablaba de mi generación. En realidad estas reflexiones son, en este sentido, un ajuste de cuentas con dos novelas de la llamada "Generación X" por parte de una lectora que ha necesitado cuestionarles para intentar expresarse de otra manera.*

*No voy a hablar de toda la Generación X al completo, porque no sabría determinar quiénes son, ni he leído la gran mayoría de lo que la crítica consideró sus obras exponenciales. Tampoco permanezco ajena al debate sobre su inexistencia como Generación, más allá del interés editorial de rentabilizar a ciertos autores y obras "jóvenes", para cierto sector del mercado. Además de esta novela, he escogido de Lucía Etxebarría, Beatriz y los cuerpos celestes.*

*El eje de mi cuestionamiento deriva de que cierta crítica calificó a su literatura de "realismo crítico". Mi propósito es confirmar mis sospechas de que estas novelas del también llamado "realismo sucio", ante todo, suponen una pérdida de la realidad, de la materialidad y, junto a ello, una pérdida del juicio, el dolor y la indignación. Este despegue de lo material es común a muchas novelas contemporáneas, pero en el caso de estas del "neorrealismo social", la mentira es doble ya que por parte de cierta crítica se dijo que heredaban la novela realista española de los cincuenta, recogiendo el descontento y la rebeldía de mi generación. Con el tiempo he aprendido que el capitalismo, mientras puede, determina la magnitud del movimiento sísmico y sus posibles réplicas, para distraernos, como hizo conmigo, lanzándome este globo hinchado por una industria cultural que pretendía hegemonía.*

*No entraré a valorar en ningún caso su calidad literaria –que ha sido de lo que más ha cuestionado la crítica-, aunque sí cuestionaré cómo y para qué cuentan lo que cuentan y desde qué posición como narradores. Me pregunto, por tanto, si estas obras posibilitan el encuentro, la autonomía de juicio y la rebeldía o si más bien asientan el aislamiento, el laxismo y la indiferencia, fundamentales todos a un sistema como el capitalista que se acepta, en estas novelas, como natural, e incluso, único posible.*

*Por último, quiero que quede claro que no he leído más obras de los autores, ni me interesa juzgarles como peores que tantos otros escritores que publican en la actualidad. Los escritores, creo, son responsables de lo que dicen y escriben. También los críticos –entre quienes aquí cito a Germán Gullón- son responsables de publicitar y justificar la obra conveniente.*

*Estoy ya segura de que estas reflexiones no alcanzarán a mis propósitos y que tendré que seguir, pero me gustaría hacerlo más acompañada y para ello me detengo,*

---

<sup>1</sup> Este texto lo escribí en 2005-2006. Desde entonces se enuncia más el capitalismo y he publicado una novela [Inmediatamente después](#). Poco más ha cambiado para mí. Cierto que la crisis económica, social, política se evidencia más patente, pero nos la siguen nombrando. Confío que desde esta revista nos enfade y rebele eso. Por lo demás todo lo dicho, y lo por hacer aquí queda.

para comunicar desde estas notas con otras personas que puedan indicarme nuevos caminos por recorrer o más ojos desde los que rectificar, matizar o consolidar lo aquí escrito. A ver si pronto es posible pasar al nosotros/as, mientras tanto, mantendré el yo como punto de vista de partida, porque no quiero diluir la oposición frontal que siento ante estos autores, con quienes sé que me tengo que pelear. No tengo apenas fuerza, tiempo, ni mayores habilidades -no soy crítica literaria, ni me arroja ninguna comunidad, ni la cuestión es sencilla. Apenas, tengo el convencimiento de que enfrentarse sirva, aunque sí tengo la certeza de que no nos pueden seguir echando a la cara películas, libros, etc., que como un ácido corrosivo se están merendando nuestras manos, y que no digamos basta, se acabó: vamos afuera -sirva este texto- donde tú no eres el dueño del bar y yo el cliente empobrecido.

Aunque quiero hacerme responsable personalmente de lo que digo, he podido pensar lo que he llegado a pensar, gracias a diversas personas que me han permitido comenzar a interpretar los motivos, las voces de esta literatura. Vaya por nosotros y nosotras<sup>2</sup>.

\*\*\*

Comienzo esta tarea desde el prólogo del Kronen en su edición de Destino desde el que Germán Gullón califica estas novelas como *neorrealismo social*. Gullón encuadra *Historias del Kronen* en el llamado *realismo sucio* norteamericano. En el estado español, para Gullón, una generación de escritores jóvenes (incluida Etxebarria) practica ese neorrealismo, con amplio éxito de ventas, y «ese acercarse kronen a la realidad (...) sin reservas».

La pregunta es ¿por qué puede llamarse neorrealistas a autores como Mañas o Etxebarria, cuando si algo se podría reprochar a estas novelas es la pérdida de la *realidad* que exhiben, dado el absoluto repliegue a lo subjetivo que suponen ambos títulos?

### **¿Por qué dicen que lo llaman realismo? Sobre los críticos literarios que son hagiógrafos y usan las palabras a su antojo**

Ante todo decir que debo comenzar recurriendo a la Real Academia de la Lengua, dado que si al menos no respetamos ciertos significados, no podremos entendernos. La RAE define realismo como «forma de representar las cosas tal como son, sin suavizarlas, ni exagerarlas».

Para Germán Gullón, la literatura realista sería lo contrario de la llamada literatura de degustación -que «abordaría los temas eternos». Realismo sería «estar pegado a la calle», recoger el «sociolecto juvenil», mientras se leen «¡en una novela! diarios deportivos». Gullón considera que el rechazo a estas novelas por una parte de la crítica se dio «porque las costumbres representadas resultan repudiables».

Quedamos de acuerdo por tanto en que denomina *neorrealista* a un autor -en el caso del Kronen- que mete grabadora a personajes que fuman porros, blasfeman y

---

<sup>2</sup> Entre esas personas, quiero destacar especialmente a Belén Gopegui y sus artículos y opiniones en entrevistas y charlas sobre el materialismo y la literatura.

se drogan. «A un lado alinearemos a los autores que hacen literatura de degustación(...). Al otro lado se situarán los que permiten que el diálogo, la palabra cotidiana, lo que pasa en la calle, donde la gente fuma, mira a las mujeres (hombres), dice tacos»<sup>3</sup>.

Ahora bien ¿es social una literatura sólo porque muestra costumbres *repudiables*? ¿Tendría algo que ver con la literatura social de la década de los treinta y los cincuenta con la que se equiparó a estos *neorrealistas*? Mi punto de vista es que no, porque estas novelas simulan la marginalidad. *Beatriz y los cuerpos celestes* tiene el subtítulo de *Una novela rosa*, supongo que con esa intención, de desmontar lo rosa, dado que presenta un amor entre mujeres, con sexo explícito y alcohol y drogas. Como una Bárbara Cartland sádica, mas allá de la novela autocomplaciente, cursi y sentimentaloides, se dan estas novelas que pretenden superar al otro género.

Ahora bien quizá un niño por decir culo, transgrede, sin embargo me parece frívolo pensar que porque nos tiramos un pedo estamos siendo realistas. La realidad, "*las cosas como son*", están en todas partes y no sólo en los lados *oscuros*, y para verlas hay que mirarlas y desvelarlas, hay que descubrirlas debajo de lo que se muestra, con honestidad, interpretando los hilos que las mueven para conservarlas y también para cambiarlas.

No por tratar ciertos temas, calificados como repudiables desde no sé qué moralidad, se aborda la realidad. Tampoco me parece por tanto gratuito ese empeño en decir que real es lo sucio. Real es la droga y reales son los bancos de las calles y las oficinas bancarias y los paraísos fiscales y las casas reales que consumen el presupuesto de la ciudadanía. Es cómodo desde ese punto de vista decir, refúgiense en la ficción, querida lectora, que la vida real es una mierda, y si alguien quiere realidad, pues nada, se le dan unas dosis de sadismo *desrealizado* y a seguir como estábamos, no vaya a ser que nos fijemos en lo material que nos hace y pretendamos cambiarlo...

**¿Es *Historias del Kronen* una novela que atiende a lo real "a lo que tiene existencia verdadera y efectiva"?**

Yo considero que no. Primero porque para mí la novela no es «una crónica radical de la existencia de la juventud en el momento actual»<sup>4</sup>, sino el relato en primera persona de los días previos a las vacaciones de Carlos, un joven de clase alta, sádico y sobre todo impune, que vive con sus padres en la Moraleja, que se pasa los días consiguiendo drogas con un dinero ilimitado, violando o maltratando a las mujeres con las que se relaciona sexual o conversacionalmente, transitando en dirección contraria por la autopista, incitando a pegar a un indigente y a *vacilar* a unas putas y matando –aunque no lo parezca– a uno de sus amigos, El Fierro, para después marcharse a la playa donde la empleada doméstica –*la fili*– sigue trabajando para la familia incluso en verano.

<sup>3</sup> Germán Gullón, «Introducción», en José Ángel Mañas, *Historias del Kronen*, Barcelona, Destino Barcelona 2003, pág. IV.

<sup>4</sup>Germán Gullón, «Introducción », en José Ángel Mañas, *Historias del Kronen*, Barcelona, Destino Barcelona 2003, pág. IV.

Me pregunto qué proporción de la juventud española de los 90 contamos con criadas filipinas que nos continuaban en la casa de la costa. ¿Cuántas de mi generación matamos a algún amigo del colegio, mientras nadie de nuestra pandilla se desmarcaba siquiera de nuestra actuación? ¿Se resuelven hoy en día los asesinatos en los psicólogos para los jóvenes de familias trabajadoras? Puede que sí, en las clases altas, no lo afirmo; pero parte de mi generación no sólo no andábamos matando amigos por aburrimiento, si no que pensábamos en trabajar y teníamos -como tienen ahora los jóvenes- otras preocupaciones, por ejemplo el paro o la vivienda.

Para mí, un retrato de una generación es un retrato de lo común de una gran mayoría de personas. *El Jarama*, novela con la que se comparó *Historias del Kronen*, reflejó a la clase media española que se había ido acomodando a la grisura del franquismo. Ferlosio nos remite a «la explotación y deshumanización de esa clase trabajadora que permitiría la bárbara acumulación del capital en que se asentaría el despegue de la economía española»<sup>5</sup>; muestra a ese *pueblo domesticado* que exigía el General Franco.

Creo por tanto que estos personajes no son representativos de un *segmento mayoritario* de la juventud de los noventa, porque si lo fueran, quizá, por las autopistas ya se conduciría en sentido contrario. Y digo: si es que hubieran llegado cobrar existencia, porque a mí, estos personajes me parecen hologramas, personajes como la Princesa Leila en la *Guerra de las Galaxias* cuando la proyecta un R2D2 escacharrado. Se nos muestra sólo un cara de su *geometría*, la mercantil: ese joven rompecorazones del Kronen que sólo se mueve gastando gasolina y desprecio o esa joven espectacular -yendo a Beatriz- lesbiana, modernísima, y muy culta, que se atreve a alejarse de sus padres y coquetear con las drogas. Un dechado de rebeldías para quinceañeros, ambos dos.

### **¿Es Henry retrato de un asesino una película coral porque hay muchos muertos?**

Me acerco ahora a *Beatriz y los cuerpos celestes* para recuperar una reflexión de Beatriz, su protagonista y narradora del relato, clarificadora en este sentido. «Aunque sé que no debería ser así, el caso es que me siento a millones de años luz de cualquier señal de vida, si la hay, que se desarrolle a mi alrededor»<sup>6</sup>.

Desde la lectura de Lipovetsky<sup>7</sup>, hemos podido observar que fuera de los dos protagonistas y de los personas secundarios que coyunturalmente les alaban y dan esplendor, el resto de personajes son considerados entorno despreciable, mero paisaje. El *otro*, «despojado de todo espesor ya no es hostil, ni competitivo sino indiferente, desusubstancializado»<sup>8</sup>. Los demás, prácticamente se resuelven con un adjetivo o un mote, como la filipina de Mañas o su madre o su hermana o las putas que *pillan* en la calle como si fueran droga. Todas las personas que no forman parte

---

<sup>5</sup> Julio Rodríguez Puértolas (coord.), Carlos Blanco Aguinaga e Iris M. Zavala, *Historia social de la literatura española*, Madrid, Akal, 2000, vol. 2, pág. 510.

<sup>6</sup> Lucía Etxebarria, *Beatriz y los cuerpos celestes. Una novela rosa*, Barcelona, Booket, 2003, pág. 24.

<sup>7</sup> Gilles Lipovetsky, *La era del vacío*, Madrid, Compactos Anagrama, 2002.

<sup>8</sup> *Ibid.*, pág. 70.

de ese *círculo cálido de convivencia*, con quienes los protagonistas practican un momentáneo *entusiasmo relacional*, son despreciadas.

