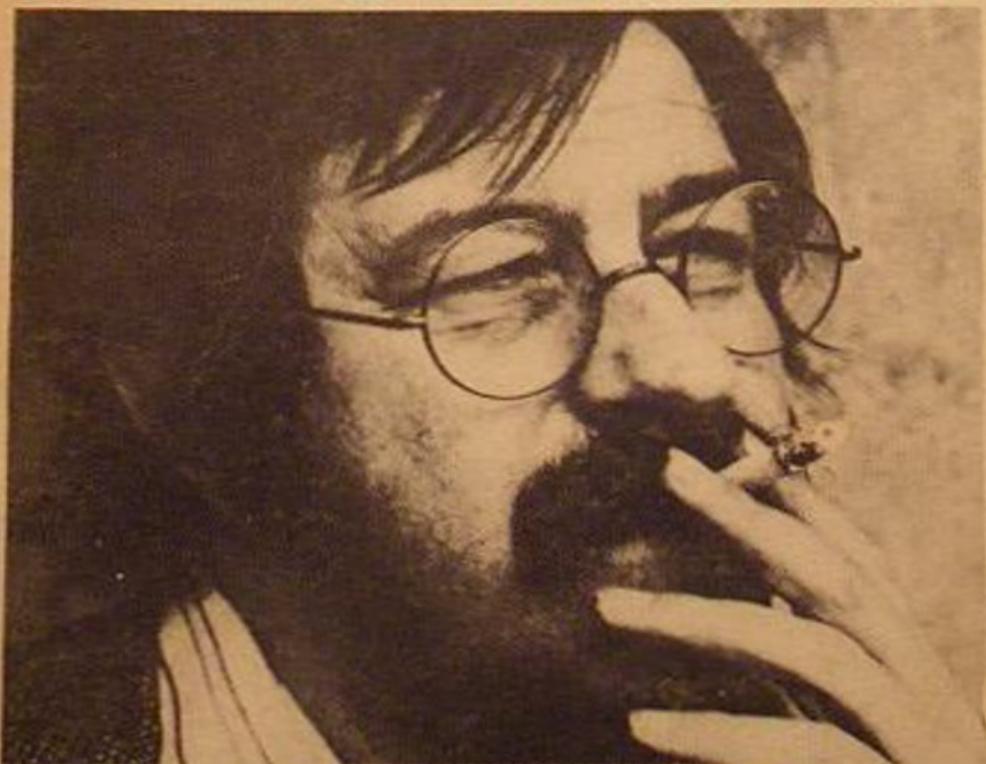


NICOLE CASANOVA

Conversaciones con

GUNTER
GRASS



se

Las entrevistas que forman el presente libro fueron iniciadas durante el viaje que Günter Grass efectuó a través de Alemania en septiembre de 1977 a fin de leer, de ciudad en ciudad, fragmentos de su novela *El rodaballo*, que acababa de aparecer. La última entrevista fue realizada en febrero de 1978, justo antes de la partida de Günter Grass hacia Japón e Indonesia.



Nicole Casanova

Günter Grass.
Conversaciones con
Nicole Casanova
El taller de las metamorfosis

ePub r1.0

IbnKhalidun 19.10.15

Título original: *Atelier des Métamorphoses*

Nicole Casanova, 1979

Traducción: Alberto Clavería

Editor digital: IbnKhalidun

ePub base r1.2



I

1927-1946

La infancia

Las entrevistas que forman el presente libro fueron iniciadas durante el viaje que Günter Grass efectuó a través de Alemania en septiembre de 1977 a fin de leer, de ciudad en ciudad, fragmentos de su novela El rodaballo, que acababa de aparecer. La última entrevista fue realizada en febrero de 1978, justo antes de la partida de Günter Grass hacia Japón e Indonesia.

Hay dos ritmos en la vida de Günter Grass. El ritmo del viaje y de la campaña electoral se percibe de inmediato. Grass va muy rápido, acumula los encuentros, imágenes, contactos, olores, compasiones, indignaciones y estadísticas con que compone su filosofía de pre-ilustrado. Pero también existe el ritmo oculto que regula el nacimiento de la obra. Prolongado, a modo de contrapunto, en un «aumento del valor», exige una gran paciencia. El artesano corrige tres veces seguidas el manuscrito de El rodaballo —setecientas páginas impresas— o rasca con el buril durante diez minutos, en una plancha de cobre, una superficie de tres centímetros cuadrados.

Estas conversaciones, captadas en el primer ritmo, pretenden mostrar algo del segundo.

Mientras se desarrolla su vida rápida, Günter Grass es de acceso más bien fácil. No parece alimentar hostilidad hacia los periodistas, les

sacrifica una orilla de su territorio y les concede un forraje medurado y en apariencia suficiente. Pero el periodista, rápidamente aguijoneada la curiosidad ante la multiplicidad del personaje, busca la fórmula lógica que le permita saber algo más de él. En la obra de Grass ¿cuál es la estructura común al libro y al hombre? Quizá la mina de Años de perro. Cuando surge un acontecimiento en el entorno de Grass, se elaboran reacciones, productos, al nivel segundo o al décimo, según una estratificación particular suya. El grabado de El rodaballo que adorna la cubierta de la obra está ahí, ocupa su volumen en el espacio, pero la galería «dibujo» tiene casi cuarenta años de existencia, como la galería «literatura». Hay que seguir esos corredores de un extremo a otro si se quiere comprender la actividad de esta mina de donde se extraen las metamorfosis.

Más por conciencia profesional que por el gusto de la confidencia, Grass deja a su compañía una oportunidad de adivinarle. Es distante, pero en modo alguno está cerrado. No está obsesionado por la verdad: un error de juicio que le afecte le divertirá si da lugar a un cuadro vivo, y no lo corregirá. Contad, contad, piensa él sin lugar a dudas, siempre quedará algo...

Así pues, si se quiere conocer a Grass se puede

hacer uso de la imaginación como instrumento de trabajo. Podemos, para empezar y puesto que le hemos encontrado en plan de viaje, especular eficazmente sobre su equipaje (que el Bundesgrenzschutz —aduanero— pasará miserablemente en alguna frontera por los rayos X). En la maleta que Grass lleva consigo va, desde luego, Alemania. En el vientre del boeing que le conducirá a Tokio estará esa calle de Wiesbaden por la que yo me paseé esperando a que Grass acudiera a dar una lectura, en el teatro Walhalla, de El rodaballo. Y no sólo la calle, sino toda la ciudad entera: las casas rococó, las puertas aderezadas como muchachas con sus trenzas bien enroscadas, la Langasse peatonil y su vagabundo sentado en el suelo con un sombrero verde encasquetado y cantando a dos voces, con una de hombre y otra de mujer. Grass se adecua a todos los decorados de Alemania. Hasta tal punto se los apropia por medio del amor que les otorga, que crea ante sus pasos una especie de armonía. Incluso en la sala de conciertos, aparentemente del siglo XVIII, de color amarillo pajizo, adornada con angelotes y faunos que tañen la flauta, está en su casa. Está en familia en cualquier época de Alemania, tan lejos como se quiera hacia atrás o hacia adelante en el tiempo, como el narrador de El

rodaballo. Y, si bien anda trasteando con lo universal, siempre empieza, como Amsel, el héroe de Años de perro, rebuscando las primeras piezas del espantajo en el curso del Vístula o de los campos que lo rodean.

En Wiesbaden el tiempo disponible antes de la etapa siguiente, que es muy poco, no nos permitió iniciar las conversaciones. He visto a Grass entrar en el teatro, con la marea de la muchedumbre. Francia, que le supone una estatura física de gigante, debe saber que es más bien pequeño, con un caminar poco germánico, de leopardo. Sin embargo, un «aura» poderosa y secreta a la vez lo revela al primer vistazo, aun confundido entre cien personas. Color tabaco, pelo castaño más bien claro y bigote oscuro, ha trepado al estrado y ha empezado a leer un pasaje en el cual Federico el Grande asiste a la escarda de la patata. La voz de Grass tiene una gran belleza, muy grave, llena de hosquedad y de música.

Los burgueses, cuya presencia es mayoritaria (el libro trata de la condición femenina), aplauden; los estudiantes, también. A continuación Grass ha salido al foyer del teatro y ha firmado pacientemente, durante horas, unos doscientos ejemplares de El rodaballo allí depositados.

Hasta llegar a Coblenza no he podido hablar

con él. Cerca de dos mil personas, llegadas de toda la región, invadieron la Rhein-Mosel Halle; la pequeña sala se desbordó, el restaurante fue abierto, el público se repartió por el enorme espacio en torno de las mesas cubiertas con manteles blancos. Grass se adapta tanto a las paredes de vidrio y hormigón como a las dimensiones de la muchedumbre. Observé los rostros de los oyentes: cada uno de ellos parecía personalmente afectado, no precisamente crédulos, pero sí interesados. Grass consiguió, sin rebajarse, parecer abierto a todos. ¿Abierto? Por la curiosidad. Sin que pueda decirse que ama a los demás, es evidente que se interesa por todo el mundo. Selecciona poco los datos que recibe, lo embarca todo, practica la generosidad de la recepción; a fin de cuentas, produce sin avaricia. No sé en qué punto del circuito late el corazón. Al día siguiente por la mañana, a pesar de las protestas del portero, veo a Grass en su hotel a la hora del desayuno. En la mesa reposan, grandes, abiertas, las dos alas blancas de un libro extraordinario, poemas de Grass traducidos al italiano, acompañados de litografías: edición de bibliófilo de 130 ejemplares, por Giorgio Opiglio, de Milán. Alrededor de los textos, mezclados con ellos, pululan setas y falos, setas faloides, vulvas

lamelibranquias y gasterópodos lúbricos. Grass está liando a mano un cigarrillo. Como señalo, tenía una nariz renacentista, puntiaguda, y humor en la mirada.^[1]

... entonces se derrumbó todo un mundo...

Mientras tanto, yo me había hecho adulto.

Nicole Casanova.—Günter Grass, ¿qué puede esperarse de estas entrevistas? ¿Es usted un hombre que dice la verdad?

Günter Grass.—¡Miento! Mi madre se dio cuenta muy pronto de que yo, de niño, mentía; pero no pudo hallar prueba de que lo hiciera para conseguir u ocultar algo. Más tarde comprendió que mentir es, de modo visible, una necesidad en mí. Es que la verdad, en ciertas ocasiones, me aburre. Entonces empiezo a variar esa verdad, invento en derredor mío. Naturalmente, en ocasiones esto tiene consecuencias terribles. Me ha sucedido, respondiendo a preguntas que me hacen continuamente, contradecirme, hacer uso de versiones distintas. Sólo me doy cuenta al comparar la entrevista ya publicada con otras

respuestas que ya había dado a idénticas preguntas. Estas mentiras verbales no tienen mayor peso. Prefiero mentir en letra impresa. Tengo inclinación a la ficción, a la narración, a la invención, a todas las formas del cuento.

¿Pero no utiliza la mentira política?

Los políticos, cuando mienten quieren ocultar algo. O mienten porque no se les ocurre otra cosa. En cuanto a mí, yo amplío el concepto de verdad. O, naturalmente, me divierto.

Acaba usted de celebrar su quincuagésimo aniversario. ¿Cómo definiría la situación en que se encuentra ahora?

Mi respuesta comprenderá varios estratos, ya que mi existencia es múltiple y también estratificada. Empecemos por el padre de familia. Los hermanos mayores tienen veinte años; el más joven, tres. Los dos mayores, los gemelos, se han ido de casa, tienen ya su propia vida, sus conflictos particulares. Es para mí una sorpresa y un enriquecimiento ver a estos hijos, tras un período de conflictos —procesos de demarcación, de separación, sobre todo respecto del padre—, volver ahora como amigos a hacerme preguntas. No es que acepten las respuestas que les doy o que las tomen como consejos. Sino que es una

relación amistosa, pues ya no me voy de viaje con mala conciencia, como antes, diciéndome que los hijos no han recibido lo suyo; ahora la experiencia se ha invertido: soy yo quien carece de lo que los gemelos podrían darme si acudieran a mí.

Y he aquí que, errónea o felizmente, o por cualquier mecanismo del mercado, *El rodaballo* me supone por segunda vez, después de *El tambor*, un gran éxito, de creer en las cifras de tiraje. Esto no tiene nada que ver con los juicios que formulo yo mismo sobre los libros que he escrito. Y heme aquí por segunda vez afectado por esa obliteración contra la que nada puedo hacer. Y sé por experiencia propia que con esto el trabajo literario no se facilita. Pero el «suspense» que nace cuando se escribe, cuando se acaba de terminar un libro —¿cómo reaccionará la opinión pública?— se ha debilitado, pues ese sello que ya se ha puesto dos veces —*El tambor, el rodaballo*— apenas deja sitio a las sorpresas. No obstante, esta actitud un poco resignada permitirá, así lo espero, una mayor libertad, una nueva independencia respecto de esta misma opinión.

Pasemos ahora al tercer nivel, el del ciudadano. He visto disminuir en mí la ilusión de que, por medio de una intensa actividad política, se podrían poner al abrigo de las crisis ciertas condiciones de la existencia. Pero el interés que pongo en mantener una

sociedad democrática, una constitución democrática en un Estado democráticamente gobernado, no ha variado. Más de treinta años después del final de la guerra y a pesar de que el cincuenta por ciento de la sociedad alemana haya nacido tras la Segunda Guerra mundial y haya crecido en la «paz», el peso del pasado, del período nazi, está ahí, perdura, está a la orden del día. No tengo intención de lamentarlo. Creo haber dicho en otro sitio que para quien se dedica a la literatura, es un estímulo creador. Pero señalo, naturalmente, la confusión resultante en el lenguaje; y esto no sólo concierne a Alemania. El uso de la palabra «fascismo», por ejemplo. Yo utilizo esta palabra con suma cautela, pues sé qué ha sido el fascismo; y me espanto, me quedo sin voz cuando constato la ligereza con que los jóvenes manejan el término cuando alguna cosa no les conviene: un profesor que se muestra intolerante, un policía que no conoce con exactitud los límites de sus competencias o de quien se dice que no los conoce. Si he de buscar una explicación, señalaré que las experiencias no son comunicables. Con el tiempo esta opinión ha ido consolidándose en mí. Nada puede extirpar de la nueva generación esa estúpida necesidad de cometer sus propios errores, e incluso si los errores se repiten, hay que resignarse, a todas luces, a ello. Pero yo no puedo segregar más que resistencia:

contradecir y no tolerar. Considero repugnante que hombres de mi generación, o incluso mayores que yo, que tienen la experiencia del verdadero fascismo, aúllen con esos lobeznos y se dejen llevar al uso de su jerga. Tanto si es por sentirse más jóvenes como porque quieran hacerse aplaudir, caen en un oportunismo común y extendido en todos los países, enmascarado bajo un antifascismo retrasado.

Padre de familia, escritor, ciudadano: ¿dónde se sitúan estos diferentes Grass para vivir y trabajar? ¿Sólo en la casa de la Niedstrasse, en Berlín?

No, tengo un segundo lugar de trabajo en el campo, en el Schleswig-Holstein, donde me gusta estar. Estoy a caballo entre la gran ciudad y el pueblo. Soy un trabajador muy lento, necesito concentración, mi verdadero trabajo de escritura y dibujo cada vez con mayor frecuencia se hace allí donde puedo estar semanas enteras sin dejarlo.

¿Cómo se juzga usted mismo? ¿Como hombre difícil y autor difícil?

¿Autor difícil con relación a qué?

Difícil de leer, del mismo modo que el hombre puede ser difícil de comprender.

Mi concepción de la literatura —y ahí está la

dificultad— es que los libros deben suponer para el lector una doble exigencia divertida: divertir y exigir a su atención. Todo mi esfuerzo tiende a no comunicar al lector la pena, el cansancio, la conocida desesperación que te dominan ante tus propios asuntos. No me gustan, en consecuencia, los libros en que se pueda descifrar el esfuerzo de su génesis u oler el sudor del trabajo. En cuanto a conocerle, no es labor que esté exenta de dificultades. Hace falta mucho tiempo. Y además no me considero interesante. Las cosas que yo hago son mucho más variadas en sus estructuras, más hábiles, llenas de imaginación y ricas en conflictos que *ese* que está sentado ahí, en esa mesa, frente a usted, y que lleva el mismo nombre que el autor.

Durante la infancia, el autor y el hombre eran sólo uno... Usted nació en Dantzig, que hoy se llama Gdansk. Toda su obra se alimenta de esa ciudad, vuelve infatigablemente a ella, la aborda por todas partes: sueño y realidad, historia y geografía, mito y verdad. ¿Por qué Dantzig tiene para usted tan inagotable importancia?

Creo que la pérdida de Dantzig es, para mi trabajo de escritor, muy importante. Si no hubieran tenido lugar la guerra y la división de Alemania, si la población de Dantzig hubiera mantenido las

estructuras que tenía antes, si todavía tuviera familia allí y la visitara de cuando en cuando, creo que mi relación con esa ciudad no sería la misma. También hay que tener en cuenta la constelación de esta ciudad tal como se ha formado en la historia: nunca fue claramente alemana en el sentido de haber pertenecido al Imperio alemán, pero tampoco claramente polaca por no haber constituido parte de Polonia. Incluso en el período posterior a la decadencia de los Caballeros de la Orden Teutona, cuando Dantzig se puso bajo la corona polaca, la ciudad conservó sus privilegios incluso ante los reyes polacos. Era una ciudad provista de un gran poder de integración, fuertemente afectada por la cultura alemana y la holandesa.

Como telón de fondo de la ciudad estaba, en primer lugar, la población cachuba;^[2] a continuación, las relaciones entre los alemanes, los cachubas y los polacos y, desde luego, el comercio. Dantzig debe su florecimiento, su riqueza y también su miseria al ascenso y decadencia de la Hansa. Le ha marcado más esta asociación de mercaderes de la Edad Media que los emperadores alemanes, que batallaban en Italia u otro lugar, o por Polonia, distinguiendo claramente entre las guerras de sucesión, las deudas y las declaraciones de quiebra.

Tal es el telón de fondo de mis libros, más, desde

luego, el paisaje, y también el simple hecho de que mi familia paterna es alemana y la materna cachuba, y que estos dos elementos rivalizan en mí.

¿Cuál era la profesión de su padre?

Durante la Primera Guerra mundial mi padre trabajó en unos astilleros, pero su salud no era lo suficientemente fuerte y a continuación aprendió el funcionamiento comercial de la industria papelera. Mi madre había perdido a sus padres muy pronto, en la guerra. Tuvo que criar a su hermana pequeña y trabajó como aprendiz con un comerciante de café, una especie de tienda en que también se podía consumir. Más tarde, cuando mi padre, representante de una firma de papel, se quedó parado, ella abrió una tiendecita de artículos coloniales y ella misma llevó el negocio.

¿Cómo era su madre?

Bella, naturalmente bella. He conservado tres grupos de imágenes de mi madre. En uno, es una mujer que anda por la mitad de la treintena o por la cuarentena, redonda, sentimental, llena de humor, de rica imaginación, hábil para los negocios, una pequeño burguesa de origen campesino. Luego no volví a verla durante tres años, pues fui incorporado en 1944 y hasta 1946, tras mi cautiverio y mi período

de trabajo en una mina de potasa, no hallé la dirección de mis padres.

En aquel entonces mi madre era una mujer que había conocido el miedo, que había perdido las bases de su existencia, su país natal, su vivienda; que, con su marido y mi hermana, vivía como se le había ordenado, con un aldeano renano avaro y duro de corazón en una granja de forraje, y que de todos modos intentaba sacar de esto el mejor partido, con lo que le quedaba de su manera de ser. Ella conoció —cosa que yo no puedo decir— la ocupación de Dantzig por el ejército soviético, fue violada por soldados rusos; en parte tuvo que sufrirlo y en parte prestarse a ello regularmente para proteger a mi hermana, que tenía entonces trece años. No tenía fuerzas suficientes para soportar todas estas agresiones en su existencia.

¿Se parece usted a ella?

Mi madre tenía los ojos gris-azul y el pelo oscuro. Me da la impresión, más bien, de que es mi hijo Franz quien tiene cierto parecido con ella.

La última imagen es del momento en que, a la edad de cincuenta y cuatro años, cae enferma de cáncer y muere de él con la habitual decadencia física. Durante los años transcurridos entre la enfermedad y la muerte sufría de ansia por todas las

razones que acabo de contarle y también porque, sin el beneplácito ni la comprensión de mi padre, yo había tomado un camino que se apartaba de las vías normales y que ella intentaba, temerosa, comprender. Ya en mi niñez estaba claro que yo elegiría alguna profesión artística. Pero que esto se perfilara precisamente en los años 1946-47, un período de hambre, ruinas, falta de carbón y de oportunidades, eso es lo que se le hacía raro. En mi caso es una herida que quedó abierta: no tuve ocasión de mostrar a mi madre que también se podía vivir así, pues mi éxito, o lo que se entiende con ese nombre, llegó cinco años más tarde. Pero recuerdo que se alegró de ver la reproducción de una de mis esculturas (uno de mis primeros trabajos semestrales) y mi nombre mencionado en un catálogo de la Academia de Artes de Düsseldorf. Era algo que coincidía con su idea romántica del arte y de los artistas.

¿Cuáles eran los orígenes de las dos familias?

Del lado de mi padre hay obreros y artesanos, carpinteros. Mi abuelo paterno tenía, al final de su vida, una carpintería mediana, con oficiales y aprendices, tal como la he descrito en *Años de perro*. Los cachubas de mi familia materna provienen del campo, y parte de la familia todavía vive allí. Tenían granjas pequeñas con gallinas, una vaca, dos cerdos,

algunos campos de patatas, un poco de cebada y algunos manzanos. Esto no era suficiente, y el granjero o su hermano trabajaban, además, en la industria local. Eran tejeros. Esta base de proletariado rural cambió en el momento en que los padres de mi madre dejaron el campo para ir a la ciudad, a Dantzig. Se convirtieron en cachubas de ciudad, hablaron alemán y mostraron, de modo natural, una tendencia, como todos los proletarios del mundo —y para desesperación de todo bien nacido—, a convertirse en pequeño burgueses. He aquí el telón de fondo ante el cual crecí: una casa de dos habitaciones, sin baño, con una cocina minúscula y un retrete en el rellano para cuatro arrendatarios. O sea que de pequeño nunca tuve una habitación para mí solo, y esto me ha marcado mucho. Mi hermana y yo teníamos un nicho cada uno bajo los bancos que estaban al pie de las ventanas del cuarto de estar; allí metía yo, y mi hermana hacía lo mismo, los libros y cosas que me pertenecían. Pero nunca tuve una habitación.

Muchos años más tarde, en primavera de 1972, hice un viaje con mis hijos mayores, que entonces tenían entre doce y trece años, allí, a Gdansk, y les enseñé la casa.

Toda la vida de la ciudad, con sus proyectos y evolución, se paró en seco en 1945 como historia de

Dantzig igual que como historia alemana. Y después de ese viaje (todo esto se refleja en *El rodaballo*) he descubierto que la historia continúa. Gdansk está ahí, Gdansk escribe su propia historia. Por ejemplo, la revuelta y la huelga de los obreros portuarios y de los astilleros, en diciembre de 1970. Lo que me impresionó y —extranjero yo, pues hoy todo aquello es Polonia— enorgulleció es que en mi ciudad los obreros protestaran contra el gobierno cantando *La internacional*. Y el ejército popular disparó contra los obreros. Esto lo veo, naturalmente, desde una perspectiva histórica, no desde un punto de vista ideológico. En *El rodaballo* todo esto se refleja también, especialmente esas revueltas de artesanos (de los gremios contra los patricios) que se hallan en todas las épocas, desde la fundación de la ciudad. Y cuando, como yo, se mira la historia con escepticismo, no sólo como un proceso hegeliano, sino como un absurdo difuso, se constata que a ese nivel —la revuelta de los inferiores contra los superiores— nada ha cambiado. Hoy los patricios sólo han cambiado de nombre, eso es todo. Simplemente se hacen pasar por comunistas.

¿Qué tipo de niño era usted? ¿Jugaba con los demás en la calle?

Claro que sí, pero la verdad es que poco. Hoy en

día, cuando hago lecturas públicas y me encuentro con mis paisanos, gente que, por ejemplo, vivía en mi calle o incluso en la misma casa, me recuerdan que yo era un niño a quien la lectura alejaba de los juegos callejeros.

¿Cuáles eran los libros que le apartaban de la calle? ¿De dónde los había sacado?

Mi madre, como ya he dicho, era una mujer dotada de imaginación, que alimentaba con el arte de las relaciones románticas. Le gustaban las operetas y óperas y me llevó muy pronto al teatro, cosa que resultó de gran importancia para mí. A esto se añade que sus tres hermanos murieran durante la Primera Guerra mundial, todavía jóvenes, a la edad de veintiuno o veintidós años. Uno de ellos quería hacerse pintor y decorador de teatro, otro escritor y el tercero era mozo de café. Ella me hablaba constantemente de sus hermanos. Cabe la posibilidad de que intentara ver en mí lo que había perdido con ellos. Era miembro de un círculo de lectura, cosa rara y que me muestra hoy lo importante que es que haya libros en una casa con niños. En dos armaritos con puertas de cristal y cortinillas cogidas por los alzapaños, había alrededor de cuarenta o cuarenta y cinco libros. Un Dostoyevski, un Tolstoi, pero también un *Rasputín y las mujeres*,^[3] *Effi Briest*,

[4] *Gösta Berling*^[5] e incluso *Lucha por Roma*^[6] y otros títulos variados de literatura popular. Estos libros dejaron su huella en mí. Además, iba a la biblioteca municipal a menudo y sacaba libros.

A esto se añade el hecho de que yo sintiera muy tempranamente interés por la historia. Recuerdo que teniendo doce o trece años, poco satisfecho de mi clase de historia en la escuela, en casa me fabriqué cuadros, laboriosas chapuzas de aficionado, para sustraerme a esa enseñanza lineal que siempre contaba la historia política dejando de lado el resto. Al interesarme también por el arte, hice esos cuadros para agrupar todos los acontecimientos simultáneos, políticos o artísticos. Esto es algo que hoy día sigue interesándome: la simultaneidad de los procesos o la trasposición de las fases, como, por ejemplo, la historia de la alimentación de *El rodaballo*. Cuando era niño, todo esto me llamaba mucho la atención. Mis conflictos con las clases de religión (me peleé con ellas a los doce años) siempre giraban en torno de la historia de la Iglesia. El tema me fascinaba, pero no se incluía en los cursos de historia normales. Todo estaba separado, desgarrado... como, en el fondo, sigue estándolo hoy día.

A los trece años usted ya había empezado a escribir, para una revista escolar.

Sí, para una revista nazi destinada a la juventud. Se llamaba *Hilf mit* («ayuda, participa») y había organizado un concurso. Esto me dio ganas de escribir una novela. Pero jamás pasé del primer capítulo, pues al terminarlo todos los héroes principales habían muerto. Esta novela se llamaba *Los cachubas*.

¿Qué otras cosas escribió de niño?

Poemas. Probablemente fueran demasiado ampulosos, con gran despliegue de sentimientos. No ha quedado nada. Todo se perdió por culpa de la guerra, por eso ya no puedo verificar nada. Y recuerdo con mucha más precisión que dibujaba y pintaba.

¿Pudo percibir entonces algo del aislamiento intelectual de Alemania? ¿Lo padeció usted? ¿Por falta de libros, de pensamientos, de contactos con la producción artística del mundo entero?

Tuve la suerte de ver, en catálogos que pertenecían a mi profesor de dibujo, reproducciones de Beckmann,^[7] Picasso, Lehmbruck^[8] y Barlach^[9] sin saber muy bien de qué se trataba y sin tener conciencia verdadera de que todo eso estaba prohibido. Pero aquello me permitió, en aquel mundo herméticamente cerrado de la época nazi, exponerme

a influencias que más tarde se hicieron activas. Esto también se aprecia, si bien de manera limitada, en la literatura. Yo tenía un profesor de alemán que era nazi, pero la literatura nazi vulgar era descorazonadora. Por tanto, no nos alimentó con Beumelburg,^[10] sino con *Tempestades de acero*, de Erns Jünger.^[11] Ya subíamos un grado. Además, encontré en la biblioteca de uno de mis tíos *Sin novedad en el frente*, de Erich Maria Remarque.^[12] Paralelamente a *Tempestades de acero*, glorificación estética de la guerra, leí a Remarque como contrapartida, y esto fue para mí, por lo menos en el campo literario, tan importante como mi encuentro precoz con Barlach, Lehmbrock y demás.

¿Era usted buen alumno?

Yo era un colegial muy unilateralmente dotado y más bien insumiso. Mis notas eran monocordes: bastantes buenas en alemán, historia y geografía, y en inglés me desenvolvía más o menos. Cuando empecé el latín, en cuarto, tuve que repetir. A continuación abandoné la escuela dos veces, pero volvieron a enviarme a otras escuelas. Esto no era muy grave, durante la guerra la disciplina escolar se vio reducida a cero. Todos los profesores eran demasiado viejos o estaban cascados, y los directores, para evitar la formación de bandas,

dispersaban los efectivos, expulsaban a los alumnos o los transferían a otras escuelas.

De todos modos, a los quince años la escuela ya había dejado de ser, para mí, una ocupación continuada. Me hice auxiliar de la Luftwaffe. Es decir, a partir de los quince años viví en barracas en las afueras de Dantzig, en una batería, primero a orillas del Báltico y más tarde en un puerto. Pero, en principio, seguíamos escolarizados. Los viejos profesores iban desde la ciudad en tranvía. Nos entendíamos con un suboficial: cada vez que empezaba el curso, había ejercicios de alarma y la clase se iba al garete.

¿Cómo notó usted el principio y el ascenso del nacionalsocialismo? En sus libros se describe el fenómeno por medio de pequeños detalles ridículos; por ejemplo, en El tambor, Matzerath se compra uniformes con frecuencia...

Sí, era la perspectiva del pequeño burgués. El cambio de poder en la cumbre del Reich no tuvo un papel tan importante en la ciudad libre de Dantzig. Mi primer encuentro con el terror tuvo lugar durante la Noche de Cristal. Algo inconcebible había aparecido allí, bruscamente...

¿Qué vio, qué oyó, qué entendió?

La Noche de Cristal tuvo lugar en noviembre de 1938. Yo tenía once años. Oí gritar: la sinagoga está ardiendo. Se trataba de la sinagoga de Dantzig-Langfuhr, en el barrio en que yo vivía. Como niños que éramos, fuimos corriendo y nos pusimos a mirar. Allí estaban los miembros de las SA y algunos miembros de la Juventud Hitleriana; sacaban de las casas humeantes libros, telas, ropas; para nosotros, en la calle, era como si fuera a arder todo. El conjunto tenía la fascinación que se desprende del mal, para los niños también, naturalmente. Pero no comprendí qué pasaba exactamente. Se trataba de los judíos, se les atribuía toda la desgracia del mundo. Además, desde luego hubo conversaciones al respecto en nuestro medio pequeño burgués. Lo recuerdo, oía hablar de ello a mi madre con la familia o con amigos, pues en aquel momento ella violaba las prohibiciones y acudía a los judíos para proveer la tienda que tenía. Sobre todo el hilo de seda y otros artículos de costura. Su punto de vista era como sigue: podéis decir lo que queráis, y «los otros» (los nazis) pueden decir lo que quieren, pero los judíos siempre me han tratado y servido honradamente, y además son más baratos. Para ella, este argumento era decisivo. La desmesura del crimen, desde esta perspectiva pequeño burguesa era imposible de imaginar, inconcebible. Más adelante,

cierto es, se supo que había campos de concentración y que se trataba de algo sumamente amenazante y peligroso, y que allí sucedían atrocidades. Pero de Auschwitz, Treblinka, los millones de muertos, el método de matanzas organizado, perfeccionado, burocrático, no se sabía nada.

El nacionalismo ¿estuvo enfrentado en usted a alguna ideología que hubiera podido obstaculizarlo, como el catolicismo?

Mi madre era católica y mi padre protestante. La parte católica era la más fuerte, hasta el punto de que los dos hijos fueron bautizados en la religión católica. Así es como fui educado, si bien de modo tolerante. Mi madre no me obligaba, pero le gustaba que yo fuera a la iglesia. Hasta los doce o trece años fui bastante religioso. E incluso me dejó ciertas marcas, sobre todo debido a un profesor de latín durante mis dos últimos años de estudios. Es el doctor Stachnik, que aparece en *El rodaballo*. Aparece citado por vez primera en *Años de perro*. Era presidente del Partido del Centro, partido católico que existía en tiempos de la República de Weimar y que resistió mucho tiempo al nacional-socialismo, hasta que el prelado Kaas le hizo dar un giro adaptándolo al nacional-socialismo. Esto llevó al Concordato Pacelli^[13] y es un capítulo sin gloria

en la historia del catolicismo alemán. Stachnik, por el contrario, era un hombre que, en su papel de presidente del Partido del Centro, dio prueba de valentía; fue deportado al campo de concentración de Stutthof y, a su vuelta, siguió dando clases. Para mí resultaba un hombre irritante, con su severidad latina. Y, en total contraste con este rigor, como católico sólo había una cosa que le interesara, la canonización de Dorothea von Montau, que tiene un importante papel en *El rodaballo*.

Usted ha escrito que el catolicismo le atrae como una muchacha.

Sí, es cierto. Considero que la manera de vivir católica, y también el elemento pagano del catolicismo, son algo muy vital, y cuando el catolicismo no va de la mano con un fanatismo y una intolerancia también católicos, lo considero una forma de vida muy vivible, muy propia, muy humana.

¿A qué se refiere con «el elemento pagano del catolicismo»?

Creo que el catolicismo —y esto se aprecia muy especialmente en los países latinos y en Polonia— integró los cultos abolidos que existían anteriormente. Esa poderosa veneración de la Virgen María, por ejemplo, el culto de los santos, los

numerosos cultos secundarios, toda la imaginería, la transustanciación y la comunión, la conversión del pan y del vino en carne y sangre, la mística católica, todo lo que no tiene el protestantismo, que por ello se hace tan árido como forma de vida. Con una excepción en Alemania: la música. Ahí es donde, en el protestantismo, y especialmente en la religión luterana, se ha mantenido y ha continuado desarrollándose el componente estético del catolicismo.

El elemento pagano del catolicismo es algo que me fascina y que no quisiera abandonar nunca. En este sentido, y sólo en este sentido, soy discípulo de Monseñor Lefèvre. Aun siendo un reaccionario de la peor especie, ha reconocido con justa razón que la Iglesia católica no se ha reformado donde era preciso hacerlo. Elimina con sus reformas lo que es la sustancia del catolicismo, el misterio, la sensualidad, la transformación de lo sensual en místico. La misa en latín, el oficio de pontifical, el sutil coro de los santos... todo eso ha sido rechazado y racionalizado, como quien suprime los empleos racionalizando el trabajo. Queda un catolicismo árido cuyo edificio jerárquico forma una pirámide, como en el interior del leninismo, y el edificio mismo no es afectado en modo alguno por las reformas. Mejor sería volver al calvinismo o al luteranismo. Con su puritanismo y su

tendencia a arrasar los ídolos, en cualquier caso eran más honrados y tenían más rigor. El abandono de esta dimensión sin compensarlo con una aceptación de responsabilidad social, vuelta hacia el mundo, es a mi juicio el principio del fin de la Iglesia católica.

Con tanta imaginación y esta formación católica, ¿cómo se tomó usted la obligación de hacerse auxiliar de la Luftwaffe? ¿Como una catástrofe?

Era maravilloso, fantástico. La huida de la escuela... espléndido. Desde luego, nada de catástrofe. Recibimos uniformes, hermosos uniformes, las chicas nos admiraban...

¿Cuánto duró este estado maravilloso?

Alrededor de año y medio. A los dieciséis y medio fui durante un trimestre al servicio del trabajo y luego (todavía no tenía diecisiete años), en un momento cualquiera del año 1944, fui enviado al ejército para la formación militar. Durante este período cumplí los diecisiete años.

De todo lo que había percibido del nazismo hasta el momento, ¿qué le convenció?

De los diez a los catorce años yo estaba en la *Jungvolk*, y de los catorce a los dieciséis, hasta hacerme soldado, en la Juventud Hitleriana. La

fascinación que surgía de la *Jungwolk* y la Juventud Hitleriana provenía de su carácter antiburgués. Estas organizaciones se presentaban como movimientos progresistas respecto de la nobleza, respecto de todos los mandarines ricos... Se trataba del programa anti-plutocrático de los nazis, que clamaban por una comunidad popular: vulgares derivados del socialismo. Hoy en día pueden verse orientaciones similares en los países del bloque del Este, en las organizaciones juveniles de los países dirigidos por gobiernos comunistas; por ejemplo, los Jóvenes Exploradores de la RDA, que son una trasposición directa de la Juventud Hitleriana. Su lema, la reivindicación nacional-socialista de que «la juventud debe ser dirigida por los jóvenes», por ejemplo, producía desde el punto de vista de la propaganda un efecto fantástico. Al frente de estos jóvenes no se ponía a hombres maduros que pudieran ejercer sobre ellos una acción pedagógica, sino a muchachos de su misma edad o poco mayores. El resultado tenía un aspecto social, con sus «ayudas de invierno» y «Actividades conjuntas». Las posibilidades eran vastas: *camping* con tiendas, vida en la naturaleza... y a todo ello se añadía también, claro, la fascinación ejercida por la formación premilitar.

