

ENSAYO

Una amistad ilustrada



Goethe y Schiller. 'Historia de una amistad. Rüdiger Safranski. Traducción de Raúl Gabás. Tusquets, Barcelona 2011. 340 páginas.

Goethe (1749-1832) alcanzó una precoz celebridad a los veinticinco años en toda Alemania con su novela 'Werther', Leipzig 1774 - 'Die Leiden des jungen Werthers', 'Las desventuras del joven Werther', Schiller (1759-1805), diez años más joven que Goethe, estrenó a los veintitres años su drama 'Los bandidos' 1781 - 'Die Rauber'. Estas dos obras fueron los pistoletazos de



salida del romanticismo alemán. El ensayista Rüdiger Safranski (1945) ha publicado biografías de Schopenhauer, Nietzsche y Heidegger, y ahora nos entrega 'Goethe y Schiller. Historia de una amistad'. Si Tolstói y Dostoievski jamás cruzaron una palabra, Goethe y Schiller tardaron un siglo en darse la mano y trazar una amistad literaria. En 1794 tuvo lugar el encuentro entre ambos, cuando Goethe tenía cuarenta y cinco años, y Schiller, treinta y cinco. En su 'Trayectoria de Goethe', Alfonso Reyes, nos pinta a Goethe como un presocrático dieciochesco. Ver con las manos y

tocar con los ojos. Pero no llega al extremo de Demócrito, arrancarse los ojos para pensar mejor y no distraerse.

Goethe era un fauno kantiano, un oxímoron de Weimar. Werther era un lector encandilado de Homero, pero acabó siendo un Antígono, un párvulo sentimental. Schiller era un médico militar cuya pasión adolescente fue Shakespeare, reconvertido en historiador y dramaturgo, pero con una salud quebrantada por la tuberculosis. Con estos mimbres se tejó la cesta de dinamita mojada del romanticismo alemán. Goethe indujo al suicidio a media

Alemania y se fugó a Italia para fornicar en los burdeles de Roma. Sus censuradas 'Elegías romanas' son el espejo de esa experiencia, unos poemas escabrosos, priápicos o itifalicos, dignos de un Marcial por no de Weimar.

Pasión dispareja por las damas

El gran Goethe era, como diría un castizo, un picha brava. Había aprendido en Italia a no engañar a su naturaleza con falsas beatas. Se casó con una fregonza a la Rubens, con excelentes tetas y rotundo culo, mientras Schiller se casaba con una dama

sela de porcelana. Incluso en esto eran hombres opuestos pero unidos por una concordia fecunda en materia literaria. Se leían, se corregían, tenían conversaciones interminables.

Safranski nos cuenta la anécdota divertida de la visita de Hölderlin a Schiller, cuando compartió sala de espera con Goethe y no lo reconoció. Schiller todavía pudo ver la redacción del primer 'Fausto' de Goethe. Mientras Schiller redactaba sus últimos dramas, como 'Guillermo Tell'. ¿No ha de tener límites la tiranía? Madame Staël, refugiada en Alemania, visitó

Weimar y recitaba versos de Racine a los dos amigos. Goethe tradujo 'El sobrino de Rameau' de Diderot, nacido el mismo año que Sterne, otro autor idolatrado por el autor de 'Fausto'. En suma, el ensayo de Safranski nos sumerge en una cima de Alemania ilustrada.

No estará de más recordar que Mor de Fuentes tradujo el 'Werther' y que Félix de Azara viste calzones amarillos, a la moda de Werther, en el retrato que le hizo Francisco de Goya en 1805, el año en que murió Schiller.

CÉSAR PÉREZ GRACIA

CREADORES EUROPEOS

Victor Guiu: «En el horizonte no se ven los Alpes. Se intuyen (...) Hablan francés en la calle. Un mecánico lava y engrasa bicicletas. Huele a linimentos y aceites. Hay otra vez pasta para el desayuno y para la cena. Los periódicos hablan de gestas. No hay duda: Esto es el TOUR» (De 'Le Tour cartonero', Cartonerita)



ENTREVISTA LA ESCRITORA Y CINEASTA VALÉRIE MRÉJEN, TODO UN FENÓMENO EN FRANCIA, PUBLICA 'EAU SAUVAGE' EN PERIFÉRICA

«La literatura me sirve para vivir»

Valérie Mréjen (París, 1969) es novelista y cineasta. 'Eau sauvage' (Periférica, 2011), la tercera novela que se edita en español, vuelve a las relaciones familiares y presenta a un padre torpe y tierno a la vez que le habla a su hija. Mréjen estuvo hace unos días en Madrid, para presentar algunas de sus piezas audiovisuales y la novela 'Eau sauvage'. Conversó con HERALDO.

¿Cómo surgen sus novelas?

Las ganas de escribir siempre nacen de una obsesión, de algo que vuelve. Es lo que me pasó con 'El agrío', o con las relaciones familiares en 'Mi abuelo' y 'Eau Sauvage', que habla de la propia obsesión de la repetición en las relaciones familiares. Para mí tienen algo opresivo, algo bastante agresivo por la violencia verbal, pero al mismo tiempo tienen una gran fuerza cómica.

El humor descarnado es una de las características de su estilo desenfadado y fresco. ¿de dónde viene?

Las situaciones familiares pueden resultar agresivas, pero si vieras a toda esa gente hablando a la vez en la mesa, gritándose, como en una película italiana de una familia muy numerosa, se parecería gracioso, podría ser una parodia. Trato de mezclar las dos cosas porque no me apetece que sea triste, no va para nada con mi carácter y, además, la parodia es una manera de abordar buena parte de las cosas que quiero que estén en mis libros. Lo que me hacía soportar determinadas situaciones, escenas, comidas familiares era que siempre había un momento en el que se podía respirar porque había algo de parodia, un momento en el que nos reíamos de nosotros, nos lanzábamos bromas. He querido mostrar eso en mis libros. Me cuesta mucho trabajo conseguirlo, no es para nada algo adquirido o natural; siempre tengo que buscar la manera de hacer las cosas más ligeras.

Sus novelas son fragmentarias, con capítulos muy cortos...

La estructura viene de la voluntad de alternar situaciones de agobio, incómodas, con momentos de parodia. De hecho, en los

tres libros hay una alternancia entre los capítulos. En 'Eau Sauvage' me impuse alternar los momentos en los que el personaje es bastante duro y torpe con otros en los que es mucho más tierno y paternal, como si todo eso fuera cambiante sin cesar, como si oscilara todo el tiempo y no tuviera nunca uno de los aspectos del todo ni el otro. Y eso hace que la estructura sea bastante fragmentaria. Y esa fragmentariedad deja huecos, a veces da la sensación de que en sus novelas es casi tan importante lo que no se dice como lo que se dice.

Me di cuenta de que tenía la necesidad de dejar espacios entre los capítulos y no sabía por qué lo hacía, pero era mi manera de escribir, me salía de manera natural. Y me di cuenta de que dejar esos espacios en blanco, o vacíos, era una manera de dejar un espacio en el que el lector puede proyectarse y, tal vez, imaginar cosas que no se dicen de manera explícita. Hay lazos entre los párrafos que establezco de manera un poco inconsciente; hablo de una cosa y eso me hace pensar en otra, y así se despliega la escalera. Otras veces los lectores me descubren lazos que yo no había puesto de manera intencionada. En lo que escribo hay cosas cuyo sentido a veces se me escapa, pero también en los vacíos.

¿A qué responde esa estructura?

No quería que la materia fuera demasiado densa, quería que las cosas quedaran evocadas, sugeridas a veces, aunque por supuesto hay cosas que se dicen de manera explícita. Pero me gusta detenerme en un determinado punto porque a veces también a mí la memoria me falla, no tengo un conocimiento preciso de lo que cuento y soy consciente de que deforme mis recuerdos. Es una deformación necesaria, pero me siento obligada a detenerme en un determinado momento porque con fragmentos, impresiones, frases que vienen pero que a veces no sé bien de dónde vienen; es también una manera de preservar una cierta incertidumbre. Su estilo debe mucho a la memo-



Valérie Mréjen, la escritora y cineasta francesa en Madrid y una obra suya. DAVID BARRERO



ria y su escritura sigue el patrón de la memoria.