En *Historias del Kronen*, esa *novela generacional*, terminas la novela sin que sepas quién era quién. Los personajes, nacen y mueren en cada palabra porque no tienen origen social, no tienen condición económica, ni sufren, ni tienen pasado, ni futuro. Esta misma pérdida del alrededor se exhibe en *Beatriz y los cuerpos celestes*. La visita al poblado gitano no causa en Beatriz -una niña bien- ninguna impresión. Hay unos «niños sucios y harapientos», una chabola que «a primera vista en nada se diferenciaba de las otras», y en el poblado sucede lo de siempre, que como la protagonista está muy buena, liga. Frente a esta escasez imaginativa, sorprende la precisión de la narradora describiendo la habitación de la madre de Mónica, que la ve sin luz: «Atardecía, aunque con las cortinas echadas no era muy fácil darse cuenta desde el dormitorio de los padres de Mónica. Cortinas de Nina Campbell, colcha de seda de Pierre Frey, banqueta de hierro diseño de Pedro Peña forrada a juego con la colcha»<sup>9</sup>. Así, mientras que las chabolas en nada se diferencian las unas de las otras, en una habitación *de diseño* todo tiene entidad.

En la novela de Etxebarría aparecen cientos de marcas comerciales, escritas desde la presunción de que todos sabemos lo mismo y nos entendemos. Analicemos cómo presenta la autora, a una pareja al lado de la cual se sienta Beatriz: «En el avión me toca sentarme al lado de una pareja insufrible. Ella mechas y pantalones de Fiorucci. El gafas Rayban y camisa de rayas. Cogidos de la mano»<sup>10</sup>. Etxebarría no sólo opta por caracterizar a un personaje por su apariencia, sino que presupone que el lector qué representan unos pantalones Fiorucci.

También los personajes secundarios o que rodean al protagonista a menudo son tratados con la misma inconsistencia. Beatriz explica cuando descubre que su novia Caitlin, la había perseguido y fotografiado, que optó por no preguntarle nada «porque no quería saber la magnitud exacta de su devoción por mí»<sup>11</sup>. Por tanto no sorprende que la misma Catilin, la mujer a la que ama, sea descrita como:

Ella era un regalo entregado en un envoltorio de sábanas y mantas, así fue desenvuelta. Yo podía utilizarla o relegarla, aparcarla quizás en un cajón, olvidarla como olvidan los niños los juguetes y no por eso dejaba de ser mía, pues fue un regalo concebido especialmente para mí, y como suele suceder con los regalos, no podía devolverla. No en aquel momento<sup>12</sup>.

### **Individualismo versus clase social: donde ubicar el conflicto.**

Leo por tanto estas novelas, desde Lipovetsky, como el fruto de la conmoción que actualmente vivimos, fruto del proceso de personalización típico de las sociedades democráticas avanzadas capitalistas, que tras el abandono de los grandes sistemas de sentido, nos conduce a un individualismo exacerbado, facilitado por el extremo de privatización propio de la sociedad del consumo<sup>13</sup>.

<sup>9</sup> Lucía Etxebarría, *Op. cit.*, pág. 87.

<sup>10</sup> *Ibid.*, pág. 31.

<sup>11</sup> *Ibid.*, pág. 28.

<sup>12</sup> *Ibid.*, pág. 52.

<sup>13</sup> Gilles Lipovetsky, *Op. cit.*, pág. 9-10

En estas novelas no se pretende alcanzar la colectividad, sino vender como real, un simulacro. La pandilla de Kronen o el grupo de lesbianas de Beatriz representan un colectivo miniaturizado que ayuda a romper la idea de pertenencia a ninguna clase social. De paso permite a sus autores desplazar el conflicto a los círculos íntimos en los que centrar la lucha por el reconocimiento personal como único y nuevo conflicto privatizado: «es por eso que la agresividad de los seres, el dominio y la servidumbre se dan actualmente no tanto en las relaciones y conflictos sociales como en las relaciones sentimentales persona a persona»<sup>14</sup>.

En ambas novelas las relaciones personales son profundamente violentas: «Mira Amalia, sabes lo que te digo: que eres una zorra./Cuelgo espero un momento a ver si la zorra vuelve a llamar pero no lo hace./(...)./Para relajarme veo Jenry durante una hora. (...)me voy a la cama imaginando que le doy de hostias a Amalia».<sup>15</sup> En ambas, los grandes conflictos no lo son del joven con sus problemas socioeconómicos –el paro, el precio de la vivienda- sino del joven con su familia y amistades íntimas.

Dentro de esta reducción del mundo de la vida a círculos privados, según Gullón serán unos *padres profesionalizados* y *el cambio de las nuevas tecnologías* los culpables de la marginación de la juventud. Por supuesto ni autor ni crítico echan en falta enfrentar el sistema productivo que se autosustenta despreciando excesivas necesidades humanas. Tampoco habrá mayores responsabilidades: estos jóvenes consentidos y endiosados de clases altas se compadecerán de sí mismos, mientras demuestran haber perdido la más mínima capacidad de conmoverse desde una personalidad autoritaria, que practica una superioridad solamente ejercida con quiénes se creen inferiores. La rebeldía con sus padres que les sustentan, es francamente irrisoria: «Alguien que no me conociera habría sido incapaz de imaginar que esa jovencita de aspecto cándido había estampado contra la pared la porcelana de su madre apenas quince horas antes»<sup>16</sup>.

Una de las repercusiones de la personalización y el narcisismo, se muestra en las relaciones que Carlos establece basadas en el «dominio, (...) la seducción fría y la intimidación»<sup>17</sup>. Carlos, en su primera relación sexual de la novela, sodomiza a una mujer, que primero se resiste y luego se entrega apasionadamente a ese *superyo duro y punitivo*, que al tiempo visiona en *La Naranja Mecánica* la violación de otra “cerda”.

Carlos con una falta de humanidad más que “chocante” incita a sus amigos a la violencia: «Eso es Roberto. Pat estaría orgulloso de ti. Saliendo a la búsqueda de asquerosos vagabundos a los que atropellar. Eres todo un héroe moderno»<sup>18</sup>. Y, como reconoce Gullón, habla de sí mismo impersonalmente y aunque sea una persona la que habla con él, la trata en plural, «psicoanalizaos a vosotros mismos y dejadnos a los demás en paz»<sup>19</sup>. De algún modo este personaje, y ese podría ser un valor, reflejaría un tipo de persona que ha logrado «vivir sin objetivo ni sentido»<sup>20</sup> en el medio de una sociedad sin centro, estimulado, pasando de la hipersolicitud a la indiferencia, desde una patología del “*hartazgo*”, del aislamiento, convirtiéndose en

<sup>14</sup> *Ibid.*, pág. 71

<sup>15</sup> José Ángel Mañas, *Op. cit.*, pág. 221.

<sup>16</sup> Lucía Etxebarría, *Op. cit.*, pág. 76.

<sup>17</sup> Gilles Lipovetsky, *Op. cit.*, pág. 68.

<sup>18</sup> José Ángel Mañas, *Op. cit.*, pág. 54.

<sup>19</sup> José Ángel Mañas, *Op. cit.*, pág. 205.

<sup>20</sup> Gilles Lipovetsky, *Op. cit.*, pág. 38.

un agente activo en el desierto. «Si al final el Beitman va a tener razón y acabaremos por odiar a la raza humana»<sup>21</sup>. Sin embargo decir que ese tipo psicótico es representativo de una generación no lo consiento.

### ¿Neorrealismo o yoísmo narcisista...?

Gullón, además de equiparar realidad a suciedad, equipara realidad a superficialidad –lo complejo es artificioso-. Por tanto lo real se aborda desde la «extrema superficialidad»<sup>22</sup>, y así es como debe de hacerse –según él- porque la realidad es lo articulado por la razón, lo secundario de nuestra vida aquello que nos somete a horarios y nos hace ciudadanos, siendo lo primario lo subjetivo, el individuo<sup>23</sup>. Y si ese diagnóstico se cumple, lo primero, lo complejo, lo importante es el yo, yo, yo de los personajes –*alteregos* de los autores según declara Gullón a propósito de Mañas. Por este motivo me sorprende que desde el *yoísmo* se desafíe a lo burgués, y menos aún a la posibilidad de «seguir existiendo en el cómodo nido de la subjetividad, donde somos dueños y señores de nosotros mismos»<sup>24</sup>.

Ambas novelas más que realistas serían narcisistas por muchos motivos: todo es dicho en primera persona, se parte de un constante culto al cuerpo *normalizado y desterritorializado* (joven, esbelto, dinámico)<sup>25</sup>. «El cuerpo y la conciencia se convierte en un espacio flotante, un espacio deslocalizado en manos de la movilidad social»<sup>26</sup>. También en los personajes denotamos esa «compulsión de autenticidad» que los sumerge en el gueto íntimo.

*Beatriz y los cuerpos celestes* se puede leer desde el narcisismo incluso en sus imágenes. La portada del libro es una mujer besando su propia imagen. El asilamiento del narciso queda claro al comienzo del libro cuando la protagonista y narradora se identifica con un satélite en desuso que ha ido a parar a la que llaman la orbita cementerio:

... fui enviada al mundo con una misión: comunicar, intercambiar datos, transmitir. Y sin embargo me he quedado sola, rodeada de otros seres que navegan desorientados a mi alrededor en esa atmósfera enrarecida por la indiferencia, la insensibilidad o la mera ineptitud, donde una nunca espera que la escuchen y menos aún que la comprendan<sup>27</sup>.

Se trata de personajes suspendidos en el vacío, que no escuchan, porque no hay nadie más sordo que quien sólo se escucha a sí mismo. Desde esa soledad, la necesidad de destacar, diferenciarse, presentarse espectacularmente ante los demás. Beatriz se define en varias ocasiones como «Guapa, lista, antipática, superdotada» « (...) los cristales me devuelven la imagen de una chica alta y delgada que podría gustarme si

---

<sup>21</sup> José Ángel Mañas, *Op. cit.*, pág. 64.

<sup>22</sup> Germán Gullón, «Introducción », en José Ángel Mañas, *Historias del Kronen*, Barcelona, Destino Barcelona 2003, pág.VII.

<sup>23</sup> *Ibid.* pág. VIII.

<sup>24</sup> *Ibid.* pág. X.

<sup>25</sup> Gilles Lipovetsky, *Op. cit.*, pág. 63.

<sup>26</sup> *Ibid.* pág. 63.

<sup>27</sup> Lucía Etxebarría, *Op. cit.*, pág. 15.

no supiera que se trata de mí (...) las dos éramos jóvenes y guapas y daba gusto mirarnos»<sup>28</sup>.

Ahora bien todo es endeble, la misma joven que se endiosa, pende de un hilo y en cualquier momento puede sentirse fea. Fealdad y fracaso como miedo:

Al activar el desarrollo de ambiciones desmesuradas la sociedad narcisista favorece la denigración y el desprecio de uno mismo. La sociedad hedonista sólo engendra a nivel superficial la tolerancia y la indulgencia, en realidad jamás la ansiedad, la incertidumbre y la frustración alcanzaron estos niveles. El narcisismo se nutre antes del odio del yo que de su admiraciones<sup>29</sup>.

En ambas novelas nos encontramos con jóvenes que para «no ceder a la tentación de sentirme de nuevo feucha, y poca cosa y fracasada»<sup>30</sup> prefieren autodestruirse antes que fracasar, Beatriz señala su voluntad de no ser: «No quería ser mujer. (...) Elegía no pertenecer al batallón de las resignadas ciudadanas de segunda clase»<sup>31</sup>.

Beatriz prefiere no comer a ser una mujer cualquiera; como buena narcisista el personaje consume su energía en esa hiperinversión en el cuerpo que lleva a *hambre voluntaria* con el solo objetivo de ser auténtica, no siendo: «Ahora me miro en el espejo y me doy cuenta de lo que aquella desconocida y yo nos parecemos, eternas adolescentes, cuerpos andróginos, permisos de residencia en el país de Nunca Jamás, visado sin fecha de caducidad»<sup>32</sup>.

### **La desubstancialización de las acciones: ¿será o no será real lo que sucede?**

Niego por tanto que estas novelas se hayan dejado de *intimismos* y hayan antepuesto en ningún caso lo objetivo a lo subjetivo. Esta feroz subjetivización encuentra un ejemplo, cuando Beatriz vuelve a su casa de Madrid tras cuatro años en Edimburgo, afirma: «Mi casa sigue igual que la dejé, pero con más polvo acumulado»<sup>33</sup>. Cuesta creer -atendiendo a la materia- que en una casa donde trabajan personas limpiando, la casa acumule polvo, sin embargo para Beatriz hasta *pasar el paño* parece depender de su presencia.

Este centramiento narcisista, considero, impide materializar las acciones que describen estas novelas, convirtiendo los hechos narrados en puras impresiones subjetivas. Comenzaré analizando los supuestos malos tratos que Beatriz deja entrever que ha sufrido en su casa. En primer lugar, narra como su padre -atizado por su madre desquiciada por cómo su hija se ha tintado el pelo- *casi* la ahoga cogiéndola del cuello, hasta casi matarla. Después Beatriz vuelve sobre ese suceso para reflexionar de este modo:

Había días en los que yo no existía, la mayoría. (...) Había días en los que era incapaz de sentir dolor. Veía como ocurría todo, pero nada significaba para mí, no estaba pasando. Había una

---

<sup>28</sup> *Ibid.*, pág. 22

<sup>29</sup> Gilles Lipovetsky, *Op. cit.*, pág. 73.

<sup>30</sup> Lucía Etxebarria, *Op. cit.*, pág. 53.

<sup>31</sup> *Ibid.*, pág. 36

<sup>32</sup> *Ibid.*, pág. 36

<sup>33</sup> *Ibid.*, pág. 34

misma cara frente al espejo que a veces sonreía y a veces no. A veces tenía un ojo amoratado, a veces tenía marcas en el cuello. Había bofetadas e insultos a mi madre<sup>34</sup>.