Hoy en día ¿qué jóvenes alemanes se verían fascinados por una preparación militar?

Seguramente nadie. Pero no hay que olvidar que después de la Primera Guerra mundial había variedad de agrupaciones ideológicas que hasta 1933, o incluso hasta 1935, no presentaban ningún carácter de orientación definida. En Dantzig, que era un estado libre, esto incluso perduró más todavía. Había muchos jóvenes que llevaban uniforme, que se veían sometidos a ciertas leyes: la Juventud Hitleriana o los Halcones Rojos de los socialistas, la Unión de la Juventud comunista o los sionistas. En Dantzig, por ejemplo, la Organización de la Juventud polaca iba de uniforme y estaba sometida a una rigurosa disciplina. Nuestro siglo no se ha visto marcado por una única ideología asesina, sino por otras ideologías que practicaban idéntica severidad e idéntico olvido de uno mismo: yo no soy nada, el pueblo lo es todo, o la Idea lo es todo... Y en los primeros años, cuando yo viví aquello —aún recuerdo los programas informativos que se pasaban en el cine—, la organización italiana de la juventud fascista daba ejemplo a la Juventud Hitleriana en cuanto a estructuras, uniformación, atractivo visual.

¿Estuvo en el frente? ¿Luchó verdaderamente?

Sí, si a aquello puede llamársele luchar. La preparación militar duró hasta finales de febrero de 1945, más o menos; estaba en los tanques y subí al frente a principios de marzo. Poco después mi tanque saltó con una mina y fui transferido a infantería, tomando parte en los combates de la retirada. Mi primera experiencia espantosa tuvo lugar cuando mi compañía, con otras unidades, cayó bajo el fuego de los cañones múltiples de Stalin, en un bosque. En dos horas, no, en menos de dos horas, un tercio de nuestra compañía, que eran muchachos de dieciséis a diecisiete años, como yo mismo, fue muerta o gravemente herida. Y esto duró exactamente hasta el 20 de abril, hasta el último cumpleaños de Hitler. Entonces, gracias a Dios, fui herido en las proximidades de Berlín. Así es como dejé el frente del Este.

Cabe suponer que lo que vio usted de la guerra se parecía más a Remarque que a Jünger.

Sí, exactamente: una mezcla de aburrimiento y horror, de miedo y de angustia. Lo único que nos interesaba era tener algo para comer. Un aplastamiento total de los valores. Recuerdo que me puso furioso haber sido herido, pues me perdía la ración suplementaria que se nos distribuiría el día del cumpleaños de Hitler. Y, durante todo aquel

tiempo, yo no tenía más que un deseo: Alemania y el mundo entero podían hundirse... lo que me interesaba era tener por fin una chica.

... Y cuando la tuviera...

¡Ah! ¡Estaba tan molesto! A continuación vino la cautividad, que también era difícil. Pero en cuanto fui liberado, que ya había llegado a los dieciocho años, conseguí todo eso.

¿Cuánto tiempo estuvo usted en el cautiverio?

Tres trimestres, creo... Estaba herido, por lo que fui primero al hospital militar de Marienbad, hasta que estuve un poco restablecido. Marienbad estaba ocupada por los norteamericanos y Karlsbad por los rusos. Todos los heridos se refugiaban en la parte norteamericana. El hospital de Marienbad estaba vigilado por dos buenos mozos del Texas. Luego me vi en uno de esos campos de prisioneros que había en Baviera —teníamos dieciséis, diecisiete y dieciocho años—, donde los norteamericanos nos dieron lo que se llamaban cursos de reeducación, y nos condujeron a Dachau.

¿Sólo llegó a conocer la existencia de Dachau por medio de los norteamericanos?

Sí. Nosotros no lo creíamos, nadie, no podíamos

creémoslo. No podíamos imaginarnos que los alemanes hubieran sido capaces de tales atrocidades. Nos lo tomamos como propaganda norteamericana; quiero decir las cámaras de gas; no los campos de concentración, bien se veía que existían, sino el gaseo, las cámaras de gas y las instalaciones de la ducha; creíamos que habían montado todo eso expresamente para nosotros. Sólo algo más tarde — yo era todavía prisionero—, cuando empezó el proceso de Nuremberg^[14] y oímos por la radio que nuestros propios hombres, como Schirach,^[15] que había sido *Reichsjugendführer*, confesaban todo, se derrumbó un mundo. En este sentido fueron muy importantes los testimonios de Speer,^[16] Schirach y algunos otros. Sólo cuando nuestros propios hombres confesaron sus crímenes existieron estos para nosotros, por lo menos para mi generación.

Luego no sabía a dónde ir. Desde noviembre-diciembre de 1944 no tenía ningún contacto con mis padres. No sabía dónde estaban. Me hice transferir con un camarada de cautiverio a la zona británica, a un campo de liberación, el campo de Münster, en la landa de Lünebourg. Pero una vez allí resulta que los ingleses buscaban a jóvenes robustos para trabajar en sus minas, y corría el peligro de permanecer preso un año más en Inglaterra. Gracias a Dios, tenía un casco

de metralla en la espalda, que todavía tengo, ahora enquistado, me lo localizaron con radio, y dije que no podía trabajar en las minas. Entonces fui liberado, mientras mi camarada iba a Inglaterra. Me hice enviar a Colonia, donde vivía la madre de este camarada, y a los diez minutos de mi llegada ya estaba metido en el mercado negro. Ella había organizado una verdadera central del mercado negro de piedras de mechero y confitura de cuatro frutas; allí recibí mis primeras clases de esta disciplina.

Entonces me vi ante la siguiente elección: volver a la escuela y pasar el *Abitur* (bachillerato) o hacer alguna otra cosa, seguir mi propia voluntad. No era el momento de hacerme escultor. Trabajé durante cierto tiempo en casa de un campesino; no había qué comer, era un período de hambre casi total. A continuación me fui al Sarre. Allí era todavía peor, pues en la parte francesa se servían del hambre como medio de presión, y dejé el Sarre en un estado catastrófico. En realidad allí vivían sólo de zanahorias heladas. Luego en Gotinga, con un compañero de clase que me encontré por casualidad, hice un intento de seguir mis estudios, de pasar el *Abitur*, pero en la primera clase del curso el profesor, nada más entrar, dijo: «Nos habíamos quedado en la entrevista de Ems», y eso me expulsó de allí.^[17]

Fui entonces a unas minas de potasa, no muy lejos

de allí, en las proximidades de Hannover. Allí distribuían vales por el trabajo pesado, o sea que se podía comer, y recuperé fuerzas. Trabajé allí un año justo, hasta que recibí noticias de mis padres. Durante todo aquel tiempo se habían ido de Dantzig con los demás refugiados del Este; habían estado brevemente en la zona soviética y habían vuelto a huir; les habían alojado en Renania, en casa de un campesino, en la habitación donde se preparaba la comida de los animales, mi padre, mi madre y mi hermana, que ya tenía dieciséis años. Soporté la vida en común durante quince días. Pero estábamos demasiado estrechos y mi padre no podía comprender que yo era ya un adulto. Quería buscarme una plaza de aprendiz en una mina de carbón. Yo no quería, yo quería hacerme escultor; me fui, pues, a Düsseldorf, a inscribirme en la Academia de Artes.

II

1946-1959

El derecho a viajar

Todos los caminos llevan a *El tambor*

Grass sube al coche blanco que le lleva a la próxima etapa, Bonn. El coche era el monumento más moderno del lugar, un viejo barrio de Coblenza, graciosa y pequeña provincia alemana para emigrados franceses con casas de ladrillo marrón y jardines impetuosamente románticos de treinta metros cuadrados. El conjunto dormita en la confluencia de dos ríos, el Mosela y el Rin.

En Bonn tenía que leer Grass al aire libre, en la calle. Las cuatro hileras de sillas se llenaron en seguida, la gente se amontonó bebiendo botellines de chocolate frío, helados y cacahuètes. Tras las ventanas que daban a la plaza las amas de casa en delantal y con los rulos y los empleados con blusas grises corrieron las cortinas para mirar.

No lejos de allí el ayuntamiento, construido en el siglo XVIII, se disfrazaba de recién llegado, con sus fachadas pintadas de rosa y sus volutas exageradamente doradas. Se han taponado de cualquier manera los huecos que dejó la guerra entre las viejas casas complicadas que vieran pasar

a Beethoven. Algunos alemanes, por ternura y pudor fingen creer todavía, y quizá crean, en su mutilado encanto de cuento de hadas. No se les puede reprochar a poco que se tengan buenos sentimientos.

El viento agitaba los paraguas destinados a proteger al orador de un chaparrón eventual. Grass leyó un pasaje que, como anunció, trataba de «las relaciones de los sexos entre sí». La gente se divertía. Al final alguien preguntó: «¿Está usted satisfecho de ese libro?». «A los libros siempre ha de faltarles algo», contestó Grass.

«¿Por qué es tan caro el libro?» (34 marcos por 700 páginas). «¡Es el precio de un jersey de verano de saldo!», protestó el autor, «y por ese precio ofrezco algo sólido».

Constaté que el aire libre y el viento le hacían bien; pero todo le hace bien, probablemente, como a quien disfruta actuando y olvida rápidamente el aspecto que ofrece en acción. Grass debe actuar con idéntica naturalidad recogiendo setas en el bosque que presentándose a los electores de la Baja Sajonia o de Hesse. Provoca el interés de la muchedumbre, una atención muy intensa. ¿El amor del pueblo? Grass se burla de eso. Nunca le he visto intentar seducir a su público, sino más bien lo contrario. Su seriedad profesional y cierta dosis de

aspereza quedan sobre la mesa como el vaso y la botella de agua. Se trata de trabajar; no ha ido hasta allí para perder el tiempo...

Así tratado el libro, de manera eficaz si bien poco obsequiosa, se han vendido 250 000 ejemplares en dos meses. Y no es, ya lo hemos dicho, demagogia. Tampoco es comercio vil. Es un fenómeno de marea alta, un impulso vital que proyecta a la literatura en la calle, desde donde vuelve a las casas e impregna la vida cotidiana. El problema no es determinar si la literatura está hecha para esto o para lo otro; pero ha de notarse que esta es hoy día una de las ambiciones del literato alemán. El joven poeta Theobaldy^[18] desea que sus poemas cuelguen de las paredes de las cocinas, que sean leídos en el autobús y que den ánimo por las mañanas cuando uno se levanta para ir a trabajar. Grass exige todavía más del lector, pero el principio es el mismo y diferencia fundamentalmente a la literatura alemana de la producción francesa.

El centro de Bonn estaba tranquilo, pero en las grandes arterias y en Bad-Godesberg, donde residen los ministros y los embajadores, las tanquetas patrullaban revestidas de blindaje gris y centelleante. ¿Y por qué no verde y marrón, «como de costumbre»? Porque el acero brillante, me dicen,

es el uniforme para los combates callejeros. El verde es para el campo.

La actividad terrorista acababa de reiniciarse; Schleyer sería raptado unas semanas más tarde.

Yo iba a buscar a Grass con un puñado de preguntas cuyo primer objeto era hacerle contar historias.

«Era una enorme presa que por fin podía ser vencida... Durante las tres semanas que pasé allí, recuperé mi juventud»

¿De qué vivió usted en Düsseldorf hasta su primer viaje a Italia?

Tenía una bolsa de 50 marcos porque mi padre había trabajado en una mina. En los primeros tiempos yo recibía un pequeño salario como cantero. Al vivir en un *Caritasheim*, un hogar, no tenía muchos gastos.

Es la época en que era usted músico de jazz...

Sí, pero sólo de modo rítmico, no sé leer música. También esto me ayudaba a ganarme la vida. En compañía de dos amigos, hacía música por la noche en un local del casco antiguo de Düsseldorf con precios para ricos. Tocábamos *Dixieland* con flauta, tabla de lavar y banjo. Yo me ocupaba de la parte rítmica y tocaba la tabla de lavar. Más tarde retraté

aqueel local de la ciudad vieja en *El tambor*, en el capítulo «El Bodegón de las Cebollas». En 1949, durante el semestre de invierno, acudí a la Academia de Bellas Artes, donde permanecí hasta finales de 1952, como escultor y dibujante. Me había hecho estudiante, y esto dificultaba el asunto del dinero; pero en los semestres de verano siempre encontraba algo de trabajo en la casa en que había hecho mi aprendizaje como cantero. Era algún tiempo después de la reforma monetaria.^[19] Llegaban los primeros encargos, y no eran sólo lápidas. Las fachadas destruidas o deterioradas por la guerra tenían que ser restauradas. Los primeros carniceros rehacían sus instalaciones con mármol, y en poco tiempo gané lo suficiente para poder moverme, para comer y para un viaje en autoestop.

Esto es, su primer viaje a Italia. En la vida de un alemán siempre hay un viaje definitivo a Italia...

En mi caso esto se produjo en varias fases. En 1951 hice mi primer viaje, a mi gusto, por iniciativa propia, con mis propias metas y, aunque resultara difícil, con mis propios medios. Por fin podíamos conseguir pasaportes y, naturalmente, tras la guerra y la época nazi, se había acumulado en nosotros una gigantesca necesidad del extranjero, del Otro... Así pues, hice esos viajes en autoestop; fueron muy

importantes para mí. Italia, Francia y también España. Desde luego, lo que entra en juego es esa atracción hacia el sur que se halla en Alemania o en los países escandinavos. Se debe, si no enteramente sí en gran parte, al clima, y en la historia ha influido mucho. Su pregunta me recuerda que —esto debía ser a principios de los años sesenta, tras acabar *Años de perro*— tuve la idea de una novela que no empecé y que no escribiré nunca, que trataba este tema. Sería la historia de un viaje en autoestop titulada *Los Nazarenos*.^[20] Lo que hoy me sigue interesando, en aquel tema, es esa curiosa mezcla entre la crecida turística, que ya se manifestaba, y la vieja atracción, ya conocida, hacia el sur. Ya he perdido totalmente esa atracción, pero en los tiempos de aquellos viajes en autoestop aún tenía un papel.

En efecto, todos los alemanes tienen esa inclinación nazarena hacia el sur, donde encuentran un complemento que necesitan. Esta inclinación no es solamente una marcha a la manera de los Hohenstaufen,^[21] el gesto de la conquista de los territorios por la fuerza: es más bien la búsqueda de un elemento complementario a fin de hacerse uno mismo productivo de otra manera gracias al sentimiento mediterráneo de la vida. Y esto no se refiere sólo a la pintura y a la literatura. Piense en

Schütz,^[22] en los inicios de la música barroca, apenas concebible sin sus años de aprendizaje en Italia. Sin convertirse en un epígono, Schütz enriqueció toda su creación musical gracias a este componente italiano. Piense en Bach, en su confrontación y su osmosis con Vivaldi. Además, todavía hoy considero al *Viaje a Italia* de Goethe uno de los libros más dignos de ser leídos.

Acaba usted de decir que ha perdido por completo ese instinto de migración hacia el sur. ¿Por qué viaja hoy día?

Hoy día viajo para tomar distancia, que es muy importante —y a continuación para trabajar en el lugar al que llego, para envolverme e incrustarme en mi propia arquitectura de lenguaje fuera del país en que se habla ese lenguaje—, o para tener una experiencia precisa, sobre todo en los países no europeos. El contexto político alemán cada vez me pone más nervioso, pero, por encima de esto, estoy cansado de Europa... En cuanto a viajar como turista, soy incapaz.

Cuando un personaje viaja en uno de sus libros, ¿qué es lo que aflora? Por ejemplo, cuando Oscar Matzerath va a París.

Mire, la guerra tiene múltiples consecuencias

secundarias. Entre otras, que envía a países lejanos a personas que de otro modo nunca hubieran dejado su lugar de nacimiento. Hace poco estuve charlando con un campesino de Schleswig-Holstein que vendía su granja. Había nacido allí en 1913 y la había habitado hasta 1977 con una sola interrupción: la guerra. Convertido en soldado, marchó a Italia, a Rusia y a Francia, luego a un campo de prisioneros de Tejas y de allí nuevamente a Europa: Bélgica e Inglaterra. Luego fue liberado. De vuelta a su granja, no volvió a hacer un solo viaje, para disgusto de su mujer. Me decía ella: sí, por fin podríamos descansar ahora, podríamos vender la granja y hacer algunos viajes, pero mi marido no quiere. Dice que ya ha visto bastante. Ese viaje, ese movimiento es lo que coge a Oscar Matzerath. La única posibilidad de romper la estrechez provinciana en que había crecido niño era, para el adulto, el ejército y la guerra. Oscar Matzerath, que se unió a la *troupe* teatral del frente (una suborganización del ejército), se vio así llevado a Francia y arrojado a los grandes conflictos guerreros.

¿Fue para usted ese viaje el principio de una fase especialmente productiva?

Para mí fue un viaje doblemente importante; hay que referirse también al dibujo, que no puede ser

separado de mí mismo. Llevaba cuadernos de bosquejos y, al mismo tiempo, como si estuviera afectado de diarrea lírica, escribía todos los días poemas de los que a veces ni siquiera sé qué contenían. Pero se trataba de un fuerte sentimiento lírico que se expresaba por la escritura y el dibujo.

Esos poemas no han sido publicados. ¿No le gustaría mostrarlos en este libro ...al menos uno?

No, no quiero. Me decidí a la publicación a partir de un momento dado, cuando reconocí que se trataba, verdaderamente, de *mis* poemas. Y esto sucedió relativamente tarde. *Die Vorzüge der Windhühner* fue publicado en 1956, cuando yo tenía veinticinco años. Naturalmente, yo ya había escrito mucho anteriormente, y también fragmentos en prosa. Eran cosas en que ya se podía reconocer, desde luego, algo mío, pero que estaban marcadas por fuertes influencias. Son interesantes para mí en tanto que proceso de desarrollo, pero no para una publicación.

¿De quién provenían esas influencias?

De Apollinaire, de Trakl,^[23] de malas traducciones de Lorca, del primer expresionismo alemán... Pero los poemas que escribí así, al menos los mejores de entre ellos, señalaron el principio de mi emancipación, que no empezó hasta que me mudé

de Düsseldorf a Berlín.

¿Cómo y de qué vivió en Italia?

Tenía mi mochila y un saco de dormir del ejército americano y pasaba la noche en las viñas o en los conventos. Yo era un autoestopista privilegiado, pues tenía una formación profesional y siempre encontraba algo que hacer en los conventos. En cualquier sitio había un Niño Jesús que tenía el pito roto, la aureola deteriorada o un pie de menos. Así pasé semanas en Umbría, durmiendo en los conventos, y allí vi, en los trasteros, obras del gótico primitivo italiano amontonadas, dejadas de lado en un estado miserable. En aquel momento no había interés por esa época. Las capillas de los conventos estaban atiborradas de estatuaria del XIX en escayola. En Palermo, por ejemplo, que era la meta extrema de mi viaje, fui a la Academia de Bellas Artes y establecí contacto rápidamente con los estudiantes-escultores. Durante los quince días o tres semanas que pasé allí, recuperé mi juventud. La fase más importante, de los quince a los diez y ocho o diez y nueve años, había sido amortajada bajo el uniforme, el casco de acero, la vida en barracones, la muerte, el miedo y la restricción de la personalidad, sometida a la autoridad del mando. Era una enorme presa que por fin podía ser vencida; no sólo para mí, sino para toda

una generación. Un pasaporte en la mano, y a viajar con unos cuantos marcos en el bolsillo. Por otra parte, en aquella época, por decirlo patéticamente, toda la juventud de Europa estaba en las carreteras.

¿Viajaba usted solo?

Con amigos que cambiaban, chicos o chicas. Había muchas chicas jóvenes escandinavas... jóvenes alemanes, ingleses, franceses también, pero menos. Los franceses no tuvieron ganas de viajar, me parece, hasta un poco más tarde.

De Palermo volvió usted a Düsseldorf y después, en 1952, fue por primera vez a París.

París ejercía entonces una fascinación extraordinaria. Al principio viví en un albergue de la juventud, en la Porte de la Chapelle. Era una especie de gran meadero reformado. Luego, muy poco tiempo después, encontré refugio en las casas de los amigos y amigas que hice rápidamente. En aquella época, a principios de los años cincuenta, tenía lugar la segunda o tercera molienda del existencialismo, se tenía un sentimiento de la vida comparable al que reina hoy. Esa forma rápida de establecer contacto, tal como la practican los jóvenes de hoy sin embarazo, en aquella inmediata posguerra era habitual. Me acuerdo de amigos franceses de mi edad

marcados, también, no sólo por sus experiencias de la última guerra mundial: algunos venían de Indochina o, más tarde, hacia el 56, de Argelia. Habían sentido recorrerles la espalda ese miedo, ese espanto, ese sentimiento de injusticia... entonces las amistades se hacían rápidamente, cosa que luego se perdió.

¿Conoció usted el Saint Germain des Prés existencialista? ¿Trató con intelectuales?

Intelectuales es una palabra mayor... Traté a la gente de mi generación. Por ejemplo, en 1951 encontré a Ernst Fuchs,^[24] que vivía entonces en París y presentaba allí su primera exposición. Por lo demás, el contacto con los extranjeros, con los otros extranjeros, era fácil. Con los franceses, o, como ha dicho usted, con los intelectuales franceses, era más difícil. También lo he vuelto a notar más tarde, cuando he vivido en París: mi círculo de conocidos comprendía escandinavos, alemanes, suizos, italianos, todas las nacionalidades posibles, pero era muy difícil entrar en contacto con franceses. Recuerdo que mucho más tarde, cuando obtuve el Premio del Grupo 47, un editor francés, Le Seuil, se interesó por *El tambor* y por mí y entonces recibí una invitación para un cóctel. Por primera vez, a pesar de haber vivido en París tres o cuatro años, encontré allí

toda una serie de escritores franceses. A decir verdad, sólo me preguntaron dónde se podían pasar las vacaciones en Alemania. Los mandé a todos a la Selva Negra.

No sé si hoy le plantearían todavía tal pregunta. No tengo la impresión de que el turismo francés en Alemania se haya desarrollado desde los años cincuenta... por el contrario...

... y esto a pesar de la abolición de las fronteras en el sentido del siglo XIX, en el plano económico y en todos los planos posibles. En el campo intelectual ha habido muy pocos contactos. Pero ninguna cultura puede vivir demasiado tiempo de su propia sustancia. Es una verdad de Perogrullo. Muchos de los escritores y pintores que han cambiado nuestro siglo han vivido en París o en otras ciudades de Francia, pero siempre como bajo una campana de vidrio. E incluso hoy día, que ya no llega de Francia ningún impulso, o casi ninguno, el país y su metrópoli conservan su poder de fascinación y actúan como si todavía fueran el ombligo del mundo, cosa que dudo. Esa especie de ignorancia es irritante. Porque además los franceses, los jóvenes escritores franceses, pierden así numerosos motivos de inspiración.

Tras ese primer viaje a Francia volvió usted a Düsseldorf, y después pasó a Berlín. Usted ha contado que el milagro económico le hizo desagradable la estancia en Düsseldorf.

Sí, aquella ciudad se me hizo inquietante e irreal. Berlín me parecía un lugar más apropiado para una confrontación con la situación real. En esta ciudad los dos universos ideológicos, el Este y el Oeste, chocan con violencia tanto en la economía como en la política. El ambiente de la posguerra se mantuvo allí mucho más tiempo. La reconstrucción, el milagro económico, tuvieron lugar allí con cierto retraso. Mal que les pese a Hamburgo y Munich, Berlín es la única gran ciudad alemana. A esto se añade que después de la era de Brandt y Heinemann y los tratados acordados, tenemos de nuevo la posibilidad de vivir con el conjunto de la ciudad... aunque sólo sea en forma de visitas. Yo voy con gran frecuencia a Berlín Este a ver a amigos y colegas, tengo con ellos un intenso intercambio de opiniones, a veces opuestas, de experiencias literarias inmediatas... como sólo lo he conocido en las mejores sesiones del Grupo 47.

Se casó en 1954. En 1955 la «Süddeutsche Rundfunk» le otorga un premio por su poema

«*Lilien aus Schlaf*», «*El lirio del sueño*»...

Era un poema muy cargado de metáforas que se retrotrae al período de Düsseldorf. Pero fue entonces cuando se me invitó por primera vez al Grupo 47.

Volveremos ampliamente sobre sus relaciones con este Grupo, que para usted son muy importantes, pero también para el mismo Grupo 47. Por el momento, siguiendo su itinerario, nos lo encontramos en 1955 en España.

Efectivamente. Era mi primer —y durante mucho tiempo único— viaje a España; fue relativamente corto, cuatro semanas. Anna estaba conmigo. A la larga era inaguantable, realmente se trataba de una confrontación con un país fascista. Allí podía suceder que te saludaran, por ser alemán, con un *Heil Hitler*; y esto con intención totalmente amistosa y positiva. No era un lugar como para demorarme, a pesar de que mi primera historia en prosa naciera allí, un cuento relativamente corto, de cinco o seis páginas, *Meine grüne Wiese* («Mi verde pradera»). La leí en una sesión del Grupo 47. En muchos aspectos, ese cuento fue determinante para el estilo de mi prosa.

En 1956 hizo usted una exposición en Stuttgart, publicó Die Vorzüge der Windhühner con Luchterhand y a continuación volvió por segunda

vez a París. ¿A causa, pienso, de su mujer?

Yo había terminado ya en la Escuela de Artes Plásticas y con la enseñanza de Karl Hartung^[25] —un escultor que me aportó mucho, ya hablaremos de él en su momento—. Anna se dedicaba entonces a la danza y tenía que escoger entre dos posibilidades: debutar en un teatro alemán de provincias, en un grupo de ballet, en condiciones de solista, o continuar su perfeccionamiento en París. Se decidió por esta última solución. Sin nada entre manos, exceptuando nuestro humor aventurero, nos fuimos los dos a París. Anna trabajó con madame Nora, en la plaza Clichy. Ganaba algo de dinero bailando en ocasiones en los teatros de bulevar. Allí escribí *El tambor*.

La decisión de Anna era acertada. Para mí era el mejor lugar de trabajo, nadie me conocía, a excepción de algunos escritores extranjeros que vivían allí; por ejemplo, Paul Celan,^[26] en quien encontré por aquellos años un interlocutor digno de consideración y difícil. Fue para mí de gran importancia, especialmente para la elaboración de *El tambor*.

¿Qué impresión tiene de Celan?

Paul Celan adoptó, como escritor, una postura muy diferente de la mía. Era un hombre muy

solitario... que se conservaba adrede en el aislamiento, un superviviente cuya familia entera había sido asesinada en Auschwitz, que estaba marcado por Auschwitz y sus consecuencias y que al mismo tiempo tenía conciencia de no haber sobrevivido más que por obra del azar... cosa que padecía, probablemente, como una falta. Nuestro primer encuentro fue penoso. Celan tenía algo de solemne y de sacerdotal. Incluso cuando quería lavarse las manos daba la impresión de estar celebrando misa. Mi postura era más bien la de un insumiso, ponía en tela de juicio la sacralización del escritor. Él era un hombre muy rico en conocimientos, mientras que yo era un joven zopenco demasiado consciente del propio valor y preocupado por realizarse. Empezamos, de modo natural, embistiéndonos, pues yo hice ver a Celan claramente que no tenía intención de ser un muro a quien él pudiera hablar, sino que entre nosotros no podía darse más que un intercambio. Hubo, pues, momentos de separación y de dificultades, pero nuestras relaciones nunca se interrumpieron. Celan ya conocía esas crisis de alejamiento, de repliegue, que fueron más tarde causa de su muerte. Era un aislado por partida doble. Le considero un poeta importante, un estimulante para muchos escritores, incluido yo mismo; por ejemplo, fue él quien me inició en

Rabelais. Y sin embargo, yo no tenía casi nada que ver con su manera de vivir en metáforas, que más bien despertaba mi sentido crítico. Pero en sus poemas tardíos —*Engführung*, por ejemplo— hay numerosos momentos líricos, nuevos, y que lo siguen siendo. Vivía en París y Francia no supo verlo. Creo que hasta hoy no hay traducción francesa de él, o que son insuficientes. Era un gran conocedor de la literatura francesa, él que se ganaba la vida enseñando alemán en un liceo.

¿Dónde vivían usted y su mujer en París?

Primero vivimos en la avenida de Châtillon, en el taller de un amigo suizo. Germaine Richier^[27] también tenía taller. También la conocí. Allí nos quedamos poco tiempo, luego nos mudamos a la avenida de Italia, número 3. En un pequeño pabellón que daba al patio trasero, teníamos dos habitaciones, una cocina y un baño. Yo disponía, abajo, de una sala donde estaban las calderas de la calefacción central. Había poca luz y era húmedo. Allí trabajaba yo.

¿Exclusivamente en El tambor y sin interrupción?

Empecé haciendo esculturas y dibujos. Pero pronto la prosa cobró importancia y las esculturas, que eran de arcilla, se secaron. El libro empezaba a ocupar cada vez más lugar. Cada dos o tres meses me

iba a Alemania en autoestop y vendía algunos poemas a cadenas de radio, la Süddeutsche Rundfunk, la Westdeutsche Rundfunk, la Hessischer Rundfunk — como un trovador que viajara de castillo en castillo — y recibía honorarios por las emisiones o lecturas. Además vendí dibujos, por ejemplo en las sesiones del Grupo 47. En ocasiones uno de mis amigos, Walter Höllerer^[28] (que editaba la revista *Akzente*), iba a París y me conseguía un pedido. Por otra parte, nosotros no necesitábamos gran cosa. En París había mucha gente sin dinero y con algo en la cabeza, tanto que se podía ir tirando más o menos con 300 marcos al mes.

Iba usted mismo a hacer la compra...

Sí, en la avenida de Italia había un mercado — como en Berlín, en Friedenau— muy cerca de nuestra casa. Para mí es una idea fija, una necesidad, siempre me hace falta que haya un mercado en los alrededores. Tanto que hoy día mi francés sigue limitado a una especie de latín de cocina, pero me desenvuelvo bien para hacer las compras en el mercado... También hay que decir que mi mujer hablaba muy bien el francés y que en aquel momento, en París, yo estaba exclusivamente concentrado en *El tambor*.

¿En qué punto de la composición de El tambor se hallaba a su llegada a París?

Es cosa que no puede evaluarse por número de páginas. Eran jalones plantados aquí y allí, fragmentos referentes a todo el conjunto del asunto y ejercicios líricos sobre el mismo tema.

«Jalones plantados aquí y allí»: ¿es ese su método de trabajo?

Mi método de trabajo es el de un escritor, pero también el de un escultor. Yo debo mi disciplina de trabajo a mi profesión de cantero y después de escultor: quedarme mucho tiempo ante una piedra, mirarla desde todos los ángulos, contornearla lentamente, trabajarla, mantener la superficie en bruto para ver los fallos, guardarla en bruto hasta el final, no empezar a pulir demasiado pronto y mantener sin cesar el conjunto ante la vista. Disciplina de trabajo que implica una dedicación diaria.

¿Toma usted notas? He visto a muchos de sus colegas alemanes en el café, en la calle; llevan un cuaderno en el bolsillo y escriben...

No, yo no lo hago porque experimento desconfianza hacia las notas. Siempre dan la razón a la primera idea... y, cuando esta está anotada,

adquiere un peso que no corresponde forzosamente a la densidad de esa primera inspiración. Puede sucederme verme perseguido dos o tres veces seguidas por una idea, pero entonces toma un carácter conceptual, concierne, por ejemplo, a un capítulo entero, con lo que ya puedo ponerla en el papel y, con algunas palabras claves, articularla. Esto es ya un proceso de trabajo, es ya una entrada en el manuscrito. Pero las ideas que me vienen durante el desayuno, las olvido en cuanto dejo la mesa.

Usted hace, aun sin tomar notas, a mi juicio, muchos hallazgos. ¿Cómo reunió todo el material de El tambor?

Efectivamente. Necesité material para muchos puntos del libro, y en 1958, un año antes de acabar *El tambor*, tuve que hacer un viaje a Dantzig para reunir la documentación necesaria para ciertos capítulos. En particular, todo el pasaje sobre la defensa del Correo polaco precisaba de investigaciones complementarias. Fui a Colonia, y una carta de presentación de un amigo me permitió el acceso a los archivos de los crímenes nazis. Buscaba supervivientes del Correo polaco en Dantzig. Es toda una aventura... De entrada se me dijo que no los había oficialmente, pues según la versión alemana todos los defensores del Correo habían sido

fusilados. Así era también la versión del gobierno en el exilio en Londres y en Lublin.^[29] Eso es también lo que está grabado en la primera conmemorativa que se yergue ante el Correo polaco. Después de la guerra se presentaron algunos hombres y dijeron que habían combatido en el Correo polaco y que habían sobrevivido, pero no fueron reconocidos por la Unión de empleados de Correos polacos. Cuando llegué allí, los del Ministerio del Interior, en Varsovia, tenían dudas ellos mismos y me dieron direcciones, viejas direcciones de 1949. Con ayuda de una periodista polaca que pensaba, como yo, que tenía que haber habido supervivientes, busqué y encontré a dos hombres que, efectivamente, habían escapado, que trabajaron después en los astilleros y a quienes no importaba absolutamente nada ser reconocidos como defensores del Correo. Pero sus hijos sí, a sus hijos sí que les importaba, querían considerar a sus padres como héroes. Entonces los padres se decidieron a narrarme, respecto de las acciones militares internas que habían tenido lugar cuando la defensa del Correo polaco, relatos que posteriormente pude utilizar para mi libro. Mientras tanto, ya han sido reconocidos oficialmente en Polonia gracias, sin duda, a la discusión sobre *El tambor* que, por lo demás, no ha aparecido allí. La traducción está preparada desde hace doce años, el

libro ya ha sido compuesto, pero al parecer siempre hay alguna objeción cualquiera, venga de la RDA o de la Unión Soviética, y el libro no aparece.

Mencionemos de paso que algunos de sus libros no se han editado en la RDA.

No, en la República democrática alemana no se ha publicado una sola línea mía. De todos modos, muchos lectores se han procurado los libros en la Alemania del Oeste.

Así pues, una vez terminadas las investigaciones, ¿cómo reúne usted el material? ¿Hace algún plan?

Sí, un plan, y luego, en seguida, otro plan. Un plan reemplaza al otro, y del mismo modo que el escultor marca primero algunos puntos en la piedra sin esculpir para determinar la masa exterior, así, en la primera fase de mi trabajo, yo «planto esos jalones» escribiendo para trazar y extender el conjunto en sus dimensiones espaciales.

¿Trabaja mucho cada día?

Sí... cuatro horas de trabajo directo en el manuscrito, y a esto se añaden tranquilamente de dos a cuatro horas de correcciones, investigaciones, preparación de lo que haré al día siguiente... y siempre, en los intervalos, el dibujo.

¿Escribe directamente a máquina o a mano?

Escribo la primera versión —no siempre, pero muy a menudo— en grandes hojas, los principios de capítulo y a veces también los capítulos enteros, a mano. Pero mi verdadero método de trabajo es de pie ante el pupitre, con la máquina de escribir.

¿Cuál es la función de frau Hönisch, su secretaria?

Entonces esos capítulos son totalmente corregidos, escritos por segunda vez a máquina, luego corregidos de nuevo y a continuación los dicto, pues dictar estos capítulos que ya han sido escritos dos veces también es para mí un proceso de trabajo.

¿Cuántos manuscritos hizo usted para El rodaballo?

Cuatro. Tres o cuatro, varía de un capítulo a otro.

Cuando usted escribe ¿discute sobre su trabajo con otras personas?

Siempre he leído pasajes de mis trabajos, de mis manuscritos, a las mujeres con quienes he vivido. En mi caso, es algo que va unido a las relaciones amorosas.

¿O sea que esas mujeres habían de entender forzosamente algo de literatura?

Leer un texto es esperar críticas y reacciones. No

es algo unilateral: yo doy alguna cosa y espero que alguna cosa me venga de vuelta. Es un acto de confianza, si usted quiere, no podría hacerlo con todo el mundo, o por lo menos no con esa continuidad. Pero, además de ese proceso permanente de trabajo y de las lecturas de las primeras y segundas versiones ante las personas con quienes vivo, también me gusta leer en público pasajes del manuscrito, prefiero esto a la lectura del libro impreso, pues leer todavía forma parte del proceso de trabajo. Así, numerosas lecturas me han llevado a una relación crítica con ciertos pasajes.