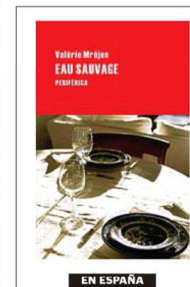
Sí, es cierto. Siempre que he empezado uno de mis libros sabía que lo que contaba era en realidad mi interpretación. Y, sobre todo, en las historias familiares tenía claro que lo que contaba era la manera en que yo me acordaba de algo determinado y que quizá era completamente falso en relación a la verdad -en realidad, no existe una verdad en las relaciones familiares, cada uno tiene su interpretación. Pero es muy importante, sobre todo en la escritura de ficción no solo aceptar esa idea sino desarrollarla: transformar las cosas, nos las apropiamos, está completamente filtrado a través del prisma de nuestra mirada. Al mismo tiempo es delirando porque al tratarse de historias de familia, tenía la sensación de que no tenía derecho a interpretar esos recuerdos.

En sus novelas habla de otros, pero de una manera velada también se cuenta a usted.

Creo que no hubiera podido contar mi propia historia directamente. Lo hago a través de una falsa neutralidad: enumero hechos, recuerdos que son mis recuerdos, pero que no tienen ningún valor en sí mismos. Me di cuenta de que había algo que me pertenecía de una manera muy particular y muy precisa. Escribirlas de una manera neutra era una manera de hacer que estuvieran fuera de mí. De hecho, también hablo de cosas un poco periféricas, exteriores. Me sitúo en el lugar de una observadora, como si yo no estuviera implicada, pero soy yo, evidentemente. Eso me permitía ponerme en el papel de una narradora exterior y no quería poner por delante una psicología, quería evitar la psicología.

¿Cómo pasa de las personas a los personajes de las novelas?

Es una frontera difícil porque hay personas de las que hablo en mis libros que existen y a las que transformo en personajes de novela y sé que van a leer el libro y, aunque no lo haya escrito para rendir cuentas, no puedo evitar pensar que lo van a leer. Es un poco extraño transformar las cosas porque te preguntas cómo se lo van a tomar. Por ejemplo, con 'El



EN ESPAÑA

La autora. Nacida en París en 1969, Valérie Mréjen es una de las escritoras francesas más personales de los últimos años. Alterna la literatura con el cine y la videocreación y las instalaciones. Ha expuesto en Madrid y Barcelona. En Periférica ha publicado 'Mi abuelo', 'El agrío' y 'Eau sauvage', libros breves de estilo impresionista, suspenso en la memoria, la familia, el amor y la ironía.

agrio, le di el manuscrito a la persona en la que se basa Bruno.

¿Se siente representante de una nueva corriente literaria cuyas características son la fragmentación, la autoficción...?

Sinceramente, no lo sé, pero no creo. La autoficción es algo de lo que se ha hablado mucho últimamente, pero creo que ha existido siempre. Hay conversaciones entre las obras, los escritores nos robamos cosas. Por otro lado, nunca he tenido miedo de que me influyeran los autores que me han marcado, ni de perder algo, ni de caer en la imitación y, al mismo tiempo, olvidó los libros que me marcan profundamente para conseguir escribir mi propio libro. Me sé que están ahí, pero no me acervo demasiado.

Además de Puz, ¿qué otros escritores son sus referentes?

Es cierto que Georges Perec ha sido una lectura importante y lo sigue siendo y, extrañamente, Marguerite Duras. La descubrí cuando era adolescente y me marcó mucho. Duras cuenta su historia familiar, personal, toda su vida, y me siento bastante cercana a esa manera de mezclar las historias personales, de volver sobre ellas, de dar vueltas a las cosas. Y consigo hacer algo que está más allá de la ficción, algo un poco enigmático. Siempre pienso en Philip Roth y Bret Easton Ellis. Natalia Ginzburg también me gusta. Hay muchos escritores contemporáneos que me gustan: Olivier Cadiot es divertido y manipula mucho las frases hechas. Hace lecturas en público y es muy bueno en el escenario. Me gusta mucho la idea de pasar del mundo de la literatura al escenario, transformarse.

Compagina su trabajo de escritora con el de cineasta. ¿Qué diferencias hay entre los dos lenguajes

ALOMA RODRÍGUEZ

«Duras cuenta su historia familiar, personal, y me siento cercana a esa manera de mezclar las historias»

Puede adquirir los libros de PUZ en su librería habitual, en la ubicada en el Edificio Pararinfo o a través de nuestra página web: <http://puz.unizar.es>

Nuevos derroteros de la narrativa española actual

Geneviève Champeau, Jean-François Carcélen, Georges Tyras y Fernando Valls (eds.)

Como entonces

María Fria

Primer Premio Narrativa Universidad de Zaragoza 2009-2010