Como vemos la narradora opta por omitir al agresor, como si las acciones se actuaran sin agente, impersonalmente. También ella como sujeto de la agresión queda indiferenciada: «Ya desde pequeña, muy pequeña desde la primera vez que mi padre pegó a mi madre, o puede que a mí, soñaba con abrir aquel cajón, agarrar la pistola, (...) para descerrajarla sobre él»<sup>35</sup>.

Sin embargo y a pesar de ese odio, la narradora señala que no hay culpa «No, no odiaba a mis padres ¿qué culpa tuvo mi padre de que le endorsaran de por vida una niña malcriada a la que casi no conocía, y a la que nadie le permitió conocer?»<sup>36</sup> Me pregunto entonces qué hay: ¿sólo un tosco móvil, sospecho, del que derivar los también auténticamente irreales intentos de suicidio de la protagonista en la novela?

Concluida la novela, para mí el vínculo paterno filial es incomprensible. Difícil saber si el padre era efectivamente un hombre violento, si la protagonista *merecía el golpe* por ser una niña malcriada. Difícil discernir el papel de la madre -víctima y verdugo dado que animaba al padre, aunque también sufría esos arrebatos de violencia cuya magnitud nos es sustraída de la narración:

Intenté recordar si nos habíamos querido alguna vez (...)lo único que recordaba de nuestra convivencia era la más absoluta indiferencia mutua espolvoreada de ocasionales episodios de violencia. (...) Imposible averiguar hasta que punto le quise, pero una semilla de dolor en el recuerdo me hacía sospechar que sí le quise mucho (...)<sup>37</sup>

### **¿Asesinato o bocaditos de realidad?**

Un tema central de *Historias del Kronen*, para mí, es el asesinato de El Fierro. Sí, el asesinato, aunque Germán Gullón, lo omite, diciendo «la novela termina en un momento dramático cuando uno del grupo durante la celebración de una fiesta muere de sobredosis de alcohol, entonces ocurre como si la vida fácil de los muchachos ha llegado a su fin»<sup>38</sup>.

Vayamos a la acción, aunque antes debemos constatar que la novela cambia la forma narrativa: de la primera persona que capta la conversación de todos, se pasa a recoger sólo las palabras de Carlos. Se nos restringe por tanto la información para discernir lo sucedido, desde que todo el grupo abandona el bar y se distribuyen en los coches para ir al chalé de El Fierro, hasta que se dan cuenta de que lo pueden haber matado. Tras esto Mañas escribe un doble epílogo.

Por lo narrado por Carlos interpreto que, a pesar de las drogas que consume, mantiene la conciencia. Antes de asesinar a El Fierro, el protagonista se masturba a medias con Roberto -su amigo enamorado-, tras lo cual le dice: «Súbete los

---

<sup>34</sup> *Ibid.*, pág. 124

<sup>35</sup> *Ibid.*, pág. 164

<sup>36</sup> *Ibid.*, pág. 241

<sup>37</sup> *Ibid.*, pág. 244

<sup>38</sup> Germán Gullón, «Introducción », en José Ángel Mañas, *Historias del Kronen*, Barcelona, Destino Barcelona 2003, pág. XVI

pantalones, que paso de que nos vea nadie»<sup>39</sup>. De vuelta a la fiesta, se puede leer cómo Carlos amenaza a El Fierro con emborracharle -ya antes le había amenazado con sodomizarle con un puño- pero esta vez pasa a la acción, convence a su amigo Manolo -con Roberto ya estaba- van a por un embudo a la cocina, y atan a Fierro a una silla, le vendan los ojos, le meten el embudo y le descargan en el estómago una botella de güisqui, aún sabiendo que es diabético «Olvida a los médicos. Los médicos no saben nada (...). Que no seas llorica, joder. Aunque seas diabético, un poco de alcohol no te va a hacer nada»<sup>40</sup>. Cuando empieza a ser evidente que Fierro no tiene pulso, Carlos se sorprende:

¿Cómo va a estar en coma? Si no era más que güisqui (...) ¿Verdad Fierro que no estás más que borracho? Fierro abre los ojos. Despierta (...) ¡Pero cómo no va a tener pulso! ¡No digas bobadas, Roberto!(...) Fierro, venga. VENGA, DESPIERTA ¡ABRE LOS OJOS!(...) Si le encanta que le peguen y eso lo sabéis todos<sup>41</sup>.

Tras esto vemos como Carlos sin asumir las graves consecuencias de su acción para la vida del Fierro, ni enfrentar su culpabilidad, todavía ejercerá un nueva agresión sobre su víctima:

¡Vamos a llevarle al baño. Ah y guarda el embudo, que si llega la ambulancia no queremos tener problemas (...) Has sido tú Miguel quien ha llamado a la ambulancia. Pues ahora te entiendes tú solito con ellos. Yo no quiero saber nada del tema (...) Mierda de Fierro. Otro débil ¿Cómo te atreves a montar todo este cisco por un poco de güisqui? Debería darte vergüenza (...) Eres un débil ¡UN DÉBIL ¿me oyes? ¡UNA MIERDA DE HOMBRE! ¡MERCES QUE TE ESTAMPE LA CABEZA CONTRA EL SUELO Y QUE TE LA PISOTEE HASTA QUE TE MUERAS DE VERDAD!<sup>42</sup>

A mí esta narración me cuenta que un joven lo suficientemente consciente, con el apoyo de unos amigos comparsas, atiborra de alcohol, a un amigo del colegio, sabiendo que es diabético. Cuando éste se resiste, lo ata, y después desmonta toda la parafernalia para que al llegar la ambulancia nadie pueda deducir nada. Entre tanto, el narrador nos priva de conocer la opinión de los demás, su posible juicio ante el sadismo del protagonista, en el que no cabe el arrepentimiento, porque en ningún momento se reconoce culpable de nada, reprochándole a la víctima en coma que haya *montado todo ese cisco* y que haya muerto de mentiras.

En segundo lugar y volviendo a las reacciones me pregunto si como dice Gullón «entonces ocurre que la vida fácil de los muchachos ha llegado a su fin»<sup>43</sup>. Pues tampoco puedo estar de acuerdo, porque en el epílogo primero leo que Carlos se va tan pancho a sus vacaciones y en el segundo, leo que su amigo Roberto, aún enamorado, procura justificar lo sucedido.

<sup>39</sup> José Ángel Mañas, *Op. cit.*, pág. 220.

<sup>40</sup> *Ibid.*, pág. 221.

<sup>41</sup> *Ibid.*, pág. 222

<sup>42</sup> *Ibid.*, pág. 223.

<sup>43</sup> Germán Gullón, *Op. cit.*, pág. VIII.

## **Sobre los psicólogos, los amores, los cierres mistificadores y los chivos expiatorios.**

El segundo epílogo de la novela es objetivado dado que por primera vez se narra una conversación entre su amigo Roberto y su psicólogo, en la que Carlos, hasta ese momento narrador no está presente. No me parece inocente que se aborde la objetivación de los hechos narrados desde la mirada enamorada de su amigo, que en una conversación con su psicólogo -al que se da a entender que asiste regularmente- nos contará lo sucedido, mientras expresa lo especial que es Carlos y lo inevitable de su atracción por él.

La novela termina con la frase «No sé cómo voy a reaccionar al verle»<sup>44</sup> como conclusión de la conversación con el psicólogo al que relata cómo tras *matar* al Fierro, él tiene pesadillas y está asustado «siento la presencia de la muerte en todos lados»<sup>45</sup>. Sin embargo, en la conversación pesa igual el miedo que la fascinación por su amigo. Roberto se apena porque tras la fiesta no lo vuelve a ver (dado que Carlos no sólo no va al hospital donde el Fierro se muere, sino que tampoco va al funeral): «ya no volví a verle. Se fue a Santander. No podía creérmelo de verdad. (...) Fui estúpido ya lo sé pero me había hecho ilusiones a pesar de todo»<sup>46</sup>.

Roberto va al psicólogo más por estar enamorado de Carlos -y ser homosexual- que por haber matado a nadie. Aunque sí reconoce:

¡No fue un accidente! Nosotros le atamos. Le forzamos a beber esa botella. Sabíamos perfectamente que no podía beber, fue por eso. Carlos tuvo la idea. Fue él el que continuó. Incluso cuando intentamos pararle, pero estaba como fuera de sí. Y luego cuando llamamos a la ambulancia, cuando quisimos darle a Fierro una ducha de agua fría, él le golpeó cabeza contra el lavabo. Si no le paramos, le hubiera destrozado la cabeza<sup>47</sup>.

También nos informa de que el grupo -diga lo que diga Gullón- no se ha sentido afectado: «Me da rabia porque es como si no hubiera pasado nada. Nadie quiere hablar del tema, a nadie parece haberle afectado lo suficiente»<sup>48</sup>. Y aún más en el epílogo descubrimos que en el funeral todo el grupo siguió un *pacto mudo*:

Nadie cambió la versión que habíamos acordado. Dijimos que estábamos en la fiesta y que el Fierro extraordinariamente, porque era su cumpleaños, se emborrachó como todos. Nadie dijo nada de los trips. Yo limpié el embudo y lo dejé en su sitio. Nadie sospechó nada<sup>49</sup>.

Insisto en que a este respecto, me cuesta creer que no hubiera una autopsia, que sus padres no sospecharan nada (porque un diabético aunque sea su cumpleaños no tiene porqué decidir suicidarse, o lo que es lo mismo beberse una botella de güisqui). Me cuesta creer que ninguno de los presentes en la fiesta juzgue a Carlos, mientras sí alcanzan a un pacto *mudo* para protegerle. Me cuesta creer que los supuestos golpes que Carlos le pega al comatoso en el lavabo no se noten, me cuesta creer que la policía no investigue siquiera...

<sup>44</sup> José Ángel Mañas, *Op. cit.*, pág. 238.

<sup>45</sup> *Ibid.*, pág. 235

<sup>46</sup> *Ibid.*, págs. 230-237.

<sup>47</sup> *Ibid.*, pág. 233.

<sup>48</sup> *Ibid.*, pág. 236.

<sup>49</sup> *Ibid.*, pág. 236.

Ante el psicólogo, Roberto llega a reconocer que:

Matar a alguien era una idea que Carlos tenía en la cabeza desde hacía tiempo. (...) Yo creo que si Carlos nos hubiera propuesto matarle, tampoco nos hubiera extrañado nada. Creo que lo hubiéramos hecho. (...) No sé el rollo era más mental que real. Pero el resultado es el mismo: hay un muerto<sup>50</sup>.

Para mí, en este capítulo final el autor procura banalizar las consecuencias de la acción. Y ya el remate es cuando se intenta justificar su asesinato porque el Fierro era un homosexual *muy femenino*, un perfecto *chivo expiatorio*. Creo que cuando Mañas pone en boca de Roberto estas palabras está justificando el asesinato: «Pero él era diferente. Era femenino, ¿entiende? Era la víctima propicia. En el fondo no se puede culpar a Carlos. Fierro se lo buscaba. Hasta se excitó mientras le atábamos (...) Sí era masoca. Me acuerdo que en colegio hasta nos pedía que le pegáramos»<sup>51</sup>.

El epílogo es un cierre en falso que procura justificar la historia dentro de la teoría de que nadie es malo, aunque algunos seres humanos *degradados* merecen nuestra violencia inocua. Primero Mañas me resta el asesinato y después lo justifica. Leo por tanto esta novela como un nuevo empujón al vacío:

... cuando una sociedad valora el sentimiento subjetivo de los actores y desvaloriza el carácter objetivo de la acción ponen en marcha un proceso de desubstancialización de las acciones y doctrinas cuyo efecto inmediato es un relajamiento ideológico y político. Al neutralizar los contenidos en beneficio de la seducción psi, el intimismo generaliza la indiferencia, engrana una estrategia del desarme<sup>52</sup>.

### **¿Puede la literatura que dulcifica el vacío, cuestionar una sociedad vaciada? Sobre la pseudocultura y el pseudolor.**

Honestamente hubiera valorado que Mañas hubiera querido contar *realistamente* la vida cotidiana de un *pijo* trastornado y violento. Sin embargo, Mañas nos ha vendido una versión asumible e imitable de eso. Para Carlos, toda su vida transcurre y es actuada y narrada como cuando tras cortarse dice: «me asombro de lo poco real que es el color de la sangre. Es como si estuviera viendo una película mala»<sup>53</sup>. Carlos es un tipo que vive abotargado y aburrido por el flujo continuo de *los media*, su propia vida la atiende como mira la televisión. El personaje no es un rebelde generacional, para mí, es un psicótico, capaz de matar sin percatarse.

Ahora bien, que Carlos no se percate no obsta para que si fue real esa muerte tuviera tan pocas consecuencias. A mi entender, Mañas, que sí logra transmitir ese abotargamiento, no constata los efectos, las consecuencias de las acciones de un ser traspasado hasta ese extremo. Al no dar la suficiente entidad al asesinato, al psicópata lo presenta normalizado, atractivo, *modélico* como señalan sus lectores.

---

<sup>50</sup> *Ibid.*, pág. 237.

<sup>51</sup> *Ibid.*, pág. 235.

<sup>52</sup> Gilles Lipovetsky, *El crepúsculo del deber. La ética indolora en los nuevos tiempos democráticos*, Madrid, Anagrama, 2005, pág. 120

<sup>53</sup> José Ángel Mañas, *Op. cit.*, pág. 23.