¿Modifica usted un pasaje cuando alguien le dice: esto no me gusta?

Si me hace ver un fallo efectivo, desde luego. Si no, como ya le he dicho, me escucho leer a mí mismo en voz alta. Así, puede suceder que en el curso de una serie de lecturas yo cambie o trasponga alguna cosa, que tache o añada un detalle.

¿Relee sus libros una vez aparecidos?

Todavía no he leído ni una sola de mis novelas impresas. Esto, desde luego, está relacionado con el hecho de que un trabajo personal y realizado en el aislamiento, aunque vaya seguido del éxito, deja tras de sí un vacío, una distancia, casi un sentimiento de

disgusto... Hasta el punto de que hasta el presente nunca he podido encontrar en mí la necesaria concentración para releer, por ejemplo, *El tambor*.

Pero esto cambiará quizá cuando tenga setenta años y haya tomado la distancia suficiente.

Cuando empieza un libro, ¿sabe cómo terminará?

Sólo en los grandes rasgos del relato, pero no en lo que se denomina el curso de la acción.

¿Qué siente usted de modo posterior por sus héroes? ¿Prefiere a ciertos personajes de sus libros? ¿A Matzerath, por ejemplo?

Eso varía. Gottfried von Vittlar^[30] todavía me preocupa en ocasiones. Mi relación con Oscar Matzerath actualmente está clara.

¿Qué representa para usted el estilo de un escritor?

Entiendo por tal el signo personal, la marca. Para mí, no se trata de un criterio. Thomas Mann de principio a fin, desde sus primeras manifestaciones en prosa, ha poseído y desarrollado su estilo. Prefiero a autores como Alfred Döblin,^[31] a quien estimo tanto como a Thomas Mann, si no más. De libro en libro, ha ido poniendo en tela de juicio su propio estilo con nuevas tentativas, hasta el punto de que no se puede reconocer en él un estilo continuo en

el sentido clásico. Esto no sólo lo considero posible, sino necesario. En cierto sentido, en lo que a la crítica se refiere he tenido que padecer el hecho de que se me quisiera fijar en un estilo definido, el estilo de *El tambor*. Libros como *Anestesia local* o *Diario de un caracol* han sido juzgados según ese estilo.

¿«Escribir bien» significa algo para usted?

Desde luego, no en el sentido en que lo entienden los franceses, porque, si entiendo adecuadamente su pregunta, implica una noción demasiado clásica del «escribir bien» [*bien écrire*]. Y esto no existe en la lengua alemana... gracias a Dios. La lengua alemana es más flexible. Para mí, existen otros criterios que permiten juzgar una obra. Yo pensaría más bien en «contar bien» o «contar mal». «Bien escrito» no constituye para mí un juicio.

III

1960-1963

De El tambor a Años de perro

Los materiales del creador

En Aix-la-Chapelle una avenida desoladora, llena de hojarasca, cruce de Vichy y Montecarlo, ponía entre Grass y el mundo una distancia de mal gusto, una distancia social. A Dios gracias ha podido escapar, pensé al unirme a él por la noche en el Audimax, el gran auditorio. La universidad, con sus estudiantes de pantalón vaquero y largas melenas, con sus pintadas izquierdistas en las paredes, había enterrado sanamente a los que se iban a someter a curas termales.

Me dicen que había 1.500 plazas. Estaban ocupadas hasta el nivel del techo. Grass se adapta pronto, en el mejor de los sentidos, al papel de fiera en el foso de los leones. Nació una fugitiva hostilidad entre él y el girasol, chillón y de la altura de una persona. Pero el tiesto fue magnéticamente rechazado en todas las conciencias y desapareció.

Grass leyó la historia de Dorothea von Montau, el único personaje histórico del libro. Explicó cómo el rodaballo arrastró a la santa al fondo del mar y

cómo volvió ella cambiada y con la boca un poco torcida.

Como había hecho a lo largo de todas sus lecturas desde el principio de viaje, Grass acabó leyendo extractos de Versuchte Nähe, obra escrita por un alemán, Joachim Schädlich,^[32] que vivía entonces, y no sin dificultades, en Berlín Este. Los estudiantes centraron el debate sobre este libro. Grass citó el decreto contra los extremistas, se aplaudió. Acusó al Estado de invitar a los ciudadanos al oportunismo y subrayó las semejanzas nuevamente aparecidas entre los sistemas policiacos de los dos estados alemanes, el del Este y el del Oeste. Entonces noté el cambio en la intensidad de los clamores, un fragor mezclado con risas. Pensé entonces que el Estado alemán había amordazado mal a sus gentes.

A la mañana siguiente franqué una rajuela de tres salones, soslayé tresillos marrones como bisontes que pacieran en la moqueta, empujé puertas de cristal ahumado y, una vez más, llegué al Frühstück (desayuno) de Günter Grass.

Grass estaba sentado a su mesa, él solo. Vi sus pequeñas gafas redondas sobre el periódico que plegaba. Tiene algo de Hans Sachs,^[33] me dije.

«Una vuelta a Montaigne no perjudicaría...»

Y al aparecer El tambor llegó el triunfo, de repente.

Sí, fue muy extraño. En 1959 tomé el tren con mi mujer, nos fuimos de París a Francfort. Salíamos de nuestro agujero en la avenida de Italia, donde todo era tranquilo y lleno de alegría, y desembarcamos en plena feria del libro. Se oía por todas partes «el tambor», «el tambor». Era como esta «fiebre del rodaballo» que parece haberse declarado ahora.

Anna y yo acogimos este estado de cosas con un descuido infantil, nos aprovechamos de los encantos de la situación y pronto sentimos el aburrimiento que acompaña el renombre. Y otras consideraciones pasaron a primer plano. Yo había obtenido una beca para Norteamérica... a la vez que Arrabal...

¿Conoció a Arrabal?

No, nunca. Recientemente he intercambiado una

breve correspondencia con él porque, tras la muerte de Franco, y a pesar de los inicios de la liberalización, todavía tenía dificultades para poder entrar en España. Tuve ocasión, en el primer congreso del partido socialista español, al cual fui invitado por Willy Brandt, de pronunciar unas palabras sobre el caso Arrabal, de interponerme y facilitar su vuelta en la medida de lo posible. Hasta el presente no he tenido ningún contacto con él.

O sea que usted se iba a Estados Unidos...

El viaje se hubiera encadenado maravillosamente bien con aquella fase de trabajo. Pero había que presentar un certificado médico para obtener el visado. Me hice examinar en París y entonces se vio que tenía tuberculosis. Esto provenía indudablemente de mi concentración en el trabajo y de las condiciones en que escribí *El tambor*, en aquella especie de caldera húmeda y llena de gas carbónico. Mientras tanto habían llegado al mundo los gemelos, con lo que entramos en conocimiento de los hospitales franceses, que no eran especialmente atractivos. Entonces nos fuimos a Berlín. Allí se curó mi tuberculosis, que no era gran problema. Pero en el proceso de curación gané unos diez quilos, que ya no he vuelto a perder. Antes de mi tuberculosis era yo más bien delgado y seco, y en eso cambié. Por fin

estábamos de vuelta en Berlín, dotados por primera vez de medios de existencia y también por primera vez en condiciones de hospedarnos cómodamente. Para mí era cosa muy importante. Para Anna no tanto. Anna provenía de una familia burguesa suiza, ella siempre había tenido habitación propia. Esta seguridad financiera Anna la tuvo desde muy temprano, y yo en el momento preciso. Tenía yo treinta y dos o treinta y tres años. Anna era cinco años más joven.

En Berlín ¿dónde vivieron?

Vivimos en diferentes lugares: Schmargendorf, Grunewald, Charlottenburg, en sótanos o en cualquier otro sitio, y luego en Karlbaderstrasse, junto a Roseneck. Allí es donde escribí *El gato y el ratón* y *Años de perro*. Nació Laura y luego Bruno; necesitábamos una casa más grande. Entonces compré en 1963, en la Niedstrasse de Friedenau, la casa en que todavía vivimos hoy.

¿Para usted es importante tener dinero?

Para mí es importante ser independiente, y necesito disponer de los medios para ello. Como trabajo muy lentamente, necesito una seguridad financiera que ya no afecta sólo a Anna y a mí, como al principio, sino también, en definitiva, a una familia

que no deja de crecer. Para no tener que interrumpir los procesos de trabajo, que duran cuatro o cinco años, por cualquier encargo, he llegado a ser un duro compañero de negocios con los editores. Es posible que haya heredado de mi madre, que llevó hábilmente su pequeño comercio de artículos coloniales, cierto talento para el arte de llevar las cuentas.

El éxito, el dinero... ¿No tiene todo eso algo de negativo? Además del aburrimiento que ya ha mencionado.

Cuando dejé Berlín, en el 56, era un escultor que también escribía. Mi círculo de amigos se componía de pintores, escultores y muy pocos escritores. Y volví como escritor célebre. Esto produjo dificultades con algunos amigos. Los pintores y los escultores querían que yo escribiera prefacios para los catálogos de sus exposiciones, pero me negué siempre. Esto estropeó algunas amistades, rompió otras; en parte se reanudaron posteriormente. Pero, en cualquier caso, en aquel cambio de situación me enfrenté al lado oscuro de la gloria. Para Anna el peso fue aún mayor, pues yo podía comprender este éxito a partir de su causa y desembarazarme de él con mayor facilidad que Anna, que, totalmente independiente por su formación profesional y por toda su personalidad, se veía entonces considerada

en todos nuestros encuentros, en las veladas, visitas y recepciones, como la mujer del escritor célebre... cosa difícil para ella y que pronto se convirtió en un peligro para ella y para nuestra relación. No nos dimos cuenta a tiempo. Pasamos por encima sonriendo y considerando estúpida a la gente, pero el mal era más profundo. Y esto lo cuento porque creo que fue un momento biográfico importante.

En lo que se refiere a su producción, ese momento biográfico también es de una intensidad particular. En 1959 usted acababa de sacar las 710 páginas de El tambor. En 1961 llegó El gato y el ratón, un relato más corto, de 120 páginas. En 1963 aparecerán las 500 páginas de Años de perro. Ahora conocemos el trasfondo histórico y personal de esas obras. También nos ha hablado de su método de trabajo. ¿Puede ahora decirnos a partir de qué primera imagen, de qué tema, se metamorfoseó todo eso en obra? Por ejemplo, usted me ha dicho que al llegar a París, en 1956, tenía en su equipaje un texto poético que podía tener algo que ver con la conocida figura de Oscar Matzerath.

Sí, es una extraña inversión de perspectiva. En el curso de mi primer viaje a Francia fui a Provenza y allí escribí un poema no muy bueno, pero bastante largo. Trataba de un estilista, uno de esos eremitas que

viven encaramados a una columna. Un joven que vivía en su pequeña ciudad y que por lo general tenía suficiente de todo era de profesión albañil y construyó una columna; se puso en lo alto de ella y desde tal posición elevada, si bien estática, veía todo lo que pasaba en torno de él y lo reflejaba poéticamente. Luego abandoné la idea por la única razón de que la posición estática no permitía ninguna libertad de movimientos. Y esta imagen fue reemplazada por otra cuando observé cómo los niños de tres o cuatro años se comportan entre los adultos, con su rostro serio e impenetrable. Sólo se aprecia que perciben el mundo de los adultos a partir de su propia perspectiva. Así pues, Oscar Matzerath, hablando con propiedad, es un estilita invertido, plantado sobre su cabeza, cuya perspectiva no es elevada, sino que está a la altura de la esquina de una mesa. La idea fundamental de *El tambor* era esa, esa prehistoria del estilita. Tal perspectiva me parecía adecuada porque presentaba el mundo infantil de la embriaguez de poder, del uso y el abuso del poder, para observarlos a partir de la inteligente, es decir cínica, superioridad de un niño de tres años. Oscar Matzerath está mezclado sin tener parte en ello, es testigo autorizado porque, con sus tres años, no se le toma en serio. Se podía así penetrar avizorando en la pequeña burguesía alemana, que desde luego es el

seno del cambio político.

Ese simple esquema posteriormente se integró a toda una tradición literaria que indudablemente usted conocía. ¿Es preciso citar, para empezar, el Tristram Shandy de Sterne^[34]?

No sólo eso: hay todo un filón de literatura narrativa que no se limita a la novela psicológica o a la novela de acción, según el esquema inglés de *plot and action* (trama y acción). Me gustaría llamarlo la novela europea, pues en esta ha habido una relación de intercambio que ha franqueado sin dificultades las fronteras y las épocas. Empieza con la novela picaresca española, halla eco en Francia con Rabelais —que fue introducido prontamente en Alemania gracias a Fischart,^[35] su primer traductor — y el filón pronto se manifiesta en Grimmelhausen^[36] y otros autores barrocos y conoce desarrollos ulteriores, por ejemplo hacia Inglaterra, con Sterne, a quien citaba usted. Sterne ejerció una influencia inmediata desde Goethe, que llamó la atención sobre él, hasta Jean Paul.^[37] El modo narrativo de Jean Paul es una de las bases de la literatura alemana contemporánea. Pero la influencia de Laurence Sterne actuó también sobre Joyce, y de Joyce a Dos Passos, en Estados Unidos, y sobre Döblin en Alemania sin lugar a dudas. A su vez

Döblin me ha influido; he escrito un ensayo^[38] que explica esta relación. En ese campo de fuerzas es donde yo trabajo.

Al mismo tiempo, *El tambor* es un travestismo de la «novela de formación», el *Bildungsroman* alemán. Oscar Matzerath atraviesa, como *Enrique el Verde*^[39] o *Wilhelm Meister*,^[40] todas las etapas de la formación; con la diferencia de que él no cambia.

Por su propia voluntad, al arrojarse al sótano para detener su crecimiento y seguir siendo niño. Toda la trilogía (El tambor, El gato y el ratón, Años de perro) está llena de niños que construyen juguetes o se divierten con los que les dan. ¿Qué relación hay para usted entre el juego y el arte?

En el modo que tienen los niños de fabricar cosas con cualquier material, arcilla, piedras, trozos de madera, etc., hay algo de creador comparable a los procesos del arte. Este don es posteriormente retirado a los niños. En ocasiones los artistas consiguen preservar ese estado infantil.

En Años de perro los niños reúnen objetos de desecho, cajas de cartón, bramante usado, ropas, y con todo ello hacen alguna cosa. ¿Qué es lo que le atrae en ese material de trapero?

Especialmente en *Años de perro*, a través de la

evolución de Eddy Amsel, desde su infancia hasta su período de producción incluido, describo un desarrollo artístico concentrado en la fabricación de espantapájaros. Naturalmente, esto podría haber sido mostrado en otro libro con otro material. Pero en ese libro me limité a esta recuperación de objetos viejos de desecho que, gracias a Eduardo Amsel, son imbuidos de nuevas funciones. Tratados en principio como juguetes, luego son prácticamente utilizados como espantapájaros, pero muy pronto se ven provistos de intención artística y decorados con arte. Luego una nueva experiencia, la de la realidad, se abate sobre él en la época nazi, y él aplica a esta realidad las aptitudes artísticas adquiridas por su dedicación. Entra en conflicto con el orden establecido, es vencido, desaparece, pero sigue fabricando tales objetos como si fuera presa de una obsesión, hasta que pone en venta los productos que fabrica casi industrialmente en el fondo de una mina: espantapájaros para todo el mundo.

¿Conoce usted las máquinas de Tinguely^[41]?

Me fascinaron, pero la fabricación de los espantapájaros no tiene nada que ver con Tinguely; se parece más bien a las técnicas ya empleadas en el arte moderno a principios de siglo, como la utilización de objetos encontrados para construir

nuevas asociaciones plásticas. Con estas tendencias artísticas (por una parte, con Tinguely, las máquinas de movimiento continuo desprovistas de sentido; por otra, la utilización de objetos hallados, usados, tirados) alimenté la biografía de Eduardo Amsel. Y concentré todo eso sobre su proyecto particular y su frase conductora: que los espantapájaros están hechos a imagen del hombre. Y, puesto que el hombre ha sido creado a imagen de Dios, el espantapájaros es también una encarnación de Dios.

Usted no ha empleado solamente objetos tirados, sino también una serie de cuentos viejos, de leyendas. ¿Los ha recogido con algún propósito?

Ya no lo sé con exactitud. Posteriormente tiro todos los materiales de que me he servido. Yo tenía muchas cosas en mi recuerdo, y haciendo investigaciones para restituirlas con precisión me encontré con otras nuevas, que más tarde utilicé. Pero la escritura de un libro, trátase de *Años de perro*, *El tambor*, o *El rodaballo*, es un proceso de larga duración en que el autor se convierte en un instrumento. Absorbe y da forma a todo lo que conviene y pertenece al concepto previo de la obra, y nada es tan difícil, a mi juicio, como reconstruir las múltiples y lentas etapas del trabajo. Y si tengo que hablar de ello, tal es precisamente el umbral en que

empiezo a mentir.

Entonces dejemos el tema. Ahora dígame si en el origen de Años de perro hay una imagen tan precisa como la del estilista en El tambor.

No, empecé *Años de perro* con una idea de forma narrativa totalmente distinta, bajo el título de *Monda de patatas (Kartoffelschalen)* hasta que, tras un año de trabajo, me di cuenta de que esa concepción del relato no llevaría a nada. A través del tema de «la monda de las patatas» quería desarrollar de modo fantástico un relato totalmente inventado. Asunto que, por otra parte, recojo en un capítulo de *El rodaballo*. Pero el tema no podía soportar la obra épica y copiosa que yo quería hacer; me di cuenta de ello al llegar al capítulo en que se desarrollaban los acontecimientos que posteriormente se convirtieron en la novela corta *El gato y el ratón*. Entonces interrumpí el trabajo que había empezado bajo el título de «la monda de las patatas» y escribí primero *El gato y el ratón*. Más tarde, con la distancia necesaria, volví a mi primera idea, convertida mientras tanto en *Años de perro*.

Que usted considera su mejor libro, mejor incluso que El tambor.

Para mí es el libro más importante. Eso sí, *El*

tambor está más cerrado. Sí esto ha de ser criterio de buena calidad, desde tal punto de vista es el libro más logrado. Mas para mí *Años de perro* era una labor más intrépida, la que más me exigió y cuya materia me ofreció más resistencia que *El tambor*. *Años de perro* es, desde luego, más fragmentario, y en cuanto tal más importante para mí hasta el día.

Toda la trilogía tiene un único telón de fondo: la guerra. ¿Varía su relación con la guerra y el nacionalsocialismo de un libro a otro?

En *El tambor* la acción está muy fuertemente centrada en mis propios orígenes, la pequeña burguesía y sus lazos con los medios campesinos y proletarios, todo ello reunido en el personaje de Oscar Matzerath y en los héroes complementarios que le rodean. En *El gato y el ratón* el tema está limitado al mecanismo del culto del héroe tal como se practicaba en las escuelas durante la guerra. *Años de perro* es, a mi juicio, el libro más político de los tres gracias al conflicto que enfrenta a Walter Matern, habitado por varias ideologías, y Eduardo Amsel, el medio judío que no consigue adaptarse. A través de estos dos hombres se expresan numerosos elementos que caracterizaron a la república de Weimar y otros elementos propios del nacional-socialismo, que posteriormente llevaron a estos crímenes que marcan

toda nuestra época. Para tratar este tema, y sin saber que iba a resultar tan copioso, necesité tres libros. Cuando escribí *El tambor* creí haber agotado el tema, pero estaba en un error.

¿Cabe ahora señalar que en otros libros en que el tiempo presente se expresa más, la guerra y la infancia se alejan simultáneamente? Por ejemplo, en El rodaballo el hijo de Ilsebill está en el seno de su madre y la guerra es rechazada de la temática. A la inversa, en Diario de un caracol los niños eran sus interlocutores cuando usted quería explicarse la guerra.

No sólo la guerra. Explicaba a los niños la persecución, la expulsión y la exterminación de los judíos de Dantzig. Esto sucedió antes de iniciarse la guerra. Sólo la historia de Hermann Ott, llamado Zweifel, «el duda», atraviesa la guerra. En *Anestesia local* el profesor Starusch, marcado, naturalmente, por la guerra, fracasa en su intento de comunicar su experiencia a sus alumnos. Esta voluntad de enseñanza, de comunicación de una experiencia, tiene un papel en ambos libros: pero no el papel dominante, pues *Diario de un caracol* y *Anestesia local* fueron escritos paralelamente al tiempo, paralelamente al movimiento estudiantil o al trabajo político que inicié a partir de 1968 para la campaña

electoral, para conseguir modificaciones políticas en la República federal. En cualquier caso, se trata de dos libros voluntariamente escritos para el presente inmediato, para nuestros días.

Desde el principio de esta entrevista me planteo una pregunta: entre la guerra, la mina de potasa, los viajes, la escultura, el dibujo, la escritura, el matrimonio y la procreación de niños, ¿cuándo ha tenido usted tiempo para leer? ¿Cómo ha llegado a estar en posesión de toda la cultura que en realidad posee? En algún sitio faltan esos años de universidad que para la mayoría de los escritores franceses son una especie de obligación.

Yo soy autodidacta declarado. Fui un joven inculto o cultivado solamente en parte. A los quince años se acabó la escuela, y cuando empecé a trabajar seriamente en manuscritos bastante largos, ni siquiera dominaba la ortografía alemana. La primera versión de *El tambor*, reencontrada por un germanista inglés y que he vuelto a ver unos años más tarde, está llena de faltas de ortografía. A veces tengo la impresión de haber aprendido la ortografía cultivándome a mí mismo por la escritura.

La ventaja de las personas que no han hecho el bachillerato es que lo preparan en el curso de su vida. Se esfuerzan continuamente por colmar esa

laguna mientras que otros que han pasado el bachillerato o incluso un doctorado —estoy generalizando— se quedan a ese nivel de ciencia y entonces se establece cierta auto complacencia, son personas «acabadas». Yo nunca he estado expuesto a ese peligro. O sea que mi curiosidad, mi sed de ciencia, mi necesidad de saber, se han conservado. Todo lo que sé y todo lo que necesito para mi modo de existencia lo he conquistado con mi propio trabajo, con el esfuerzo diario.

¿Usted nunca tuvo nada que ver con la universidad popular de que habla en El tambor?

En el momento de la reforma monetaria se daban por todas partes los cursos más extraños. La gente se inscribía a todo lo que se presentaba, tan grande era la sed de saber. Pero yo nunca frecuenté esos cursos.

O sea que Hegel...

¡Ay, Dios mío!

No le gusta. Es más, lo detesta. ¿No es en cierto modo la imagen del padre, del profesor, de la autoridad paterna que le faltó a usted? Así es como otros lo criticaron; Schopenhauer por ejemplo, o Kierkegaard, o incluso Marx.

Hegel nunca ha sido un profesor para mí. Veo que

para otros al parecer ha representado una autoridad y un maestro, con las consecuencias que he aprendido a temer: la pretensión del absoluto, la entronización de la historia, como una grandeza abstracta que tendría razón en sí... la historia y su curso... Para mí, se trata además del filósofo que instaló en el Estado prusiano la filosofía del Estado. A mi juicio no hay sólo un hegelianismo de izquierda, sino también uno de derecha cuyas consecuencias se han hecho sentir hasta en el seno del fascismo. Un filósofo italiano del fascismo, Gentile,^[42] era hegeliano de derecha.

No es su persona lo que rechazo, sino lo que escribió en un alemán que a menudo me resulta incomprensible y las consecuencias de sus escritos en un país en que el idealismo influye en el pensamiento y en la acción. Y aquí le remito a posiciones que existían paralelamente a Hegel; usted misma ha nombrado a Schopenhauer y a Kierkegaard, en quien, no obstante, ha sido negada esa influencia.

Es posible que una necesidad muy fuerte del padre tenga un papel en quienes, conscientemente o no, se mueven hasta hoy en el interior del sistema hegeliano. Pero esta no existe en mí. Tengo un espléndido complejo materno perfectamente acogido y que me gustaría conservar, y ya sólo por esto Hegel no tiene ninguna posibilidad de ocupar en mí ningún lugar del padre que hubiera quedado vacante. No es

por ahí por donde me sacará los cuartos un psicoanalista. Como ya le he dicho al principio, rechazo esa entronización de la historia, ese modo de darle razón por encima del derecho preestablecido y de justificar así los crímenes políticos pasados o futuros, vengan de Napoleón, Stalin, Hitler o de las ideologías correspondientes. Con el pretexto de que se trata de necesidades históricas, su fuerza de continuidad es considerada justa por ser, se dice, un proceso histórico. Mi concepción de la historia es distinta. Nunca la aceptaré como instancia jurídica, ya que es absurda en su curso e inhumana en sus consecuencias y porque en su representación está escrita casi siempre por los vencedores, lo cual supone una falsificación milenaria de los acontecimientos. Hoy todavía hay jóvenes que, si les remites al asesinato de varios millones de *kulaks* en tiempos de Stalin te dicen que subjetivamente era terrible para los *kulaks* asesinados, pero que estaba justificado subjetivamente, que era necesario ante la historia. Aquí se encuentra la conciencia histórica hegeliana y esta conciencia, de manera catastrófica, contiene las dos ideologías dominantes del siglo XX, el fascismo y el comunismo.

¿En qué sentido podría el artista ejercer o representar otra especie de autoridad?

Creo que el artista tiene una concepción del progreso totalmente distinta... si acaso la tiene. Para el artista, Beethoven no representa un progreso respecto de Bach o de Schütz, un poema de Apollinaire no es un progreso respecto de Hölderlin, por más que en nuestro siglo algo así como una noción de progreso se haya introducido en el arte a través del concepto falso y engañoso de «vanguardia». Vanguardia: es interesante observar que se trata de un término militar. Una obra que hace dos o tres años pasaba por moderna, «de vanguardia», se ve manipulada por los traficantes del arte, es arrojada a la basura con el pretexto de que ya no es *in*, de que está pasada de moda. Y sin embargo, para quien sabe ver, para quien sabe escuchar y leer, es evidente que Montaigne vuelve a ser especialmente actual porque nos lleva a los inicios de la Ilustración. Hasta hoy no se ha podido demostrar que la música de Mozart haya sido superada por cualquier otro músico o que se haya quedado pasada de moda. La idea de desarrollo, la intemporalidad de las artes, son conceptos, en el fondo, más dignos de confianza y más humanos que ese vulgar concepto de progreso que determinó poderosamente al siglo XIX y también al nuestro y que nos ha conducido al umbral en que la razón se convierte en locura. El lenguaje continúa siguiendo

las vías de la razón, pero los resultados son irracionales. Por ejemplo, en el campo de la tecnología o de la política social.

Me parece importante que haya citado precisamente a Montaigne. ¿Qué es lo que le atrae en él?

Lo que me fascina en Montaigne cuando lo leo hoy día es que, con todas sus tendencias de ilustrado y librándose de la Edad Media y de la escolástica, no hizo de la razón un nuevo fetiche, sino que permaneció siempre escéptico, incluso hacia los resultados de sus propios esfuerzos. Así pues, esta creencia en el progreso que luego se extendió con más amplitud en el período tardío de la Ilustración y que nos ha llevado al callejón sin salida en que ahora nos vemos, no se da en Montaigne. Del mismo modo, no hay en él exclusión de lo irracional: acepta este elemento en el interior de la existencia humana, lo ve, ve también su necesidad, sus reflexiones sobre lo irracional las extiende, sin señal de ruptura, hasta otros dominios de la existencia. Para los ilustrados tardíos resultaba una manzana de la discordia. La Iglesia católica unas veces lo ha reclamado para su propio clan y otras le ha difamado. Si mal no recuerdo, Rousseau estaba en contra de él y Voltaire le defendió, o a la inversa. En todo caso, en el campo de la Ilustración tuvo, a mi juicio, un papel

bienhechor y hasta hoy controvertido. No podemos ignorar que las ideologías de nuestro siglo, con su pretensión de absoluto y su modo de utilizar el terror como medio de expresión, son hijas del Siglo de las Luces; y no sólo el socialismo, sino también el capitalismo y el liberalismo ligado a él. Sí, incluso diré que el fascismo se desprende en cierto modo de la Ilustración. Cuando contemplo los planos arquitectónicos de la Revolución francesa^[43] con sus dimensiones inhumanas, con la excesiva importancia dada a la simetría y su terrorífico parecido con las construcciones del fascismo y del nacional-socialismo, veo en ello una prueba de lo que acabo de afirmar. A esto se añaden además el terror presentado como un fenómeno obvio, los eternos procesos de depuración, la divinización de la razón, los postulados planteados de modo absoluto, el empleo hipócrita del vocabulario, el comité de salud pública inventado, se diría, por Orwell,^[44] en su libro *1984*, una vez fundado el «ministerio del amor». Estas analogías han sido disimuladas por la izquierda, y por haber sido disimuladas nunca se las ha estudiado a fondo. No puede negarse que casi la mitad de los miembros fundadores del partido fascista italiano fueran socialistas desengañados, y entre ellos Mussolini. En *El rodaballo* he representado a una de estas figuras secundarias, que

toman el tren para acudir al entierro de Bebel,^[45] por ejemplo, Robert Michels.^[46] Sorel^[47] representa exactamente el punto de encuentro. Los sindicatos socialistas, sobre todo en el interior del movimiento sindical, estaban más cerca —trátese del ala derecha o del ala izquierda— de Sorel que de Marx. Y creo que estos puntos de intersección ya existían en los orígenes, en ese proceso que llamamos la Ilustración europea. De ahí mis esfuerzos, en lo que a mí se refiere y considerando mi propio desarrollo, por enlazar con Montaigne. Hay una especie de adagio — que aparece ocasionalmente en mi pieza *Los plebeyos*— que dice así: «Una vuelta a Hegel no perjudicaría». Esto es continuamente evidente en Lenin. Pero yo alegraría este otro: una vuelta a Montaigne no perjudicaría. Pues en Hegel la Ilustración y el idealismo ya están acoplados... con las consecuencias que seguimos notando.

Esto en lo que se refiere a Hegel y a Montaigne, pero ¿cómo adquirió usted el resto de sus conocimientos culturales? Por ejemplo en Düsseldorf, cuando tomó usted la decisión de ser artista y de vivir como tal.

En Düsseldorf me alojé en un *caritasheim* con diez o doce estudiantes o aprendices en una sola habitación. Había allí un franciscano que era hombre

muy cultivado, me leía poemas de Trakl y de Rilke y me hizo conocer el expresionismo. En aquellos tiempos yo me interesaba sobre todo por la poesía y absorbí todo con avidez, de cualquier manera, como se iba presentando. No hay que olvidar una cosa: que aquella época —la inmediata posguerra, hasta 1950-51— estaba fuertemente marcada por el existencialismo, también en Alemania. La discusión que se entabló entre Sartre y Camus^[48] tuvo, también en Alemania, gran importancia. Sin dudarlo, aquel fue el momento del siglo en que mayor influjo ejerció Francia sobre Alemania, y con la muerte de Camus ese interés se ha debilitado. Todo esto estaba de forma natural, enlazado con el teatro. Yo recuerdo haber visto en Düsseldorf, en un Düsseldorf totalmente asolado y destruido, una representación de *Las moscas* de Sartre, por Gründgens.^[49] Me impresionó mucho. Luego aparecieron las primeras novelas de la colección «ro-ro-ro», de Rowoblt, Hemingway y Faulkner, las primeras traducciones de Lorca.^[50]

¿Qué significa para usted el concepto de «cultura»?

Son los testimonios humanos, las cosas que los hombres toman de sí mismos y dan superando la miseria de su existencia; y bajo las formas más variadas. Por medio de la pintura, la escritura, la

composición musical, el canto, la construcción de edificios. Pero también por medios de cómo los entiendo yo. En un sentido más amplio, en las costumbres ligadas al comer y al beber. Y además, en lo que se refiere al suelo nutricional de esta cultura (y se trata de un elemento muy característico de Alemania), los cuentos, la formación de leyendas, todo eso que entre nosotros se ha descubierto y determinado demasiado tarde, en la época romántica. Ese retardo se debe seguramente, o más bien sin lugar a dudas, al hecho de que, contrariamente a Francia, Alemania, a causa de su situación política y de su dispersión, llegó muy tarde a un lenguaje literario. El punto de partida fue la traducción de la Biblia por Lutero^[51]; posteriormente, tras un largo intervalo, el alemán no llegó a ser una lengua artística, apta para la poesía, hasta Opitz,^[52] sin desarrollarse plenamente hasta el momento en que Alemania se convirtió en nación, después de Napoleón. Con el romanticismo apareció esta necesidad de «reflexionar por fin sobre uno mismo», sobre los propios orígenes, la sustancia propia.

IV

El Grupo 47 y sus treinta años de existencia

Un mes más tarde yo aparcaba mi coche en la Niedstrasse, en Berlín, ante la casa de Grass.

Friedenau es un barrio cercano al centro de Berlín, hacia el sudoeste, como un extraño pueblo sin equivalente para un parisino: ¿Bois-Colombes, en la orilla izquierda del Sena? Pero los jardines no rodean las casas, que se tocan las espaldas; el jardín delantero es poca cosa, el trasero, invisible. Es triste, envejecido, un tanto pobre, y sin embargo no es vulgar; allí viven en colonias los escritores. Enzensberger^[53] vive por ahí, y también Hans Christoph Buch,^[54] así como Nicolas Born,^[55] que se acaba de mudar; Peter Schneider^[56] está un poco apartado; Grass ya está fijo para siempre. Un perrito negro de gruesos carrillos, con el morro puntiagudo y los ojos oxidados de azul, ha acudido a ladrarme a los zapatos. Es el perro de Grass. Ya me conocía, pero como ha visto a tanta gente no me recuerda. La casa, vista desde fuera parece un trabajo casero. Muestra planos complicados, oscuros colores rojo apagado y marrón oscuro. La

vegetación, lilas y espino blanco, está ahí de modo natural, no por ser bonita, no para agradar.

Es Grass quien abre la puerta. Luego, con una señal de su dedo, saca de la habitación vecina a una adolescente delgada y con unos poéticos ojos azules bajo la cabellera negra. «¡Laura, has vuelto a olvidarte de cerrar el pestillo!». «No, yo no he sido, habrá sido Bruno...». «Podría entrar cualquiera», dijo Grass, que parecía creerlo así. Ese cualquiera eran los restos de la banda de Baader. Schleyer había desaparecido hacía varios días. Grass dio vuelta al botón de latón e hizo deslizarse la minúscula lengüeta que desanimaría a los terroristas. Yo pregunté (había fallos en mi lógica): «¿Se siente usted amenazado?». «Ich bin nicht ungefährdet, no estoy totalmente seguro», dijo Grass, objetivo. Volví a mirar el pestillo que el mismo perro podría romper con el morro pero no discutí.

Grass me precedió en la estrecha escalera color de miel. Los peldaños de madera crujían; entreve habitaciones abiertas, indudablemente pintadas por los habitantes de la casa con colores robustos: rojo, verde. Los dibujos y acuarelas de Grass se extendían ante mi vista por las paredes de la escalera. Pálidos, ligeros, aumentaban muchísimo el espacio. En el segundo piso entramos en el taller.

Era alto, amplio y claro. Llegaba casi hasta el tejado; bajo la techumbre habría alguna buhardilla. Entre suelo y techo había una loggia suspendida, accesible por una escala; una barquilla de cuatro metros cuadrados aguantaba una mesa y una máquina de escribir.

En la pared de la derecha, libros. A la izquierda, un gran vano acristalado bordeado por una balda cubierta de piedras, raíces secas, conchas, en un desorden armonioso y sin polvo. Una estatua de bronce, una mujercita desnuda y delgada, simplificada, atrae la mirada con autoridad. En el suelo una gallina también de bronce, redonda y sólida como una pelota. Las dos estatuas son obra de Grass. Ante mi, una mesa de madera blanca, larga y estrecha, cargada sin exceso de papeles y libros. Tras la mesa, armarios para los dibujos, una superposición de cajones planos. Un friso de dibujos y acuarelas atraviesa la pared. Tras la cabeza de Grass pude ver perfiles femeninos finos y destacados, cuerpos anubarrados y atormentados. En toda la habitación, por los dibujos, ningún color gritaba, ninguno desentonaba. Reinaba una especie de paz abstracta; algo así como la expresión arquitectónica de una distancia.

Grass me enseñó un regalo que acababa de recibir: una Aua, la mujer prehistórica de El

rodaballo, *de pan dorado, con sus tres pechos rojos y duros. Grass la ha encontrado tan hermosa que la ha barnizado y la ha hecho fotografiar por su amiga Maria Rama.*^[57]«¿Se podría poner en la cubierta del libro?», pregunta.

Bebemos schnaps y planteo mi primera pregunta.

«Parece un examen», digo sin especial alegría.

«Pero ¿quién es examinado?», replica Grass sin indulgencia.

«No conozco ninguna literatura nacional, o definida por una misma lengua, que pueda en Europa compararse, en cuanto a la diversidad de sus producciones, con la literatura alemana...»

Me gustaría que habláramos hoy del Grupo 47; o sea que haremos una vuelta al pasado. El Grupo 47 surgió directamente de lo que se ha llamado, para definir la situación de Alemania en 1946, el «punto cero».

No hay punto cero. No lo hay en la historia ni en la historia literaria, y económicamente menos. Sabemos que a pesar de la capitulación sin condiciones, a pesar de la destrucción de Alemania, ciertas estructuras, tanto buenas como malas, sobrevivieron. Sabemos que una potencia económica, incluso en estado de destrucción, sigue siendo una potencia, pues es posible reconstruirla en un tiempo

relativamente corto sobre las mismas bases. De todos modos, esta expresión es mucho más exacta en lo que se refiere a la República democrática alemana, porque el desmantelamiento efectuado por la Unión Soviética redujo casi a cero la potencia industrial de la Alemania del Este. Por el contrario, en la futura República federal, los ingleses procedieron a ese desmantelamiento primeramente en la cuenca del Ruhr con el resultado de que todavía hoy en muchos sectores industriales los ingleses trabajan con viejas máquinas Krupp, mientras que los alemanes se veían obligados, por su presunto punto cero, a fabricar nuevas máquinas en los sectores especializados, llegando así después a la competencia económica en condiciones mucho más favorables; lo que permitió posteriormente a la República federal acceder a una posición dominante.

Desde luego, hubo cortes radicales. Más de nueve millones de emigrantes, de refugiados, de expulsados de las provincias orientales perdidas, llegados de los Sudetes, de todas partes. No se ha comprendido verdaderamente —ni siquiera aquí, en Alemania— que estos nueve millones que, económicamente, debían de hecho empezar de cero, pues no poseían nada al llegar, excepto una maleta de cartón; estos hombres, digo, generalmente recios para el trabajo, fueron el verdadero motor del bienestar

económico en la República federal. No fue gracias al dinero del plan Marshall; también otros países lo recibieron, y a menudo en mayores sumas que la República federal. Siempre ha parecido que el milagro económico hubiera sido realizado con el capital americano. Esto es un error. Esos nueve millones de hombres constituyeron, de hecho, el potencial de energía del ascenso económico.

Y en literatura hubo al principio, justo tras 1945, una gran extrañeza: los cajones estaban vacíos. Se había pensado que tras la época nazi llegaría toda una inmigración interior, una oposición que no había disfrutado del derecho a publicar. Pero no había nada, o era como si no hubiera nada. Aparecieron *Detrás ante la puerta*, de Borchert,^[58] y otras cosas de ese género. Por lo demás, en los primeros años la literatura estaba condicionada por los autores de la emigración, que volvían... o que no volvían todavía: Thomas Mann, Döblin, cuyos libros (como el *Doktor Faustus* de Thomas Mann o el *Hamlet* de Döblin) continuaban la tradición interrumpida de la novela moderna alemana del siglo xx, totalmente surgida de su biografía, de su desarrollo literario. Exceptuado esto, había tímidos inicios.

Uno de estos tímidos inicios fue el Grupo 47. Su base era una revista que acababa de aparecer, *Der Ruf* («el grito»), y que había sido prohibida por los

Norteamericanos porque criticaba con violencia el desmantelamiento practicado por los aliados y la manera insensata en que los americanos habían emprendido la desnazificación; una desnazificación que tenía entre los ojos a los nazis menores o medianos, mientras que los otros, como Globke^[59] y colegas, salían en libertad. Cuando esta revista, animada por Alfred Andersch^[60] y Hans Werner Richter,^[61] fue prohibida...

¿No había sido fundada en principio en un campo de prisioneros en los Estados Unidos?

No puedo decirlo con exactitud; en todo caso era un campo anti-fascista, quiero decir de personas que estaban en cautiverio pero que ya bajo el nazismo habían adoptado una postura anti-fascista.

Luego esta revista nacida en un campo fue reiniciada en Munich, con el mismo título, por Alfred Andersch.

Sí. Hay que señalar inmediatamente que, en 1945, para aquellos jóvenes autores —o que volvían del cautiverio y tenían la treintena—, la lengua, el verdadero material del escritor, se les ofrecía en un estado de corrupción; estaba corrompida por el uso que de ella había hecho el fascismo, hasta el punto de que al principio no se osaba más que a emplear una

lengua sobria, todo lo pobre posible en metáforas, no nombrando más que lo necesario. Es lo que se llamó «la literatura del corte a cepillo» (*Kahlschlagliteratur*). Aquello no podía ser más que una fase intermedia, y resulta característico que mi generación, que tomó la palabra a mediados de los años 50, es decir, diez años más tarde, no quisiera obligarse ya a ese empobrecimiento de los medios literarios. Ahí es donde se produce la segunda cesura.

¿Había usted intentado establecer contacto con este Grupo tras su fundación?

No, en modo alguno. Ya se lo he dicho, me consideraba en primer lugar dibujante y escultor y no tenía de modo expreso la ambición de llegar a ser escritor. Escribir era muy importante para mí, pero la idea de publicar no tenía más que un carácter secundario. Por otra parte, todo empezó por azar, en un momento de humor alegre, el humor alegre de haber bebido; mi mujer y yo... Estábamos recién casados, teníamos en la Königsallee un alojamiento muy agradable en verano y un poco frío en invierno, en un sótano. Mi hermana había venido a hacernos una visita y habíamos leído en las informaciones culturales del *Frankfurter Allgemeine* un anuncio que decía que la *Süddeutsche Rundfunk* iba a abrir un

concurso de poesía. Anna y mi hermana escogieron entonces algunos de mis poemas y los enviaron con mi nombre; y, desde luego, con mi conformidad. A continuación olvidé totalmente el asunto. Unos meses más tarde me avisaron de que había ganado el tercer premio. No he vuelto a hacer público aquel poema en ninguna antología, no me gustaba en particular. Pero se extendió el ruido de aquel premio y recibí una invitación del Grupo 47.

Aquello era por el 1955. Acudí y leí poemas; obtuve un principio de éxito y recibí también ofertas de editores. O sea que soy un caso especial, pertenezco al corto número de autores que nunca se han preocupado por conseguir un editor. Nunca he enviado manuscritos, sino que son los editores quienes desde el principio han acudido a mí. Así pues, después de que cierto número de editores, como Suhrkamp, Fischer, etc., se presentaron y vieron que sólo se trataba de un poeta y se desinteresaron de mí, entré finalmente en Luchterhand, pues este editor me hizo una propuesta muy concreta: publicar poemas míos, que yo escogería con ayuda de un lector, acompañados de mis dibujos. Yo concedía a esto gran importancia: fabricar yo mismo todo el libro. Desde luego, esta es la razón de que mi primer libro, *Die Vorzüge der Windhühner*, sea quizá el más desconocido de todos;

pero para mí, por el trabajo efectuado y por la calidad, es el más querido.

Después de aquello usted asistió regularmente a las sesiones del Grupo 47.

Sí, a todas. Cuando llegué allí no conocía de nombre más que Ingeborg Bachmann,^[62] tenía alguna idea de Günter Eich^[63] y una impresión de Böll,^[64] eso era todo. La atmósfera me resultó en principio desagradable. Había allí personas, en parte de mi edad, que discurrían de un modo fantásticamente acrobático; apenas habían oído alguna cosa y ya tenían una opinión al respecto; y yo estaba acostumbrado a frecuentar a escultores y a pintores, hombres que, si llegaban a hablar, se expresaban solamente en términos del oficio para decir cómo estaba hecha una cosa; mientras que allí lo especulativo y lo ideológico estaban en primer plano. Necesité algún tiempo para diferenciar entre aquellas cabezas desconocidas y yo y para darme cuenta de que yo también tenía una multitud de experiencias a realizar y muchas que aprender, como oír textos que no había escrito yo, tolerar diferentes modos de hacer literatura —e incluso la necesidad de esta tolerancia— y también formular críticas. Al principio me limitaba a decir algo que era formidable o una porquería, y más tarde mi capacidad de juicio se

amplió con el paso de los años hasta llegar a un estado en que puedo justificar este o aquel juicio mío. Al hacer esto nunca he abandonado la costumbre de emplear las justificaciones del oficio. Esto proviene de la escultura y se transmitió a mi comprensión de la literatura.

¿Dónde tuvo lugar aquella primera sesión?

La primera sesión en que participé yo tuvo lugar a orillas del Wannsee, en una villa que había pertenecido a Goebbels durante la guerra. La elección de esta villa para una reunión de escritores entrañaba cierta ironía y una buena dosis de conciencia de sí... Era en 1955, ya habían tenido lugar anteriormente sesiones importantes, por ejemplo, la entrega del premio del Grupo 47 a Ingeborg Bachmann, a Eich, a Ilse Eichinger.^[65] En aquella primera sesión a que yo asistí se entregó el premio a Martin Walser.^[66]

El mismo Hans Werner Richter dijo que los editores no empezaron a considerar en serio al Grupo 47 hasta el éxito de El tambor.

Creo que Hans Werner Richter lo veía de una manera demasiado elíptica. Los editores ya estaban presentes antes que yo, pero lo cierto es que en la Feria del Libro de Francfort, en otoño de 1959,

aparecieron tres libros: *Los dos sacramentos*, de Heinrich Böll, *La frontera*, de Uwe Johnson,^[67] y *El tambor*. Los tres libros fueron, cada uno a su modo, un éxito. Y puede decirse que aquello fue la aparición de la literatura alemana contemporánea. Hasta entonces la opinión pública, en literatura, estaba determinada por un papa llamado Friedrich Sieburg, que diría el «folletín» y el aspecto literario del *Frankfurter Allgemeine*. Aquel Sieburg estaba convencido, de entrada, de que toda la literatura alemana contemporánea más o menos orientada hacia la izquierda no valía nada. Él mismo era un hombre que, de un modo conservador pero ilustrado, había sostenido el nacional-socialismo... Además, tras la guerra hubo aquel *boom* de la literatura norteamericana con el descubrimiento de Hemingway, Faulkner, Thomas Wolfe. Se creía que todo lo bueno sólo podía venir de Norteamérica en forma de traducciones.

Durante aquella fase la joven literatura alemana, casi inexistente todavía, no tenía más que un lugar de reunión, el Grupo 47. Algunos editores y redactores de radio habían ido y no estábamos colgando sobre un vacío. Pero, en efecto, tras 1959 se produjo la aparición de la nueva literatura, y desde luego *El tambor* contribuyó a ello.

Esta aparición literaria se produjo paralelamente a la reconstrucción económica. Esta tendría que haberles alegrado. Y sin embargo todavía hoy me extraño al ver cómo en sus libros golpea violentamente la cabeza de Alemania, que apenas emergía del naufragio, como si quisiera ahogarla de nuevo, destruir lo que estaba renaciendo.

La reconstrucción era al mismo tiempo un proceso de remoción, porque se hacía como si pudiera empezarse de cero, simplemente reconstruyendo. Se hacía como si no hubiera pasado nada, como si todo pudiera restablecerse igual que antes. Pero hay una gran diferencia entre la cesura, que, como ya le he dicho, se produjo de hecho, y el presunto «punto cero», pues ni en un país vencido se modifican tan rápidamente las estructuras. Se pueden destruir ciudades, se puede masacrar una lengua, como sucedió, se puede declarar sin efecto todo el conjunto de las leyes, cosa que también se produjo. Pero hay estructuras que, a pesar del dominio absoluto del fascismo, no han hecho más que disimularse, que han persistido, e incluso estructuras condicionadas por la historia. Con la reconstrucción se las vio resurgir: la lucha entre las diferentes confesiones continuó, como antes del nazismo; los pobres y los ricos se reagruparon con relativa

rapidez, aunque la clase de los «nuevos ricos» modificara en parte el orden habitual. Y lo que más radicalmente muerto estaba, el principio del Estado prusiano, festejó su resurrección como República democrática alemana en un Estado de gobierno comunista.

¿Pues qué quería usted?

Naturalmente, queríamos algo diferente. El lapso de tiempo transcurrido desde 1945 hasta la reforma monetaria fue corto. Entonces no había casi nada para comer, es cierto, y ruinas por doquier, pero era un tiempo de consternación y de reflexión. Este proceso acabó rápidamente, cedió el puesto a una fase de reconstrucción necesaria en que se liberaron todas las necesidades que durante años habían sido de imposible satisfacción. El país estaba recorrido por olas, olas de comestibles y de viajes, de casas nuevas y otras cosas. Finalmente, todo esto hizo de la República federal un Estado de consumo; eso sí, con estructuras democráticas; eso sí, con más realizaciones que la reconstrucción de una economía y de nuestras horribles ciudades nuevas. Pero la impronta más fuerte —y esto no afecta sólo a la República federal— fue la de ese materialismo vulgar que se expandió totalmente en los años cincuenta y sesenta. Sólo ahora —y esto tampoco

afecta sólo a la República federal— hay una fase de detenimiento, de reflexión, de pensamiento: eso que nos ha fallado ¿puede ser conseguido todavía? ¿Puede todavía hacerse una corrección?

Habla usted de sus decepciones, pero no de sus esperanzas.

Creo que había una esperanza que vivía en todos los partidos (hasta el CDU-CSU tenía entonces un enérgico programa social, el programa de Ahlen):^[68] la esperanza de que ya nunca se resbalaría hacia aquellas condiciones de vida capitalista penosa e insuficientemente controladas. Sí, aquel programa del CDU-CSU contenía exigencias de socialización, de gestión, de democratización en todos los campos. Aquello pronto y rápidamente fue olvidado, sobre todo por parte del CDU-CSU. E incluso el SPD, forzado a adaptarse a catorce años de oposición, tuvo que revisar su primer programa. Todo esto no era lo que habíamos deseado al principio.

Más tarde veremos cómo esta insatisfacción le lanzó a la acción política. Ya el Grupo 47 era una especie de compromiso colectivo. Pero, para quedarnos en el campo de la cultura, ¿quiere usted decirme si, a excepción del Grupo, se reconocía usted en una colectividad espiritual, en una

corriente literaria o artística?

No sabría decirlo. Nunca me he integrado a un estilo literario en el sentido estricto de la expresión. Trátese del *nouveau roman* o de su equivalente alemán, que se denominó el «realismo renano»,^[69] pues tales conceptos eran demasiado estrechos para mí. Otro tanto digo de la poesía. Yo siempre he escrito poemas... y además había otro trabajo en primer plano, pero yo nunca seguí ningún «ismo», nunca he escrito poemas para confirmar una teoría o a partir de una teoría. Eran solamente, al estilo antiguo, poemas inspirados por la ocasión, llevaban la impronta del momento en que los escribía y dos, tres, cuatro años más tarde, tenían algo en común y podían agruparse en un libro. Abandoné este procedimiento, cierto es, en el *Diario de un caracol*: allí surgían, por vez primera, poemas aislados en el curso de la narración. De modo todavía más neto en *El rodaballo*, donde los poemas nacidos durante aquellos cinco años de trabajo están situados entre los capítulos en prosa. Esto me parecía mucho más claro y mucho más plausible. Este modo de extraer y de aislar los poemas en una antología siempre me ha parecido algo forzado y, para mi proceso de trabajo, inorgánico. Así pues, intenté acabar con ello en *El rodaballo*.

Usted, aun sin pertenecer a ninguna escuela, ha mantenido relaciones amistosas con otros escritores en el interior del Grupo 47. ¿Quiere usted hablarme de algunos de ellos? Por ejemplo, de Ingeborg Bachmann.

En el interior del Grupo 47 conocí a parte de mis amigos y de mis enemigos. Más de uno, con el paso de los años, ha pasado de un campo al otro y muchas cosas han mejorado. Es interesante señalar que, a pesar de nuestras considerables diferencias políticas, siempre se ha mantenido la amistad entre Martin Walser y yo. Otro tanto puede decirse respecto de Ingeborg Bachmann, que, a decir verdad, me resulta más bien extraña por su poesía y por su universo de metáforas. Siempre he visto la belleza de sus versos, he aceptado la autenticidad de su literatura, pero su tono era excesivamente elevado para mí, había demasiado bronce dorado como para que yo pudiera aceptarlo espontáneamente. En la mujer que fue, aprecié su irradiación, su humor un poco extraviado, esa mezcla de confusión y de presencia extremadamente despierta. La coquetería que entraba en esa confusión también me sedujo y me dejé llevar a comentarios afectuosos e irónicos...

¿Cuáles eran sus relaciones con Heinrich Böll?

Heinrich Böll pertenece, como Günter Eich, a una generación intermedia, mayor en diez años a la mía. Hubo de entrada entre nosotros cierta distancia, un respeto que englobaba una dosis de crítica. Era la generación que había soportado y atravesado toda la guerra y que estaba marcada de otro modo y más fuertemente que la mía, que había conocido el fin de la guerra pero era demasiado joven para llevar en sí o mostrar huellas visibles. La relación amistosa no se desarrolló, pues, hasta los últimos años y sobre bases distintas; me refiero a nuestra colaboración en las «iniciativas de electores social-demócratas»^[70] en el trabajo político, donde, por lo demás, nuestras posturas fueron siempre diferentes. Es en mayor medida que yo un autor político comprometido por un sentimiento católico-social, mientras que yo me defino mucho más enérgicamente como socialista demócrata. Pero en la República federal se hallan motivos suficientes para un trabajo en común. En política nuestras diferencias son menos importantes que nuestros puntos comunes.

¿Cómo se desarrollaban las sesiones del Grupo 47? Creo que cada autor leía un texto que los demás comentaban y criticaban, pero el autor que estaba en el banquillo no tenía derecho de réplica.

Gracias a Dios. Era una de las prohibiciones

dictatoriales que Hans Werner Richter había pronunciado para la protección de los autores. Un autor que acaba de leer está en una posición inestable si se propone defenderse a sí mismo, y Hans Werner Richter previno así a todo autor contra el riesgo de decir tonterías. Era una cosa importante, pues allí no sólo había críticas de oficio entre los asistentes, sino de otros autores que elevaban la voz a su vez y quitaban la palabra a los críticos. Esto ya no existe hoy día. Es una lástima para la crítica.

Las sesiones cambiaban de aspecto según la calidad de lo que era leído. Algunas constituyeron verdaderas cimas. Digamos, por ejemplo, la sesión en que yo leí pasajes de *El tambor* y en que también fueron presentados otros textos interesantes. O en Aschaffenburg, cuando Uwe Johnson leyó extractos de *Das dritte Buch über Achim* [*El tercer libro de Achim*] y yo de *Años de perro*, o la sesión de Saulgau, cuando Peter Weiss^[71] leyó su *Marat*. O la sesión en que Bichsel^[72] o Becker^[73] leyeron por primera vez. Ambos fueron, más tarde laureados del Grupo 47. Y también en Sigtuna, donde leí yo *Los plebeyos repiten la insurrección*, una obra de teatro. Por primera vez, con un pretexto literario hubo una violenta discusión política que me hizo comprender el tabú que había tocado. Había profanado a san Bertolt Brecht: pues no sólo el catolicismo tiene

santos patronos; la izquierda mantiene a algunos y cuando se les toca, se comete un sacrilegio.

Actualmente ya no existe el Grupo 47. Supongo que asistió usted a la última sesión.

Sí, se acabó, y el Grupo será echado en falta. Yo siempre he sido opuesto a la interrupción de sus actividades. Siempre he considerado insensato el estallido que se produjo en la Pulvermühle, en 1968, en la última sesión; que se hubieran dejado intimidar por un puñado de estudiantes que se creían de izquierda pero que formaban parte de esa «juventud dorada» izquierdista por mimetismo... También los hay en Francia. Se les vio llegar con sus extraordinarias gatitas y sus coches deportivos y pretendieron impartir al Gupo 47 cursos suplementarios de política. Y esto en el mismo momento en que los autores del Grupo 47 exigían a sus editores que no se volviera a hacer publicidad en los periódicos de la cadena Springer,^[74] una especie de boicot. Yo he observado este boicot, que considero importante, hasta el día de hoy. Mi editor tiene la obligación, y así consta en todos los contratos que firmo, de no poner jamás publicidad sobre mi libro en la cadena Springer. Esta decisión, importante, como acabo de decirle, fue sabotada por aquel *happening* de ciertos izquierdistas que es muy

verosímil ocupen hoy sólidas posiciones a la derecha. Hans Werner Richter —y es el único reproche que voy a dirigirle— se dejó asustar y decidió abandonar. Pero estaba en su derecho, era su trabajo, su realización. Pues lo había llevado durante mucho tiempo y en un período muy difícil. Hay que aceptar su decisión. Se hicieron luego uno o dos intentos, pero sin él no se puede hacer nada, es cosa que se constata pronto. A los autores jóvenes les falta un grupo de ese tipo actualmente, y también a la crítica. En un país sin capital, compuesto sobre todo por provincias, era necesario encontrar una vez al año una especie de capital literaria de recambio, para decir: actualmente está aquí. Duraba tres días y se tenía una impresión de lo que escribían los demás, de aquello contra lo que batallaban. La crítica durante la lectura, las discusiones subsiguientes, los temas tratados, todo era suficientemente importante como para que la empresa sea proseguida.

Importante para la literatura alemana. Pero ¿es importante la literatura para Alemania? Usted me ha dicho antes que la literatura era la realización más importante de Alemania.

No sólo eso. Me gustaría decirlo sin presunción, pero sin embargo constato que, desde 1945, ha nacido en los dos estados alemanes una literatura

sobre bases sociales diferentes, de acuerdo, pero en relación la una con la otra, confrontándose a través de las generaciones. Empecemos por los autores de la emigración que siguen escribiendo, que publican libros importantes en lengua alemana, sean Manès Sperber,^[75] Elias Canetti^[76] o Stefan Heym^[77] en Berlín Este, o Arendt,^[78] o Peter Huchel:^[79] esta generación todavía está ahí, afirma a su modo ciertos valores; luego viene la generación de Böll, Andersch, Hildesheimer,^[80] Eich ha muerto. Está luego mi generación, que produce y que seguirá haciéndolo, y una joven generación en ascenso. Esto vale también en lo que se refiere a la República federal alemana, con Fühmann en la generación de Böll, o Hermlin,^[81] o, en mi generación, Kunert,^[82] por no citar más que un nombre, y todos los que acaban de pasar a la República federal. Vea ese coro de escritores, la multiplicidad de los desarrollos estilísticos, desde la poesía concreta hasta la novela realista, y en todo ello grandes formas épicas, una permanente renovación de la poesía, que siempre ha sido la base de la literatura alemana. No conozco ninguna literatura nacional, o definida por una misma lengua, que pueda, en Europa, ser comparada en la diversidad de sus producciones con la literatura alemana. Más bien me da la impresión de que, por

ejemplo, en Italia —exceptuadas las realizaciones aisladas; sólo hablo de literaturas en su conjunto— la literatura, tras la muerte de Vittorini, está estancada; que en Francia tras el *nouveau roman* ya no se aprecia ningún impulso literario; que tampoco de Inglaterra (donde en los años cincuenta, paralelamente al *nouveau roman* pero en otra dirección, se vio nacer a la novela social o al teatro socialmente comprometido y, en relación estrecha con estos fenómenos, al cine inglés realista de la época) se ve llegar nada. Otro tanto en cuanto a Escandinavia: la literatura escandinava, después de Strindberg, Ibsen y Hamsun, ha dado a la literatura alemana fuertes impulsos, pero de allí tampoco viene ya casi nada.

Esto no puede decirse de la literatura de lengua alemana. No señalo las fronteras de modo intencionado; incluyo Austria y la Suiza germanófono, pues los libros de Frisch^[83] y de Dürrenmatt^[84] están totalmente inscritos en el teatro político alemán; piense en *Biedermann y los incendiarios*, piense en *Andorra*, etc. Si quisiera establecer una comparación, no podría citar más que —por su multiplicidad, su carácter continuo y actual— la literatura sudamericana.

Sin embargo, ¿no es acaso en Alemania donde se

consume mayormente la literatura alemana? No sé si se puede comparar su irradiación con la de la literatura sudamericana.

Hay autores en quienes no resulta justa su observación. Böll, por ejemplo, y yo mismo, y desde luego Frisch, y las piezas de Dürrenmatt y Brecht, naturalmente. Puede haber también otras razones. Pero me refiero sólo a la producción literaria tal como ya está ahí, y hace tiempo.

Y si ahora vuelvo al conjunto del teatro político alemán, constato que, a pesar de los convulsivos esfuerzos de la República federal alemana por presentar su literatura como una literatura nacional, y a pesar de la ignorancia comúnmente extendida en la República federal sobre cualquier literatura, verdaderamente ha nacido una producción alemana común. Cosa incómoda, naturalmente, para mucha gente, pero en definitiva un testimonio, y quizá el último, del sentimiento nacional en este país desgarrado en dos y dividido. El año pasado la expulsión o la emigración de varios escritores importantes de la República democrática alemana a la República federal alemana probó claramente que ninguna ideología, ningún Estado, por severo o ignorante que sea, ha conseguido poner trabas al lento y continuo nacimiento, desfasado en el tiempo, de una literatura alemana común.

Incluso en sus contradicciones —quiéranlo o no—, las dos literaturas se comprenden. Eso es lo que le da su diversidad, su riqueza, su permanente vitalidad, cuyo equivalente se buscaría infructuosamente en Europa. Han quedado heridas abiertas y, desde luego, eso tiene un papel: la guerra iniciada por los alemanes y perdida; las heridas de crímenes innegables; y el hecho, en primer lugar, de que los escritores han velado para que esas heridas no cicatrizaran demasiado rápidamente. Esta relación inversa, esa sustitución de fases de que le he hablado en el desarrollo de las dos literaturas, me gustaría que quedaran ilustradas con un ejemplo. Los escritores de mi generación, Walser, Enzensberger y los demás, y Böll y Eich, desde luego, se enfrentaron en los años cincuenta y sesenta a los temas y a las resistencias de la época de la República de Weimar, al nazismo, a la posguerra inmediata. La República federal, en tanto que era «cierta cosa» que iba naciendo lentamente, sólo servía como lugar de la acción, punto a partir del cual se miraba hacia atrás. En la República democrática alemana la literatura joven había entonces como si ante todo hubiera de consagrarse sin condiciones e inmediatamente a construir el presente, a la edificación de una sociedad socialista, y esto por medio del realismo socialista. Aquello no duró mucho. Es interesante

observar que en la actualidad autores de mi generación, como Christa Wolf^[85] y Hermann Kant,^[86] escriben libros definidos por una temática del pasado; *Kindheitsmuster*, por ejemplo. Eso es lo que entiendo en frases como «trasposición de fases» o «desarrollo inverso». Pero, en su conjunto, las dos literaturas siguen ligadas.

V

El yo público, privado, inconsciente o
colectivo

Para preparar el capítulo IV he leído el reportaje realizado por Die Zeit en los cuatro números de julio de 1977 dedicados al Grupo 47.

Para la preparación de estas entrevistas en general, he releído a Grass. Para inventarme las preguntas me he guiado por mi curiosidad personal. A Dios gracias, esta última ha sido fácil de satisfacer. Naturalmente, he hallado sin dificultades bibliografía de artículos y estudios consagrados a Günter Grass.^[87] Pero a fin de conservar alguna oportunidad de inventar preguntas nuevas, deseché la lectura de las 1.182 ideas enumeradas en el catálogo (del número 500 al 1.682).

Una vez dicho esto, señalaré que Grass no favorece la aparición de reacciones espontáneas en su interlocutor. El desarrollo de cada uno de sus discursos asciende y desciende hasta el punto final, a continuación del cual es más fácil soltar un despropósito que tender un puente. Las afirmaciones, flanqueadas por palabras que establecen reservas y limitan los campos, se adelantan acertadamente a las respuestas.

Aquella mañana llegué demasiado pronto. El perrito, enfurecido, me ladró unos reproches. Grass me abrió la puerta; iba vestido con un albornoz de rayas color marrón, vino de Burdeos, blanco y amarillo. Le divertió la cara que puse yo y se rió lo

suyo.

Le esperé en el taller y volvió al poco; luego nos tomamos juntos unas tazas de café muy fuerte.

«Yo soy el mismo en todo tiempo...»

En lo que a usted se refiere ¿puede hablarse de una carrera? ¿En qué personalidad se convirtió usted tras la publicación de cada uno de sus libros?

Mi primer libro, *Die Vorzüge der Windhühner*, tuvo una buena acogida de la crítica; pero en tres años, hasta la publicación de *El tambor*, se vendieron, si no me equivoco, 736 ejemplares. Esto no me inquietó; en aquel momento yo estaba totalmente absorbido por *El tambor* y de repente me convertí en un hombre célebre, en un hombre, como ya le he dicho, que disponía de dinero por primera vez en su vida a la edad de treinta y dos años.

Sólo la situación política de la República federal me dio luego una posibilidad de utilizar de modo razonable esa celebridad en sí aburrida y perturbadora del proceso de trabajo: en 1963, tras la publicación de *Años de perro*, me volví por vez primera hacia temas del momento presente, de la

posguerra, empezando por la obra de teatro *Los plebeyos repiten la insurrección*, luego con mi novela *Anestesia local* y por fin con *Diario de un caracol*. Paralelamente a este trabajo literario se desarrollaba mi trabajo de ciudadano-escritor de oficio.

Para el embobecimiento de la opinión pública yo me había convertido en una persona conocida no sólo como autor de *El tambor* y de *Años de perro*, sino también como un hombre que, con tal celebridad a la espalda, se había hecho útil a un partido, defendía al SPD, fundaba «iniciativas de electores socialdemócratas» y accedía a un nuevo tipo de celebridad... para ser inmediatamente rebajado. Naturalmente, los libros aparecidos en esa época ya no fueron juzgados solamente desde el punto de vista de la literatura, sino que fueron maltratados por una crítica semiliteraria y semipolítica. Las reacciones negativas provenían de la derecha, como siempre, pero también de la extrema izquierda. La postura revisionista por mí adoptada a sabiendas —mi prefacio a mis escritos políticos se titula «Palabras previas de un revisionista»—, mi profesión de fe de aquello que a otros sirve de injuria, han determinado corrientes de adversidad precisas.

La celebridad literaria o política no ha cambiado casi nada en mí, ni en mis costumbres ni en mis ideas.

Llevo una vida llena de disfrute y rica en trabajo, estoy constantemente rodeado de niños, los míos y los de otros, dependo enteramente de las mujeres y me gusta depender de las mujeres. Actualmente, progenitor de una familia numerosa, veo también satisfechas mis exigencias patriarcales hasta el punto de que incluso no tendría tiempo para gastar el dinero superfluo. Y tampoco sabría qué hacer con él.

Hubo una fase en que esta celebridad destruyó en mi entorno ciertos afectos. La experiencia más dolorosa fue, desde luego, la distancia establecida entre Anna y yo, ya hemos hablado de ella. Pero, naturalmente, también he perdido amigos. Un autor que siempre he estimado mucho, un poco más joven que yo, Günter Herburger,^[88] pronto se apartó, indudablemente porque había entre nosotros fuertes afinidades. Polemizó conmigo y me ha estilizado en el papel de un animal heráldico nacional o de figura de un pendón.

Así fueron trazadas demarcaciones que ya no pueden ser franqueadas más que a duras penas. Con otros amigos he podido reducir progresivamente el alejamiento causado por la celebridad y las divergencias políticas. Y esto precisamente debido a la tradición del Grupo 47: estoy pensando en Walser y Enzensberger.

La celebridad aporta un aislamiento creciente,

pero he aprendido a vivir con él y, al comprender su causa, puedo superarlo.

¿Se podría hablar actualmente de la carrera del «yo» en su obra? El «yo» narrador es uno o doble, viene y se va, como si el texto también fuera hijo de dos padres presuntos, según decía Oscar Matzerath.

Oscar Matzerath sigue siendo el «yo» narrador típico en el sentido clásico, incluso si, con una actitud semi infantil y semi megalómana, interrumpe o varía este modo de narración hablando de sí en tercera persona. En el relato *El gato y el ratón* es Pielens quien tiene el papel del «yo» narrador, y habla del héroe principal, Mahlke. También es una posición narrativa clásica. *Años de perro* ofrece un abanico más amplio. Hay tres narradores, y tras ellos un espíritu narrador que nos ha invitado a los tres a su mesa. El autor está detrás de todo esto como *spiritus rector* e incorpora el conjunto a las estructuras de acoplamiento adecuadas. *Anestesia local* es en este sentido una vuelta a la posición clásica en que el «yo» narrador tiene el papel principal. Y sólo con *Diario de un caracol* empieza en mí un nuevo desarrollo que, a mi juicio, es además una novedad desde el punto de visto literario. Es decir, el autor se introduce en el texto como «yo» narrador y se convierte en ficción en el transcurso de

la narración, por ejemplo, en *Diario de un caracol*, deslizándose en el personaje de Hermann Ott y reflejándose en tal personaje. Naturalmente, esto también vale, y en mayor medida, para *El rodaballo*, donde se dice desde el principio: *Yo soy el mismo en todo tiempo*, es decir, desde la edad de piedra hasta hoy. Así pues, el «yo» narrador introducido al principio sigue presente, en el papel de autor, durante 4.000 años de historia contada, o de historias. Utilizo, pues, la posibilidad abierta con *Diario de un caracol*. Me ha resultado interesante observar lo siguiente en *El rodaballo*: es en los poemas donde más descifrable resulto. Totalmente desprovisto de la ficción narrativa, es ahí donde el autor es más fácilmente reconocible. Los poemas de *El rodaballo*, tomados como una línea continua, forman un elemento muy personal que a continuación se viste o se disfraza en los capítulos narrativos en prosa y en los diferentes papeles-más-caras del «yo» histórico.

¿El rodaballo sería, en consecuencia, su fenomenología?

Nunca he tenido intención semejante. Y sin embargo en él se ha reunido todo lo que en estos últimos años se ha articulado y comprimido en mí. Desde luego, desde el principio tuve la intención de tender un gran arco épico. En aquel momento no

podía prever sus prolongaciones. El resultado final puede dar la impresión de ser una fenomenología. Desde el principio tuve la intención de plantear como punto central el problema de la alimentación, porque de hecho lo considero central, y en cuanto tal ha sido descuidado.

Del eterno problema del escritor, ¿quién contará la historia?, ha hecho usted una técnica. «Cuenta, tú, no, contad vosotros», se lee en Años de perro. ¿Resultó especialmente difícil resolver este problema?

Es una dificultad que también han hallado otros. Yo me dediqué al problema del «yo» narrador ficticio, me pegué a él desde el principio, desde Oscar Matzerath, intenté poner en claro esa ambivalencia. Pero, como acabo de decirle, es en *Diario de un caracol* donde tiene lugar el estallido. Ahí empiezan mis reflexiones sobre mí mismo cuando, por ejemplo, interrogado sobre mi celebridad, digo que concierne a mi otro yo, al que me he llevado de viaje, al que me sirve de testafarro, que ha engordado y que se cita a sí mismo, con el cual tengo una relación irónica; y al mismo tiempo reconozco lo que me ha sucedido, que soy una persona pública, y también introduzco a ésta en la narración.

En su primera entrevista me ha dicho usted que no hablaría de buen grado de su persona privada...

Mi yo privado no se expresa más que en lo que escribo, y muy claramente en *El rodaballo*, pero en forma traspuesta. No tengo por qué explicarme más ampliamente sobre esa dependencia de las mujeres de que ya le he hablado, y que es desde luego un problema, pero a ella me atengo. O por lo menos no quiero hablar de ello en una entrevista.

Tampoco es eso lo que yo preguntaba. ¿Duda usted de sí mismo?

Sí, naturalmente. Pero me hago otra idea de esas dudas. Las considero alteraciones vegetativas. No estoy dispuesto a dar un peso trágico a mis humores, a mis melancolías, a mis necesidades de fuga. Me opongo a ello con toda mi capacidad para observarme a mí mismo, con todo mi poder de reflexión y mis talentos vitales. Mis problemas, que son los problemas de todo el mundo, pues no soy el único en tenerlos, para mí sólo tienen significación cuando los he traducido con los medios que están a mi alcance, como dibujante o como escritor. Por ejemplo, ese perfecto complejo de madre que tengo no estoy dispuesto a ponerlo ante el analista, sino que quiero vivir con él.

¿Lo padece como complejo o acaso lo ha leído en algún sitio?

Lo padezco como... agradable. Las personas carentes de complejos me resultan extremadamente desagradables. Todos los hombres que se consideran normales me dan miedo. Los seres desprovistos de complejos son muy peligrosos. La inhibición es la señal distintiva más evidente del ser humano. ¡Qué desgracia, cuando desaparecen esas inhibiciones! Entonces el hombre se convierte en un animal. Por ejemplo, el miedo a matar... ¡si no existiera...! Cuando una ideología o, en el sentido hegeliano, el derecho de la historia, retira las inhibiciones, entonces acaban en las cámaras de gas seis millones de judíos, entonces los campesinos, los *kulaks*, son asesinados en la Unión Soviética a millones porque la historia lo quiere; entonces, como dicen los terroristas, se «liquida».

Me parece entender que no concede usted gran crédito a Freud.

Freud me interesó en principio como escritor, y leí su *Interpretación de los sueños* como ficción estricta. Freud nunca me ha inspirado interés científico y, si del valor científico se tratara, pronto hubiera dejado de lado sus libros de no haber sido

tan bellamente escritos. Pero en Freud veo dibujarse alguna cosa que me interesa. Es la ampliación hasta el inconsciente de nuestro concepto de la realidad o, volviendo a Ernst Bloch, hasta el pre-consciente. Nunca me he dado por satisfecho con lo que nos es dictado como verdad desde lo alto de cualquier ideología o desde una tribuna científica o, más a menudo, semi-científica. Esta realidad, como diría Thomas Mann, es llanamente llana (*platterdings platt*). Y me puse a ampliar ese concepto de realidad —ya resulta evidente en *El tambor*—, a no hablar nunca de la realidad en singular sino siempre en plural, las realidades contrastándose, cabalgándose, condicionándose una a otra o incluso repeliéndose; quería ver todo esto en su desorden caótico.

Y si Freud pudiera curar a un enfermo ¿no le interesaría el asunto?

Quizá yo me atenga a un punto de vista muy egoísta porque, en el fondo, lo que yo hago, dibujar o escribir, me ahorra lo que para otros es una necesidad: un psicoanálisis.

Usted ha escrito en El rodaballo: «Moriré sin haber sido tratado...».

Considero muy preferible que multitud de hombres sean puestos en estado de utilizar sus

fuerzas, sea como sea, en vez de acostarse en un diván pagando elevados honorarios. Mi complejo edípico no me hace agresivo: me ha dado ciertos criterios de valores, me ha transmitido calor, ternura, imaginación, la fuerza de la mentira y una amoralidad vital, y todo esto quiero conservarlo.

Escribe usted mucho con los recuerdos.

Es al revés. Me acuerdo escribiendo. La escritura quita las peladuras de la cebolla una tras otra. Y ya se sabe que la cebolla tiene muchas capas.

En su libro hay demasiadas zambullidas. Quiero decir demasiadas zambullidas en el pasado o en el agua. Se trabaja en el fondo de una mina. ¿Esto no tiene nada que ver con Freud?

Para mí, no; pero para mis intérpretes sí, con frecuencia.

Ya que estamos tratando con el yo como narrador único o múltiple, como dependiente de las mujeres y como liberado de Freud, ¿podría decirme cómo lo sitúa respecto de la tentación marxista?

Ya he dicho, no recuerdo dónde, que estaría bien que Marx y Freud hubieran sido una sola y única persona. A propósito de estas dos concepciones del mundo, ambas absolutas y mutuamente excluyentes,

hay una buena historieta judía, no sé si la conocerá, sobre el hecho de que todas las grandes definiciones del mundo han sido dadas por judíos. Moisés dio la ley, Cristo aportó la caridad, Freud nos mostró el inconsciente, Marx el consciente y Einstein hizo todo esto relativo. Si pone usted en juego a Marx, tengo que decirle que para mi trabajo no tiene la menor importancia. Para mí Marx es un escritor interesante, discutible, más escritor que científico, del siglo XIX. Lo mejor que puede decirse de él es que sus tesis engendran la discusión. Por ejemplo, la vehemencia de su reacción ante el capitalismo muestra de modo natural que los dos sistemas (y esto Marx lo definió muy bien), el capitalismo y el comunismo, o el socialismo en un sentido amplio y el capitalismo, se condicionan recíprocamente. Ambos son movimientos puritanos. De ahí la aversión que me inspiran. Y a ambos sistemas, al capitalismo y al socialismo, debemos la divinización del trabajo, del concepto de trabajo. Hasta entonces, claramente hasta el capitalismo, y por tanto hasta el socialismo, el trabajo era una maldición: ganarás el pan con el sudor de tu frente. Según el capitalismo y el socialismo, es el trabajo, y solamente el trabajo, lo que da un sentido a la vida. El valor de la existencia reposa en ellos. El trabajo ha llegado a ser un fetiche, y con él el rendimiento se ha convertido en fetiche, y

actualmente todo depende de ellos. Esta materialización del mundo ha llegado a ser una fijación ideológica tan exclusiva que ya no queda sitio para todo lo que considero valores vitales. Esta pretensión de absoluto, esta socialización del hombre en el proceso del trabajo, desde luego han permitido grandes realizaciones en los dos sistemas, el capitalismo y el socialismo; realizaciones en materia de tecnología y en materia de política social, siempre en un movimiento de interacción. Pero cabe observar que hoy día, cuando la tecnología moderna desocupa los puestos al racionalizar el trabajo, éste, en un lapso de tiempo previsible, ya no estará a disposición más que de una minoría muy pequeña, y todo nuestro edificio social, sea por medio del capitalismo o del socialismo, no tiene ninguna otra cosa que ofrecernos. ¿En qué se convertirá el hombre cuando haya perdido el único sentido de su vida, su Dios secularizado, el trabajo? Actualmente se ve que estamos en un callejón sin salida a causa de esta definición unilateral de la realidad como proceso de trabajo.

¿Ve usted alguna salida?

Cosas que parecían suficientes ya en los años sesenta, las tasas de crecimiento, el cálculo del producto social bruto a partir sólo de la producción,

todo esto pronto mostrará ser insuficiente y unilateral. Por ejemplo, ahora observamos, quizá con ayuda del movimiento feminista o, mal que le pese al feminismo, en el movimiento de las mujeres, que todo el trabajo que se efectúa en casa es realizado en primer lugar por las mujeres. Y no hablo solamente de la cocina, de los niños, de la educación de los hijos, sino también del hombre derrengado que vuelve del trabajo y a quien hace falta revigorizar; todo esto no entra en la composición del producto social bruto. Es fácil demostrar aquí que ese trabajo es la condición previa de todo trabajo de producción. Del mismo modo, el trabajo artístico que amplía nuestro horizonte también puede ser efectuado por personas que jamás miran un libro, que ignoran quién es Picasso. En ellos, ese trabajo es un monólogo interior que modifica su conciencia y su inconsciente. Citemos además la modificación revolucionaria de nuestra facultad de visión llevada a cabo por el cubismo. Todos hemos sido marcados por ello, y sin embargo es algo que no se incluye en el producto social bruto. Esta ficción, esta orientación exclusiva de toda la economía y de la vida social hacia la adoración de los ídolos Trabajo y Producción, cada vez es más evidente. Vemos ahora que hemos estado danzando ante un becerro de oro. Pero las nuevas Tablas de la Ley todavía no han llegado.

¿Qué tiene valores vitales para usted?

Todo lo que no es estéril, todo lo que es modificable, todo lo que cambia. Trátese de las estaciones, de los niños que crecen o de la renovable felicidad de un abrazo, o de un trozo de carne cruda que, gracias al arte de la cocina, convierto en algo comestible, o de una hoja de papel que nada es hasta que yo le aplique algo. Este poder de cambio y la percepción de los cambios, esta parte de semejanza divina que hay en el hombre, aunque Dios no exista, eso es para mí valor vital. Es algo que mantiene despierta mi curiosidad, y creo que sólo se puede mantener despierta la curiosidad contemplando la infinita capacidad que tienen las cosas para modificarse, comprendiendo y protegiendo esta capacidad. Pues está naturalmente amenazada por todo lo que es estéril. Lo estéril no es sólo la materia sintética, no es sólo la pretensión de la tecnología de domeñar todos los dominios de la vida, sino que las ideologías también son estériles, con su meta final, con la insatisfacción de que dan prueba respecto del hombre tal como es, genialmente carente... con su pretensión de superhombre, el hombre socialista, el amo y otras metas inhumanas que nos han sido ofrecidas en este siglo.

VI

El dibujo

«Hoy tengo la oportunidad de trabajar en el taller en que hago mis grabados», me dijo Grass nada más franquear la puerta, pocos días más tarde. «No empezaremos la entrevista de momento, venga usted conmigo. El director de la galería en que expongo vendrá a buscarme en coche».

El director de la galería era alto y con barba puntiaguda y llevaba boina de pintor como en tiempos de Manet. El taller estaba en una bajera de Steglitz, a nivel inferior al de la calle; había que descender dos escalones para desembocar en dos habitaciones pequeñas atiborradas por un desorden laborioso, como un garaje que ocultara una imprenta clandestina. En un banco de trabajo a la altura del busto estaba incrustada una gran placa de hierro o cinc sobre la cual se ponían las planchas de cobre para prepararlas, recubrirlas de barniz o de ácido. Un hombre embadurnaba una plancha invadida por los meandros y los crasos contornos del rodaballo; a continuación la frotó con un paño y la plancha se aclaró salvo en las

señales del dibujo, las líneas, los puntos, los surcos, que quedaron ennegrecidos. Tras él giraba la prensa, con sus gruesos tornillos, deslizándose su platina adelante y atrás. En un rincón se veía una guillotina para cortar el papel.

Grass se instaló en una mesa y sacó a relucir sus instrumentos. Sin pontificar, pensé en Paul Celan, pero Grass no tenía ningún aspecto de estar celebrando misa. Luego, con la fuerza delicada que le caracteriza, empezó a rascar una esquina de la plancha que había llevado. Vi sobre el cobre el dibujo de una mano negra abierta, con nudillos redondeados y saltones en todas las articulaciones, como quien dice una mano de bambú, estirada junto a un cesto de zanahorias y un poema cuyas letras caligrafiadas también parecían objetos leñosos, ramitas, palillos.

Grass rascaba y rascaba; yo no entendía por qué ni qué pretendía de aquel trozo de cobre, tan dotado de animación como cualquier otra parcela de la plancha. Entonces miré sus manos, que son elegantes, pequeñas y finas, llenas de fuerza y de sensibilidad sin amaneramiento, muy diestras. Una sombra alta oscureció mi campo de visión y levanté los ojos: era la amiga de Grass, Ute, que acababa de entrar. Ya la conocía. Es alta, delgada, tiene una espesa cabellera rubia y rizada, muy densa,

germánica, de tiempos de Durero. Tiene el rostro fino y precisamente dibujado, con líneas complejas; ojos azules, labios de color rosa. Iba vestida con pantalón vaquero, botas y abrigo azul.

«¿Hay una carnicería por aquí?».

Quería comprar cordero, una pierna. La carnicería Schmidt o Schneider las tenía excelentes, pero estaba lejos. Luego observó guiñando los ojos la plancha de cobre, la mano y las zanahorias y dijo que aquella sombra, la de la parte superior, era demasiado oscura.

A continuación llegó un director teatral que estaba montando un espectáculo de Döblin y que no cesó de discutir con Grass. Todo el mundo se puso a hablar y yo vagué entre el ruido con mi magnetófono. Amsel Dreher, el Gallerist de Grass, también hablaba abundantemente. ¿Cómo podía Grass trabajar además de contestar a cuatro personas a la vez? Sus ojos, como de costumbre, se fijaban con curiosidad y concentración en el rostro de sus interlocutores. Mientras tanto seguía con el pulgar los relieves de la plancha, sentía la falta de un surco o de un trazo de algunos milímetros; la mano derecha cogía un buril y rascaba, casi independizada del control de los ojos.

La entrevista aquí iniciada se proseguiría en la Niedstrasse, por lo que hay un cambio de decorado.

«Todo lo que es artístico es absoluto».

«Todo lo que es bello va al revés».

Ahí están preparados los aguafuertes, las planchas, y ahí se bañan en ácido, y ahí sigo yo trabajando los grabados con el buril, cuando las planchas están acabadas se hace el tiraje de los grabados. Naturalmente, aquí trabajo mucho. Es preciso que acabe estas planchas... Ahora estoy con un grabado al buril. (*Al director de la galería*): Sólo usaré la punta de diamante y una ruedecilla. (*Hay que imaginar los ruidos dominantes del taller, el golpeteo de la prensa, el suave frote del trapo contra la plancha, la rascada del buril*). ¿Hay una raspa por ahí? (*A mí*): Sí, en casa trabajo sobre las planchas y luego las traigo aquí cuando son aguafuertes, pues no puedo hacerlas en casa; precisan de un tratamiento especial. La plancha empezada en mi casa y que está ya casi acabada, es bañada en

ácido. Pero hasta ese punto todo nace fuera del taller. A continuación se tiran las primeras pruebas y yo sigo trabajando en el taller. (*Al trabajador que está allí presente*): ¿Cómo sacaré esto?

El hombre: Con ácido nítrico.

Grass: Luego, una vez trabajadas las planchas, se recubren con esta especie de barniz para que no se oxiden. Si quiero volver a trabajar en ella tengo que quitar esa capa protectora y entonces puedo enfrentarme al siguiente proceso de trabajo.

¿Qué será de esos grabados? ¿Piensa hacer un libro con ellos?

Todas estas cosas nacieron durante el trabajo de *El rodaballo* y en la fase subsiguiente. Es muy posible que publique en un volumen los ciento veinte grabados, dibujos y litografías entonces nacidos; para el año próximo y, seguramente, con poemas que no figuran en *El rodaballo*.

¿Qué está escrito ahí?

El texto de un poema que no está en *El rodaballo*, si bien fue escrito en la misma época y tiene relación con el libro.

(*Mientras tanto ha salido de la prensa un rodaballo enorme, con su mirada inteligente y la boca oblicua, sensual y cauta*). ¿Qué quiere decir

esto? Hay dos sombras que no se han quitado, ahí, junto a el labio... ¿Qué son esas manchas?

El director de la galería: Seguramente habrá aparecido en el baño de ácido; es posible que se haya quedado pegada alguna cosa. Así son las cosas, nunca se consigue un cobre totalmente limpio; los hay, pero uno nunca les echa la mano encima; lo mismo pasa con el estaño.

¿Puede describirme sus instrumentos, que con tanto cuidado ha dispuesto sobre la mesa?

Sí. Estas son las gubias, sirven para rascar las superficies; esta es una especie de herramienta rodante. Con estas puntas se dan las estructuras. Con la punta de diamante, o con una punta seca, se graba el dibujo en la plancha. Entonces se cubre la plancha con un barniz de betún y el dibujo queda grabado en el barniz, de modo que reaparece. A continuación se sumerge la plancha en un baño de ácido y éste penetra y roe las líneas del dibujo. O, si no, y este proceso es más complicado, puede hacerse un aguafuerte, es decir, obtener profundidades diferentes, del negro al gris, que quedan marcadas en la plancha.

El joven director ayudante, Burghard Heiser: Esa técnica siempre me ha interesado sobremanera, pero nunca la he comprendido muy bien.

Grass: La mayoría de la gente no lo sabe: para cada grabado hay que impregnar la plancha de cobre, secar la tinta, salvo la huella que queda en el dibujo, poner en la prensa e impregnar de nuevo.

Heiser: Es terriblemente caro, ¿no?

Grass: Sigue siendo verdaderamente artesanía, no se racionaliza nada, no hay nada mecánico. Si se quisiera convertir en un proceso mecánico, perdería inmediatamente calidad.

Heiser: Resulta sorprendente, pero eso se nota viendo los carteles tirados según los grabados del rodaballo, cuando se comparan con los grabados originales. Eso es lo que me fascina.

(Miro por todas partes los grabados y aguafuertes y casi no veo más que rodaballos, setas, caracoles, clavos, gafas...). ¿Dibuja usted en ocasiones el cuerpo humano?

Enfrentándolo siempre a otros motivos; aquí, por ejemplo *(se trata del rodaballo y Dorothea von Montau)*, el animal y el ser humano, el rodaballo y la mujer poco antes de la unión y poco después... ve, este tipo de confrontación...

Quiero decir cuerpos enteros, con movimientos.

De esos dibujo menos. Hay algunos, pero pocos. Más bien hay detalles humanos, una mano o algo así.

Heiser: Las gafas se ven con mucha frecuencia, ¿no es así?

Grass: O lo que queda del ser humano. Los clavos de la caja, por ejemplo. En esta serie tienen un papel importante. Las colillas, los clavos de la caja, las gafas, los dientes. Ahí está mi quijada.

Heiser: ¿Tiene también un diente de oro?

Grass: Atrás le faltan algunos.

(Grass y Heiser hablan de Döblin; Heiser intenta adaptar para el teatro Berlín Alexanderplatz; Grass le da consejos).

Heiser: Siempre sucede que hay cosas que se han convertido en inencontrables. Por ejemplo, yo busco desesperadamente el *Kampf gegen die Dampfturbine* («Combate contra la turbina de vapor»), pero de momento no hay ninguna edición del mismo. También encontré en Marburgo alguna cosa que quería representar en otoño en Paderborn, *Die Nonnen von Kemnade* («Las monjas de Kemnade»). ¿Lo conoce?

Grass: No.

Heiser: Yo considero que es una pieza fantástica. No comprendo cómo puede haber desaparecido así. En ella se representa al monasterio de Paderborn como una especie de burdel y las altas instancias de la Iglesia de Roma intentan que el monasterio ponga fin a sus actividades... Paderborn festejaba entonces precisamente sus doce siglos de existencia...

Grass: ¿Y no quisieron permitirle la representación?

Heiser: Sí. El teatro desde luego que sí, pero tuvimos dificultades con las autoridades de Paderborn. Me hubiera gustado muchísimo montarlo.

(Mientras, la amiga de Grass se ha vuelto a ir. Amseln le ha preguntado si bailarían a la noche, y ella le ha contestado que no podía, que estaba mal de los riñones).

Amseln: Günter, es lástima que no tengas más feminidad, bailarías conmigo.

Grass (estallido de risa): No tienes que fijarte en mí así... pero, si quieres, yo no estoy mal de los riñones...

(Volvemos a la Niedstrasse).

Ahora efectuaremos un flash-back... Tomaré desde el principio una veta nueva, su actividad de escultor y dibujante. Lo cual nos lleva a su infancia.

Para mí se trató del elemento dominante, por dar una fecha concreta, desde que salí de la fase habitual de la pintura infantil, a partir de los once o doce años. En cuanto hallaba un minuto libre (a decir verdad, también en el tiempo ocupado por la escuela, la juventud Hitleriana, etc.; hacía novillos todo lo que podía) me ponía a pintar, a dibujar, a modelar, a

manipular materiales. De todo aquello no ha quedado nada a causa de la guerra y porque mi familia tuvo que dejar Dantzig tras la entrada de los rusos y la ocupación de la ciudad por los polacos.

¿A qué se parecían aquellas primeras obras? ¿Eran surrealistas?

No, yo seguía la naturaleza de cerca; o eran objetos fantásticos, imaginarios, pero ya entonces hacía mucho grafismo, dibujos a lápiz, retratos. Ya le he hablado de aquella mujer que tuve la suerte de tener como profesora de dibujo, aunque fuera por poco tiempo. Tenía entonces catorce años. Aquella señora Kramer era una joven de unos veintitrés o veinticuatro años. Hoy día vive en el Schleswig-Holstein. De hecho era escultora, pero durante la guerra el servicio obligatorio la forzó a dar cursos sin que ella tuviera especial interés por la pedagogía. En nuestra clase se dedicó sobre todo a dos o tres alumnos interesados en el dibujo. Y, en primer lugar, a mí. Así, como ya le expliqué, visitándola tuve ocasión de encontrar en su casa catálogos de exposición en que se reproducían obras de Barlach, Lehbruck y Archipenko, cosas prohibidas por los nazis y que no se hallaban en ningún sitio; cuadros del expresionismo, del Blaue Reiter,^[89] del cubismo, un mundo que me era extraño y que me repelía de un

modo fascinante, pues yo había sido totalmente formado en el mendaz ideal de belleza del nazismo. Mas todo aquello dejó en mí una fuerte impresión, hasta el punto de que tras la guerra, cuando se vieron las primeras exposiciones en las ciudades destruidas —recuerdo muy bien una exposición de Beckmann—, yo ya tenía acceso a esa forma de arte. Debo mucho, en inspiración y estímulo, a aquella joven escultora. Quizá provenga de ello el pensamiento seguro, la conciencia muy segura, de que algún día yo sería artista. Cómo y en qué forma, eso estaba totalmente indeterminado; en aquel momento también escribía, pero lo que más me interesaba era el dibujo y la acuarela, además del modelado de arcilla y materiales similares. Cuando estuve en el ejército y durante mi cautiverio ese talento me fue de gran valía. Siempre había cantinas a decorar u oficiales que querían, como preámbulo al onanismo, ver sobre su lecho el retrato de su novia o de una *pin-up* cualquiera. Esto me ahorró un servicio muy penoso y me ayudó también en las épocas de hambre, pues durante mi cautiverio aquello continuó sin interrupción; entonces eran suboficiales norteamericanos quienes tenían análogos deseos. Sólo cambiaban las *pin-ups*.

Tras un intermedio de un año como trabajador agrícola fui a una mina donde me hice inscribir como

«enganchador»; recibí allí impresiones muy fuertes que, a decir verdad, brotaron más en mi trabajo como escritor, más tarde, que en mi dibujo; durante los cortes de corriente escuchaba las discusiones entre los mineros, a 950 metros de profundidad, sobre temas políticos; era un modo de reconsiderar los conflictos de la república de Weimar: los comunistas y los nazis hacían causa común contra los socialdemócratas, cosa que, en la constelación de entonces, yo no entendía muy bien. Todo aquello se me hizo claro poco después.

Tras aquella fase quise acudir inmediatamente a una academia artística. La de Düsseldorf estaba semidestruida, cerrada por falta de carbón, por lo que comencé mi aprendizaje en una empresa de losas sepulcrales, en un cementerio de Düsseldorf; más exactamente, no era un aprendizaje, pues mientras tanto ya había cumplido yo diecinueve años y podía quedarme a prueba trabajando; dos años más tarde, era cantero y escultor. El último año cambié de aprendizaje para trabajar con otros materiales. El primer año se trató más bien de mármol y de granito, y en el segundo, ya hice menos piedras sepulcrales. La empresa en que estaba yo empleado estaba encargada de restaurar ángeles barrocos, estatuas maltrechas en parques o castillos de los alrededores de Düsseldorf, hasta el punto de que realmente llegué

a dar forma a creaciones artísticas trabajando el gres y sobre todo la piedra calcárea. Había entre ellas cierto número de falsificaciones... Recuerdo haber fabricado con los demás aprendices un busto al estilo de Lehbruck con los defectos correspondientes, naturalmente, y este busto fue puesto en el comercio como un auténtico Lehbruck.

Sólo tras tales ejercicios entré en la Academia de Düsseldorf; yo era el más joven de mi taller. Los ingleses habían limitado a 140 el número de estudiantes admitidos y se habían presentado 21 candidatos para las plazas libres existentes en las dos clases de escultura. Se admitió a dos, uno de los cuales era yo. Desde luego, superé el examen gracias a mi experiencia como cantero y escultor. Entonces me vi ante un profesor netamente académico. Sepp Mages era un escultor desconocido que hizo sobre todo estatuas arquitectónicas, gigantescos jamones de piedra calcárea bien contruidos desde el punto de vista del oficio, pero a mi juicio poco inspirados. Luego, durante el primer y el segundo trimestre, tuve que copiar al modo clásico cabezas de la época romana tardía; pero también aprendí cantidad de otras cosas, aunque sólo fuera a maldecir el celo académico. Tras esto sólo vi la posibilidad de instruirme en mi propia escritura, de hacer alguna otra cosa que me resultara verdaderamente propia.

Entonces cambié de profesor y de Sepp Mages pasé a Otto Pancok. Pancok era un hombre conocido a finales del expresionismo; sus estudios de gitanos, los estudios sociales que expresaba con grandes dibujos al carbón, revelan una escritura personal. Era un artista dotado de una fuerte irradiación, pero tenía pocas ambiciones de hacer carrera como profesor. Nos dejaba hacer. En aquella época trabajé en el mismo taller que un joven pintor con quien mantuve relaciones de amistad, Franz Witte; más tarde, ensombrecido por el alcoholismo, murió en Düsseldorf relativamente joven, a los cuarenta y tres o cuarenta y cuatro años. Pertenecía a ese tipo de genios precoces que se malogran a menudo... Trabajé con Pancok hasta finales del año 1952. Era el momento de la reforma monetaria, el final de la posguerra inmediata; ya hemos hablado de ello. En 1952, pues, yo quería dejar Düsseldorf, quería buscar un profesor nuevo; y entonces vi, también en Düsseldorf, una exposición de Karl Hartung. En aquel momento trabé conocimiento con un hombre que había de llegar a ser amigo mío; tenía más edad que yo, era Ludwig Gabriel Schrieber, profesor en la Escuela de Artes plásticas de Berlín, si bien proveniente de Düsseldorf; él me presentó a Hartung. Tuve que pasar un examen de admisión, que superé, y a principios de 1955 entré en la clase de escultura de

Karl Hartung.

¿Quién era Schrieber? Como hombre, ¿qué tal era?

Era un escultor; en *El rodaballo* figura un elogio suyo incorporado al conjunto del libro. Un escultor y un pintor a quien conocí teniendo yo veinticuatro o veinticinco años; su trabajo y su carácter incómodo, imposible de alinear según las normas, me fascinaban. Era profesor de la sección pedagógica, que yo no frecuentaba por no tener el bachillerato. No tenía intención de seguir una enseñanza pedagógica... Pero iba a menudo al taller de Schrieber y con el paso de los años aquella relación se convirtió en amistad.

¿Cómo trabajaba él?

De modo figurativo, con formas muy cerradas al principio. En una fase tardía se mostró más salvaje, más animado, más determinado por el material utilizado. Cuando le conocí todavía andaba a la greña con cuadros al óleo, luego casi lo dejó. Pintó también abundantes acuarelas, yo tengo algunas. Pero para mí lo importante no era exclusivamente su trabajo, sino también su persona. Cosa extraña entre escultores o pintores, él había leído mucho y mostraba hacia la literatura, y no solamente la literatura alemana, un interés muy personal.

¿Y Karl Hartung?

Era un escultor de tipo más abstracto. Prácticamente sólo partía de formas cerradas y hallaba en sí mismo inspiración y fuente de desarrollo. En sus primeros trabajos había sufrido la influencia de Maillol^[90] y Despiau,^[91] pero pronto encontró su propia forma, severa, abstracta y vegetativa, más bien en la dirección de Brancusi y Laurens.^[92] A pesar de su propia concepción abstracta, no figurativa, era lo suficientemente tolerante como para estimular perspectivas diferentes de las suyas. Tuve con él una relación de alumno a profesor muy abierta y que llegó a convertirse en amistad. Karl Hartung también mostró interés por los poemas que yo escribía en aquellos momentos. Schrieber y Hartung fueron para mí, por así decirlo, autoridades.

Usted ha celebrado numerosas exposiciones; por vez primera en 1955, en Stuttgart; luego en 1957, Berlín; 1959, Bremen y 1961 Hamburgo; tras lo cual volvemos a hallarle en Bonn en 1969, Berlín y Francfort en 1972, Nordhorn, Munich y Nueva York en 1973. Y últimamente el número de exposiciones aumenta: en 1974 las hubo en diez ciudades diferentes y en 1975 en doce, entre ellas París. Era

el momento en que usted trabajaba en El rodaballo, por lo que resultaba ser, para usted, una fase de creatividad intensa.

No, las cosas tuvieron lugar según un esquema diferente. Ya le he dicho que en 1956, cuando me fui a París a escribir *El tambor*, me dediqué a la escultura durante el primer año; más tarde la novela relegó a la escultura totalmente a un segundo plano y sólo seguí haciendo dibujos, y así hasta 1964 o 1965. A continuación dejé de dibujar porque había iniciado un trabajo político que exigía toda mi concentración. Este bloqueo que duró casi un decenio sólo acabó con la terminación del *Diario de un caracol*. Entonces empecé a trabajar con otro material y, de entrada, a hacer grabados. No los había vuelto a hacer desde mi último año en la Escuela de Artes plásticas de Berlín, es decir, desde mediados de los años 50. En 1972 volví a empezar con los grabados y sigo hasta hoy. Si hay un número tan crecido de exposiciones es porque se pueden enviar los grabados a varias exposiciones a la vez.

A propósito de los dibujos que acompañan a Die Vorzüge der Windhühner, la crítica ha escrito lo siguiente: «La cosa vista está sometida a un principio de orden severo y sensible y fundida en la imagen como una forma dematerializada de lo

real». Esa palabra, «dematerializada», tiene algo de sorprendente. Desde entonces usted ha cambiado. ¿Cómo juzga usted sus dibujos de aquella época?

Aquellos dibujos estaban muy influidos por mis actividades de escultor. Son constructivos, abstractos en el manejo de las líneas, aunque siempre estén tratados de un modo figurativo. En mi casa no hay dibujos no figurativos, nada de abstracción a partir de una nada, sino que las imágenes están abstraídas de la naturaleza, de la cosa vista; en aquella época de un modo lineal y muy dematerializado, como ha escrito la crítica con razón o sin ella. Pues esto ya cambió en el volumen de versos siguiente, *Gleisdreieck* («Triángulo de vías»). Los primeros dibujos, los de *Die Vorzüge...*, están ejecutados con una pluma inglesa de acero que deja un trazo fino y gris. Los dibujos de *Gleisdreieck* están hechos con carboncillo graso, tienen más volumen, más acento, son menos constructivos; o más, bien, su construcción está más disimulada por algo vegetativo que tienen las formas. Y en el tercer volumen, *Ausgefragt*, los dibujos son delicados, a lápiz, con la novedad de un alto grado de abstracción, pero de todos modos están muy próximos al crecimiento natural de las formas. Hay así un cambio continuo, ligado además en mí al cambio del material con que trabajo. Siempre,

cuando me da la impresión de que me he expuesto con cierto material, trátase de dibujo a pluma, con carboncillo o con mina de plomo, al peligro de la perfección, cambio de material llegando así a nuevos resultados. Así, he utilizado el dibujo a pluma, muy a menudo el dibujo con pincel, la mina de plomo, el carboncillo, el carboncillo graso y, en últimos años, las técnicas más variadas de grabado y litografía.

¿No está usted en buenas relaciones con la pintura?

En los años cincuenta pinté muchas acuarelas y ahora he vuelto a empezar, es algo que me atrae de nuevo. También he hecho, en colores, las cubiertas de mis libros.

¿Y en cuanto a la escultura? ¿Ya no le interesa?

No quiero decir que haya dejado de interesarme, pero de momento está parada. No quiero excluir —a mis cincuenta años soy relativamente joven— volverme de nuevo hacia la escultura, si tengo ganas de trasponer, de traducir, procesos épicos no sólo sobre el papel, sino directamente sobre un material.

Tengo in mente otra crítica proveniente de su exposición de París... Pero antes dígame: ¿Cómo le gusta que sean vistos sus dibujos? ¿Qué críticas recibe usted de buen grado? ¿Cuándo se siente

comprendido?

Yo no creo en una interpretación única tanto en literatura como en artes plásticas. Un poema desencadena en el oyente o en el lector reacciones e interpretaciones diferentes que, aunque se contradigan, no por ello son falsas. Un texto debe tener varias significaciones, y esto también vale para las imágenes, y en consecuencia para mis dibujos. Puedo decir que en general prefiero la crítica dirigida hacia los valores gráficos, la que no busca solamente el contenido de la imagen o el símbolo representado.

Vuelvo ahora a aquella frase de un crítico (en el prefacio del catálogo de su exposición parisina): «La experiencia siempre es una experiencia sensual, y percibir es, por ejemplo, comer». En comparación con la primera crítica que le he citado, esto me parece una contradicción interesante. ¿Podría esto definir su desarrollo?

No puedo decir nada de esas críticas o de este prefacio. Siempre tienen una apariencia de justeza. Es cierto que doy forma a los objetos que puedo captar inmediatamente en el círculo de mis costumbres vitales. Si, por ejemplo, voy hoy a mediodía al bosque con mi amiga y veo al pasar setas, y las cojo, sucederá sin lugar a dudas que las

miraré intensamente y las traspondré pronto o tarde en un dibujo. Algunas veces (como sucedió en los últimos años) cocino un rodaballo grande para mis amigos; luego mis amigos se van, les ha gustado y estaba muy bien; yo me quedo solo en la cocina y veo las espinas en la cazuela, en su orden caótico; tomo un buril y grabo lo que veo en la cazuela, pongo ese dibujo en la plancha antes de fregar la vajilla. En ese sentido es importante la observación que usted cita: lo que constituye mi vida cotidiana, lo que tomo en la mano, todo aquello que pueda yo ver, que pueda palpar, lo que cocino, es cada vez una impresión sensual que yo recibo y que se traspone en mí igualmente en formas más abstractas.

¿Siempre ha sido así?

Sí.

Yo pensaba que ese acrecentamiento en riqueza y en sensualidad que se puede observar entre los primeros dibujos y otros más recientes provenía de El tambor, como si este libro le hubiera permitido conquistar el mundo. ¿Puede esto ser exacto?

En mi primer gran trabajo en prosa, es decir, en *El tambor*, yo aumenté, escribiendo, mi conciencia del mundo. Mi conciencia fue enriquecida con todas las cosas que recordé al escribir. Y esto se comunicó

al dibujo.

La temática de sus dibujos es más limitada que la de su literatura. Usted nunca ha dibujado una composición semejante a los círculos del infierno en Años de perro.

El dibujo, por la forma, se acerca más bien a la poesía: por la economía de medios, por la alusión, por la breve metáfora que rodea los contornos en vez del largo abundamiento épico. Si se observa mi trabajo gráfico desde los años 50 hasta ahora, se observa, desde luego, que ese trabajo revela cierto desarrollo. Este no ha sido tocado por todas las modas artísticas, no le han afectado los desplazamientos de estilo producidos en esta época; el manchismo, el abstracto no figurativo, la monocromía, el pop-art y el op-art, todas esas pseudodirecciones del estilo, precoces y la mayoría de las veces inventadas por los traficantes de arte, siempre han encontrado en mí oposición. O sea que se trata de un desarrollo que no se ha sometido a los cambios de estilo que están de moda.

¿Usted puede aprender una técnica de un maestro y sin embargo no ser influenciado por una moda?

Efectivamente. En lo que se refiere a Schrieber, y también en cierto sentido a Karl Hartung, recibí de

ellos el gusto por la perseverancia, una inmunidad hacia las seducciones del mercado y sus exigencias, sus deseos variables. Gabriel Schreiber era un hombre que, conocido o desconocido, había tomado sus decisiones y cuando trabajaba se escuchaba en primer lugar a sí mismo. Desde luego, esto es una cosa que me transmitieron aquellos dos maestros y que va más allá del oficio. Y es cosa que también juega un papel, para mí, en la literatura.

¿Tampoco fue usted influenciado por el arte americano posterior a la guerra, por ejemplo por el Nuevo Realismo? ¿Por Germaine Richier, a quien conoció en París?

En modo alguno. Yo he visto muchas cosas con interés, pero mi desarrollo ha sido el de mis posibilidades.

¿Es importante Norteamérica en su mitología?

Ni hablar; en mi mitología, absolutamente nada. Es importante para mí en la medida en que representa una potencia y también una experiencia. Los norteamericanos no son los últimos que han ejercido una fuerte influencia en la Europa del Oeste y especialmente en la República federal, y no solamente una influencia negativa. Gracias a la influencia norteamericana se ha producido cierto

afinamiento de los alemanes; no sé en qué medida esto concierne a los franceses, pero en lo que a los alemanes se refiere, es, desde luego, exacto. La manera que tienen los norteamericanos de asumir, siempre, sus propios antecedentes políticos (citemos, por ejemplo, el caso Watergate), me impresionó.

Puesto que estoy buscando en su entorno fuentes e influencias, me gustaría saber qué relación tiene usted con la fotografía. En El tambor Oscar y uno de sus amigos hacen un montaje con fotos de sí mismos tomadas con un aparato automático...

Yo nunca he hecho fotos. Me limito a observar que en la vida privada de un hombre la fotografía toma no sólo un valor utilitario, sino que se convierte, empezando por el álbum de fotos, en un símbolo. El álbum de fotos contiene los estatus simbólicos de la existencia burguesa. Yo he utilizado esto en *El tambor*; partí de lo que sabía; por ejemplo, del hecho de que los refugiados, que venían del Este, y por tanto de antiguas provincias alemanas (como mis padres), llevaban siempre el álbum de fotografías entre la poca impedimenta que podían arrastrar. Era un bien familiar inalienable donde estaba todo embalado junto, épicamente: el desarrollo de la familia, los diferentes acontecimientos, los sostenes de la burguesía, las

reuniones de grupos, las excursiones aquí o allá, los cumpleaños, los nacimientos, etc. Toda esta documentación está encerrada en los álbumes de fotos. Y es con eso con lo que yo trabajé.

¿Está seguro de no haber manipulado jamás una máquina de fotos?

Seguro, nunca. En cuanto al cine, lo que la película puede comunicar me interesa. Un «esto podría haber sido así», un «esto ha sido así»... Esa presunta realidad aparente de la película, que no obstante se revela como realidad auténtica. Hoy día ya no podemos distinguir entre lo que realmente hemos vivido o lo que hemos visto en el cine. Las improntas que recibimos de él son en ocasiones tan fuertes como la presunta realidad.

Vuelvo a los puntos comunes a la temática de sus dibujos y a la de su literatura. Hay uno, y es que el pequeño burgués nombra la obscenidad. Pero a este respecto más o menos le han dejado tranquilo en cuanto a los dibujos, mientras que en literatura ha tenido problemas. La ciudad de Bremen, en tiempos de El tambor, le negó a usted un premio literario.

El jurado, desde luego, me otorgó el premio, pero la ciudad de Bremen, sin poner en duda mis cualidades literarias, se ofuscó por lo que en Bremen

entienden por «obscenidad» y el jurado cedió. Fue un escándalo, del mismo modo que *El tambor*, para mi mayúscula sorpresa, levantó por doquier el escándalo.

Y no es un único caso en su carrera.

También hubo pleito con un antiguo nazi ridículo, a mi ver; se trataba de *El gato y el ratón*, y también de *El tambor*. Se me acusaba de blasfemo y de pornografía... Los pequeño burgueses crecen como el rastrojo, es vano oponerse a ellos. Hay que aceptar la cosa tal como es. Y después de que ha señalado que no sólo hay pequeño burgueses de derechas, sino también de izquierdas, esto se equilibra. Siempre me han crispado los nervios las personas que quieren ver el arte como una confirmación de lo bello, de lo verdadero, del bien, y que marcan con su idealismo la enseñanza y la recepción del arte. Generalmente estaban situados en la derecha. Luego llegó el contramovimiento desde la izquierda. Entonces era preciso que el arte fuera desde el primer vistazo socialmente significativo. Tenía que reflejar las condiciones sociales, las diferencias de clase, etc., y degeneró naturalmente en un arte publicitario y apoloético que apenas permitía un desarrollo artístico. Pienso que el arte debe incluir otras realidades que se oponen a la política devoradora. Y

además, en arte también hay revoluciones lentamente preparadas por un desarrollo evolutivo. Digamos, por citar un ejemplo, que con el cubismo, y provocado por Cézane, un nuevo hábito de ver se introdujo, se opuso a las resistencias y se impuso poco a poco. Considero que ese hecho es un cambio de la existencia humana tan importante que toda la política, con sus modificaciones superficiales, es incapaz de provocar otro parecido. Un espíritu puritano no puede comprender esto. Ve el arte como una vaca a ordeñar y considera el número de litros que le da. ¿Qué enseñanza aporta el arte? ¿Dónde está el mensaje? Todas estas preguntas idiotas que me son planteadas aquí y allí expresan esa relación puritana con el arte. Desgraciadamente, este punto de vista es compartido por numerosos artistas que se excusan continuamente ante la sociedad por lo que hacen; con lo cual también mienten al pretender que se esfuerzan por cambiar la humanidad, o por mejorarla o por promover el socialismo o por buscar a Dios o cualquier otra estupidez propagandística. Todavía no he encontrado a un artista que haga lo que deba hacer por un motivo que no sea esa necesidad existencial y ese egocentrismo que no es egoísmo. Y como él es al mismo tiempo instrumento o sismógrafo de todas las corrientes de su tiempo, todo lo que caracteriza a nuestra época se refleja, quíéralo él o

no, en su obra de un modo traspuesto. Pero la petición de principios según la cual un artista, por elevado que se proclame, se pone al trabajo para propagar a través de sus cuadros tal o cual ideología, o para poner a la humanidad en tal o cual dirección, es una tontería o una mentira. Lo cual no excluye que este artista, en la época en que vive, tenga en tanto que ciudadano, o como se defina en su país (yo me definí como ciudadano), un papel político importante y haga lo que deba hacer como ciudadano por medio de cierto compromiso, de una toma de postura en un partido político, de una crítica expresada en voz alta. Pero la mezcla de estas cosas es peligrosa. La política vive de compromisos. Toda exigencia absoluta de naturaleza ideológica es en política mortífera e inhumana. Sólo gracias a los compromisos las decisiones políticas contribuyen en ocasiones al mayor bien de cierto número de hombres. Pero todo lo que el arte realiza está situado fuera de cualquier compromiso, es absoluto. Un poema no sufre compromiso, pero una reforma de tipo fiscal sólo puede lograrse por medio de una serie de compromisos.

Bien. Pero volvamos a mi pregunta. ¿Y si yo, como abogado del diablo, le pregunto de dónde viene su gusto por los temas, las imágenes y los objetos

descorazonadores?

¿Qué entiende usted por «objetos descorazonadores»?

Lo que dice usted mismo en El rodaballo, donde habla de nuestro «disgusto ante las entrañas...».

Para mí no resultan objetos repugnantes. Es un gusto puritano lo que ha hecho de esas cosas objetos de disgusto, y yo no tengo nada en común con él. En las formas que dibujo, que me oponen resistencia y por tanto me inspiran, no veo qué podría resultar descorazonador. Una anguila no tiene en sí nada que resulte descorazonador, una cabeza de ternero no es descorazonadora, es una cosa muy bella en la multiplicidad de sus formas.

¿Usted ha intentado reaccionar contra el ideal de belleza nazi?

No lo sé, creo que no. Eso no es más que una etiqueta superficial referida a mis años jóvenes y que ya en aquel entonces fue borrada por aquella joven escultora que fue mi profesora. El contraveneno actuó muy tempranamente, pero el arte siempre se expresa contra el ideal de belleza que esté de moda, no es nunca una confirmación del mismo.

De todos modos está usted obsesionado, tanto en

sus dibujos como en sus libros, por cosas más o menos viscosas: anguilas, lengua, moco, partes genitales...

Se trata de signos que tienen su significado, su forma, su parentesco, sus metamorfosis; las metamorfosis de la seta, por ejemplo, que a menudo es designada en la terminología latina por su carácter fálico. Estos son los signos de lo real, las alusiones que es preciso descifrar con exactitud y representar en metamorfosis gráficas.

¿Qué ha hecho usted con el rostro humano?

... Es la asimetría lo que le da expresión. Yo siempre he querido, siguiendo mi divisa según la cual «todo lo que es bello va al revés», subrayar esta asimetría y la tensión que provoca. La simetría la experimento como algo inhumano, y no es casualidad que todas las ideologías totalitarias se expresen en una arquitectura simétrica. En *El tambor* hay, en el capítulo sobre las tribunas, un ataque contra la simetría.

Me acuerdo de aquel hermoso libro que vi encima de su mesa, en Coblenza, una traducción italiana de sus poemas y los dibujos que los acompañaban. ¿Es en usted el erotismo cada vez más importante?

No puedo decir que eso sea cierto. Se trataba de

una fase que tiene una relación muy fuerte con *El rodaballo*, fíjese usted en el capítulo que habla de la recolección de setas. Y, de hecho, cuando se tienen ojos y cierto instinto para el erotismo, la seta es un estimulante.

¿Era una fase en particular?

Yo siempre me encuentro en fases eróticas.

Lo cual no resultaba tan evidente en sus dibujos precedentes.

Yo solamente me encuentro en fases eróticas, siempre.

Los títulos que da usted a sus dibujos a veces me extrañan, como si aportaran una relación complementaria con la realidad. Por ejemplo, una anguila entre las piernas de una mujer, a eso usted le llama Kein Traum, «No es un sueño», y las cabezas de peces que surgen de la tierra se llaman Grosse Auferstehung, «Gran resurrección», que es un título místico.

Estos títulos son claros con ambigüedad e invitan al observador de la imagen y a quienes conceden a eso algún valor a leer un título en la imagen —lo que no es en modo alguno necesario— y a representarse alguna cosa por sí mismos.

¿Utiliza sus sueños para escribir o dibujar?

¿Se refiere usted a los sueños nocturnos? Yo creo que los escritores son soñadores diurnos, como todos los artistas en general. Y que, en consecuencia, los sueños nocturnos para ellos tienen una importancia —cuando la tienen— secundaria.

¿Qué experimenta usted hacia las cosas cuando trabaja? ¿Odio? ¿Amor?

Para mí, esas no son categorías de trabajo. Yo no experimento odio ni amor. Trabajo con cierta curiosidad despierta ante la forma, el carácter cambiante de la forma, la capacidad de metamorfosis de todo lo que es real... Seguramente se trata de una especie de amor.

¿Usted está satisfecho cuando las cosas se resisten?

Yo busco temas que opongan resistencia. Muchos dibujos de estos últimos tiempos han nacido de una confrontación de dos objetos: un zapato, una cabeza de pescado, ambos clavados en una vara; a primera vista no tienen nada que hacer juntos, no forman una pareja más que por la forma y en estado de resistencia, en oposición el uno con el otro. Eso es lo que interesa, la tensión entre esos objetos de contornos duros; por ejemplo, ese aguafuerte que ha visto usted en el taller, el que representa zanahorias y

una mano. Ahí la mano humana tiene un papel, y también las zanahorias reunidas en un manojo que imita la mano humana y sus cinco dedos.

¿Dónde queda usted totalmente expresado? ¿Como dibujante o como escritor?

Si tal cosa me hubiera sucedido, dejaría de dibujar o de escribir. Expresarse completamente es llegar a un punto final. Ambas cosas son igualmente importantes para mí, tanto dibujar como escribir, y ambas son para mí en primer lugar procesos de trabajo. El resultado es posterior. Por eso no me importa nada permanecer durante cuatro o cinco años ante un proyecto; porque lo que resulta rico en tensión para mí no supone luchar hacia el resultado; se trata del río del trabajo, del proceso de curso ininterrumpido.

VII

El ballet y el teatro

En el taller de la Niedstrasse estaba aquella mañana Franz Grass, uno de los gemelos, de veinte años de edad, ojos azules y abundante cabello moreno rizado. Venía de Berlín Este y contaba a su padre cómo había pasado la frontera, el «muro». «Hemos tenido que esperar tres horas; detrás de las ventanillas había dos policías, uno con galones y otro sin ellos. Entonces un moscardón ha empezado a zumbiar, a rozar las cabezas y a pegarse contra los cristales. Se posaba en las pilas de pasaportes y en los uniformes, se lanzaba por los locales con un ruido que llamaba la atención en detrimento de los interrogatorios reglamentarios. Y he aquí que el de los galones ha estirado el brazo para coger al moscardón. Entonces el que no llevaba galones se ha sentido autorizado para actuar. Se ha levantado y ha hecho unas cuantas piruetas para coger al bicho al vuelo... echando todo el rato miradas a su superior con temor a violar las instrucciones...».

Franz accionaba con las manos con dedicación, pues el gesto tenía que integrarse de algún modo al

orden reinante y colaborar a la expresión. La pantomima alegraba a Grass, que se reía a carcajadas. «Bonita historia, ¿no es cierto?», me dijo.

Franz se fue; sonó el teléfono. Grass habló prolongadamente con alguien que le tuteaba. «Es mi hermana», me dijo a continuación. «¿Qué profesión tiene?». Es una mujer-sabia. Trabaja desde hace ya tiempo como Betriesratvorsitzende, presidente del consejo de empresa en cuatro hospitales, está muy comprometida en el sindicalismo. Como corresponde a una mujer-sabia, es una persona animosa y combativa. Me digo a mí mismo que Grass sigue soñando con el álbum de familia, paseado de Este a Oeste sin perder ninguna página. «Todavía vive su padre, ¿no?». «Sí, le veo regularmente, vive en Renania». «Y él, ¿qué piensa de su hijo?». «Mi padre está muy orgulloso de su hijo y colecciona solamente las críticas positivas, se ha hecho de ese hijo una imagen que indudablemente es justa, aunque no corresponda exactamente a la idea que yo me hago de mí mismo...».

Dejé en la mesa la hoja con las preguntas del día. Grass le echó una mirada desde lejos. Parece contento cuando la hoja está cubierta de líneas regulares y de subrayados en rojo; la mira con

desconfianza cuando está caóticamente emborronada.

Abordaba yo de nuevo otra galería de la mina; el recorrido debería tener una duración igual a las anteriores, pero en Grass nunca hay simetría; el filón ballet-teatro parecía haber retenido menos tiempo la atención del prospector-perforador-propietario.

«... la posibilidad de crear, con ayuda del espacio escénico, teatral, realidades que no sean lugares comunes...»

Usted vivió mucho tiempo con una bailarina, por lo que puede parecer totalmente natural que haya escrito libretos de ballet. La danza y las bailarinas pertenecen a su temática, sobre todo en Años de perro, con el personaje de Jenny. Es usted autor de cinco ballets, Stoffreste («Retazos»), Fünf Köche («Cinco cocineros»), Goldmäulchen («Boca de oro») y Die Vögelscheuchen («Los espantapájaros»).

Efectivamente, de modo paralelo a mis otros trabajos, yo he escrito, para Anna y con referencia a ella, algunos libretos de ballet, algunos de los cuales han sido puestos en música y representados.

¿Los bailaba la misma Anna?

Ella elaboró la coreografía de un ballet que fue

representado por primera vez en Berlín, *Die Vogelscheuchen*.

Hay que mencionar que también escribió usted un texto titulado Die Ballerina («La bailarina»).

Escribí *Die Ballerina* en París, en la época de *El tambor*. Era un trabajo encargado por Walter Höllerer para la revista *Akzente*.

¿Se puede ver en tales producciones no sólo la influencia de Anna Grass, sino también la consecuencia casi inevitable de sus actividades de escultor?

Desde luego, mi interés por el ballet proviene, en primer lugar, de la escultura. En la época en que yo aprendía escultura en Düsseldorf dibujé mucho en las salas de ballet para estudiar el movimiento, y ese interés luego se hizo más intenso a causa de mi vida en común con Anna, sobre todo durante nuestros primeros años en París. Y tal motivo, el ballet, entra de modo natural en *Años de perro*, donde tiene un gran papel.

¿Puede usted describir sus ballets tal como eran en el escenario?

Eran escenas de danza muy simples. Una de ellas fue, desde luego, influenciada por los trabajos

preparatorios de *Años de perro*, era el ballet *Stoffreste*. El ballet *Vogelscheuchen* también está bosquejado en *Años de perro*, Eduardo Amsel, maestro de ballet, quiere escenificarlo.

Quizá el ballet haya representado para usted una transición entre la escultura y el teatro.

Utilizar como momentos de acción movimientos espaciales y escénicos, sin palabras, me interesó mucho en mis primeras piezas teatrales, es decir en las que fueron escritas antes de *El tambor* o al iniciar yo ese libro.

Y en la temática de sus libros se mezcla todo: dibujo, escultura, ballet y teatro.

Sí, cierto. También hay dibujos de espantapájaros y de grupos de personajes, por ejemplo de monjas, que remiten a la coreografía, a la distribución del espacio y al movimiento.

En el teatro ¿qué le interesa, la palabra hablada o la pantomima?

El carácter directo del efecto producido, inmediato, sin transmisión técnica, sin película ni televisión, sin nada más que el escenario; la posibilidad de crear, con ayuda del espacio escénico y teatral, realidades que no sean lugares comunes.

Su actividad teatral ¿cómo se ha desarrollado de modo paralelo a las demás?

Empecé con piezas de un acto que eran más bien intentos de divertimentos, como *Hochwasser o Tonton*. La última pieza de esta serie, que terminé estando todavía en París, en 1956, fue *Die bösen Köche*. Dejé de escribir piezas de teatro cuando trabajaba en *El tambor*. Si bien es cierto que el libro todavía contiene una pieza de un acto que se desarrolla ante el muro del Atlántico. Esta pieza está integrada en el conjunto de la novela; mas sólo tras acabar *Años de perro* volví a mi trabajo teatral desde un punto de partida totalmente diferente. *Los plebeyos repiten la insurrección* es una pieza que se refiere a la intentona de Brecht, emprendida y abandonada, de crear un teatro dialéctico. Yo quería proseguir esta intentona a mi modo, y también seguí en esa dirección con la última pieza que he escrito, *Davor*.

Ya volveremos a Los plebeyos repiten la insurrección. Pero primero yo querría preguntarle por qué en El tambor son precisamente comediantes los enanos Bebra y Roswitha.

Eso pertenece al mundo de Oscar Matzerath. Era el único grupo que no sólo podía aceptarle, sino que estaba en condiciones de integrarlo y de conducirlo

fuera del estrecho círculo de Dantzig. Por otra parte, era una cosa perfectamente plausible durante la guerra, con el teatro en los ejércitos y la moral de las tropas, etc.

En El tambor usted describe las escenificaciones nacionalsocialistas; la escenificación de la historia, que entonces disfrazaba a las personas con camisas pardas. Mostraba allí hasta qué punto pueden resultar eficaces esas escenificaciones. Todo el mundo empieza a actuar, a tener un papel. Hegel y Napoleón ya habían reconocido esta relación entre la historia y el teatro.

La única de mis piezas de teatro que trata un tema histórico —un tema contemporáneo, de todos modos— es *Los plebeyos repiten la insurrección*. En esta pieza he intentado refutar una doble falsificación de la historia, es decir, esa escenificación que nos era presentada como si se tratara de la historia. Aquella revuelta de obreros en Berlín Este que Camus reconoció muy tempranamente como una revuelta obrera y como el primer signo de una conciencia proletaria que despertaba de nuevo en Alemania, fue falsificada en el clan comunista. Pero el sentido de ese 17 de junio de 1953, día del levantamiento de los obreros en la República democrática alemana, que empezó con una huelga, también fue falsificado —

escenificado— por Konrad Adenauer, que hizo de ello la revuelta de un pueblo. Aquello nunca fue así. La burguesía no tuvo parte ninguna en aquello, ni los intelectuales, fue un asunto de los obreros solamente. Y en la República democrática alemana aquella revuelta de los obreros fue falsificada según el viejo modelo de Kronstadt,^[93] es decir, disfrazándola de contrarrevolución y reprimiéndola con los tanques y las detenciones. La mayoría de los trabajadores detenidos en esos momentos estaban todavía diez o quince años más tarde en las cárceles de Brandeburgo o de Bauzen. Muchos soldados rusos y miembros de la policía popular (los *vopos*) se negaron a emplear las armas contra los trabajadores y fueron fusilados de inmediato según la ley marcial.

Lo que me interesó fue la defección de los intelectuales. Y el comportamiento de Brecht es, para mí, totalmente característico. La pieza está escrita a partir de esto, pero el héroe principal no lleva el nombre de Brecht; me alejé de la persona de Brecht para crear un personaje que reflejara las dificultades que tienen los intelectuales en sus relaciones con el Estado, el poder y la teoría. Es, si se quiere, una pieza dialéctica, una vuelta de esa dramaturgia que había experimentado Brecht en sus «piezas didácticas». Por citar un ejemplo de este tipo de cosas, véase *Die Massnahme*, que más tarde

prohibió en el escenario y que hasta el día no puede ser representada. Este método teatral me interesó mucho más que su teatro épico o que las grandes piezas históricas escritas por Brecht. Así pues, a eso me ceñí, escribí una tragedia dialéctica.

Volví a ver una representación de esta pieza hace algunos días, en Gotinga. No ha perdido ni un ápice de actualidad. Hasta ha ganado, vista la situación presente. Ya le he contado que esta pieza despertó una violenta discusión política en una sesión del Grupo 47, en Sigtuna. Pero aquellas querellas ya no tienen vigor. Y además pienso que se le hace daño a Brecht considerándolo un clásico y un santo puesto en su altar. Esto contradice totalmente la concepción que Brecht tenía de la literatura. Brecht, con toda razón, nunca temió ceñirse a objetos y temas que pertenecieran ya a la literatura, trátase de Shakespeare o de cualquier otro. Se apoderó de las cosas, las deformó y las reformó según su sentido, y yo no he hecho otra cosa al hablar de Brecht y de los intelectuales en una dictadura, y de sus relaciones con el Estado y la ideología dominante. He hecho una contra-es escenificación opuesta a cierta escenificación de la historia.

¿Está usted satisfecho de las diferentes escenificaciones de sus piezas? Por ejemplo, de

todos los modos en que se colgó sobre un tejado al par de ratas de La Crue que roen un arco iris...

Hochwasser era una cosa todavía relativamente fácil. Esa pieza, si la memoria no me falla, fue representada por primera vez en 1956-1957, por un teatro de estudiantes de Francfort; allí tuve un contacto muy bueno con estudiantes, hasta en los ensayos, y quedé satisfecho. En todas las escenificaciones que he visto, esta pieza siempre ha sido bien representada. Las diferentes capas —esas capas sociales observadas con ocasión de una catástrofe natural: una crecida, las aguas que se desbordan—, las diferentes superficies del juego, la casa, la bodega o el tejado, todo eso puede ser expresado con efectos luminosos. El teatro estudiantil de Francfort la representó con un simple andamio de acero y varios niveles. Todo aquello fue traducido como yo mismo lo había señalado en mis acotaciones.

¿Cómo se entiende usted con los jóvenes directores alemanes, que en ocasiones tienen ideas muy personales?

Correctamente. Cuando empezó el trabajo con teatros profesionales, se hizo más difícil. Para muchos actores y escenificadores el autor no es más que un elemento perturbador. En las escenificaciones

a menudo aparecían cosas que no correspondían a mis intenciones. Excepción hecha de las escenificaciones realizadas aquí, en Berlín. Yo tuve la suerte de tener amistad, en otra época, con un joven director, Walter Henn, alumno de Kortner, que escenificó una de mis primeras piezas, *Die bösen Köche*, y asistí a los ensayos. Era una colaboración extraordinaria que correspondió enteramente a mis expectativas y en el curso de la cual aprendí, como escritor, a trabajar en un texto durante la escenificación. Pero Walter Henn murió relativamente joven. En otras dos ocasiones más colaboré en condiciones relativamente buenas en escenificaciones, en las primeras representaciones de mis dos últimas piezas, *Los plebeyos repiten la insurrección* y *Davor*. Fue aquí, en el Schillertheater de Berlín, en el primer caso con el director Jörg Utzerath y, para *Davor*, con Hans Litzau. En aquellas piezas el trabajo con el director y con algunos actores empezó muy pronto, a partir de la última versión del manuscrito, y prosiguió durante los ensayos. Aquella época, es cierto, estaba llegando a su final; todavía había directores para quienes el texto del autor no era solamente un libreto. Esta concepción del teatro ha sido reemplazada por lo que se ha llamado, simplificando pero con cierta justicia, el «teatro de director». A modo de ejemplo ahí

tenemos la Schaubühne, con el director Peter Stein^[94] y multitud de otros que utilizan el texto del autor, trátase de Shakespeare o de un autor vivo, como pretexto para la realización de sus propias ideas. Es una concepción del teatro que yo rechazo. Puede conducir a un teatro interesante, divertido, de tipo opereta, con mucho espectáculo y muchas invenciones ópticas, pero esto no corresponde a mis intenciones, que parten del texto, de la palabra escrita; y por eso a partir de mi última pieza escrita, *Davor*, no he vuelto a trabajar para el teatro. En la situación de hoy ya no encontraría un director que estuviera dispuesto a seguir mis intenciones.

VIII

La actividad política o lo que resulta
evidente

Sólo una vez he tenido ocasión de entrever a Günter Grass en su acción política. Era en París, a principios del año 1974. Junto con Dmitri Cepeneag, Jean Pierre Faye, Fierre Daix, Edouard Goldstücker y Bernard Pingau, había participado en Saint Germain des Prés en un debate sobre la libertad de prensa en el mundo y sobre la disidencia del Este. La situación de esta libertad era todavía más confusa que hoy, si cabe. El SPD y Günter Grass se habían pronunciado contra el «programa común» francés. En Alemania ya existía el «decreto sobre los extremistas», pero todavía no era en Francia ni en Alemania la piedra de escándalo y motivo de protesta en que había de convertirse. Así, Alemania podía afirmarse liberal y democrática distanciándose de la extrema izquierda... francesa y alemana. Grass podía defender a su gobierno sin renunciar a sus exigencias liberales.

Posteriormente todo se hizo más claro y más dramático. En el Este la situación de los intelectuales empeoró; Grass acudió en ayuda de los disidentes en varias ocasiones, y con energía. Pero él mismo, en lo más fuerte de la ola terrorista, se vio desalojado del puesto que ocupaba como defensor del establishment (la juventud estudiantil así solía considerarlo) para volver a verse clasificado entre los «simpatizantes del terrorismo»

junto a Heinrich Böll y otros escritores e intelectuales alemanes. Yo le oí declarar en la Feria del libro de Francfort, en 1977, que compadecía a los escritores refugiados de la Alemania del Este: creyendo hallar la libertad, se veían condenados a vivir en condiciones más o menos parecidas a las que acababan de abandonar. Comentario de circunstancias, nacido de una cólera momentánea, pero que no era ficticia. Así podrían verse las líneas del esquema en virtud del cual Grass permanece fijo mientras la política varía.

En 1974, pues, los representantes de la extrema izquierda que se hallaban en aquella sala de Saint Germain des Prés podían zurrar a Grass que acababa de hablar de libertad precisamente entonces, cuando, se decía, Alemania acababa de prescribir sus límites. Una comparación — ¿proveniente de Günter Grass?— entre Stalin y Hitler hizo a André Gisselbrecht ponerse en pie en medio de la sala. El público gritaba sus protestas sin paliativos. Varias veces se oyó a Günter Grass rodeado del tumulto; yo le veía reírse. Parecía disfrutar; sin embargo, en ningún momento pude ver en él a un fanático de la bronca, sea esta verbal o política. Cuando intento interpretar esa risa, esa extraña exultación, me pregunto si no será el artista el que se regocija: encontraba ante sí otra forma de

aquella «resistencia» que busca en las cosas y que desencadena en él el proceso creador. Quizás estuviera maravillándose al apreciar en la sala la posibilidad de una metamorfosis; quizás estuviera considerando que aquella turba enfurecida era un valor vital.

A la mañana siguiente André Gisselbrecht publicó un largo artículo en L'Humanité y de ello se siguió una polémica con Le Monde. Fuera como fuese, Grass era para Francia, desde hacía largo tiempo, el sismógrafo alemán por excelencia. Todavía se recurre a él para saber qué pensar de Alemania: a él, y no a un político o a un politólogo. Siempre responde de buen grado. Le gusta hablar de Alemania. Y, a decir verdad, no hay tema que más de cerca le toque.

«... la necesidad de desembarazarme de ese traumatismo es lo que explica una parte de mi actividad política...»

Usted dice con frecuencia que un artista es también un ciudadano y que, en cuanto tal, se ve tan afectado como cualquier otro por la vida política de su país. Yo no le pido aquí una justificación cualquiera de tipo general. Pero resulta que usted ha hecho mucho más por la vida política de su país que la mayoría de los ciudadanos. Me gustaría saber si la política ha representado para usted una posibilidad de expresarse una vez más como artista, de realizar de una manera nueva esa metamorfosis del mundo que tanto le gusta provocar por medio del dibujo o de la escritura.

Desde luego, no era esa mi intención cuando empecé mi trabajo político. Pero pronto se reveló que, gracias a ese trabajo, he podido penetrar en campos que normalmente están cerrados al escritor

como campos de experiencia. He visitado multitud de empresas. Pequeñas, medianas y grandes empresas industriales, me he enfrentado a los límites de la comprensión de los trabajadores respecto de las reflexiones de los intelectuales, pero también a mis propios límites cuando se trataba de comprender las condiciones de existencia de los trabajadores, el carácter urgente y prioritario de su situación. Es un campo de experiencia que también he traspuesto, por ejemplo en el libro *Diario de un caracol*.

Pero el verdadero motivo —aparte de otras causas, como la difamación desencadenada por Konrad Adenauer en 1961 de que fueron víctimas Brandt y la emigración y que tuvo un papel importante en mi decisión—, el verdadero motivo, digo, que me impulsó a dedicarme a la política durante un decenio y a seguir todavía hoy en ella, es la idea de que, con la Segunda Guerra mundial, iniciada bajo la responsabilidad casi total de los alemanes y de la que deben responder —es más, y del crimen, que nada puede relativizar, de la persecución y exterminio de los judíos—, sucedió una cosa que en el porvenir y por largo tiempo marcará a los alemanes (incluidos los nacidos antes y después de la guerra y carentes de responsabilidad inmediata) con un traumatismo. Es un peso al que no se puede renunciar y del cual hay que confesarse

dependientes. Si se hace esto, incluso se logra una especie de fuerza que a continuación se comunica al trabajo. Esto sólo me concierne a mí. Creo que la elevada calidad siempre renovada de la literatura alemana contemporánea en los dos estados alemanes puede ser explicada en primer lugar por el hecho de que nunca hemos pretendido eludir el tema. Y a partir de esta idea, a partir de esta necesidad (lo cual resulta fácil de comprender) sienten amplias capas de la población, incluso los jóvenes; a partir de la necesidad de verse liberados de ese traumatismo se explica parte de mi actividad política.

A esto se añade —por lo menos en esta parte de Alemania— el segundo intento efectuado de edificar una democracia abierta, provista de derechos liberales, capaz, de ser posible, de conquistar los derechos sociales en el sentido de un socialismo democrático. Actualmente esto concierne a mi propia situación política. Cuando se quiere llegar a esa meta, no se puede abandonar ese segundo intento solamente a los partidos políticos y a las agrupaciones de fuerzas clásicas. Por «clásicas» entiendo de un lado los patronos con sus asociaciones y del otro los sindicatos, iglesias, etc.; todo lo que, en otros países, está perfectamente en situación de desarrollar, mantener y modificar todo un conjunto estatal y social. Tras las experiencias de

la república de Weimar ahora sabemos que también ha de venir alguna cosa del campo de la literatura, de los intelectuales, algo más que la crítica que no están acostumbrados a ejercer, algo de obstinación activa, a diferencia de los intelectuales de Weimar. Estos se limitaron a criticar ese Estado, sus defectos, sus construcciones erróneas, hasta la fase final. Thomas Mann y otros descubrieron muy tarde, demasiado tarde, que ese Estado, esa república de Weimar, tendrían que haber sido defendidos contra las dos fuertes agrupaciones políticas que acabaron destruyéndolos; en primer lugar los nacionalistas alemanes, y con ellos los nacionalsocialistas, y en segundo lugar los comunistas. Bajo el doble asalto de tales fuerzas, la república de Weimar se desmoronó y por parte de los intelectuales no se hizo gran cosa por apoyar las agrupaciones dispuestas a salvar la república de Weimar: los socialdemócratas, gran parte del centro y algunos liberales. Pero estas agrupaciones eran demasiado débiles para resistir el doble asalto llegado desde la derecha y, por la izquierda, de los comunistas. Creo que de estos hechos hay que extraer una lección si se quiere asegurar por lo menos a la República federal cierta continuidad democrática.

También yo creo que la división de Alemania es

para usted una preocupación constante, expresada desde 1965 en su «Carta abierta a Ludwig Erhardt».

Comprendo que los vecinos de la República federal, así como los de la República democrática alemana, tengan interés por el mantenimiento de esta división. Pero habrá que comprender también que este estado de cosas encierra en sí un nuevo peligro. Si se impide a ambos estados tener conciencia nacional de sí mismos, se corre el riesgo de dejar que se cree un vacío; vacío que, en ciertas circunstancias, podrá ser en los dos estados ocupado por la joven generación ascendente con ayuda de un nacionalismo histórico, hasta el punto de que se llegaría a una obsesión casi incoercible, cuya meta sería la reunificación. Por eso creo que la política emprendida por Willy Brandt era y seguirá siendo la acertada y que la utopía lanzada por Egon Bahr (el «cambio por el acercamiento») se ha mostrado, bajo esta forma de frase publicitaria, mendaz, aunque desde luego no lo fuera en lo que se refiere a la meta propuesta. Lo que Europa necesita son relaciones regularmente establecidas entre estos dos estados de una única nación. He aquí el punto en litigio. La pregunta planteada es como sigue: ¿se llegará en los próximos diez años a preservar la individualidad de estos dos estados, es decir, a impedir, en interés de

sus vecinos, que se produzca un acrecentamiento de fuerza encaminada a una reunificación... y a construir conjuntamente un tejado común? Como ya lo he dicho, ese tejado tendría que representar una comunidad de espíritu nacional. Esta inteligencia nacional no puede ser de orden económico ni militar, pero puede ser de orden cultural. Es todo lo que los alemanes de ambos estados tienen en común: la cultura, la lengua. No quiero repetir aquí lo que ya le he dicho al hablar del Grupo 47. Pero sí subrayaré que en Alemania las cosas siempre han sido así. Contrariamente a lo sucedido en otros países, algo así como una conciencia nacional, si ha existido semejante cosa, apareció ya muy tarde y de modo monolítico; me remito a Bismarck y sus consecuencias. Fueron los acontecimientos culturales los que revelaron e hicieron posible la unidad alemana; por ejemplo, la traducción de la Biblia de Lutero. Sin esta traducción el desarrollo de una literatura alemana no hubiera sido concebible. Son cosas que no tienen equivalente, por ejemplo, en Francia. Considere también el principio de la Ilustración alemana, con Lessing^[95] y Klopstock,^[96] y antes de ellos: eran personas que se designaban a sí mismas como patriotas en oposición a la actitud separatista de los príncipes absolutos, para quienes Alemania no significaba absolutamente nada. Había

entonces toda una serie de pequeños principados, consecuencia de la Guerra de los Treinta años y según una tradición que databa de antes de esta guerra. Los príncipes se oponían al emperador y rechazaban todo pensamiento patriótico. O sea que en muchos casos fue la literatura alemana —trátese de Lutero o, durante la Guerra de los Treinta años, de un hombre como Opitz (que creó la primera poética alemana; sólo tras él tomó la poesía forma artística; sin él Gryphius^[97] no hubiera escrito los primeros poemas alemanes), o incluso de los escritores de principios de la Ilustración— quien finalmente fundó un sentimiento patriótico en Alemania en los tiempos del separatismo absolutista. Tales son las tradiciones a que me refiero cuando pienso en Alemania y cuando hablo de Alemania. También puede hallarse esta evocación del inicio de la Ilustración y del patriotismo en los primeros discursos electorales que escribí. Y así respondo a la primera pregunta que me ha planteado usted sobre los motivos por los cuales entré directamente en la acción política.

¿Era aquella «Carta abierta a Erhardt» su primer acto político?

Ya no recuerdo si fue el primero. En todo caso, en lo que a la vida pública se refiere, desde luego. Inmediatamente después de mi vuelta de Francia, en

el año 1960, conocí a Willy Brandt y me expresé políticamente antes de la campaña electoral de 1961; ayudé a redactar los discursos electorales en relación con Brandt y Egon Bahr.

¿Cómo conoció a Willy Brandt?

En una recepción privada. Yo estaba invitado; se desarrolló una conversación y posteriormente, a partir de aquella conversación, empezó una colaboración, de la cual nació una amistad.

A partir de esta amistad, ¿podría trazar un retrato de Willy Brandt?

Él y yo somos muy diferentes. Todas las ideas comúnmente extendidas sobre el alemán, sobre el alemán típico, son mucho más aplicables a Brandt que a mí. Es un hombre marcado, en todos sus rasgos esenciales, por el traumatismo alemán, y todavía más por el traumatismo socialdemócrata. De ahí la comprensible sensibilidad de que dio muestra ante la difamación tal como le fue lanzada por Adenauer: hijo ilegítimo, alusión a su nombre, Fram («cuervo»), acusación de haber trabajado contra Alemania durante su emigración. Son cosas que tenían que afectar especialmente a Brandt, pues lo que era cierto, y sigue siéndolo, es precisamente lo contrario. Brandt era un hombre relativamente joven cuando, en

Suecia y en Noruega, desarrolló su pensamiento sobre la reconstrucción de Alemania, y no estoy hablando de la reconstrucción material. Se pronunció vehementemente contra todos aquellos que, tras ganar la guerra, querían mantener a Alemania en un estado de tutela permanente. Encarnó, y encarna todavía, lo que se ha llamado «la otra Alemania». Si se ha de considerar en él al hombre político, se aprecia naturalmente, en el curso de una colaboración de cierta duración, que sus dones para la política exterior son muy superiores a los referentes a la política interior o a la política económica. En este aspecto, un político como Helmut Schmidt es, desde luego, más conveniente. Pero la política exterior, o la comprensión de la política exterior, no se limita en Brandt al problema alemán. Fue uno de los primeros políticos que predijo en el momento adecuado el conflicto Norte-Sur que está naciendo en la actualidad. Pensaba que había que esforzarse, prioritariamente y con un máximo de cohesión, por suprimir la tensión Este-Oeste a fin de estar preparados para enfrentarse al conflicto Norte-Sur.

Cuando Willy Brandt dimitió de su puesto de canciller se pudo tener, en el momento, la impresión de que había capitulado; pero pocas semanas o meses más tarde ahí estaba de nuevo, y si los miembros de la Internacional socialista, la asamblea de todos los

partidos socialdemócratas y socialistas, esencialmente en Europa, fueron capaces por vez primera de una acción conjunta, no es él el último en la distribución de los méritos. En el caso de Portugal, cuando se corrió el peligro, según las ideas de Kissinger, de ver nacer allí un segundo Chile, con una vuelta de los militares o de grupos de derechas, o una segunda Praga, pues en Portugal el Partido Comunista es expresamente estalinista en sus estructuras y no tiene más proyecto que el establecimiento de un imperialismo de Estado, se impidió todo ello gracias, en primer lugar, desde luego, a la firmeza del Partido Socialista portugués, pero también gracias al apoyo que le prestaron los demás partidos, apoyo fuertemente provocado por Willy Brandt, que utilizó eficazmente en este asunto su talento para la política exterior.

¿Qué sintió usted cuando Willy Brand dimitió?

Para mí fue una gran decepción. Y no, desde luego, porque los comunistas hubieran enviado a ese tal Guillaume^[98] a la cancillería. Eso es cosa que no resulta sorprendente. En aquel período de distensión no se podía esperar de los comunistas, menos todavía que de costumbre, ningún tipo de lealtad. Más bien lo que me decepcionó y trastornó fue que Brandt dimitiera por una razón similar, por honorable que

fuera el gesto. Yo era de otra opinión y todavía hoy sigo pensando que tendría que haberse quedado en el gobierno, tendría que haber seguido siendo canciller. Por otra parte, comprendí claramente que con su retirada iba a desaparecer buena parte de las perspectivas indispensables no sólo para la República federal, sino para el conjunto de la política. Pues lo que hace, con éxito, Helmut Schmidt, no se distingue en su pragmatismo de las labores efectuadas por los demás políticos de la Europa del Oeste o del Este. Brandt, a este respecto, constituía una excepción.

¿Qué otros políticos ha conocido u observado usted en particular?

Un hombre conocido en Francia y que me dejó una fuerte impresión es el presidente Heinemann, cuya muerte desgraciadamente fue prematura. Su actitud política tenía algo de ejemplar. Pertenecía a la Bekennende Kirche, una iglesia protestante que estaba en lucha con el nacionalsocialismo, por lo que tuvo un carácter de excepción, pues la mayor parte de las iglesias protestantes o luteranas se sometieron al nacionalsocialismo. Tras la guerra Heinemann perteneció primero a la CDU, pero dimitió de su puesto de ministro del Interior a causa de la política de rearme llevada a cabo por Adenauer, lo cual en

Alemania, como en cualquier otra parte, resulta un hecho sorprendente. A continuación intentó fundar su propio partido a base de jóvenes, el «Gesamtdeutsche Volkspartei», que no tuvo éxito. Pero, fiel a esta primera idea, siguió hasta el seno del SDP a los jóvenes que le rodeaban. Por ejemplo estaba Erhard Eppler,^[99] a quien considero un puro teórico si bien carece de estrechez ideológica de espíritu. Muy pronto, cuando ni el ala izquierda ni la derecha del socialismo habían discernido todavía el problema ecológico, el final del crecimiento, la necesidad de encontrar otra definición del trabajo relacionada con el ocio, Eppler fue uno de los primeros políticos que reconoció y formuló esta problemática.

Un hombre que me ha impresionado mucho, y que todavía me impresiona, es Egon Bahr.^[100] Con Herbert Wehner^[101] tengo una relación hecha de asombro y admiración, y experimento un inmenso respeto ante la grandeza trágica de este hombre. También mantuve buenas relaciones con el secretario general del Partido Liberal, Hermann Falch, prematuramente muerto, que era además redactor jefe del *Frankfurter Rundschau*, un liberal en el sentido moderno de la palabra que contribuyó mucho a los éxitos de la alianza entre socialdemócratas y

liberales.

Hay muchos diputados cuyo trabajo político he observado aprendiendo mucho. De entre ellos, unos entraron en la política a través del trabajo que emprendieron en la «iniciativas de electores socialdemócratas»; por ejemplo, mi colega el escritor Dieter Lattman,^[102] que es en la actualidad diputado del SPD. O Günter Gaus, que era periodista en el *Spiegel* cuando empezamos estas entrevistas y que hoy asume la representación de la República federal en Berlín Este como secretario de Estado. O Norbert Gansel, así como algunos otros. Sólo yo he conservado mi oficio.

Usted no es miembro de SPD, ¿verdad?

No estoy inscrito en el SPD. Soy como cualquier otro ciudadano: al no pretender la fundación de un nuevo partido, al no sentirme capacitado para ello aunque tuviera intención de hacerlo, estoy limitado a lo que pueda ofrecerme la política existente. Esto supone que he examinado las ofertas de diferentes partidos. De entre estas ofertas, las del Partido Socialdemócrata, el partido alemán más antiguo,^[103] me parecieron y me siguen pareciendo hasta hoy las más dignas de confianza. De todos modos, todo esto debe ser considerado de modo relativo y puesto en tela de juicio entre cada período electoral. La

decisión se convierte entonces en un proceso enteramente práctico.

Usted ha escrito que la socialdemocracia carecía de teórico; nombró entonces a Bernstein.^[104] ¿Considera que esta ausencia de teoría es constante en el SPD?

Esos teóricos existen; he nombrado a Eppler y hubiera podido nombrar también a Jochen Steffen^[105]; pero en los últimos años este se ha congelado en su voluntad de tener razón *a priori*, aunque ese potencial teórico que hay en él ya no se exprese de manera legible. Verosímilmente, otro tanto sucedió en tiempos de Bernstein. Siempre ha habido gran número de revisionistas; no sólo Eduard Bernstein, sino también George von Vollmar y otros que en el campo de la política socialdemócrata representaron un punto de vista revisionista en oposición a la doctrina del partido. Pero Bernstein fue, desde luego, el primer marxista que, sin dejar de ser marxista, expresó una crítica del marxismo y tuvo razón en sus pronósticos. Entonces se autorizó la difamación de Bernstein por Rosa Luxemburgo, se aceptó esa otra que llegaba más vehementemente de Lenin, y así la palabra «revisionista» se convirtió en una injuria. Para mí no lo es; yo soy revisionista y me reconozco como tal. No puedo imaginarme cómo un

socialista —si quiere al mismo tiempo ser un demócrata— puede evitar ser revisionista en sus relaciones con los puntos de vista de su partido, que amenazan constantemente con congelarse en un dogma. Todo lo que por su propia naturaleza tiende al cabo de un tiempo a convertirse en dogma, debe estar sometido a revisión constante.

*¿Cómo ha formado usted su pensamiento político?
¿A partir de sus experiencias? ¿Discutiendo con los políticos?*

Con la experiencia de los tiempos de mi juventud; la de un hombre que, como alemán, surge de cierto desarrollo histórico; con la experiencia de la lengua y de sus metamorfosis; y, naturalmente, a partir de mi práctica presente, de mi conocimiento de las necesidades del tiempo presente, y, sólo en último lugar, y en ello seré muy prudente, con una mezcla de escepticismo y de «principio esperanza»^[106] orientado hacia el provenir. Sentí temor —temor que creo justificado—, tras las experiencias sufridas, hacia las representaciones de una meta final llegadas sobre todo de los rincones ideológicos de la izquierda, esas visiones del porvenir en que el hombre socialista, la existencia en la paz, el paraíso en la tierra y la gran justicia se nos prometen. Esto se ha producido ya demasiadas veces en nuestro siglo y

demasiado a menudo ha producido un efecto inverso para que se pueda seguir jugando a ese juego de la esperanza.

¿Cree usted en las buenas intenciones en política?

Si bien creo en las declaraciones de intención, también creo que todo lo que ocurre en política nace retóricamente de las buenas intenciones, y estoy convencido de que toda una serie de dictadores, hasta Pinochet en Chile, piensan que actúan por el bien de su pueblo. Hitler era de idéntica opinión. Eso no sólo es algo insuficiente, sino que además no puede constituir la base de una reflexión política.

¿Preferiría a Maquiavelo?

¿Por qué pasar de un extremo al contrario? Yo no veo así las cosas. Creo que, dejando de lado una serie de afirmaciones retóricas, una serie de agrupaciones políticas, y también algunos individuos durante una larga parte de su existencia, a pesar de los malentendidos ocasionales, a pesar de la apuesta que supone toda acción humana, merecen cierta confianza. Yo podría decir esto, por ejemplo, y a pesar de ciertas realizaciones históricas fallidas, del Partido socialdemócrata. Era demasiado débil y estaba orientado demasiado pragmáticamente para dar un contenido al desarrollo de la república de

Weimar. Pero siempre siguió su divisa de acción común con tendencia democrática y socialista. Y otro tanto podría decir de toda una serie de hombres políticos; y lo mismo de una serie de liberales. Pero nunca he visto motivo para tener una confianza *a priori*.

En el mundo ha habido diferentes acontecimientos políticos que le han afectado particularmente, que han despertado en usted fuertes reacciones y han hallado expresión en su obra. Ya hemos hablado de la guerra y de la posguerra, así como del levantamiento de los trabajadores en Berlín Este, en 1953. Pero también se halla en su camino la Primavera de Praga. En 1967 intercambió usted su Correspondencia con Pavel Kohout.

Yo consideraré, y sigo haciéndolo, que la Primavera de Praga es uno de los acontecimientos más importantes y ricos en consecuencias. La mayoría de las revueltas del bloque del Este han nacido espontáneamente, como réplica a la presión política con otra contrapresión, pero sin concepto teórico. Y esto conviene sólida y absolutamente a la revuelta de los obreros de Berlín Este en 1953. Conviene también, aunque un poco menos, al octubre polaco de 1956, pues en el campo cultural hubo, gracias a filósofos como Leszek Kolakowski^[107] y

otros, algo parecido a un concepto. También hubo en Hungría un vehemente movimiento contra el estalinismo, pero solamente la Primavera de Praga permitía entrever una alternativa socialista y comunista al comunismo reinante. Si se quiere ver así, era un modo de volver a la primera revuelta del mundo soviético, la revuelta de Kronstadt y de Petrogrado en los años 1920-1921, cuando los obreros y los marinos, que sólo tres años antes habían ayudado a Lenin y a Trotski a ganar la revolución de Octubre, se defendían de lo que no tenían más remedio que sentir como una traición hacia la promesa de Lenin: «Todo el poder a los consejos». Pues lo primero que hizo Lenin fue retirar el poder a los consejos y establecer en su lugar la dictadura de la burocracia del partido. Contra esto se levantó la revuelta. Y este fue el impulso — modificado y contando con conceptos mucho más amplios que ahondaban incluso en la política económica, véase Ota Sik^[108]— que se amplificó en Praga. No podía resultar bien. La potencia soviética llenó los caminos. El impulso llegado de Praga y del conjunto de Checoslovaquia, no obstante, se ha conservado de modo perceptible y discernible en el eurocomunismo, pero también, en mi opinión, en los partidos socialistas y socialdemócratas de la Europa del Oeste. Trágicamente, en el interior de la

izquierda joven es donde la Primavera de Praga y el desarrollo progresivo de ese concepto tuvieron menos influencia. Pues en el interior de la nueva izquierda la pretensión teórica y elitista era tan elevada, tan desmesurada y estaba tan lejos de la realidad, que todo lo que sucedía en Praga y en Bratislava debía parecerle revisionismo. Aquellos acontecimientos no encontraron eco, o lo encontraron de modo insuficiente. Hoy día ya se empieza lentamente, y esto lo observo en mi trabajo en la revista *L* 76,^[109] a comprender, incluso en cierta parte de la nueva izquierda, las oportunidades que se desaprovecharon cuando no se quisieron percibir los cambios checoslovacos.

Cuando empezó el movimiento estudiantil en Alemania, usted lamentó que los estudiantes y los izquierdistas no hubieran adoptado como modelos a los checos Vaculik^[110] y Havel,^[111] sino al modelo publicitario Che Guevara.

No es que denominara al Che Guevara como un modelo publicitario masculino, sino a la imagen que en aquella época se tenía de él.

¿Cómo consideró usted el movimiento estudiantil alemán de 1967 y el mayo de 1968 francés? ¿Con escepticismo?

Sí, con escepticismo —por lo menos en lo que a Alemania se refiere— porque todo aquello, una vez más, era llevado adelante por el idealismo alemán y porque los estudiantes, tras por lo menos diez años de ausencia política (cuando había una huelga en una universidad alemana era por alguna historia del restaurante universitario y nada más), bajaron entonces a la calle. Todo tenía que cambiar de un solo golpe. Esta pretensión elitista se planteó inmediatamente como una puerta falsa hacia el mundo obrero. Los estudiantes creían que podrían ir de la universidad a las puertas de las fábricas a enseñar a los proletarios. Este movimiento era necesario, pero llegaba tarde. Provocó nuevos cambios que los dirigentes del movimiento estudiantil no querían entender. Pero de todos los impulsos políticos que entonces se agitaron, ya no se ve hoy gran cosa en las universidades, excepción hecha de algunos grupos surgidos y animados desde las ideologías. El ambiente fundamental vuelve a ser apolítico. En la elección de representantes, la participación electoral ha caído a un 30 o 40 %. No sé cómo está la cosa en Francia, pero no debe ser mucho mejor. Pues lo que sucedió en mayo de 1968 en Francia —sólo lo vi desde lejos— me pareció, con todo su aparato de barricadas, muy teatral, incluido el uso del poder y del contrapoder. El efecto producido, simplemente,

hizo el juego a la derecha. Los conflictos políticos que todavía hoy son virulentos en Francia, como las dificultades que hay para la formación de un gobierno de frente popular, no fueron entonces solucionados, a pesar de todo. Hoy día vuelven a estallar. Así pues, tuve la impresión de que aquellos acontecimientos de mayo de 1968 —que, con miras demasiado elevadas, se han denominado «la Revolución de Mayo»— tuvieron ante todo un carácter expresamente fotogénico y se desarrollaron en París sin considerar el efecto que podían tener en provincias.

Tal es nuestro esquema habitual.

No por eso es mejor.

A todos los niveles y en todas las relaciones humanas, en nosotros algo se modificó con el mayo de 1968.

Desde luego, y lo mismo hay que decir del movimiento estudiantil alemán. Algo ha quedado de él, pero lo que se ha conseguido no es nada comparado con lo que se esperaba, que había sido expresado en aquellas pintadas que ahora se lanzan al mercado en costosos volúmenes de fotografías.

En 1971 tuvieron lugar los juicios de Burgos, en España, y de Leningrado, en la Unión Soviética.

Usted estableció entonces un paralelismo entre el fascismo y el comunismo.

Desde el momento en que en el interior del socialismo la opinión ya no se forma a partir de la base (de esa base que no se forma sino lentamente y con esfuerzo) sino que es dictada por una autoproclamada vanguardia, el socialismo empieza a virar hacia el fascismo. La paciencia socialista y fatigada de los socialistas italianos antes de la Primera Guerra Mundial, la experiencia del frente, la inamovilidad de las masas, condujeron a parte de esas personas, empezando por Mussolini, a decirse: si el pueblo no quiere, habrá que obligarle. Por eso hay gran cantidad de comportamientos similares en los estados fascistas o gobernados por agrupaciones fascistas y los estados organizados según el modelo leninista-estalinista o por grupos que siguen tales principios. Esto lo expresé en *Diario de un caracol* con una imagen; hablo del «dedo de Freisler^[112] en la mano de Lenin».

Volviendo al presente de Alemania, y a su cercano pasado, nos encontramos con las campañas electorales que siguió usted junto al SPD y junto a Willy Brandt. Concretamente, ¿cómo procedió usted? ¿Siguiendo a Willy Brandt?

No. Hice una campaña electoral muy distinta. Fui

sobre todo a ciudades pequeñas, preferiblemente a circunscripciones negras, es decir, a aquellas en que la CDU-CSU tenía mayoría, y a menudo mayoría absoluta. Es una idea que yo había desarrollado con unos amigos: fundar las «iniciativas de electores socialdemócratas»; y las creamos tanto en 1969 como en 1972 en muchas circunscripciones electorales. Después de su organización por Siegfried Lenz o por mí, esas «iniciativas» han seguido activas y han continuado por su propia cuenta apoyando al SPD.

Durante las discusiones ¿qué percibió usted en lo referente a la conciencia política de la población?

Sabe usted, en aquel momento era importante transformar a los alemanes en valientes colegiales, modelo de democracia, en ciudadanos que no se limitarían a prestar fielmente su voto cada cuatro años, sino que estarían además en condiciones de argumentar y de hablar de su elección.

¿Tan difícil resultaba?

Las intenciones de voto, o el mismo voto, eran hasta entonces considerados como un secreto de confesión. La masa de los electores se quedaba muda ante los datos de las elecciones, la política estaba abandonada a los partidos. Luego cambió esto. Movimientos simultáneos, como la protesta

estudiantil y las «iniciativas de electores socialdemócratas», contribuyeron, desde luego, a este cambio. Muchos estudiantes, decepcionados por el movimiento estudiantil, siguieron trabajando en «iniciativas». Nosotros fuimos una especie de cuenca colectora precisamente para los estudiantes decepcionados que se daban cuenta de que con la sola protesta no avanzarían un solo paso. Se trataba, ante todo, de reemplazar la gran coalición^[113] por una coalición socio-liberal. Esta meta se alcanzó en 1969. Lo que no deja de ser sorprendente. Se oyen muchas críticas hacia la socialdemocracia alemana; muchas críticas llegadas especialmente de los socialistas franceses y, era inevitable, de los comunistas. Se dice que es un partido de derechas o vaya usted a saber qué otra cosa.

Me gustaría refutar esto refiriéndome primeramente al programa de la socialdemocracia, y luego a lo que ha sido realizado hasta en el plano de la política social. En fin, se constata que en Italia y en Francia la izquierda no ha conseguido hasta el momento reemplazar a los conservadores en el poder. Pero los socialdemócratas, en alianza con los liberales, lo han logrado. Que el trabajo del gobierno no coincida exactamente con el programa del partido es una perogrullada que puede observarse en todo el mundo. Esta actitud de superioridad hacia los

socialdemócratas alemanes siempre me ha resultado un poco incomprensible. Si se consideran las cosas con precisión, se ha de ver que en el contexto alemán era todo un milagro establecer de modo parlamentario y con grandes esfuerzos la mayoría solicitada no por un gobierno socialdemócrata, esto era imposible desde el principio, sino por una coalición socio-liberal. Ésa era nuestra meta declarada.

Si echara un vistazo crítico a Francia, ¿qué podría decirnos?

Lo que me irrita y me hace desconfiar es esa mezcla de comportamiento burgués y retórica revolucionaria. Y también —cosa que considero de modo muy crítico— el comportamiento de los franceses hacia su propia historia. Para mí, por ejemplo, Napoleón no sólo fue un político del poder que atrajo una suma inmensa de desgracias sobre los pueblos de Europa, sino también el hombre que cambió la Revolución Francesa y todas las esperanzas que ésta aportaba convirtiéndolas precisamente en lo contrario. Sin embargo, al parecer, los franceses se aplican a incluir todo esto entre las glorias de Francia. Cuando imagino que algún día podría ocurrir algo parecido con Hitler —y ya hay signos precursores de ello— siento sudores de

angustia.

Tampoco comprendo cómo Francia, junto a críticas injustificadas hacia los Estados Unidos, permite que se propague un antiamericanismo cegato y que se englobe en el mismo sentimiento a la más fiel aliada de los Estados Unidos, la República federal alemana, cuando es cosa sabida, y verdaderamente inocultable, que el horror de la guerra de Vietnam fue desencadenado por Francia.

Cuando yo fui a París, en 1956, había allí hombres valientes. Por ejemplo, siempre admiré mucho a Mendès-France, pues había apreciado ese falso comportamiento histórico, que es culpable, de Francia.

¿Y por qué esconder los crímenes de guerra cometidos por los franceses en Argelia y Madagascar? Claro, esta tendencia existe en todos los pueblos. Se tiene vergüenza, no se quiere comprender ni percibir. Este rechazo puede hallarse en la República federal alemana desde 1945, pero ha habido fuertes contramovimientos, sobre todo en la literatura. La herida todavía está abierta. La llamada de Strauss,^[114] que la pronunció demasiado pronto —«Ahora acabemos con la culpabilidad»—, no tuvo eco. Por el contrario, hasta en la generación joven, hasta en la generación de mis hijos, el tema sigue abierto. No sé si habrá jóvenes franceses que puedan

ser comparados a mis hijos, nacidos y crecidos tras la guerra, que pregunten a sus padres: «¿Pues qué sucedió en Madagascar?». Lo de Madagascar sucedió después de Auschwitz. En materia de genocidio, a mi juicio el número de muertos, sea de cinco millones o de «sólo» cien mil hombres, no tiene ningún papel. Una de las esperanzas nacidas tras 1945 —y no sólo en Alemania— era que una cosa similar a la de Auschwitz o una política de opresión que llevara a tales crímenes ya no sería posible. Y sucedió lo contrario. En lo que a la responsabilidad se refiere, el asunto empezó con Madagascar e Indochina y prosiguió en Argelia. Esto también afecta a los norteamericanos, que, con su perpetua intención de hacer felices a los pueblos, recogieron la herencia francesa. Ahora sólo estoy hablando del Oeste. La innegable responsabilidad de las grandes potencias en lo que sucedió en Biafra no hace aún demasiado tiempo es un ejemplo más.

A partir de la experiencia que he pasado en Alemania, con un pasado criminal, y de la necesidad de renegar de ese pasado, me interrogo sobre el comportamiento de los franceses hacia su propio pasado. De los alemanes se ha esperado, con justa razón, que busquen las causas de la dictadura nacionalsocialista y sus criminales consecuencias, y así lo han hecho; con dudas, pero lo han hecho y

siguen haciéndolo. Bien, podría decirse que el fascismo es una explicación. ¡Pero Francia nunca ha sido un país fascista! ¿Dónde están, pues, las causas de estos crímenes políticos? Sabe Dios que en número de muertes no hay nada comparable a Auschwitz, pero para los seres a quienes afectaron en un país u otro, las consecuencias han sido las mismas. Y yo no observo que Francia se interrogue mucho al respecto. De ahí mi pregunta: ¿Cómo se las arreglan los franceses? ¿Qué les da esa buena conciencia casi constante y les permite considerarse a sí mismos como una instancia moral impecable? De Francia nos llegan los juicios más acerados sobre el comportamiento y los errores de Alemania, a menudo con razón (nuestros pecados son expuestos a pleno sol), pero en ocasiones con una presunción que hace de la actitud francesa, a mis ojos, algo poco digno de fe.

¿Qué espera usted de Francia? Especialmente en lo que se refiere a las próximas elecciones. Aunque cuando el libro aparezca ya habrán pasado...

Es igual, podría hablarse de una manera general. Lo que yo espero de Francia es lo que se esperaba de los alemanes, que los franceses se pongan en tela de juicio ellos mismos a través de su comportamiento, de una manera fundamental y siempre renovada. Esto

no ha sucedido hasta el presente, o por lo menos no en medida suficiente. En lo que se refiere a las elecciones, siempre he sido muy escéptico en cuanto a la alianza que intentan efectuar en Francia los socialistas y los comunistas; así lo expresé y los franceses me clasificaron inmediatamente como un típico socialdemócrata alemán revisionista. O sea que la ruptura de esa alianza no me sorprendió, era una cosa previsible, pues los cambios acaecidos en el Partido comunista francés sólo son de orden superficial. Este partido está provisto de estructuras leninistas-estalinistas y su base es ampliamente estalinista. Hasta el punto de que este partido no puede acompañar en una alianza a socialistas demócratas. Para Francia sería un inmenso progreso tener un presidente liberal y un primer ministro socialista, una alianza entre los grupos limítrofes. Deseo, pues, un reforzamiento del Partido Socialista a costa del Partido Comunista y del ala izquierdista de los gaullistas. Considero que esto será posible en el porvenir y Francia, tras un número tan enorme de gobiernos que se reemplazan unos y otros y son exclusivamente burgueses, tiene necesidad de una nueva fuerza política. El Partido Socialista, desde luego, necesita que le confíen responsabilidades. Siempre es fácil, o relativamente fácil, tomar grandes decisiones cuando se está del lado de la oposición.

Los socialdemócratas lo hicieron durante catorce años, tras lo cual accedieron al poder; situación a que todavía no han llegado los socialistas franceses. Es muy fácil, a partir de una posición socialista de oposición, proclamarse a la izquierda del SPD. Pero esta comparación sería más leal si el Partido Socialista francés llevara varios años en el gobierno. En resumen, esto es lo que yo espero de Francia y de las elecciones francesas.

¿Le gusta a usted Alemania, Günter Grass?

Ciertamente, sí, puedo afirmarlo. Lo que me gusta de Alemania es su complejidad, los estratos variados que la forman, todo lo que se puede interpretar, en el fondo, en un sentido negativo, lo indefinido, lo difícil de determinar, el desgraciado curso de su historia, las consecuencias traumatizantes de la misma y, por fin y por encima de todo, la lengua. Y digo esto siendo un hombre que, por su madre, ha recibido una fuerte impronta eslava. Para mí, Alemania no puede encerrarse en una definición racista, «éste es Alemania y éste no». Mi idea de Alemania, de lo que me gusta en ella o en los alemanes, apenas puede apoyarse en una definición geográfica. Y esto es lo que me pone en condiciones, a partir del conocimiento que poseo del país, de criticar o de rechazar todo lo que, en las disposiciones y dones

complejos y en ocasiones contradictorios de este pueblo, pueda producir un efecto benéfico o, pasando al extremo contrario, funesto. Por ejemplo, la tendencia al absoluto que puede observarse en Alemania. En filosofía, en numerosos campos artísticos, esto ha conducido a resultados excelentes. Traspuesta al campo político, ha sido terrible. O la fuerza de asimilación de los alemanes: las influencias del exterior son, desde luego, mejor recibidas por los alemanes que por los franceses. La cultura alemana, y especialmente la literatura de los siglos XIX y XX, es inimaginable sin el aporte judío. Este ha sido plenamente integrado. Así, la inversión de una actitud liberal hacia los judíos, pasando al antisemitismo y, como punto final, a Auschwitz, ha sido tanto más horrorosa. Mientras que en idéntica época, en el siglo XIX, el antisemitismo era en otros países europeos mucho más violento, mucho más virulento, explotaba en *pogroms*, prácticamente no había ni huellas de lo mismo en Alemania. Por eso aquel resultado final resultó incomprensible para muchos alemanes, porque no se desprendía de una prolongada costumbre de *pogroms*, sino de una pseudoideología simplificada, traspuesta al dominio de la política y mezclada con un enloquecimiento racial. Y he aquí que nos encontramos con el reverso de la dedicación al trabajo que caracteriza a los alemanes, pues son

trabajadores, esto es cosa que no hace falta demostrar: el reverso de esta virtud, su lado negativo, es su aptitud para realizar a la perfección una idea una vez comprendida. Un *pogrom* en una ciudad polaca o donde sea puede explicarse por una explosión de sentimientos irracionales. Pero la planificación, el cumplimiento, las cuentas dadas de la ejecución con exactitud burocrática, el modo en que se llevó a cabo el exterminio de seis millones de judíos, seguirán siendo inconcebibles incluso para los alemanes, precisamente porque no actuaron con espontaneidad, sino que se limitaron a funcionar. Pues éste es el traumatismo con que se tiene que vivir.

Mire a su alrededor. Verdaderamente, hay otras razones para gustar de Alemania.

Alemania es también un paisaje, un paisaje complejo. Si usted me hubiera seguido en mi gira de lecturas durante más de cuatro días, si usted hubiera hecho una campaña electoral, hubiera podido trabar conocimiento con ese paisaje. Y los seres humanos son tan diferentes como todas esas regiones. Tengo una fuerte relación con todo esto. Creo que no podría tener una relación de amor tan íntima, y también dolorosa, con un país que se definiera a sí mismo como «la gran nación».

IX

El rodaballo

La Alemania de hoy y otras
perspectivas

A mi llegada, Grass me llamó: «Entre por aquí». Vi entonces que entraba en los locales de la Administración: una pequeña habitación a la izquierda, en el piso bajo; hay una pared cubierta de estanterías que contienen verdaderas y numerosas carpetas de burócrata. Si se piensa en los veinte años de celebridad, correspondencia, actividades nacionales e internacionales acaecidos después de El tambor, el número no resulta desmesurado. Sin embargo, esto indica que Grass no descuida los documentos que le conciernen, no los tira; los guarda. ¿Los manuscritos están alineados ahí, bajo un envoltorio verdoso, como las declaraciones de impuestos? No lo sé. A primera vista, indiscretamente, puede concluirse que están en otra parte.

Había dos personas junto a Grass. Un hombre no muy joven, de aspecto sagaz y respetuoso, tenía en sus rodillas una carpeta abierta donde pude ver, a la izquierda, una columna de títulos, y otra de cifras a la derecha: «Mi asesor fiscal, me dice Grass, un hombre muy importante en mi vida». A continuación vi que andaba por ahí una mujer joven un poco sonrosada, algo carnosa, con aspecto de manzana que colgara todavía del árbol, con alegría en los ojos y un modo muy agradable de agitar su cabellera sin volumen. «¿Ya se conocen?». Sí. «Frau

Hönisch es mi secretaria. Es una de las mujeres más importantes de mi vida. Tendría usted que entrevistarse con ella para ese libro. Lleva catorce años mecanografiando todos mis manuscritos, podría decirle mucho sobre mi modo de trabajar». Pero Eva Hönisch sacudió negativamente sus cabellos; le horrorizaba hablar en público, me dijo. «En la Feria del libro de Francfort quisieron presentarla en la televisión; era muy sencillo, dice Grass. No habría espectadores, sólo ella y yo en el estudio; pero no quiso».

El asesor fiscal tendió a Grass un ejemplar de El rodaballo para que se lo firmase como autor. Grass firmó, como hace a menudo, con rotulador negro: las patas de sus dos G se lanzan vertiginosamente, como garfios desmesurados, como arpones de pescar ballenas, como caligrafía china, como raíz de mandragora. Nada les separará del espacio de que se han apoderado. Grass dedicó a esta labor de unos pocos segundos una fuerte concentración.

La casa estaba llena aquel día. «Venga a ver a mi otro hijo, Raúl, el segundo gemelo», me dijo Grass. Y entré, también por vez primera, en la cocina. Raúl estaba sentado a la mesa. Había desmontado un reloj y todos los engranajes se extendían ante él, como pajillas de cobre,

minúsculas e indescifrables. Más alto y más delgado que Franz, Raúl tiene un rostro anguloso y apagado, los ojos pardos, el cabello rizado e hirsuto, muy largo, como los hippies de Woodstock, y un arete de oro en la oreja derecha. Alrededor de la mesa estaban sentadas también Laura y otra chica. Mientras Grass hablaba con Raúl del reloj desmontado y de todos sus problemas, yo miraba esa habitación vital, ese taller número dos o tres en que Grass cocina el rodaballo que escribe en el primer piso y graba en Steglitz. La mesa, no muy grande, como para unas seis personas, estaba cubierta por un mantel rojo, rojo sangre o rojo brasa, vivo.

Las dos ventanas daban al jardín trasero, que me pareció agreste y tranquilo, nada lujoso, sin nada que pueda recordar los jardines de las barriadas francesas. Miré el fregadero de piedra y los hornos, la cocina usada y nada brillante. No era la cocina de un burgués ni de un pequeño burgués. No era prefabricada, no había rastro de fórmica, nada de un rincón para comer encajado entre acero y polistireno. Se había librado totalmente de la civilización de consumo; me recordaba un dicho de Colette (en Le Toutounier, el restaurante a que acuden los personajes a reponerse entre catástrofe y catástrofe): «Ahí se va a comer como quien va al

confesonario a confesarse...». Los utensilios del culto están colgados: pasadores, sartenes, cacerolas, trinchadores, tenedores, cazos y espumaderas, un conjunto gris y simpático. Así eran, en el campo, los talleres del zapatero, del carrero, del guarnicionero, con las largas leznas y el hilo embreado.

Grass se frotaba las manos: «Esta tarde voy a hacer riñones de ternera...». «¡Vaya!», contesté. «¿No le gusta cocinar?», me preguntó. «Me horroriza», dije. Grass encajó con naturalidad (mi propia agresividad no me agradaba): «Yo he cocinado siempre, toda la vida...». «Sí, pero sin estar obligado a ello».

Íbamos a hablar de El rodaballo y de las mujeres.

«Para mí el humor es otro nombre de la desesperación...»

Catorce años después de Años de perro, y empezado en 1972, El rodaballo aparece en su obra como otra ruptura de diques. Esta vez el dique no era, gracias a Dios, una guerra, sino su actividad política.

Sí, empecé el libro inmediatamente después de las elecciones de 1972, ganadas por los socialdemócratas con un resultado excesivamente bueno, lo que les hizo negligentes, cansados, perezosos e incapaces de defenderse contra la débil oposición. Entonces noté que tenía que hacer alguna cosa, tras tantos años de compromiso político directo y cotidiano; alguna cosa que no tuviera que ver tanto con la sociedad como conmigo, con lo que yo puedo hacer, con lo que sólo yo puedo hacer.

Este deseo de dedicarme a un gran conjunto épico ya se manifestó, naturalmente, durante mi trabajo político. En *Diario de un caracol*, que en uno de sus

estratos narrativos habla de la campaña electoral de 1969, hay una indicación en este sentido. Continuamente confrontado con ese lenguaje de segunda mano que es el de la política, yo quería hacer algo que fuera para mí una tierra prometida, algo que me obligara a salir de mí mismo y a superarme. Entonces esboqué el proyecto de un libro de cocina narrativa. A partir de ahí y en diversas capas sucesivas se ha ido desarrollando *El rodaballo*. Empecé inmediatamente después de la publicación de mi penúltimo libro, *Diario de un caracol*. Paralelamente en el tiempo se desarrollaba la campaña electoral de 1972, mientras yo hacía los primeros esbozos, los primeros trabajos preparatorios y las investigaciones sobre el tema que me llevaron a la novela *El rodaballo*.

La política tiene algo de unidimensional, y aunque sea totalmente necesario ocuparse de ella, hay que saber que es sumamente devoradora y que es capaz de extender este carácter unidimensional a todos los aspectos de la vida. A pesar de todo, ahí está mi compromiso político, y aunque veo la necesidad de la acción política, también le opongo resistencia. Esta resistencia es también de naturaleza lingüística, y por eso ese despegarme de lo cotidiano político tuvo para mí, de entrada, un efecto liberador, que desde luego se ha transmitido al libro.

¿Puede exponernos el contenido del libro, aunque ya hayamos hablado de él de modo fragmentario?

La acción se desarrolla en presente. El tema es la historia de nuestra alimentación, desde la edad de piedra hasta nuestros días. En el curso de los trabajos preparatorios del libro me di cuenta de que si contaba la historia de la alimentación también tendría que explicar la participación anónima de las mujeres en esta historia. Según iba trabajando se me hizo visible la fábula del rodaballo, ese rodaballo que tiene un papel en un cuento de la antigua Alemania, *Vom Fischer un syne Fru* («El pescador y su mujer»). Tomé, pues, ese cuento como punto de partida, y cuento de nuevo la historia a mi modo. El rodaballo es capturado en la edad de piedra, época en que reina el matriarcado. El rodaballo promete apoyar la causa de los hombres y aconsejarles, si el pescador le libera. Desde entonces, y hasta hoy, la historia es asunto de hombres. A principios de los años setenta de nuestro siglo, el rodaballo es capturado de nuevo, pero esta vez por tres feministas que, aunque les ofrece defender la causa de las mujeres, no les liberan, sino que le llevan a tierra y reúnen contra él un tribunal feminista.

El proceso se convierte en hilo conductor del relato,

y se ve aparecer, llegadas cada una de una época de la historia, a nueve figuras femeninas. El pescador, el narrador, está casado con Ilsebill, que está encinta. Todo el relato se desarrolla entre el momento en que el niño es concebido y el momento de su nacimiento, y el libro está dividido en nueve partes. Lo que inmediatamente me sorprendió en el libro es la inversión de perspectivas que presenta respecto de El tambor. El narrador ya no es un enano, se ha convertido en un gigante. Atraviesa los siglos, lleva toda la historia en la mano, como un dios, como ese Dios que quisiera ser la insaciable Ilsebill del cuento. ¿De dónde viene esa locura de grandezas?

En algunos de mis protagonistas yo tomo como punto de partida rasgos fundamentales del comportamiento del hombre; por ejemplo, esos deseos a que da forma y que, aunque nunca sean concedidos, tienen cierta realidad. El deseo de no crecer, por ejemplo, de quedarse pequeño, es un deseo eminentemente humano. El deseo de volver a la sombría caverna del vientre, el deseo de fuga, también es frecuente. Las ganas de quebrar el vidrio cantando, de destruir las cosas gritando, son cosas que existen en nosotros como deseos paralelos, tal el de volar sin avión. A esta categoría pertenece también el deseo, más o menos presente en todas las

imaginaciones, de haber vivido en otras épocas. Este deseo arcaico ha sido traspuesto por mí sin dar demasiadas explicaciones, directamente, en el personaje del «yo» narrativo, que soy yo, y que introduzco bajo la figura del autor en el libro, afirmando con una especie de *ubris*: «Yo soy el mismo en todo tiempo». Soy yo quien capturó al rodaballo en la edad de piedra, soy yo quien participó en la migración de los pueblos, soy yo durante la evangelización, soy yo en los tiempos del gótico primitivo, sin estar todo esto sometido a la cronología, sino de modo simultáneo.

El libro recorre no sólo el tiempo, sino también el espacio, abordando todas las civilizaciones del globo. El rodaballo incluso tiene algo que ver con Sumer...

Sí, el rodaballo sirve aquí de intermediario. La posición del «yo» narrativo domina todas las épocas, desde la edad de piedra hasta los tiempos presentes; pero la limitación geográfica persiste, el «yo» narrativo está fijado a la desembocadura del Vístula. Pero el rodaballo recorre el mundo. Trae noticias de los sumerios, aporta nuevas de Creta, de Minos, del Minotauro, todos los chismes mitológicos, el establecimiento del derecho paterno; y así intenta apresurar la emancipación de los hombres que viven

en la desembocadura del Vístula.

¿Por qué el héroe principal del libro es, una vez más, un animal? ¿Es acaso esto una huida ante la imagen humana?

Toda nuestra cultura —y no sólo la cultura europea, es más evidente todavía en otras culturas, hasta en su representación de las divinidades, véase la cultura india— no está netamente limitada a la existencia humana. Incluso en el cristianismo los cuatro evangelistas, o por lo menos tres de ellos, se representan simbólicamente por medio de animales. Y el ángel, que es, si se quiere, una forma intermedia entre el hombre y la bestia, surge también de esta simbología. El modo de expresión de la fábula, del cuento, está muy extendido en la cultura alemana, aunque sólo fuera por la sustancia literaria de los cuentos; fíjese en las fábulas de La Fontaine. Gran parte de la psicología humana es traspuesta en los animales, y en ellos se hace más clara, más caricaturesca, más sorprendente, maliciosa y llena de humor.

Pero en ellas el hombre se convierte en una caricatura. Baudelaire dijo que la mujer es un ser diabólico porque le gusta dar al hombre nombres de animales...

Sería una explicación demasiado unilateral. Pero de todos modos hay en mí una especie de ironía. Por ejemplo, en *Diario de un caracol*, el caracol es una encarnación del progreso. El progreso siempre es representado por la ideología de izquierda como algo que profundiza hacia adelante, como algo que salta; en consecuencia, tomé como imagen contraria al caracol, que siempre está en movimiento pero que, a pesar de toda su continuidad, va lentamente. El rodaballo es la encarnación de una instancia más alta, de una instancia omnisciente, de una ambivalencia irónica de «el espíritu del mundo» hegeliano o de la idea tradicional del Buen Dios, *lieb Gottchen*, o, entrando en el vocabulario de la psicología, del superyó. Está sacado de modo directo y sensual de los viejos fondos de la actual literatura. En el cuento alemán antiguo representado por el pintor Runge,^[115] el rodaballo sabe hablar y puede conceder deseos. Bueno, pronto se encuentran todas las explicaciones habituales de los cuentos, el príncipe encantado, etc., pero esos cuentos —por machaconamente que sean contados, recontados y vueltos a contar— son mucho más complejos de lo que parece a primera vista. Todo esto está relacionado con algunos de mis personajes; incluso Oscar Matzerath es de imposible comprensión si no se refiere al cuento de Pulgarcito.

Los animales no sólo viven en las fábulas, son también comidos, lo cual también acaece al rodaballo, o casi. En ese gigantesco libro de cocina histórico-mítica se come mucho. Paralelamente, he pensado en El tambor. Matzerath, el padre, cuanto más cocina, menos se acuesta con su mujer. El hambre que se expresa en su libro ¿está provocada por el temor de que la mujer podría llegar a faltar?

Ciertamente, pues para mí siempre ha estado clara la relación inmediata entre la alimentación y el erotismo.

¿Qué es lo que le agrada cuando cocina? ¿La preparación o el consumo?

Para mí cocinar es un proceso creador que, ciertamente, se distingue de las artes en que a partir del producto final, se puede disfrutar inmediatamente. Nada se conserva, libro, monumento o partitura. El proceso empieza con la compra de los productos, con la metamorfosis de esos productos por la cocción, el asado, etc. Luego vienen las consecuencias. ¿Para quién se cocina? Esto va desde la unidad familiar hasta el amigo de visita y se extiende a todas las comidas consumidas en el mundo. Ya he descrito las diferentes formas; por ejemplo, desde la criada cocinera que sirve el almodrote a los lacayos en los

tiempos de servidumbre, hasta los refinamientos de los chinos, todo el aspecto hospitalario, la conversación durante la comida, el erotismo que emana de todo ello. Este elemento ha sido enmascarado por el puritanismo religioso y el intelectualismo de las «luces». Considero que el asunto de la alimentación es la cuestión central de la existencia humana, y sobre tal punto está centrado el libro.

Y si la mujer ya no quiere cocinar, entonces toda la existencia humana se ve amenazada. El «yo» narrativo, ese gigante, se hace a menudo increíblemente pequeño ante la mujer, ante Ilsebill. Podría decir, como Brassens: «Me he hecho pequeñito ante una muñeca...».

Tiene su potencia tras de sí, ha hecho mal uso de ella. Ante la previsible pérdida de su potencia, no puede protegerse más que distanciándose y dando el espectáculo de un último acceso de *ubris*: «Yo soy el mismo en todo tiempo».

Así —tomando otro ejemplo francés— decía Apollinaire en La chanson du mal-aimé: mira todo lo que sé hacer, «yo, a quien contaron las reinas sus leyendas...». Pero no sirve para nada, de todos modos es abandonado.

Sí, así es como cuenta el pescador todo a su Ilsebill. En el fondo, contar es una manera de hacerle la corte.

¿Tan importante considera usted que es el movimiento feminista? Ha hecho usted de ello el tema principal que atraviesa esas setecientas páginas.

Sí, por lo menos en los países civilizados; o, más exactamente, en las naciones industrializadas, pues allí donde se ha obtenido cierto grado de bienestar, el movimiento de emancipación es algo más que un tema de moda. Y en esta situación de bancarrota en que se ve todo lo que es viril, la moral viril, la idea y la práctica del poder, uno se pregunta naturalmente cómo irían las cosas bajo el reinado de la mentalidad femenina. Los hombres ocupan todas las posiciones dirigentes; sin objeciones, pues incluso si hay mujeres en ellas, se comportan como hombres a la enésima potencia. ¿Hay —y creo que éste es el punto central del problema de la emancipación y la pregunta fundamental a plantear—, hay una solución femenina al empleo masculino de la fuerza? El movimiento feminista niega. Probablemente desea que la mujer participe —con iguales derechos, dicen— en la inteligencia masculina del poder y de la moral. La alternativa no es evidente. Toda nuestra

imagen filosófica del hombre y de todos los asuntos que le conciernen ha sido determinada por los hombres. En todos los intentos, en todas las promesas que han podido verse, y que desde luego hay que tomar en serio, no hay contra-imagen femenina; al menos de momento. Yo opino que esto es deseable. Pero no sé qué aspecto podría revestir esta contra-imagen: es respuesta que atañe a las mujeres dar.

En Europa hemos vivido dos guerras —y sólo hablo de la Europa del momento— con un número aberrante de muertos. Las más dolorosamente afectadas, en primer lugar —la mayoría de los muertos fueron hombres— fueron las madres, las esposas, las hermanas, las novias. Sin embargo, todo este dolor vivido no se ha expresado políticamente, sólo dio lugar a un principio de protesta que rápidamente se apagó. Y las mujeres han conseguido el derecho al voto. Hubieran podido imponerse aunque sólo fuera por el número, por su superioridad numérica. Y a pesar de ello constatamos que las mujeres han votado de modo más conservador que los hombres, y que siguen hariéndolo. Esto constituye una parte del discurso final del rodaballo, esa constatación de la falta de voluntad y de articulación política de las mujeres incluso en los aspectos en que podrían haber sido eficaces. *Lisístrata* no ha pasado de ser una pieza teatral. De ahí proviene, en mi libro,

el juego satírico del tribunal feminista, que aparece como una instancia feminista si bien, vista la manera en que monta el proceso como un espectáculo, no hace sino copiar el comportamiento masculino.

El «yo» narrativo parece además sentirse bastante incómodo, la mayor parte del tiempo sueña con nostalgia en «el idilio bajo la glorieta...».

Es una situación que siempre he deseado, el idilio, su fragilidad.

Y las mujeres tienen su vocación de musas, lo «honorablemente femenino», que dice usted parodiando el «eterno femenino». En el tribunal, una mujer dice que la abnegación sería una prueba de fuerza femenina.

Sí.

Al final el rodaballo salta en manos de María, que es a la vez Ilsebill.

El libro tendría que continuar, pero escrito por una mujer.

¿Usted cree que tiene lugar una reconciliación entre el rodaballo y la mujer?

La Ilsebill de hoy recibe los consejos del rodaballo. Tiene ese adelanto informativo que

durante milenios fue privilegio de los hombres; ella sabe más, podría, si se quiere, escribir la continuación de *El rodaballo* desde el punto de vista femenino.

¿Está siendo sincero o más bien bromea?

Para mí no hay contradicción.

¿Cómo han reaccionado las mujeres ante este libro?

Desde luego, ha habido reacciones furiosas, sobre todo de parte de las feministas, pero también, en las lecturas que he hecho, reacciones de gran agradecimiento llegadas de numerosas mujeres a quienes toda la variedad de los personajes femeninos contenidos en el libro ha dado una posibilidad de identificarse con algunos de ellos. Han visto que la existencia de las mujeres a través de los siglos no siempre ha sido absolutamente golpeada por la impotencia.

Curiosamente, esa abundancia de máscaras femeninas y ese humor me hacen pensar en Così fan tutte, de Mozart. Para usted, ¿qué significa el humor?

Para mí el humor es otro nombre de la desesperación.

Cuando se pierde la sustancia humana, cuando la vida es demasiado grande, el humor invade la plaza. En Mozart, esto es resultado de todo un desarrollo. ¿Podría decirse lo mismo de El rodaballo?

Desde luego, esas son mis intenciones a causa, también del proceso de escritura. Y puesto que hablamos de Mozart, diré que se han contado diferentes historias sobre ese inmenso músico. Se le ha acusado de ligereza. Por otro lado, se ha visto la espera de la muerte, la nostalgia de la muerte, en la elección de sus tonalidades. Y todo en vano. Llevó una vida desesperada, dependiente de la nobleza, buscando demasiado pronto la libertad económica. Y resultó sorprendente constatar —o no se quiso constatar— que nada de la situación desesperada de su vida privada se transparentaba en su música. Pienso que todo esto sigue siendo un desconocimiento puritano del artista y de sus posibilidades de expresión. En *Diario de un caracol*, y debido a que durante la campaña electoral me pasaba el día hablando del progreso, intenté introducir un contratema: la melancolía. Al final del libro hay un ensayo bastante largo sobre el grabado de Durero *Melancolía I*, en que hablo de la detención del progreso. El libro describe la época de 1969, y

apareció en 1972; no era una época de euforia general y no se quiso comprender que el progreso estaba en punto muerto. Y algunos años más tarde toda Europa —y no sólo la del Oeste, sino también la del Este, poco importa la ideología—, a pesar de una retórica vacua que sigue desenvolviéndose mecánicamente, sigue cogida en esa inmovilización del progreso. Y he vuelto a *Diario de un caracol* porque es un libro importante para mi desarrollo. Sin el *Diario de un caracol* nunca hubiera podido escribir *El rodaballo*. Esto explica también mis capacidades humorísticas. Capacidad es una palabra demasiado limitativa, y no es algo que sólo concierne a mi persona, sino que es un comportamiento común y casi un lugar común que, allí donde miremos, veamos a la desesperación expresarse de buen grado de modo cómico, y que la desesperación que se expresa en cuanto tal es lacrimosa, plañidera, egocéntrica, sin distancia, y por tanto sin efecto.

Esa palabra, la distancia, se repite continuamente en su conversación. Me da la impresión de que es un elemento de gran importancia tanto para su persona como para su obra.

Para mí la distancia es algo que me pone en movimiento, yo tomo distancia y me vuelvo a acercar. Sólo a partir de cierta distancia las relaciones se

hacen evidentes, pero para hacerlas claras nuevamente es preciso que yo me insinúe en el interior de la realidad, que me engaste en ella, que sea comprendido como un componente más de la misma. A esto se añade otra cosa más, que define un poco el modo de ser de un escritor y que también vale para un pintor. He efectuado varias veces la experiencia cuando he trabajado durante mucho tiempo con un manuscrito. Al principio está ese sentimiento soberano. Se tiende un arco novelesco, se desarrollan relaciones, aparecen personajes, se les pone aquí y allá, se les mueve, y al cabo de cierto tiempo estas relaciones empiezan a independizarse, los personajes llevan su propia vida, ya no se dejan, o por lo menos no impunemente, mover según el gusto soberano del autor. Se sigue de ello una relación de intercambio. Y en la fase final esto suele llegar tan lejos que el libro se escribe a sí mismo, yo no soy más que un órgano trasmisor de lo que yo mismo he puesto, al principio, en movimiento. Entonces se ve nacer de modo natural, tras un largo período de trabajo, en los hombres que ejercen un oficio artístico, el sentimiento fatal de que ya no se vive, de que ya no se tiene arte ni parte en lo que pasa fuera de uno, de que ya no se es más que un órgano encargado de llevar a la práctica cierta obsesión.

¿Conoce la paradoja de Diderot sobre la malignidad del genio?

Es cierto que los hombres que ejercen un oficio artístico —dejaré de lado la cuestión de saber si se trata de un genio—, que están obligados a pintar, a escribir, a dar forma a alguna cosa, son egocéntricos en su comportamiento; si no, no serían artistas. El entorno lo interpreta como egoísmo y lo tacha de malignidad. Esta interpretación revela hasta qué punto son extraños el uno para el otro el mundo normal, o lo que así se denomina, el mundo burgués, y la inteligencia más existencial de la vida tal como reina en las artes. El artista sigue otras leyes, tiene otras medidas temporales. Para él, no hay resultados. Sí, en un momento dado se termina un cuadro, en un momento dado se paran las palabras y el libro se acaba. Pero las cosas no suceden de modo tal que salga de ellas un resultado satisfactorio y que el artista pueda decir: he triunfado maravillosamente, no volveré a tocar la arcilla, no escribiré una palabra más. Por el contrario, cuanto más compacto sea el éxito, podrá decir que en mayor medida el libro o el cuadro lo ha extraído de su propia sustancia, que mayor es el vacío que experimenta a continuación, y con mayor desesperación intentará —y no hablo de desesperación en el sentido burgués— colmar ese

vacío con su modo de existir.

¿El artista debe tener un sentido moral?

No sé si debe, pero de modo natural lo tiene. Aunque sólo sea por su trabajo, confrontando en sus obras realidades presentes, heredadas o consagradas, sean políticas, sociales o religiosas, con sus contra-imágenes, es decir, poniendo esas realidades en tela de juicio, tiene forzosamente una moral. Expresa dudas respecto de los datos existentes, respecto de las normas, respecto del acuerdo general que decide qué es moral, qué es bello, qué es útil. Este poner en tela de juicio las convenciones y las normas es un comportamiento necesario y moral. Es importante, también, que el artista, como ciudadano —calidad que reivindico para mí mismo—, no se comporte de modo excéntrico, que pague sus impuestos, que busque un consenso en la política, que se defienda contra el extremismo existencial del artista, profesionalmente liberado de cualquier compromiso.

Ahora volvamos a El rodaballo. Al contar en su libro todas esas historias del pasado, al tomar por primera vez cierta distancia de la Segunda Guerra Mundial, ¿ha intentado usted reconciliar a los alemanes con su historia?

No era una intención directa. Un libro tiene

efectos secundarios que un autor prudente no calcula de antemano. El libro es una oferta al lector, una exigencia también, y cuando es bueno libera la imaginación del lector hasta el punto de que se puede llegar a diversas interpretaciones de un libro. Nosotros tenemos la mala costumbre —no sé qué sucede al respecto en otros países, pero, en fin, en Alemania existe la mala costumbre— de interpretar los libros a partir de un solo punto de vista que se supone representa la verdad. No sólo considero que esto es un error, sino también una actitud limitativa, esto es, devastadora.

Y en lo que al presente se refiere ¿en qué Alemania nacerá el hijo de Ilsebill? ¿Hay puntos que le gustaría modificar, si tuviera poder para hacerlo?

Hoy ofrecemos a los niños tristes posibilidades. No pretendo decir que las cosas fueran mejor en otros tiempos, pero en el pasado no disponíamos tan expresamente de los medios de cambiar las condiciones de vida. Hoy se dispone de los medios, y a pesar de todo la situación es tal como la conocemos. Pero los problemas de la República federal alemana no son tales que haga falta pedir a gritos un nuevo programa de reformas o una revolución. La situación social en la RFA es, excepción hecha de algunas correcciones a efectuar,

cosa que siempre habrá, una situación estable. Las realizaciones sociales de este Estado son visibles, han sido numerosas en los últimos treinta años. A pesar del capitalismo y, desde luego, con la ayuda de un partido socialdemócrata cada vez más fuerte. Que es, además, el motivo que me ha llevado a apoyar esta política.

Pero hoy día se nota un comportamiento, por así decirlo, conservador; un estancamiento o un retroceso de los derechos liberales en la República federal alemana. A estos daría yo prioridad sobre las exigencias sociales. Por otra parte, es un proceso que también puede observarse en otros países europeos. El año 1984 de Orwell se aproxima, la importancia conquistada por la tecnología ha introducido en todas las naciones industrializadas desarrollos que escapan a nuestro control. Considérese la protección de la información (*Datenschutz*),^[116] respecto de la cual se ha adoptado en la República federal una ley insuficiente. El peligro no es que tal o cual país vuelva a caer en el fascismo o el estalinismo, sino que la tecnología llegue a tener una existencia independiente, que las tendencias hostiles a la democracia se propaguen de modo casi anónimo y que así —sin que se pueda nombrar directamente a los culpables ni a las causas— se llegue a una concepción de la democracia en que ésta no tendría

más que una naturaleza formal.

A esto se añade el hecho de que la cuestión alemana, es decir, el problema de este país dividido en medio de Europa, tiene una nueva actualidad. Todos teníamos, y yo no me exceptúo, la esperanza de que tras esa larga fase de guerra fría que duró hasta los años sesenta, llegaría una política de distensión, y por tanto una política realista que reconociera las circunstancias, reconociendo en consecuencia la existencia de un segundo Estado alemán. Esta política de distensión tendría que haber embotado el filo de tales problemas. Pero éstos no han hecho sino desplazarse. En la actualidad, tras treinta años de existencia de los dos estados alemanes, puede decirse que, por diferentes que sean, ambos se han consolidado en sus estructuras políticas, tanto en el Este como en el Oeste. No obstante, sigue habiendo un punto débil. Muchos de los malestares que pueden observarse en ambos estados se producen por falta de conciencia nacional. En la República Democrática Alemana se ha recurrido a una tradición prusiana falsa, imitada, que desfila al paso de la oca siguiendo los aires cuarteleros de la *Volkspolizei*. En la República Federal Alemana se han refugiado en un internacionalismo cosmopolita.

¿Qué contactos personales mantiene usted con la Alemania del Este?

Durante estos últimos cuatro años he hecho uso de la posibilidad brindada por esa política de distensión, he ido con gran frecuencia a Berlín Este. Allí, a intervalos irregulares, he tratado con escritores. Hemos vuelto a la tradición del Grupo 47: hemos hablado de literatura partiendo de textos leídos, partiendo de nuestros trabajos en marcha y de los manuscritos. Tengo la convicción de que en muchas de las reuniones que tuvieron lugar, que se sucedían en viviendas particulares, la oreja del Estado estaba presente. En el último libro de Kunert hay un poema en que llama al lugar en que vive, la República Democrática Alemana, un país que espía, un país al acecho. *Lauschig*, esa palabra alemana llena de benevolencia, designa la escucha amistosa: en una placita provinciana, en la linde de un bosque... Y en estos momentos la escucha se convierte en agresión y ha entrado una palabra nueva en el vocabulario alemán, *die Wanze*, la chincheta; el micrófono escondido vete a saber dónde. Puede deducirse de ello que nuestras conversaciones han sido escuchadas, y quienes así han aprestado el oído transcribiendo nuestras palabras por escrito con laboriosos esfuerzos, pueden, a poco que lo deseen,

aprender de estas conversaciones entre escritores del Este y del Oeste multitud de cosas sobre la literatura. Pero me temo que la ignorancia cultural del Estado sea tan grande que no pueda extraer nada de estas lecciones gratuitas. Pero, de todos modos, siempre se puede pensar que esas chinchetas puestas en la pared hubieran podido servir de radio escolar para quienes las ponen.

Me gustaría volver al tema de la invasión de la tecnología de que hablábamos antes. ¿Está Alemania en una crisis de civilización, crisis que habría engendrado directamente al terrorismo?

Se trata de un problema general que no afecta solamente a Alemania. Como ya he dicho, estamos totalmente absorbidos y comprometidos en la temática y el lenguaje de la confrontación entre el Este y el Oeste, y sin embargo sabemos que el problema que desde hace tanto tiempo nos une es el conflicto Norte-Sur, con todas las dificultades que supone, y que debería tener prioridad. Señalaré también, y esto no concierne solamente a la República federal alemana, que todas las grandes naciones industrializadas intentan abstraerse de estos problemas siempre crecientes, actúan como si sólo existiera el problema de la energía y se comprometen en esta crisis de civilización sin estar preparados

para ello. Pero todo lo que yo pudiera decir al respecto ya se sabe. Ya ha habido encuestas, hechas entre otros por el Club de Roma; algunas tesis han sido en ocasiones demasiado acentuadas y tendrían que ser refutadas, pero la tendencia general de estas llamadas de atención es adecuada. Y aunque todo el mundo sepa que esta llamada de atención es adecuada, es ignoraba, cuando no se toma en consideración reaccionando con demasiada debilidad.

Pero ese problema que se agrava, esta relación entre el terrorismo y la civilización actual, no afecta de modo exclusivo a la RFA.

A mi juicio el terrorismo es un reflejo, entre otros, ante la creciente falta de alternativa de los países industrializados, tanto en el Este como en el Oeste. No es un problema típicamente alemán, y si algunos países fingen creer que este problema puede ser aislado y considerado como puramente alemán o italiano, esto es cosa proveniente de la ignorancia general sobre las causas profundas del fenómeno terrorista.

Cuando hemos hablado de la revuelta de los obreros de Berlín Este en el año 1953, usted ha recordado que Camus reconoció en ella la presencia de una sustancia democrática en la clase obrera alemana.

En oposición al nazismo y por vez primera desde el año 1933.

¿Observa usted esta sustancia democrática en alguna clase de la sociedad alemana de hoy?

Desde luego. Creo que en la República federal alemana existe y puede expresarse; se encuentra por doquier, desde los sindicatos hasta el seno de la burguesía. Naturalmente, hay fuerzas que se oponen, como en cualquier país. Pero añadiré un ejemplo: cuando, tras el rapto y el asesinato de Schleyer, y tras el suicidio de los prisioneros de Stammheim^[117] — subrayo la palabra suicidio precisamente por las pocas posibilidades de sobrevivir que tiene la leyenda de su asesinato...

... entre nosotros es muy posible...

... desde luego, y precisamente porque este libro se publicará primero en Francia hago esta alusión, ahora que el informe de la investigación ha sido presentado y se ha hecho la luz... El caso es que en el momento en que se desarrollaba todo eso, la CDU-CSU y la cadena de prensa Springer iniciaron una de sus habituales campañas contra los intelectuales y los escritores. Se citaron nombres: Heinrich Böll, Luise Rinser,^[118] yo y otros, y se nos contó entre los simpatizantes del terrorismo. Hubo

reacciones violentas, y no sólo en el SPD. Incluso en el interior de la CDU un hombre, por ejemplo, como el alcalde de Stuttgart, Rommel, hijo del general Rommel, dio prueba de valor cívico a su propio partido y no participó en esta caza de brujas, oponiéndose incluso a la misma. Así, pudo constatarse que el número de demócratas en todos los partidos es grande. Este ataque de la CDU-CSU contra los intelectuales fue un golpe fallido y representa una prueba suplementaria de la inteligencia democrática y del espíritu de independencia, ambos crecientes, de la República federal alemana. No es que diga que ya es suficiente, pero habría que tener conciencia de estas cosas incluso en Francia, cuando se habla en general de la República federal alemana. Me gustaría estar seguro de que, en situaciones tan amenazadoras, en Francia podría encontrarse igual número de demócratas decididos.

Ya hemos hablado de los intelectuales de la república de Weimar y de su débil influencia. ¿Qué papel tienen los escritores en la actual democracia alemana?

Creo que se les tiene en cuenta. Se leen sus libros y sus textos aparecen en los manuales escolares, por más que en Baviera haya tendencias opuestas: por

ejemplo, en Land, gobernada por la CSU, se han retirado de los libros escolares ciertos poemas escritos por Enzensberger, por mí, por otros. Pero también allí se elevaron protestas. A pesar de estos ataques, o a causa de estos ataques de la CDU contra los escritores, se llegó a discusiones en el Bundestag, a citas y a puntualizaciones. Ayer, por ejemplo, el ministro de Asuntos Exteriores me telefoneó porque tenía que dar alguna respuesta al Parlamento. Esto muestra que, en nuestras distintas situaciones, todos, políticos o escritores, hemos aprovechado la lección de la república de Weimar, las oportunidades desaprovechadas de aquella primera democracia. Las relaciones entre los escritores e intelectuales y partidos como el SPD o el FDP, a pesar de algunos choques, a pesar de las críticas necesarias en ambas direcciones, son buenas. Es un resto de la época de corta duración en que Brandt era canciller y Heinemann presidente de la República federal alemana.

En otras palabras: la República federal alemana es un país en que me gusta vivir con todas las contrariedades, con todos los choques que supone. Pero también con cierto orgullo, pues en este país se puede emprender, desde luego con la participación de los escritores, un desarrollo democrático todavía inconcluso.

¿Tiene usted algún concepto de la libertad?

Políticamente yo me defino como un socialista demócrata. Es decir, vivo según los derechos liberales que considero inalienables, de donde proviene mi absoluto rechazo de un comunismo autoritario en que se abolieron tales derechos. Pero esos derechos liberales —por ejemplo, la libertad de opinión— no me bastan. Creo que han de ser completados con una libertad social. Sólo un hombre que reciba gracias a su educación y formación iguales posibilidades de desarrollo, que no esté obligado a cuidarse continuamente de su puesto de trabajo, está en estado de hacer uso de esos derechos liberales; de otro modo, la libertad degenera. En todas las sociedades occidentales hay signos de este fenómeno.

En 1952 cierto malestar le hizo dejar el Düsseldorf de la «reconstrucción». ¿Se podría trazar un paralelo entre el malestar de hoy y el de 1952? Una vez más, está usted a punto de salir de viaje...

Partir, distanciarse, siempre se parecen algo. Pero los motivos son diferentes. En aquellos tiempos yo ya no había de volver a Düsseldorf, pero actualmente, si me voy a Japón seguramente volveré a Berlín.

También me ha contado usted que en aquella época tocaba jazz ante «los ricos», expresión que en sus labios tenía cierto desprecio. ¿Su relación con «los ricos» ha cambiado?

No es que se tratara de personas ricas, sino que, en aquel año 1952, eran «nuevos ricos» y se comportaban en consecuencia. En ocasiones era repelente.

¿En la actualidad ya no siente nada de aquello?

Ya no toco música en las tabernas. Mis relaciones con la gente muy rica, o con los que se tienen por tales, son extremadamente limitadas. Yo mismo, como escritor, soy rico. Especialmente gracias a mi último libro, *El rodaballo*, he tenido la posibilidad y la suerte de ganar lo suficiente para asegurarme los cinco o seis años próximos. Esto es, por lo general, lo que el dinero significa para mí: poder seguir escribiendo, dibujando, haciendo lo que sólo yo puedo hacer, lo que ningún sustituto podría hacer por mí. Y si de tales bienes ganados con mi trabajo — desde luego, yo no los he recibido en herencia ni ganado con el trabajo ajeno— algo queda, ya sabré yo darle buen uso. Por ejemplo, y ya que hablamos de dinero, dispongo de la posibilidad de dotar una fundación de 200.000 marcos en la Academia de Artes de Berlín. La sección de literatura ha aprobado

mi proyecto y el nombre de la fundación, «Fundación Alfred Döblin». El montante de los intereses de estos 200.000 marcos —la ley alemana sobre fundaciones exige de impuestos al capital de las fundaciones— producirá cada año un premio de 15.000 marcos. El premio no será otorgado a libros impresos, sino a manuscritos con la única condición de que tengan carácter épico y conserven una relación con el nombre o la obra de Alfred Döblin. Podría tratarse también de un poema largo. Como ya he dicho, considero que Alfred Döblin es uno de los grandes autores del siglo XX, de la emigración. Para mí tiene tanta importancia, si no más, como Thomas Mann. Ha sido injustamente desconocido. También me atrae el carácter contradictorio de su obra. Döblin nunca pretendió convertirse en un clásico o estilizarse como clásico imponiendo una unidad a su estilo. A esto se añade que, contrariamente a nuestros clásicos modernos, Thomas Mann y Brecht, cuya obra ya está terminada y cerrada y ya no engendra sino epígonos, la obra de Döblin es tan rica y tan abierta que ha hecho escuela, en el buen sentido de la expresión, entre gran número de autores de la literatura de posguerra, en ocasiones de una generación de más edad, como Wolfgang Koeppen,^[119] pero también en mi caso. Si, gracias a *El rodaballo*, tengo la posibilidad de utilizar el dinero superfluo para

expresar mi agradecimiento a mi maestro Döblin, me alegraré.

¿Tiene otros proyectos?

Nunca hablo de mis proyectos.

Bueno, pero al menos ha decidido viajar.

El trabajo dedicado a *El rodaballo* me ha llevado mucha sustancia; estoy, como suele decirse, vacío a fuerza de escribir, y no tengo intención, en tal estado, de empezar a hacer algo simplemente escribiendo. Tengo en cuenta una serie de posibilidades que, en parte, se excluyen mutuamente. Es preciso que me distancie de *El rodaballo*. Me voy de viaje a Japón y a Indonesia, y a continuación a Tailandia y la India.

¿Qué le atrae allí?

Me interesan los problemas del Tercer Mundo. Pero lo que también me interesa es el modo en que a partir de este distanciamiento veré Europa, o incluso —para ser más preciso— la República federal alemana. Como hago siempre que emprendo un viaje de estos, he buscado direcciones; por ejemplo, siempre me ha interesado examinar los proyectos de «ayuda para el desarrollo» organizados por la República federal. Es en estos planes tan concretos donde mejor se aprecian los problemas de un país y

donde se vuelve a notar que el problema de la alimentación es verdaderamente el punto central.

También habrá que decir que tiene usted el proyecto de realizar una película con El tambor.

Ya he echado un vistazo a los lugares de rodaje. Y de momento no sé nada más.^[120]

Al final de Años de perro representaba usted los círculos del infierno. ¿Qué pondría hoy?

Ya no se limitaría a los pecados y deudas alemanes, ya no se centraría solamente en ellos, sino que, desde luego, incluiría la temática que se ha añadido a la de *El rodaballo* y que sobrepasa con mucho el contexto alemán. Lo que en respuesta a una de sus preguntas he dicho sobre la ceguera política de algunos países engloba también el Tercer Mundo y la ignorancia, la negligencia de las naciones industrializadas del Este y del Oeste ante sus problemas. Ya se anuncian catástrofes en los próximos diez o veinte años. La explosión demográfica, que ya no es un pronóstico sino una realidad, la superpoblación de la tierra y la subalimentación permanente de la mitad de la población mundial, unido todo ello a la presión creciente de las poblaciones del sur hacia el norte, la infiltración de un número cada vez mayor de seres

humanos en los territorios del oeste que antes fueran tan seguros: tales son los círculos del infierno tal como pueden entreverse.

Bibliografía de las notas

Además de las grandes enciclopedias (Encyclopedia Universalis, Quillet, etc.) he utilizado para la elaboración de estas notas las siguientes obras:

Saül Friedländer, *Pie XII et le III^e Reich. Documents*. Editions du Seuil, París, 1964.

Alfred Grosser, *L'Allemagne de notre temps*. Fayard, París, 1970.

Alfred Grosser y Henri Ménudier, *La Vie politique en Allemagne fédérale*. Armand Colin, París, 1978.

Adeline Hulftegger, *Evolution de la peinture en Allemagne et en Europe centrale*. Horizons de France, París, 1949.

Werner Klose, *Histoire de la Jeunesse hitlérienne*. Albin Michel, colección «Histoire du XX^e siècle», París, 1966.

Henri Ménudier, *L'Allemagne selon Willy Brandt*. Stock, París, 1976.

Manuales de literatura alemana:

Littérature allemande de Moseé, Aubier-

Montaigne, París, 1970.

*Autorenlexikon der deutschen
Gegenwartsliteratur, 1945-1975, por
Elisabeth Endres, Fischer Taschenbuch
Verlag, Francfort, 1975.*

Cronología biográfica

- 1927 Nacimiento de Günter Grass el 16 de octubre en Dantzig.
- 1933-1944 Escuela y estudios en Dantzig.
- 1944-1945 Auxiliar de la Luftwaffe y soldado.
- 1945 Herido. Cautiverio en un campo norteamericano.
- 1946 Mina de potasa.
- 1947 Cantero en Düsseldorf.
- 1948-1949 Academia de artes de Düsseldorf.
- 1951 Primer viaje a Italia.
- 1952 Primer viaje a Francia.
- 1953 Mudanza a Berlín; alumno de Karl Hartung.
- 1954 Matrimonio con Anna Schwartz, de nacionalidad suiza.
- 1955 Viaje a España. Lectura ante el Grupo 47.
- 1956 Marcha a París.
- 1957 Nacimiento de los gemelos Franz y Raúl.
- 1958 Viaje a Polonia.
- 1959 Segundo viaje a Polonia.
- 1960 Vuelta a Berlín.
- 1961 Nacimiento de Laura.
- 1962 *El tambor de hojalata* obtiene en Francia el premio «al mejor libro extranjero».
- 1964 Viaje a Estados Unidos.

- 1965 Nacimiento de Bruno. Campaña electoral para el Partido socialdemócrata. Premio Büchner.
- 1966 Viaje a Checoslovaquia y Hungría.
- 1967 Viaje a Israel.
- 1969 Campaña electoral con Willy Brandt.
- 1972 Campaña electoral del Partido socialdemócrata.
- 1974 Dimisión del canciller Willy Brandt.
- 1976 Nueva campaña electoral. Grass sigue apoyando al Partido socialdemócrata.
- 1977 Aparece *El rodaballo*.
- 1978 Viaje a Indonesia y Japón.

Estas fechas, hasta 1968, han sido extraídas de la obra de Theodor Wiesser, *Günter Grass*, Luchterhand Verlag, Neuwied, 1968.

Bibliografía

Señalemos en primer lugar la excelente obra de Patrick O'Neill, *Günter Grass, A Bibliography*, University of Toronto Press, Toronto and Buffalo, Printed in Canada, 1976. Esta obra contiene una bibliografía exhaustiva de las obras de Günter Grass y de toda la literatura crítica a él referida hasta 1976. La bibliografía alemana que damos no podría haber sido establecida sin este trabajo previo tan completo.

En lengua alemana

Novelas

Die Blechtrommel. Neuwied, Luchterhand, 1959.

Katz und Maus. Neuwied, Luchterhand, 1961.

Hundejahre. Neuwied, Luchterhand, 1963.

Ortlich betäubt. Neuwied, Luchterhand, 1969.

Aus dem Tagebuch einer Schnecke. Neuwied,
Luchterhand, 1972.

Der Butt. Darmstadt y Neuwied, Luchterhand,
1977.

Teatro

Hochwasser. Francfort, Suhrkamp, 1963.
Onkel, Onkel. 1.a representación, 1958. 1.a publicación, Wagenbach, 1965.
Die Plebejer proben den Aufstand. