

LIBROS

El periodista indeseable

Un día, un tal Hans Esser fue a pedir trabajo como redactor en el famoso diario sensacionalista alemán "Bildzeitung". El solicitante dijo haber estudiado economía y proceder directamente del campo de la publicidad. Tras una breve entrevista con el redactor jefe, Esser quedaba contratado. ¿Cómo iba el primero a imaginarse que aquel hombre bien rasurado, de pelo corto, profundas entradas y orejas salientes no era otro que Günter Wallraff? El periodista que, en 1976, haciéndose pasar por un financiero alemán de extrema derecha relacionado con Franz Josef Strauss, había conseguido mantener una entrevista con el general portugués Antonio de Spínola y descubrir sus proyectos golpistas. Y el mismo que, algunos años antes, había sido detenido e interrogado por la Policía griega después de repartir octavillas contra los coroneles fascistas, encadenado a un farol en pleno centro de Atenas (1).

Cuando, al cabo de cuatro meses de trabajar en el periódico, Wallraff fue finalmente descubierto, "Bild" sacó contra él una furibunda nota plagada de insultos personales y en la que se expresaba un temor que luego se vería plenamente confirmado por los hechos. "Sin duda, se decía en el artículo (Wallraff) ahora escribe todo lo que pretende haber observado en la Redacción local del "Bild" en Hannover. Este falso colega vomitará su cubo lleno de estiércol (...)".

La "vomitona" anunciada por el diario de Springer sería un libro que Wallraff titularía "Der Aufmacher" ("El titular") y que iba a convertirse en brevísimo tiempo en un auténtico "best-seller" en la RFA. Un libro en el que, con todo tipo de detalles y de datos cuidadosamente recogidos por el autor mientras duró su colaboración con el periódico, se denuncian abiertamente las prácticas más habituales de esa enorme fábrica de mentiras diariamente destinadas a unos quin-



Günter Wallraff, alias Hans Esser.

ce millones de alemanes (2), cifra de lectores calculada de un diario que tiene como características principales su anticomunismo de guerra fría, su antiintelectualismo (intelectual = terrorista) y la explotación sensacionalista del sexo y de la sangre.

Como era de esperar, los hombres de Springer no sólo intentaron impedir legalmente la difusión del libro, sino que trataron de convertir a Wallraff en una víctima más de sus usuales métodos de trabajo: intimidación, soborno de testigos, allanamiento de morada, hostigamiento de los familiares más próximos. Al final, cuando ya había salido la primera edición del libro, gracias sobre todo a los esfuerzos de los impresores por adelantarse a los Tribunales, los representantes legales del editor del "Bild" consiguieron que, en sucesivas ediciones, se censuraran al menos algunos pasajes. Pero el escándalo originado por los procesos contra Wallraff contribuyó aún más a la difusión de la obra y a la popularidad de su autor, que se vio continuamente solicitado por asociaciones sindicales y culturales para que hablara sobre sus experiencias en aquella Redacción.

Cuando apareció su libro sobre el "Bild", Wallraff llevaba, sin embargo, más de diez años dedicado al periodismo de denuncia, al periodismo combativo y, ¿por qué no?, de clase. Buena prueba de su labor es la antología que Anagrama acaba de publicar en castellano y que recoge, junto a ciertos pasajes especialmente significativos del libro citado, una serie de reportajes escritos por aquél entre 1966 y

1977 (3) y cuyo denominador común puede ser el hecho de que el periodista, antes que autor, ha sido actor. Actor que trabaja como obrero en una cadena de montaje, que haciendo gala de envidiable arrojo, se hace pasar por confidente ante la Policía política, o por traficante de bombas de napalm ante un obispo, y, en todos los casos, se encarga de registrar minuciosamente la realidad que observa, para, en una segunda fase, convertido ya en autor, sacar a la luz todas aquellas contradicciones que el poder se esfuerza en encubrir.

Como escribe el prologuista de la antología, "al contrario que Superman (...), Wallraff ofrece a los provisionalmente débiles y despojados de sus derechos el valor de asumir la defensa de sus propios intereses". Por eso, que la prensa Springer le llame "pequeño comunista que actúa en la sombra", "agitador" o "psicópata avanzado" no hace sino demostrar dónde les duele G. Wallraff. ■ JOAQUIN RABAGO.

(1) El periodista indeseable. Traducción: Joaquín Jordá. Barcelona, 1978.

Una parábola de la soledad

No hay hombre más solo, más desamparado, con los ojos de miles de personas que llenan un estadio fijos en su figura, que un portero de fútbol en los segundos que preceden al disparo del jugador contrario que coloca, parsimoniosamente, el balón en el punto fatídico de penalty.

Esa soledad es la metáfora que el austriaco Peter Handke, uno de los escritores jóvenes más interesantes de la literatura en lengua alemana, utiliza para

Peter Handke.



adentrarnos en la vida de ese kafkiano Josef Bloch, mecánico y en otro tiempo portero de fútbol (1).

Un malentendido —acabaremos sin saber si le han despedido o no— provoca una huida, huida que no evitará su soledad, su incomunicación. A lo largo de la novela —150 páginas, ¿novela corta?, ¿cuento largo?— pasan cosas, sí, pero nada tiene importancia. Al final seguiremos sin saber mucho de Josef Bloch.

Es ésta una novela de escasos diálogos, que parece escrita con lupa. Una lupa que permite que los más mínimos detalles descriptivos adquieran una preponderancia inusitada y una equiparación similar a las acciones de los seres humanos. Cuando Handke pone punto final a su narración, en ese desmentido enigmático de las reglas por las que se rigen, según Bloch, las relaciones entre un portero y el jugador contrario, el escritor austriaco retira de su pluma la lupa, que le ha servido para contar, y la figura de Bloch se nos hace borrosa, poco nítida.

Pero retrocedamos un poco. En un momento cualquiera, se hace una alusión al cadáver del niño sordomudo, que es como un gaudiano en la narración. Pues bien, esta nimia referencia no ocupa más espacio tipográfico que el deseo de Bloch de comprarse "unos fiambres y dos panecillos".

El mundo, parece pensar Handke, es absurdo, insolidariamente poco comunicativo. Ese afán, reiterativo a veces, de Bloch por comprar periódicos, por ir al cine, debemos entenderlo como un intento del protagonista de comunicarse.

En este mundo absurdo, que describe Handke, la muerte de la taquillera —otra solitaria—, con quien ha pasado la noche (solamente al final ella dirá: "¡Me llamo Gerda!"), es igualmente absurda: "Inesperadamente le puso las manos en la garganta". Y apretó.

Si este hecho tuviera importancia, si el asesinato marcara el clímax de la narración, la huida del mecánico Josef Bloch tendría algún sentido. Pero no. Bloch huye de sí mismo, de la soledad e insolidaridad de la ciudad. Y se va al campo.

(1) Peter Handke: El miedo del portero al penalty. Alfaguara. Madrid, 1978.

(1) Ver TRIUNFO, número 774; entrevista con G. W.

(2) La tirada está en torno a los cinco millones de ejemplares.

Nos olvidamos del crimen. Allí, cerca de la frontera, la desaparición de un niño —que luego aparecerá muerto— es el comentario popular. Pero también sin estridencias, a media voz. Sin darle importancia.

Pero, se dará cuenta Bloch, no ha solucionado nada yéndose de la ciudad. En el campo tampoco logrará entenderse. Aunque no ceje en el empeño y lo intente. Un par de veces, en el café, discutirá, solamente por discutir —forma heterodoxa de comunicación—. Pero será rechazado y expulsado por las malas.

La conversación entre Bloch y las dos peluqueras, en otro momento de la narración, es también decepcionante. Hablan, hablan, pero no hay comunicación. Y Bloch deambula de un sitio a otro. Continuamente está cambiando de lugar.

La mínima acción, la parsimoniosa descripción de detalles, muchos de ellos nimios, van logrando, sin embargo, una atmósfera asfixiante en la que nunca pasa nada, pero que resulta agobiante, kafkiana.

Nos encontramos, en definitiva, ante una excelente narración que trata de la soledad contemporánea, de la falta de comunicación. Todos, nos dice Handke, únicamente con nuestras fuerzas, esperamos, angustiados, adivinar por dónde va a disparar el contrincante que tenemos enfrente y atajar el lanzamiento. ■ JAVIER GONÍ.

El documento como protagonista

En 1973 iniciaba Isaac Montero su serie narrativa Documentos secretos, que suponía un intento de superación, desde la propia escritura narrativa realista, de la difícil encrucijada en que se debatía por entonces la novela española. Recreando ambientes y personajes, pretendía dar una "imagen más veraz, más íntima, profunda y convincente de algo que yo conseguí apresar en su casi totalidad, pero no de forma plena y certera". En las dos primeras entregas era esa indeterminación, ese nivel de incertidumbre, lo que daba a aquellos relatos una singularidad que fui el primero en reconocer.

Esta tercera entrega (1), por

(1) Necesidad de un nombre propio. Akal Editores. Madrid, 1978. 276 páginas.

su parte, se inscribe dentro de aquellos mismos propósitos, pero desde otra perspectiva: el documento se constituye ahora en verdadero protagonista. Ofrecido por medio de una minuciosa transcripción, al lector le corresponde hacer que las piezas encajen y lleguen a adquirir pleno sentido. Con evidente intencionalidad (aunque se aluda una y otra vez a su carácter espontáneo) el escritor no interviene sino para advertir (e insistir en) la realidad documental de lo transcrito, y para montar adecuadamente los diferentes segmentos, no sucesivos en el tiempo, que

componen la novela. Con estos datos ordenadamente dispuestos, el lector descubre que penetra en un mundo de máscaras, de ocultamientos, que sumergen o debilitan las señas de una identidad colectiva en ese "inaprensible universo creado por el miedo".