Encuentro muchos paralelismos entre estas novelas y los productos de la pseudocultura<sup>54</sup>. En estas novelas detecto la frivolidad y trivialización típica, así como la sustitución de la razón crítica por la razón cínica, en última instancia igualmente instrumental para la dominación:

La destrucción de la racionalidad bidimensional, es decir: la razón crítica y causal (...) con la consumación de la desublimación represiva (todo se permite, siempre y cuando pierda su significado profundo) lleva al individuo a la interiorización de los objetivos de la razón instrumental acrítica de consecuencias objetivas e históricas entre las que se cuentan el ascenso de la agresividad<sup>55</sup>.

La trivialización de las cuestiones tratadas, facilita la lectura porque se da un rebajamiento del contenido intelectual que evita el proceso causal, provocando - como he intentado demostrar- que las relaciones familiares, amorosas y de amistad sucedan espectacularmente, sin motivos, ni consecuencias. La diferencia entre el ser y el deber ser queda abolida -“desublimación represiva”- a favor de una adaptación a los valores transnacionales del entretenimiento propios del capitalismo desorganizado, que de esta forma, coloniza toda nuestra vida provocando un reajuste de nuestros contenidos cognitivos.

### **Los videntes: sobre los flujos continuos catódicos que invisibilizan.**

Carlos vive con desmesurada emoción por *American Psycho*. Esa recurrencia a las películas es constante en su novela. Ahora bien, que la televisión pretenda ser la realidad no significa que lo sea, y para las novelas de la Generación X parece que fuera así. Para Gullón, la juventud perdida encuentra el refugio en «los medios audiovisuales (...) permiten entender lo acontecido captándolo sin casi internalizarlo, casi ni pensarlo iba a decir»<sup>56</sup>. Para Gullón, «la televisión acoge mejor al joven, pues le ofrece más que ver u oír y deja al hombre más libertad para decidir y que ejercite su sistema de valores»<sup>57</sup>. Sin embargo yo considero, que ese medio influye en el abotargamiento y la inconsciencia que pretenden los personajes del Kronen: «A mí me apetecería un montón ir a Ámsterdam. Parece ser que allí, por la calle todo el mundo va sonriendo, y que si te fijas en sus bocas nadie tiene dientes. Los tienen todos corroídos de tanto comer ajos... »<sup>58</sup>.

Coincido con Gullón en los personajes se encuentran asaetados por cuanto llega a sus ojos y sus oídos. Sin duda, «la palabra colectiva (...) ha sido expropiada por el discurso de los mass-media»<sup>59</sup>. Como señala Raymond Williams estas novelas reflejan que «la intervención de la maquina, la mecanización de la cultura y la

---

<sup>54</sup> Blanco Muñoz, *Teoría de la Pseudocultura*. Unidad Didáctica del Curso *Materialismo histórico y teoría crítica*. Universidad Complutense de Madrid. 2001.

<sup>55</sup> Blanca Muñoz, *Sociología de la comunicación de masas*. Universidad Complutense de Madrid. 2004. Disponible en internet:

[http://www.ucm.es/info/eurotheo/diccionario/C/cultura\\_masas.htm](http://www.ucm.es/info/eurotheo/diccionario/C/cultura_masas.htm)

<sup>56</sup> Germán Gullón *Op. cit.*, pág. XXVIII.

<sup>57</sup> *Ibid.*, pág. XII.

<sup>58</sup> José Ángel Mañas, *Op. cit.*, pág. 59.

<sup>59</sup> Felix Guattari y Toni Negri, *Las verdades nómadas & General Intellect, poder constituyente y comunismo*, Madrid, Akal. Madrid 1999, pág 21.

mediación de la cultura por la industria de la conciencia hoy omnipresente»<sup>60</sup>. A este respecto retomo el concepto de la llamada conciencia dual -o enajenada-:

La cotidianidad en la sociedad post-industrial de masas (...) es la de una conciencia dividida entre "el sentido común" objetivo y los sistemas de valores provenientes de los medios de comunicación para masas. La dicotomía entre ambas "cosmovisiones" explica numerosos aspectos de anomia y patología social<sup>61</sup>.

Carlos representa esa patología, la televisión excluye estructuralmente memoria y distancia crítica y el aburrimiento -más que alineación fragmentación psicológica- es la respuesta al bloqueo de energías. Carlos es incapaz de emocionarse con la vida «Cualquier película por mediocre que sea es más interesante que la realidad cotidiana»<sup>62</sup>. ¿Cómo no? Digo yo, y más cuando a estos personajes, sus creadores, les permiten actuar sin consecuencias, no vivir en la realidad.

Porque insisto en que estas novelas, como productos de la pseudocultura no refieren a la realidad, ni sus personajes representan a nadie. A este respecto discuto nuevamente la opinión de Gullón según la cual Carlos representa «como la conciencia humana, el interior humano, la personalidad, la identidad del individuo, (...) es cuestionada por un modo de ser ajeno: la de quienes extienden su ser por caminos inéditos; para los que aún apenas tenemos un mapa»<sup>63</sup>.

A Gullón le pregunto por tanto ¿en qué quedamos: es Carlos ese ser de *ficción escritural* -en que se ha *desdoblado* Mañas para *auscultarse*- representante de un sector importante de su generación o es un modo de ser ajeno? Es más ¿si Mañas se ha desdoblado en Carlos, por qué escribe como si sólo sintonizara, captando una realidad a la que no representa, con la que no se compromete? ¿Por qué busca la sintonía con el lector, le involucra en su mundo con ese *ya sabes*, para finalmente restarse?

### **¿Cómo se cuenta lo que se cuenta? Sobre los escritores sintonía y la literatura aguada.**

Considero que para Mañas la literatura no es un acto de libertad entre una obra y sus lectores, porque Mañas no se responsabiliza de lo que dice, Mañas solo sintoniza. En el caso del Kronen, recurre -según Gullón- a una fuerte oralidad y como «escritor afinado en el realismo sórdido más X» comparte el tono vital de sus colegas extranjeros: la pobreza formal, la fluidez, el gusto por los diálogos o más bien por conversaciones no estructuradas.

Esas conversaciones vacías, fútiles, *intrascendentes*<sup>64</sup> -para olvidar según Gullón- a mí me costará olvidarlas. Será que me equivoqué y me dio por detenerme en ellas. ¿Cómo olvidar ese apelativo de *cerdas* para las mujeres? ¿Cómo negar

---

<sup>60</sup> Cfr. Blanca Muñoz, *La escuela de Birmingham: la síntesis de la cotidianidad como producción social de la conciencia*. Unidad Didáctica del Curso *Materialismo histórico y teoría crítica*. Universidad Complutense de Madrid. 2001.

<sup>61</sup> *Ibid.*, *Op. cit.*, pág. 15.

<sup>62</sup> José Ángel Mañas, *Op. cit.*, pág. 42.

<sup>63</sup> Germán Gullón, *Op. cit.*, pág. XXXII.

<sup>64</sup> *Ibid.*, pág. XXII.

además que esas conversaciones desencadenan acciones? *Demediadas*, sí; pero, como dijo Roberto, al final hubo un muerto.

Según Pedro Maestre, un representante de esta generación:

... unos escriben con traje y corbata, y otros con pantalones vaqueros, (...) pero esto no significa que unos vayan en serio porque buscan una densidad literaria y los otros sean unos aficionados porque rechazan esa densidad literaria que consideran obsoleta, impropia para reflejar el tiempo que les ha tocado vivir. (...) Si se analiza sin prejuicios y con rigor esa literatura (...), se verá que en ella hay una perfecta adecuación entre lo que se cuenta y cómo se cuenta. Un estilo cotidiano, incluso espontáneo, para retratar con verosimilitud mundos y personajes con los que los lectores inmediatamente se sienten identificados. A este tipo de literatura (...) sería más justo denominarla realista, de testimonio, realista basándose en un tono testimonial<sup>65</sup>.

Pues bien, analicemos ese tono testimonial.

Lo que sinceramente pienso a este respecto es que estos escritores más que escribir, sintonizan. Nos encontramos ante una generación de escritores antena, sintonía, escritores pinchadiscos en busca de sus *bakaladeros*. El propio Gullón lo reconoce: es como si el escritor en vez de «estar escribiendo con un substrato de ideas tuviera puesta una antena parabólica»<sup>66</sup>. El escritor posmoderno como un tímpano batiente o una vara vibrando tras el golpe, «capta en una dinámica que desafía a la habitual (...) porque el mundo (...) ya no es armonía, sino también vibración electrónica»<sup>67</sup>. Por eso los argumentos neorrealistas marchan «a un alto número de revoluciones por minuto»<sup>68</sup> lo que implica premura y ausencia de detalles, esa famosa *pérdida de densidad literaria* que se supone es adecuada para reflejar el tiempo que nos ha tocado vivir. Yo me pregunto ¿por qué esa pérdida de densidad? ¿quizá porque permite el libro rápido, impactante, ignífugo, a la moda, creación endeble de un mundo cuya solidez estos autores prefieren no abordar?

Y aún más digo yo: no creo que nadie dude a estas alturas de que el autor-*antenaparabólica* escoge –o es instrumentado para discriminar- lo que capta y lo que reproduce. Digo yo que habrá algún tipo de responsabilidad en las opciones tomadas al contar. Aunque parece que no: concretamente Mañas, tras esa vibración, pretende sintonizar sin pringarse, si atendemos a Gullón, comparte la situación vital de sus personajes, no las creencias. Sinceramente no comprendo cómo se hace eso, pero menos aún entiendo cómo el escritor puede ser portavoz sin compartir «los valores del mundo al que representa»<sup>69</sup>. Sobre esto Pedro Maestre dice respecto al éxito de ventas fruto de esa sintonización:

por tanto, si se siguen, o seguís, interesando por la literatura de los, por edad, que es un decir, jóvenes escritores (...) ¿No será que algunas de estas novelas han echado raíces porque hablan a los lectores de una manera que entienden, hablan con un tono cómplice, desde una mirada compartida, de problemas comunes?<sup>70</sup>

<sup>65</sup> Pedro Maestre, «Nietos de Cela y Delibes». Disponible en internet: <http://www.generacionxxi.com/nietos.htm> .

<sup>66</sup> Germán Gullón, *Op. cit.*, pág. XXIII.

<sup>67</sup> *Ibid.*, pág. XXIV.

<sup>68</sup> *Ibid.*, pág. XXIV.

<sup>69</sup> *Ibid.*, pág. XXIV

<sup>70</sup> Pedro Maestre, *Art. cit.*

### **Sobre los espejos inocentes, la *parareferencialidad* y el comportamiento único.**

Pues parece que no, aclara Gullón, «lo que privilegia este tipo de argumentos es sintonizar con el lector en vez de convencer y abanderar»<sup>71</sup>. Es un buen truco. Primero, se compromete al lector haciéndole participe, cómplice de las mismas vivencias y reflexiones. Después, el autor se retira a un papel neutro, *de portavoz que no comparte*, que no defiende. Así pues el *inocente espejo* primero se nos traga y después nos escupe convertidos en otra cosa.

Ambas novelas están plagadas de *parareferencialidad*, ambas dan por supuesto que todas las personas del mundo compartimos inevitablemente ese comportamiento *único* que nos hace saber qué es un pantalón *fiorucci*. Se da por supuesto que una visión de la realidad es conocida por todos «como si fuera la luz del sol»<sup>72</sup>. Esa realidad es como tiene que ser, como puede ser, y por eso somos cómplices de todo lo que sucede incluido el *acogido* asesinato de El Fierro.

Sus lectores no dudan en describir el Kronen como cuando «un coleguita te está contando la historia del último fin de semana»<sup>73</sup>. Por tanto, ese escritor “antena parabólica”, disimula hasta tal punto su neutralidad que parece un *coleguita* del seleccionado lector, con quien simula compartir entornos, ideas y juicios. Muy útil para ello, ese implícito “ya sabes”, desde el que no sólo se busca la complicidad con el lector, sino que al mismo tiempo se pretende uniformizar su experiencia.

Uno de los lectores de Mañas en un chat de internet dice: «Para mi opinión, Historias del Kronen es mucho más que buscar un trasfondo social u otras divulgaciones. Simplemente es un libro de CULTO (...) a mí me mola la temática (rocanrol, nocturnidad...) y eso te va enganchando»<sup>74</sup>.

Se entabla, por tanto, un acuerdo tácito sobre la experiencia compartida personaje-lector, mientras que el narrador se refugia -yo te cuento lo que los dos sabemos, pero no creas que yo *pienso*, porque estoy al margen. Así estos *safaris urbanos* cuentan con el relleno de lo que se supone que es la vida moderna de los jóvenes, de lo que nos quieren contar que es o suponemos que es -la tele, las drogas, el sexo- provocando el efecto de reconocimiento en unos personajes no reales, edulcorados para provocar el efecto imitación en los lectores ¿Qué fue antes la modelo de pasarela anoréxica o la quinceañera anoréxica? ¿Qué fue querer ser bella, adelgazando hasta la extenuación o presentar la escualidez como la única belleza posible?

### **¿Existe desafío al sistema desde estos dos escritores X?**

Gullón prefiere llamar a esta generación, neorrealista, más que generación X, porque indica su principal característica «la invasión (...) refugios de la vida burguesa, por la vida urbana de nuestro fin de siglo. (...) Lo que Mañas hace es romper esos posibles

<sup>71</sup> Germán Gullón, *Op. cit.*, pág XXIV.

<sup>72</sup> *Ibid.*, pág. XXIII.

<sup>73</sup> Jóvenes opinando de la lectura de la trilogía de mañas la llamada *nobela* en: <http://www.libros.ciberanika.com/letras/m/p00602.htm>.

<sup>74</sup> *Ibid.*

paraísos de la burguesía»<sup>75</sup>. Gullón presenta esta literatura como un «renovado compromiso con la realidad social, con el mundo tal y como es, no tal y como se supone que es»<sup>76</sup>.

Sin embargo a mí la mirada de Mañas no me parece desafiante, porque no la veo comprometida con el mundo tal como es, dado que este autor banaliza la realidad que cuenta. De hecho considero que es, por no haber dotado de *materia*, de realidad, ni al personaje, ni a su circunstancia, por lo que ha convertido esta novela no en un desafío al sistema, sino en un objeto de consumo que vende la patología social como pauta de comportamiento:

No tengo palabras, este libro me ha enganchado, (...). Sólo tengo 14 años pero me da igual porque entiendo las cosas que pasan. De repente Carlos se ha convertido como si fuera mi héroe, quiero pensar que de verdad existen estas personas es como... no sé, tengo mil sentimientos de este libro que nunca antes tuve<sup>77</sup>.

Según Gullón, «A la vida contemporánea le han arrancado el libreto y a los actores nos queda sólo la capacidad de ir de aquí para allá, sin saber exactamente la razón de tanto ajeteo»<sup>78</sup>. «Mañas representa una realidad en la que faltan unos principios o valores que permitan jerarquizarla»<sup>79</sup>. Por mi parte, nuevamente disto de esta óptica finisecular catastrófica y justificadora, como señala Brecht,<sup>80</sup> puede que nos interese elevar la confusión a principio, o llamar confusión a lo que es un orden que es preferible no enfrentar. Es fácil decir que a la vida contemporánea le han arrancado el libreto. Más fácil que decir que hay un libreto, que todo el mundo parecemos haber aceptado.

### **Indiferencia pura a favor de qué tipo de modelo social**

Los personajes de estas novelas son seres indemnes, personajes que vagan sin que su existencia les condicione la conciencia: asesinan, trafican, se suicidan y sufren malos tratos venales. Estos «personajes se comportan como hojas de otoño caídas en el suelo, que el aire las lleva a su voluntad»<sup>81</sup>, personajes que no quieren ser hombres, ni mujeres, sólo son indiferentes o es más no son y parece que sólo reaccionan, perdidos en un desierto emocional, institucional. Esto provoca una agresividad sadomasoquista que exacerba la competitividad y el hobbesianismo (egoísmo y exaltación), lo que provoca un comportamiento psicopatológico y también la fragmentación, la subjetividad autista y la propia desterritorialización. Hay una gran apatía en todos frente a lo que sucede alrededor, que sienten ingravido y muerto – órbita cementerio-. Esta *anemia emocional*<sup>82</sup> provoca al tiempo una indiferencia operacional, una descrispación útil al capitalismo moderno en tanto que sistema experimental acelerado.

---

<sup>75</sup> Germán Gullón, *Op. cit.*, pág. XI.

<sup>76</sup> *Ibid.*. Pág. XXII.

<sup>77</sup> Jóvenes opinando de la lectura de la trilogía de mañas la llamada *nobela* en <http://www.libros.ciberanika.com/letras/m/p00602.htm>.

<sup>78</sup> Germán Gullón, *Op. cit.*, pág. X.

<sup>79</sup> *Ibid.*, pág. XII.

<sup>80</sup> Bertolt Brecht, *El compromiso en arte y literatura*, Barcelona, Península, 1973, pág. 211.

<sup>81</sup> Germán Gullón, *Op. cit.*, pág. X.

<sup>82</sup> Gilles Lipovetsky, *Op. cit.*, 2005, pág. 44.

El ser humano que la generación X refleja está muy lejos de ser presentado como un centro de indeterminación irreducible, como señala Sartre «No se hace lo que se quiere pero se es responsable de lo que se es»<sup>83</sup>. Sin embargo como dijimos más que *ser* estos personajes parece que sólo *reaccionan*.

### ¿Qué rebelde conviene? Quien se rinde.

La generación X representa para Gullón «un grito desde el irracionalismo al mundo burgués, democracia capitalista para que vea al ser despojado de privilegios»<sup>84</sup>. Ahora bien, ¿de qué tipo de ser despojado de privilegios estamos hablando?, ¿qué demandaban estos jóvenes que se revelan por *no* «encontrar un lugar en la sociedad finisecular?»

Pues tanto para Gullón como para Vázquez Montalbán se trata de «una juventud que exigía un hueco que no le acabábamos de hacer»<sup>85</sup>. Por eso me pregunto ¿qué rebeldía es esa que demanda un hueco en el sofá y un trozo de la tarta? Beatriz contesta: «mi espíritu de rebeldía exigía a gritos cerveza y humo»<sup>86</sup>.

En esa misma época, en que Mañas escribía el Kronen, se estaba dando en el mismo estado español el movimiento de solidaridad del 0'7% y las acampadas. Existían un montón de movimientos asamblearios, autogestionados, por no decir que si se trataba de buscar a *los despojados* de la democracia capitalista habría, sin dudarlo, que haber mirado a otro sitio, no a la Moraleja. Sin embargo en el 94, de lo que se habló, fue de la Generación X, y de la Generación Kronen.

Para nada considero que a estas novelas se las intentara silenciar, como dice Gullón. Más bien opino que se inventó y utilizó esta *nueva narrativa joven*, aprovechando su funcionalidad al momento de inmersión rápida en el capitalismo neoliberal en que se produjeron. Montalbán al menos reconoce la impotencia colectiva que existe en esta literatura, y la relaciona con la victoria socialista en España y «la homologación de la vida en España a las tendencias dominantes en un mundo hiperliberal, muy conflictivo, donde la ley del más fuerte se instauraba definitivamente»<sup>87</sup>.

Sin embargo, recurre –en ese artículo en que compara Kronen con el Jarama a ese malestar de *fin de siglo* originado en estos jóvenes porque no pueden «cumplir un proyecto vital como el de sus padres»<sup>88</sup>. Según él, hay un orden social que predispone a este marginado al fracaso, «desde esa impotencia ante la integración –el neomarginado- adopta una mirada crítica, distanciada, alternativa y

<sup>83</sup> Jean Paul Sartre, *¿Qué es la literatura?*, Buenos Aires, Buenos Aires, 2003, pág. 26

<sup>84</sup> Germán Gullón, *Op. cit.*, pág. XXII.

<sup>85</sup> Manuel Vázquez Montalbán, «De El Jarama a la Generación X, Y y Z en la novela española», El País. 02/09/1995. Disponible en internet:

[http://www.elpais.com/articulo/opinion/PRADO/\\_BENJAMIN\\_/ESCRITOR/LORIGA/\\_RAY\\_/ESCRITOR/GRASA/\\_ISMAEL\\_/ESCRITOR/MANAS/\\_JOSE\\_ANGEL\\_/ESCRITOR/elpepiopi/19950902elpepiopi\\_8/Tes/](http://www.elpais.com/articulo/opinion/PRADO/_BENJAMIN_/ESCRITOR/LORIGA/_RAY_/ESCRITOR/GRASA/_ISMAEL_/ESCRITOR/MANAS/_JOSE_ANGEL_/ESCRITOR/elpepiopi/19950902elpepiopi_8/Tes/)

<sup>86</sup> Lucía Etxebarría, *Op. cit.*, pág. 24.

<sup>87</sup> Manuel Vázquez Montalbán, *Art. cit.*

<sup>88</sup> *Ibid.*

desesperanzada»<sup>89</sup>. Montalbán, señala, como estos autores se instalan *en la inquisición del presente*, que arruinaría toda lógica de proyecto y esperanza, llevándoles al desencanto de quien sólo conoce como decía Elliot un «puñado de imágenes rotas sobre las que se pone el sol»<sup>90</sup>.

### ¿Impotencia y desencanto o rendición y ocultamiento?

Vázquez Montalbán recupera una frase de estos autores del Kronen «un hombre puede imaginar un río pero no la forma de cruzarlo»<sup>91</sup> que para él demostraría la impotencia de esta generación. A lo que responde en *contrapunto absoluto* con aquel cuento chino de Hemingway que decía «lo importante para un hombre que tiene hambre no es que le demos el pez sino que le enseñemos a pescar»<sup>92</sup>. Según Vázquez Montalbán ese amplio segmento de jóvenes –que no sabían cruzar el río- expresaban «que te den peces y no te líen intentando enseñarte a pescar»<sup>93</sup> y ésa era su rebeldía.

Y en todo esto disiento. Yo creo que no. Creo que los rebeldes de esa generación lo que dijeron -y eso sí que no lo he leído apenas- es no hay una única manera de pescar que sea buena, que la manera de pescar de nuestros mayores, familiares, autoridades, no servía por mucho que las *democracias capitalistas* se empeñaran en universalizarla. Muchos y muchas dijimos que esa caña indiscutible, que había que ofrecer al mundo, más que permitir comer, entre otros nuestros mayores, habían masificado el hambre y la dependencia. Muchos y muchas pensamos que había que reinventar las cañas y la pesca, saliendo para empezar del eurocentrismo capitalista. Pero todo eso, no se recogió en la literatura.

No me vale que Vázquez Montalbán diga que *estamos ante un puñado de imágenes rotas*. Para mí, hay una argamasa que las une a todas, que se llama capitalismo, neoliberal, autoritario, tardío, *inmenso*... que es nuestro sol de cada día y al que habría que evidenciar para comenzar a resistirse. Pero esta literatura no lo ha hecho, sino que ha edulcorado cuando no justificado y potenciado su crueldad, para no enfrentarla.

Por eso el final del artículo de Vázquez Montalbán lo entiendo como una rendición. Dice Montalbán:

El gran problema hoy de la literatura no es literario sino de toda la sociedad y consiste en que estamos instalados en unas reglas de juego en las cuales se puede dar la impresión de que el hombre es una pasión inútil y que es inútil construir para él una expectativa de futuro o progreso con una cierta ambición de totalidad, si el hombre es una pasión inútil, en correspondencia exacta la literatura también puede llegar a serlo<sup>94</sup>.

Pues bien, estoy de acuerdo en que esas reglas de juego son un problema de la sociedad, pero también de la literatura. Sí, creo que estas novelas son inútiles para el progreso social; pero eso sí, no acepto que ese argumento derive en sospechar de la

---

<sup>89</sup> *Ibid.*

<sup>90</sup> *Ibid.*

<sup>91</sup> *Ibid.*

<sup>92</sup> *Ibid.*

<sup>93</sup> *Ibid.*

<sup>94</sup> *Ibid.*

inutilidad de todas las personas. Yo no me trago que estas reglas de juego sean el punto de llegada, aunque no niego que desde ellas, nos están/estamos construyendo una expectativa de progreso, con la que están/estamos inútilmente apasionados, tanto desde la perspectiva apocalíptica -fracaso-, como desde la integrada –triunfo-.

Ahora bien, como dice Williams no cabe la opción de un sistema tan eficaz que deshaga la posibilidad de cambio,

... una hegemonía dada es siempre un proceso (...) y por otra parte (y esto es fundamental ya que nos recuerda la necesaria confiabilidad del concepto) no se da de modo pasivo como forma de dominación. Debe ser continuamente recreada, renovada, defendida y modificada. Así mismo es continuamente resistida, limitada, alterada y desafiada por presiones que de ningún modo le son propias (...) La realidad de toda hegemonía es que mientras que por definición es dominante, jamás lo es de un modo total y exclusivo <sup>95</sup>.

Por ello considero que la literatura debería al menos atreverse a enfrentar esa hegemonía. Antes de dudar de si el hombre es una pasión inútil, antes que lamentarse por los vencidos paradigmas holísticos de funcionamiento, la literatura debería ver lo que hay, *ser más materialista* que decía Williams y así no mentirnos. Por el contrario, la literatura de la Generación X ofreció a la gente de mi generación un patrón de comportamiento capitalista salvaje; antes demente y descarnado, que crítico.

Carlos en el Kronen opina, políticamente, de muy pocas cosas, pero sí lo hace sobre lo que odia el 68: «El rollo setentaiochista pseudoprogre de siempre. Son los viejos los que lo tienen todo: la guita y el poder. Ni siquiera nos han dejado la rebeldía: ya la agotaron toda los putos marxistas y los putos jipis de su época»<sup>96</sup>.

### **Bocaditos de realidad y pesimismo para que sigamos tragando.**

Respecto al rapto de realidad que estas novelas suponen no me parece casual que uno de los iconos de la generación X fuera una película llamada *Reality bites* – *Bocaditos de realidad*. Y digo yo, si a que la realidad no te interpele, le añadimos el desencanto que recoge Vázquez Montalbán para quien «a fin de siglo no hacemos sino constatar la imposibilidad de ese saber absoluto» dado que «se ha impuesto de nuevo lo inevitable»; digo yo que entonces es normal que Montalbán concluya con que efectivamente se impone la inquisición del presente que arruinaría toda lógica de proyecto y esperanza.

Ahora bien, yo pienso con Horkheimer que «por distorsionadas que puedan parecer las grandes palabras –justicia, igualdad, libertad- son protestas de la naturaleza contra su situación de sojuzgamiento»<sup>97</sup>. Por tanto, ante la situación de sojuzgamiento en que se encuentra tanta gente en el mundo, incluidos nosotros y nosotras, rechazo el escepticismo como rendición y acepto como reto que «nos vemos impulsados por el principio de negación a intentar la salvación de las verdades relativas a partir de las ruinas de los falsos absolutos»<sup>98</sup>.

---

<sup>95</sup> Raymond Williams, *Marxismo y literatura*. Ed Península. Barcelona. 1997, pág. 135.

<sup>96</sup> José Ángel Mañas, *Op. cit.*, pág. 67.

<sup>97</sup> Max Horkheimer, *Crítica de la razón instrumental*, Madrid, Trota, 2002, pág 183.

<sup>98</sup> *Ibid.*, pág. 184.

Y me quedo con eso ¿quién quiere por tanto ontologías, armonías, saberes absolutos? Lo que hay que hacer como señala Horkheimer, un materialista radical, es descubrir lo inevitablemente ideológico de las grandes verdades, y de las añoranzas de las grandes verdades –diría yo- desmentidas por los gritos de los miserables y los desheredados.

Yo creo que lo que no debemos es seguir tragándonos *los bocaditos de realidad* que nos dan quienes quieren mantenernos sojuzgados. Tengo claro que es bueno para la industria cultural producir nuevas *experiencias* que debilitan -cuando no, eliminan- la pertenencia y la identidad a una clase social específica y, asimismo, difuminan en qué grado la existencia diaria está condicionada. Es mejor animar la presencia de bakaladeros, bandas de latin-kings, skinheads o lesbianas agresivas -pequeños colectivos miniaturizados- mientras se nos despista de los mecanismos *del beneficio* de un sistema que victimiza de forma común y con estrategias similares a la mayoría social. El sistema invierte mucho dinero en contarnos cómo la adolescencia es violenta y está perdida. Invierte mucho en confundir histeria con revolución, y autodestrucción con rebeldía y en hacernos creer que desde la enajenación (fragmentación psicológica) se obedece menos, como si ser un inadaptable social no le fuera funcional al sistema. Y más, cuando además de tanto verlos en las pantallas nos acabamos creyendo como Gullón que «el asesinato en frío, casual asoma en varias obras como lo hace en la vida diaria»<sup>99</sup>.

Nuevamente no puedo sino disentir. Omitiendo a los protagonistas de un alto porcentaje de películas norteamericanas, me pregunto ¿cuántos asesinos en serie hay sinceramente en España? ¿A cuánta gente en España se la mata por el placer de matar? Porque sí conocemos los millares de personas que mueren en accidentes laborales, por cánceres de nueva creación derivados de la industria química, por accidentes de tráfico, pero francamente que el asesinato en frío *asome en la vida diaria... yo no me lo creo*. La industria americana gasta miles de millones de dólares en enseñarnos a ser psicópatas y que nos guste. ¿Y porqué lo hacen? Como dice Belén Gopegui: «¿Qué sería el mal hoy? ¿De qué se protege el beneficio, para librarse de qué construye leyes, fortalezas, parapetos, andamios, mientras las gentes andamos distraídas preocupándonos de asesinos múltiples y de los torturadores que aman la belleza?»<sup>100</sup>

### **Sometimiento de sus obras**

Pedro Maestre había advertido varios peligros a los autores de la Generación X: «que no se miren el ombligo y caigan en estereotipos, (...) que eviten el narcisismo reinante, que arriesguen, (...) y, por otra, cuestionen el podrido modelo de sociedad»<sup>101</sup>. Para mí este sometimiento al *podrido modelo de sociedad* y para empezar al mercado editorial se ha dado. El libro aparece aquí como una *obra sin signo de verdad*, como un fetiche, un objeto de consumo, «obras de arte amortajadas en un panteón de cultura sin compromiso, corrompidas como bienes culturales»<sup>102</sup>.

<sup>99</sup> Germán Gullón, *Op. cit.*, pág. XXI.

<sup>100</sup> Belén Gopegui, «Ser infierno», Cervantes, nº 0 (marzo-2001), pág. 25

<sup>101</sup> Pedro Maestre, *Art. cit.*,

<sup>102</sup> Th. W. Adorno, *Notas sobre la literatura*, Madrid, Akal, 2003, pág. 121

No es gratuito que se les haya vendido como escritores jóvenes, colocando la juventud como valor autosuficiente, en busca del segmento de mercado al que se vende autor y obra a partes iguales. Mañas muestra los ambientes en los que se mueve Carlos, lo que es muy distinto de contar la realidad de esos lugares. No es lo mismo escribir que el camarero te da rallas de coca, que acercarse a la vida del camarero, meterse detrás de la barra entre sus pantalones tibios que ha lavado su madre esa mañana en su casa de Carabanchel, antes de verle confiada coger el autobús. Los ambientes, yo creo, son ruido, no son realidad.

En la novela del Kronen «lo relevante es la percepción de lo indefinido, los rodeos dados por el lenguaje para decir apenas, para sugerir un ambiente»<sup>103</sup>. Ahora bien ¿es percibir *lo indefinido*, desde un discernimiento premeditadamente abotargado seducir a un segmento de mercado joven? Eso, no nos parece percibir lo indefinido, sino perpetuar el caos. Por eso no me extraña la impresión que estas novelas causan en sus lectores: «La lectura de este libro (...) es como una cámara de vídeo deslizándose vertiginosamente por la vida de estos tíos, como si el lector mismo hubiera ingerido alguna de las sustancias que pululan por sus páginas. Lectura de un par de sentadas, pero impactante y brutal»<sup>104</sup>.

Así pues desde la caracterología del compromiso que establece Brecht para quienes escriben, Mañas y Etxebarria pertenecerían a aquellos que las tensiones sociales las incorporan como inevitables e irremovibles:

Mientras un grupo hace caso omiso a sabiendas de las tensiones sociales y construye sus imágenes del destino de las personas como si no existieran tales tensiones, otro grupo hace constar expresamente que no existen tales tensiones. Un tercer grupo las da por reales y naturales (inevitables, irremovibles)<sup>105</sup>.

Al que no pertenecen estos autores es a ese cuarto grupo que ante la tensión social «toma partido, hace propuestas de tipo más o menos radical para su allanamiento<sup>106</sup>». El Kronen con su darwinismo social y Beatriz, desde su pequeña fricción de feminismo excluyente, son novelas inocuas al capitalismo, en tanto han asumido como marco de referencia único e indiscutible los pantalones *fiorucci* y por ello, el capitalismo les premia.

### **La tentación de la irresponsabilidad: desrealizar la realidad, los escritores como casta del sistema.**

Gullón juzga a los neorrealistas como pertenecientes «al bando de menos poder, donde se empadronan los que prefieren una literatura comprometida con lo cotidiano, (que) se intenta silenciarlo»<sup>107</sup>. Sin embargo me cuesta creer que se intentara silenciar a un libro como *Historias del Kronen* que es como tal, finalista del Premio Nadal y en el que se inspira el guión adaptado de una película que ganó el Goya. Me cuesta creer que se silencie una novela, de cuyo título deriva una supuesta

---

<sup>103</sup> José Ángel Mañas, *Op. cit.*, pág. 67.

<sup>104</sup> Jóvenes opinando de la lectura de la trilogía de mañas la llamada *nobela* en <http://www.libros.ciberanika.com/letras/m/p00602.htm>.

<sup>105</sup> Bertolt Brecht, *Op. cit.*, pág 231.

<sup>106</sup> *Ibid.*, pág 231.

<sup>107</sup> Germán Gullón, *Op. cit.*, pág VII.

Generación de escritores *Kronen*, aunque fuera como el propósito de abrir un nicho de mercado. En el caso de Lucía Etxebarria no deja de ser curiosa la teoría de la conspiración que ella esgrime, cuando ha atesorado más premios literarios en los últimos años que casi ningún autor. Tampoco comprendo la descripción que de Mañas da Gullón en el inicio del prólogo del *Kronen*, con el propósito, pareciera, de contarnos el buen estatus social de Mañas y sus referentes familiares.

A mi entender, cuando la literatura es absorbida por el mercado editorial y de lo que se trata es de vender por encima de todo, se crea una casta de autores *privilegiados* que son absorbidos por la maquinaria de la industria cultural. Son los embobadores, embobados y autocomplacientes. Personas que juegan a la rebeldía desde una autodestrucción “cool” suave... gente muy asimilable, que manifiesta disidencias pequeñas que le permiten actuar de enemigo útil. Para mí, estos autores representan a esas instituciones que «organizadas por un bloque minoritario de poder mantienen a la población en una minoría de edad permanente»<sup>108</sup>.

Gente que está muy lejos de pensar que «hablar es actuar: toda cosa que se nombra ya no es completamente la misma, ha perdido su inocencia (...) Al hablar descubro la situación por mi mismo propósito de cambiarla»<sup>109</sup>. Ya que cuando a Mañas le han preguntado ¿con qué finalidad escribes? Contesta: «Me preguntan que por qué escribo. He estado a punto de contestar que porque me aburro. Me aburro, luego escribo. Mentira, claro. La verdad es que me he gastado el anticipo de mi última novela y toca seguir produciendo»<sup>110</sup>.

Estos escritores pretendidamente comprometidos con la calle y la realidad, a mi entender caen en la *tentación de irresponsabilidad*<sup>111</sup>. No porque se dediquen al *arte por el arte* o una literatura literaria; la táctica es otra, que me atrevo a llamar desrealizar lo real, ofreciéndonos como realidad, aquello que no es sino una materialidad empobrecida, reducida a lo sentimental sobre el telón de un sistema incuestionado. En estas novelas el conflicto social no se realiza, sólo si acaso se disuelve entre psicólogos o en las casas de cada cual al estilo de la prensa rosa. Estos autores que se pretenden comprometidos y abrazados a su época, sin embargo sólo actúan bajo su hegemonía, según la lógica cultural del capitalismo tardío que iguala al individuo con la ideología dominante.

### **Hombres y mujeres cualquiera de la sociedad eternamente humana. Los frutos de la atomización burguesa.**

Nada más lejos de este ser humano de las novelas de la Generación X que parece no tener más posibilidades que reaccionar, del ser humano que nos plantea Sartre desde su existencialismo como «absoluto que toma una decisión irremplazable en relación

---

<sup>108</sup> Raymond Williams, *Los medios de comunicación social*. Barcelona, Península, 1978, págs. 181-197. Citado en Blanca Muñoz, *Modelos culturales. Teoría Sociopolítica de la cultura*, Barcelona, Anthropos, 2005, pág. 178.

<sup>109</sup> Jean Paul Sartre, *Op. cit.*, pág. 69

<sup>110</sup> José Ángel Mañas, *Mundo burbuja*, Madrid, Espasa, 2001, pág. 9. Disponible en Internet: <http://www.babab.com/no21/manas.php>

<sup>111</sup> Jean Paul Sarte, *Op. cit.*, pág. 166.

con sus circunstancias»<sup>112</sup>. El individuo de la Generación X ha heredado la concepción totalitaria burguesa, dado el empleo del espíritu de análisis que señala que la sociedad se reduce a la suma de los individuos que la forman. La realidad, por tanto, se diluye en los últimos términos de la descomposición. El hombre es el hombre, sea rico o pobre, ladrón o robado, goza de su declaración de derechos humanos, es un *guisante en una lata de guisantes*.

Todos, de este modo, somos iguales, hermanos y libres, mientras renunciamos a nuestra conciencia de clase e incluso a nuestra propia responsabilidad social. Un hombre no es malo, no asesina, no es rico; es como todo el mundo, y cada vez es menos de ninguna manera como las jóvenes que ve Beatriz en la discoteca: «Montones de chicas revoloteaban por la pista estrellándose unas contra las otra, igual que los cuerpos celestes (...)»<sup>113</sup>. El hombre desintegrado en el último término de la atomización, es el átomo del que habla Beatriz en su novela cuando se pone a filosofar: «Supongo que en el fondo todos sentimos lo mismo puesto que al fin y al cabo venimos de lo mismo: hidrógeno, helio, oxígeno, (...)»<sup>114</sup>.

Un burgués se hace excluyendo la percepción de las necesidades colectivas, como pasa a nuestros autores piensan que retratan a una generación sólo por haberse descrito *apenas* a sí mismos, «piensa haber hecho bastante al describir su propia naturaleza o la de sus amigos, pues todos los hombres son de la misma madera»<sup>115</sup>.

Incluso llevándolo al extremo de voracidad, en el capitalismo tardío, quizá al “otro” puedes habértelo tragado, o aniquilado: «Viajaba de mí a mí misma hacia dentro y la encontraba».<sup>116</sup> El ser humano posmoderno por tanto va dejando de ser. Primero dejó de pertenecer a comunidad alguna y pasó a ser como todo el mundo: iguales un pescador gallego que una consultora para temas medioambientales de la Unión Europea. Después de *ser* iguales en todo, los seres humanos dejan de sufrir, de amar materialmente. Son las mujeres con visado para el *País de Nunca Jamás* que pretende Beatriz.