Isaac Montero sitúa su anécdota en un contexto histórico y en un espacio —incluso geográficamente hablando— muy preciso; verifica documentalmente, a cada paso, la realidad de los personajes y su peripecia; opta por la transcripción magnetofónica y da paso a voces, a textos confe-

sionales, a relatos elaborados, para que sean ellos, y nunca el narrador, los únicos vehículos de la historia contada. Cada uno con su personalidad, eso es cierto, con su específico carácter y hasta con su peculiarísimo ritmo verbal en el discurso. Pero lo que este narrador-investigador busca —según nos explica en la primera parte, exposición teórica nunca exenta de intención y de penetrante ironía— no se revela de forma directa y documental, sino parabólicamente: conforme cada una de las voces documentales hablan, no accedemos a la identidad y a la peripecia de Ricardo

ADIOS A LAS LETRAS

Wesker va a la pescadería

Arnold Wesker, el dramaturgo británico que ha estado en Madrid para asistir al estreno castellano de su *Sopa de pollo con cebada*, vive en Londres cerca de la tumba de Carlos Marx y muy lejos de las pescaderías de la capital inglesa. Por eso cuando llegó a España buscó como loco una marisquería, donde saclar un apetito estropeado por la manía de las patatas fritas con todo, incluida la sopa.

En una conferencia de prensa en la que los periodistas madrileños escudriñaron a Wesker como los entomólogos observan a las mariposas raras, este ser bajito de tez melánica se defendió de preguntas notables: "¿Por qué no siguió usted siendo un trabajador manual, en lugar de dedicarse al teatro?". "¿Qué pregunta más extraordinaria", respondió el judío londinense. "O sea, señorita, que usted sugiere

vencido ya —usted ha sido cocinero en su juventud". Los periodistas querían ver en el autor de teatro a un cocinero, y así hubo una larga discusión sobre si era el pollo o la gallina lo que se asaba, si era el pollo o la gallina el sujeto verdadero de la obra que el Centro Dramático Nacional representa en el teatro Bellas Artes.

Naturalmente, después de ser incitado de esa forma, Arnold Wesker no tuvo otra alternativa que la de ir a la pescadería. Para los británicos que han estado en la Europa continental, ir a la pescadería supone una obsesión, porque Inglaterra, a pesar de estar rodeada de costas, no ha sabido concentrar en su aire el olor del pescado, y eso es lo que, en pleno centro de España, a cientos de kilómetros de cualquier puerto de mar, quería hallar Arnold Wesker en Madrid. Los periodistas estaban amargados: "Wesker, que te queremos hacer una entrevista". "Pues tiene que ser en una marisquería", respondió el autor, con esa suficiencia que da el haber sido pinche de cocina, encargado de la pastelería de un restaurante, joven alirado, que ya no es joven ni tiene ira, joven desairado, hijo pobre del viejo Imperio inglés, profeta del Este de Londres, allí donde ser sastrero judío era un primer paso para morir antes, de hambre, de vergüenza, de soledad, etcétera. De esos recuerdos está hecha la obra de Wesker, como mis compañeros de la crítica de teatro de esta revista ya les habrán recordado.

Así que me lo llevé a una marisquería y le hice unas cuantas preguntas. Estar en una pescadería con un autor teatral, cuando éste es británico y adora los mariscos, es como ir a Ascot con la Reina de Inglaterra, esa cara prerrafaelista que mira desde un sombrero, mientras se aproxima la figura de Fernando Savater, horrorizado al saber que también por allí anda, parsimonioso, ajustándose las gafas al traje sastrero, el inclito Alberto Cardín, golpeando el suelo con patillos. Los españoles van a Ascot a ver caballos. Los ingleses vienen a España para ir de pescaderías, a oler el aire de los mariscos, a atiborrarse del ambiente alrodisiaco que se respira en estos cocederos de gambas, donde se retuercen las angulas como pestañas de Marguerite Duras mientras ésta espera, atada a un árbol, a que se cumpla la cita con cuatro caballeros hispanos que han de llevarla al zoo. Marguerite Duras sólo pide que le sirvan whiskies largos. El dramaturgo británico me pidió que le diera mariscos. Yo soy muy obediente. ■ SILVESTRE CODAC.



Arnold Wesker.

que yo nunca debí dedicarme a esto". "¿Por qué —le preguntaron de nuevo mis inclitos compañeros— hace usted tanta referencia en sus títulos a cuestiones culinarias?". Secándose el sudor, acompañado por un silencioso Marsillach que jugueteaba con su largo vaso de whisky vacío, Arnold Wesker repasó los títulos de su veintena de obras y halló que el preguntador se refería a un dos por ciento de su producción. "De hecho —le decíamos los periodistas, como si la estolidez del inglés no nos hubiera con-