El ser humano posmoderno no sólo no ve lo que es, sino que no se hace responsable de lo que hace. Del atomismo social pasamos al atomismo psicológico; se acabó pues el arrepentimiento que sigue a Auswitch: Hitler y Mathama Gandhi lo mismo. Siguiendo a Lucía Etxebarría, «Todos somos inevitables, todos venimos de lo mismo, todos constituimos un milagro en nosotros mismos»<sup>117</sup>.

Por si fuera poco, los seres humanos posmodernos han asumido la voluntad de ser esas personas del fin de la historia: «Tengo veintidós años y hablo por boca de otros. (...) Todos nuestros actos, todos nuestros amores, son repeticiones de otros ya acaecidos y por eso siempre encontraremos en un libro nuestras preguntas»<sup>118</sup>.

<sup>112</sup> *Ibid.*, pág. 26.

<sup>113</sup> Lucía Etxebarría, *Op. cit.*, pág. 25.

<sup>114</sup> *Ibid.*, pág. 174.

<sup>115</sup> Jean Paul Sarte, *Op. cit.*, pág. 27

<sup>116</sup> Lucía Etxebarría, *Op. cit.*, pág. 52.

<sup>117</sup> *Ibid.*, pág. 246.

<sup>118</sup> *Ibid.*, pág. 19.

Para mí, lo que esta *crónica social pegada a la realidad* procura es eludir exactamente eso, la responsabilidad de enfrentar al ser humano en su propio momento. Por eso, insisto en lo de ser más materialistas, recuperar a la persona como un absoluto en su hora, en su medio, en su tierra: «No nos haremos eternos corriendo tras la inmortalidad, por haber reflejado en nuestra obra principios descarnados, sino al tomar partido por la singularidad de nuestra época»<sup>119</sup>.

Contra la concepción analítica burguesa, Sartre propone la sintética: un todo es diferente de la suma de sus partes. Por eso me indigna tanto que se compare a estos autores con los de la generación del 50. Una generación, esta sí, que ante el falseamiento de la realidad pretendió ver las cosas como eran, captando lo colectivo como hicieron Aldecoa, Sender y Armando López Salinas en *La Mina*, comprometido con la vida sucediendo y no con las charcas narcisistas, ni las sintonías comerciales.

### **Los átomos en el túnel de la relatividad por donde cabalga tranquilamente el capitalismo.**

«Escribir es, pues, a la vez, revelar el mundo y proponerlo como una tarea a la generosidad del lector»<sup>120</sup>. Y en esa tarea «lejos de ser relativistas, afirmamos rotundamente que el hombre es un absoluto. Pero lo es en su hora y en su medio, sobre su tierra»<sup>121</sup>. Sin embargo Mañas y Etxebarria ofrecen a un sujeto desterritorializado posmoderno, fruto de una cotidianeidad empobrecida, donde todo es subjetivo. Su héroe narcisista, cómodamente instalado en su *particular túnel de relatividad*, dedica a todos los demás una mirada fría, casi muerta, diría yo. «El territorio del Mónica, huido del tiempo y del espacio merced a un muy particular túnel de relatividad (...), se mantenía al margen de la rutina que presidía el resto de la casa»<sup>122</sup>.

Así, desde ese ensimismamiento abotargado es fácil hablar. Es facilísimo para Beatriz decir estas tonterías:

La casualidad juega un papel crucial en cada historia. Cada proceso evolutivo se caracteriza por una poderosa aleatoriedad. El choque de un rayo cósmico con un gen diferente, la producción de una mutación distinta... nanosegundos de consecuencias profundas... Nacemos determinados por una serie de condicionantes, materiales y emocionales. (...) Eso marca. Pero tiendo a creer, quiero creer que aunque nacemos con unas cartas dadas está en nuestras manos cómo jugarlas.(...) Todos somos al mismo tiempo víctimas y responsables de nuestra propia vida<sup>123</sup>.

Por tanto para Beatriz, al estilo americano, las oportunidades que la vida te ofrece, influyen, pero está en tus manos ser más listo que nadie y jugar bien las partidas. El destino se privatiza y, en cuanto a la realidad más global, es como es y es naturalmente así. No se trata de cuestionar por qué el hambre de África, el hambre en África está dada y lo que importa es si por un nanosegundo naciste, o no, allí. No es la colonización, ni el imperialismo, o siendo más concretos, no es la introducción del

---

<sup>119</sup> Jean Paul Sarte, *Op. cit.*, pág. 15

<sup>120</sup> *Ibid.*, pág. 101

<sup>121</sup> *Ibid.*, pág. 15.

<sup>122</sup> Lucía Etxebarria, *Op. cit.*, pág. 14

<sup>123</sup> *Ibid.*, pág. 246

monocultivo de la perca o del algodón, ni la caída de su precio en el mercado internacional, tampoco un sistema que necesita del empobrecimiento de mayorías para enriquecer a las minorías. No: es el nanosegundo de consecuencias profundas lo que provoca el estado de las cosas.

Con todo no debemos quejarnos demasiado, sino conformarnos: «Por supuesto yo habría preferido contar con un padre y una madre que me quisieran (...). Pero también habría podido nacer en Bosnia, Uganda o Zaire y haber vivido experiencias muchísimo peores»<sup>124</sup>. Deduzco por tanto que la autora considera que en Uganda, Zaire y Bosnia los padres y las madres no aman a sus hijas. De la relatividad pues, pasamos a la aceptación, desde esta valoración ideológica, según la cual se nos cuenta que los occidentales tenemos lo mejor de entre lo malo, que es lo que hay, porque además en el mundo como Beatriz dirá: «No hay tierra nueva, ni mar nuevo (...) Existe un solo tema la vida, y la vida siempre es la misma»<sup>125</sup>.

No me queda por tanto más que decir con la voz de Ferlosio en su libro *Vendrán más años malos y nos harán más ciegos* –el título me parece tan procedente que me he resistido a ponerlo a pie de página- que tal vez lo que sospechamos

... en su boca –la de Beatriz, la de Etxebarría y tantos otros- no sea sino el sabor de la íntima y tenebrosa complacencia con lo fatal, en la medida en que ésta les permite –le permite- sentirse relevados del valor de plantar cara a la imponente hueste del destino y exonerados de empuñar la espada de la responsabilidad de lo posible<sup>126</sup>.

### **Sobre la movilización social que no provocan estas obras: los riesgos de la pseudocultura y el individualismo exacerbado.**

Adorno escribió en *la Dialéctica Negativa* «La perpetuación del sufrimiento tiene tanto derecho a expresarse como el torturado a gritar; de ahí que quizá haya sido falso decir que después de Auschwitz ya no se puede escribir poemas»<sup>127</sup>. La cuestión es preguntarse si Auschwitz ha terminado, o si para un mundo como el actual, Hitler no fue un precursor<sup>128</sup>. Con todo esto quiero retomar una idea, que he escuchado respecto al retorno de una cultura autoritaria, con el apoyo diría yo, de estas novelas propagadoras de individualismo. El antropólogo Louis Dumont<sup>129</sup> sostiene que la ideología, marcadamente individualista, con su aversión por toda suerte de "jerarquía", o sea, por toda forma de "englobamiento" y "subordinación" de grados diferenciados y reconocidos, al destruir toda jerarquía de valores y fines humanos, confunde jerarquía y poder, subordinación y dominación y termina consagrando la lucha de todos contra todos por el poder y la dominación.

---

<sup>124</sup> *Ibid.*, pág. 245

<sup>125</sup> *Ibid.*, pág. 19.

<sup>126</sup> Rafael Sánchez Ferlosio, *Vendrán años malos y nos harán más ciegos*, Barcelona, Destino, 1993, pág. 22

<sup>127</sup> Adorno, *Dialéctica negativa*, Taurus, Madrid, 1975.

<sup>128</sup> Carl Amery, *Auswitch ¿comienzo en el siglo XXI? Hitler como precursor*, Madrid, Turner/Fondo de Cultura Económica, 2002.

<sup>129</sup> Louis Dumont, *Ensayos sobre el individualismo. Una perspectiva antropológica sobre la ideología moderna*, Madrid, Alianza, 1987. Citado en Pedro Fernández Liria, «La fatal emancipación: sobre la "crisis de las diferencias" en la sociedad capitalista», *Nómadas. Revista Crítica de Ciencias Sociales y Jurídicas*, n° 9. Disponible en internet: <http://www.ucm.es/info/nomadas/>

Como hemos podido ver en estas novelas, al no existir un entramado de referentes y valores humanamente significativos, se desvalorizan las relaciones interhumanas y adquieren prioridad las relaciones subhumanas con un mundo contrapuesto de cosas (mercancías) sobre las que el hombre alienado cree imponer su voluntad. Ahora bien ese hombre alienado, como la historia ha venido a mostrarnos, huye de esa masiva violencia interindividual tratando de restaurar de modo más o menos desesperado el "orden" cultural y social disuelto, la antigua jerarquía o subordinación holística que les ligaba: «El totalitarismo resulta de la tentativa, en una sociedad en la que el individualismo se halla profundamente enraizado y es predominante, de subordinarlo a la primacía de la sociedad como totalidad»<sup>130</sup>.

No quiero parecer apocalíptica, pero creo que no debemos engañarnos, estas obras, como toda forma de comprensión de la realidad, actúan. En la lógica cultural del capitalismo tardío, nos encontramos con el fin de la historia de la posmodernidad<sup>131</sup> que recibe a sus artistas con complacencia. Todo lo que actualmente se produce siguiendo la lógica de la frenética urgencia por producir oleadas de artículos frescos con tasa de productividad creciente, está inmerso dentro de la lógica de la hegemonía cultural posmoderna y contiene sus rasgos constitutivos. Jameson señala una nueva superficialidad; un nuevo subsuelo emocional "intensidades", afectos que flotan libremente y están dominados por una gran euforia (anomia); nos encontramos con el declive de nuestra historicidad, la incapacidad vital de experimentar, de forjar representaciones de nuestra experiencia actual.

La pérdida de materialismo como señala Jameson es el paso entre las botas campesinas de Van Gogh deformadas por el trabajo y el sufrimiento, a los zapatos de polvo de diamante de Warhol. Warhol gira en su obra alrededor del fetichismo de la mercancía pero no se posiciona. Es el ocaso de los afectos que muestra la Marilyn Monroe de Warhol frente a *El grito* de Munch. Al menos la modernidad sufre, sin embargo en la posmodernidad la persona se ha disuelto, se ha descentrado, ha perdido su profundidad. Jameson señala a este respecto que el primer capitalismo establece el signo, en relación con su referente, tras esto se produce una inversión dialéctica, el signo se separa del referente pero no lo abole, queda en la distancia y desde esa distancia permite la autonomía del signo (modernismo) hasta que en el capitalismo tardío, la fuerza de la reificación en fase aumentada penetra al signo, desvincula significante de significado, de forma que referencia y realidad desaparecen, incluso se ponen en entredicho. Nos quedamos pues con un juego aleatorio de significantes que reorganiza sin cesar fragmentos de textos preexistentes, esos metalibros que canibalizan otros libros. Lo que intuyo es que estas novelas han logrado, si no desaparecer la realidad, ponerla en entredicho ¿Beatriz recibió malos tratos? ¿Murió el Fierro o lo mataron?

### **Volver a lo real como ejercicio de honestidad**

Para ya concluir estas apreciaciones, vuelvo a estas dos novelas de los X, tan distantes de la magnífica herencia de la novela del realismo social de los 30 y los 50, en tanto

---

<sup>130</sup> Louis Dumont, *Homo Aequalis. Génesis y apogeo de la ideología económica*, Madrid, Taurus, 1982, pág 24.

<sup>131</sup> Fredric Jameson, *Teoría de la posmodernidad*, Madrid, Trotta, 2001.

que ni tan siquiera intentan enfrentar –ya que no superar- nuestra realidad concreta actual. Por eso como un ejercicio de aclaración, me gustaría terminar señalando algunos retos que creo que no debiéramos eludir en nuestro trabajo intelectual.

Creo que no debemos dejar de considerar que la novela española contemporánea es un producto de un sistema de capitalismo sin verdad. El sistema de la sociedad del riesgo donde todo puede pasarnos, mientras procuran convencernos de que ya todo lo importante ha sucedido. Estas novelas como parte de una *industria cultural* adolecen del individualismo narcisista, la *corrosión del carácter*<sup>132</sup> que neutraliza al ser humano y lo quiere ubicar en la *órbita cementerio*, un lugar sin fuerza de gravedad, donde el dolor no pesa, las agresiones flotan y vivir es un fastidio.

No tenemos comunidad, las grandes palabras no tiene sentido y por tanto sólo nos queda lamentarnos sofisticadamente, sin criticar radicalmente, sin atrevernos a nombrar. Decir el mundo va mal, porque hay yonquis tristes, porque nos sentimos vacíos y perdidas, y no decir, el mundo va mal por la especulación inmobiliaria, por la mercantilización de la vida.

¿Qué tiene que ver la voluntad de Aldecoa de trabajar por reflejar en la novela una realidad inédita «cruda y tierna a la vez», o su voluntad de protestar, de hacer incisivas preguntas<sup>133</sup>? ¿Qué tienen que ver esos libros honestos, con estos libros «propagadores de vacío»<sup>134</sup>? ¿Qué tienen que ver Mañas o Etxebarria con esos escritores que miraban y escuchaban para saber, para aprender a vivir, para revelarse contra su realidad, desde el desvelamiento de lo oculto, lo marginado, lo estructural? Y no por lo que cuentan, que se me podrá decir que hablan de drogas, pero de drogas que no cuestan, que no duelen, que no se relacionan con el narcotráfico, que son solo una excusa narrativa, una excusa para la sabihondura, para el tono mimético del *propagador de vacío*.

Sinceramente estoy convencida de que escribir hoy en día no es fácil. Es difícil escribir cuando no existe una comunidad que otorgue valor a las palabras y cuide porque sean dichas por lo que *realizan*. Es cierto es que es difícil escribir cuando ya no se confía en la capacidad de mejorar el mundo que tendríamos los seres humanos. Pero al menos seamos responsables y no nos continuemos mintiendo. Al menos seamos honestas, dejemos de vivir en el videojuego, en el libro caníbal, en la búsqueda del efecto, en el arropo de la mentira que nos distrae mientras vamos perdiendo la capacidad de sentir la vida real. Sintamos la muerte del Fierro, su asesinato, porque esa vida, supone nuestra única posibilidad de rebelarnos.

Luchemos contra el adelgazamiento y la desusubstancialización, contra la lógica de la razón instrumental, relativista y pragmatizadora que pretende el poder y el dominio y la autoconservación. Recuperemos los motivos del salario y no sólo de la frustración que se siente al cobrarlo. Recuperemos después la visión dolorida y hagámoslo sin dogmatismo, desde la materia, desde lo concreto que le vence y convence a un trabajador a fin de mes, pero también desde su deseo de cambio.

<sup>132</sup> Richard Sennett, *La corrosión del carácter*, Madrid, Anagrama, 2001.

<sup>133</sup> Ana María Matute, «Prólogo», en *La tierra de nadie y otros relatos*, Navarra, Biblioteca Básica de Salvat, 1983, pág. 9

<sup>134</sup> Carmen Martín Gaité, «Prólogo», en Jesús Fernández Santos, *Los Bravos*, Navarra, Biblioteca Básica de Salvat Navarra, 1983, pág. 10.

Recuperemos el testimonio, la denuncia, recuperemos la actitud crítica, la conciencia de la hegemonía y su reversión en proceso.

Luchemos contra la atomización de las personas. Enfrentemos como decía Sartre ese espíritu analítico de la revolución burguesa que te dice «Todos los seres humanos nacen libres e iguales en dignidad y derechos»<sup>135</sup>. Recojamos la percepción de las realidades colectivas, su materialidad concreta en su momento histórico, social, económico, medioambiental, ese momento que desmiente que todos esos seres humanos nazcan en efecto ni libres, ni iguales en derechos, ni en dignidad. No permitamos una realidad diluida en los últimos términos de la descomposición. El hombre no es un guisante en una lata de guisantes y no debemos olvidar, como decía Horkheimer, que en el capitalismo autoritario, la dominación, ya no se ejerce a través de la esfera del intercambio, sino *directa y totalmente* sobre los individuos atomizados<sup>136</sup>.

Recuperemos la novela no como un lujo, sino como un trabajo, como una obra necesaria como quería Celaya. Recuperemos el escribir como obrar –tal y como proponía Sartre- el decir como hacer; no el decir por decir, sin que siquiera nos importe. Aunque no lo queramos nuestra opción no es neutra, no existe el hombre antena, que otorga existencia objetiva al grupo. Existe la persona que escoge qué contar y cómo contarlo y lo puede hacer de forma más o menos responsable, consciente, honesta, pero en último extremo intermediando.

Y por último, recuperemos el realismo como decía Blas de Otero como *realización* del ser humano, como levantamiento de lo material concreto al arte, y en lo material veámoslo todo. Como decía Marx:

En la producción social de su vida, los hombres establecen relaciones definidas que son indispensables e independientes de su voluntad, relaciones de producción que corresponden a un estadio definido del desarrollo de sus fuerzas productivas materiales. (...) El modo de producción de la vida material condiciona el proceso de vida social, político e intelectual en general. No es la conciencia de los hombres la que determina su existencia, sino, por el contrario, es su existencia social la que determina su conciencia<sup>137</sup>.

Por tanto reconozcamos que los libros no están al margen de la industria editorial, que los autores no están al margen de sus anticipos. No mintamos: no vale todo, no todo está dicho. No estás escritor por encima del bien y del mal.

Como decía Engels, «Seamos conscientes de que somos nosotros mismos quiénes construimos nuestra historia, aunque lo hacemos en primera instancia bajo condiciones y supuestos muy definidos»<sup>138</sup>. Busquemos esas condiciones y supuestos en cada momento histórico particular. Seamos capaces de captar a la “sociedad” no como una *cáscara muerta* que limita la realización personal, sino como «un proceso constitutivo con presiones muy poderosas que se expresan en las formaciones culturales, económicas y políticas y que para asumir la verdadera dimensión de lo constitutivo son internalizadas y convertidas en voluntades individuales».

---

<sup>135</sup> Declaración Universal de los Derechos Humanos

<sup>136</sup> Max Horkheimer, *Crítica de la razón instrumental*, Madrid, Trotta, 2002.

<sup>137</sup> Cfr. Raymond Williams, *Marxismo y literatura*, Barcelona, Península, 1997, pág. 93.

<sup>138</sup> Cfr. Raymond Williams, *Ibid.*, pág. 104.

Seamos como sugiere Williams suficientemente materialistas para ver el mundo desde la gente en su sociedad, en proceso de constitución:

Escribir es siempre comunicación, pero no siempre puede reducirse a la comunicación: el envío de mensajes entre personas conocidas (...) Escribir es siempre autocomposición y composición social, pero no siempre puede ser reducido a la personalidad y la ideología (...) La práctica creativa es de muchos tipos. Es desde ya y activamente nuestra conciencia práctica<sup>139</sup>.

Uno de los grandes retos de la literatura actual debe ser, a mi entender, explicitar lo hegemónico, como «todo un cuerpo de prácticas y expectativas en relación a la vida: nuestros sentidos y dosis de energía, las percepciones definidas que tenemos de nosotros mismos y de nuestro mundo. (...) un sentido de la realidad para la mayoría de las gentes de una sociedad»<sup>140</sup>. Ahora bien se trata de «Comprender lo hegemónico en sus procesos activos y formativos, pero también en sus procesos de transformación»<sup>141</sup>.

Y para concluir no quiero terminar sin aclarar que creo que la literatura debe ser útil, es más creo que siempre lo es, útil a algo, y normalmente al beneficio privado. Y a este respecto, me gustaría recoger las apreciaciones del niño Femka en el libro *¿Qué es el arte?* de Tolstoi<sup>142</sup> del que recibo con gran satisfacción su concepción del arte, de la belleza que el muchacho no alcanza a comprender separada de su utilidad. En su capítulo inicial de «Los escolares y el arte» me parecen conmovedoras estas tres preguntas que efectúan unos niños: «Lev Nikolaevich ¿por qué aprende uno a cantar? (...) A menudo pienso por qué se hace en realidad. ¿Y para qué sirve el dibujo? ¿Y por qué escribir bien?»<sup>143</sup>. Y respondo dada la utilidad del arte, se puede escribir para vender o para aportar, para crear comunidad o atomización, para evidenciar o esconder.

Creo que casi el único episodio que recuerdo de *Crimen y Castigo* de Dostoievski es aquel en que un animal –un caballo o un burro- es apaleado. Me pasa -lo descubrí leyendo a Tolstoi- como a sus escolares, que me quedé enganchada, como en un bucle, a una pregunta, la pregunta final de esta cita que a continuación os transcribo: «Esta mañana cuando iba a la escuela, Gavruka venía del bar más borracho que una cuba. Su caballo echando espuma por la boca ¡y él golpeándolo! Siempre me apenan estas cosas. De verdad ¿por qué tenía que golpearlo?».

Por eso detesto *Historias del Kronen*, porque no me ha contado que moría el Fierro, que lo estaban matando y de este modo, Mañas me estaba robando una pregunta vital ¿por qué tenían que matarlo? Ese *acercarse Kronen a la realidad* -he tardado en darme cuenta- me desazonó porque me regateo la vida y me mintió, y creo que Mañas -y Etxebarria y sus espectaculares ojos amoratados- deberían para empezar avergonzarse de la conveniente cortedad de su mirada.

<sup>139</sup> Raymond Williams, *Op. cit.*, pág. 242.

<sup>140</sup> *Ibid.*, pág. 131.

<sup>141</sup> *Ibid.*, pág. 135.

<sup>142</sup> Lev Tolstoi, *¿Qué es el arte?* Barcelona, Península, 1992, pág 15.

<sup>143</sup> *Ibid.*, pág. 18.

## NORMAS DE EDICIÓN

La Fundación de Investigaciones Marxistas invita a enviar artículos inéditos para su publicación en *Revista de crítica literaria marxista*. Las aportaciones deberán ser escritas en cualquiera de las lenguas oficiales del Estado. Los trabajos serán analizados por el consejo de redacción.

1. Los originales deberán corresponder a las normas de edición de la revista:

a) Texto en el formato Microsoft Word para Windows, espacio sencillo, fuente Times New Roman en cuerpo 12.

b) Las citas, si son breves, hasta tres líneas, van en el cuerpo del texto entre comillas.

c) Las citas con más de tres líneas constituirán párrafo aparte, sin comillas y en fuente Times New Roman, en cuerpo 10.

d) La referencia bibliográfica de las citas se introducirá al pie de página en cuerpo 10, según el siguiente formato: Nombre y apellido del autor, Título, Ciudad, Editorial, Año y número de página(s). Ejemplo:

Juan Carlos Rodríguez, *Teoría e Historia de la producción ideológica*, Madrid, Akal, 1991, págs. 65-66.

En el caso de que se cite un artículo o el capítulo de un libro, éste deberá introducirse entre comillas y, a continuación, se citará el libro o revista donde se incluye. Ejemplo:

Belén Gopegui, «A la espera de los grandes temporales», en Matías Escalera Cordero (coord.), *La (re)conquista de la realidad*, Madrid, Tierradenadie ediciones, 2008, págs. 53-68.

e) Se utilizarán los convencionalismos *Op.cit.*, *Ibid.*, *Cfr.* y *Vid.* cuando se cite por segunda vez una obra o para remitir al lector a otros textos cuando se considere oportuno.

f) El listado de la bibliografía consultada para la elaboración del trabajo debe contener todas las obras mencionadas al pie de página.

g) Número de páginas del artículo: máximo de veinte.

2. Envíe su artículo por correo electrónico a david.becerra@uam.es

3. Los originales que no se adapten a estas normas se devolverán a su autor para que los modifique.

4. Las colaboraciones en *Revista de crítica literaria marxista* no son remuneradas.

## INSCRIPCIÓN DE SOCIOS

**F I M**



Fundación de  
Investigaciones  
Marxistas

### **SOCIOS INDIVIDUALES**

Haciéndote socia o socio individual de la FIM contribuyes a sus actividades y favoreces la difusión del pensamiento marxista y su diálogo e intercambio con otras corrientes críticas. Si eres socia o socio individual, recibes información de toda nuestra programación, disfrutas de un descuento del 30% en publicaciones y seminarios y te enviamos nuestra revista "Papeles de la FIM".

La cuota anual es de 72 euros. Por cierto, que desgrava en la declaración de la Renta. Para realizar la inscripción rellena el documento de la página siguiente y envíanoslo a:  
FUNDACIÓN DE INVESTIGACIONES MARXISTAS  
calle Alameda, 5 2º izda  
28014 Madrid

### **SOCIOS COLECTIVOS**

Si sois una Asociación, una Agrupación, un Colectivo o simplemente un grupo de estudios y estáis interesados en que trabajemos juntos, podéis haceros socios colectivos. Los socios colectivos reciben un ejemplar de cada una de nuestras publicaciones - incluido un fondo de publicaciones anteriores que no se encuentren agotadas. Las personas que pertenezcan a vuestro grupo gozan de los mismos descuentos que los socios individuales. Los socios colectivos participan con sus propuestas en la elaboración de nuestro programa anual. Y, por supuesto, haremos cuanto podamos para ayudaros a montar vuestras propias actividades (charlas, debates, cursos, ...).

La cuota anual de los socios colectivos es de 150 euros. Para realizar la inscripción rellena el documento de la página siguiente y envíanoslo a:  
FUNDACIÓN DE INVESTIGACIONES MARXISTAS  
calle Alameda, 5 2º izda  
28014 Madrid

También puedes ponerte en contacto con nosotros, por teléfono al 91 420 13 88, por correo electrónico a [info@fim.org.es](mailto:info@fim.org.es)

### **Boletín de inscripción en la FIM**

Nombre.....

Apellidos.....

Domicilio.....

Localidad.....

NIF.....

CP.....Tel.....

Se inscribe como socio en la FIM.

Forma de pago: **cuota de 6 Euros mensuales**,  
que se cobrarán trimestralmente mediante domiciliación bancaria.

....., .....de ..... del 200...

Firma

### **Domiciliación bancaria**

Titular .....

Banco/Caja.....

Agencia.....

Domicilio.....

Localidad.....

C.P.....

Provincia.....

Núm.Cta.....

Señor director: les agradecería tomen nota de atender hasta nuevo aviso,  
con cargo a mi  
cuenta, los recibos que a mi nombre sean presentados para su cobro por  
la Fundación de  
Investigaciones Marxistas.

....., .....de.....de 200....

Firma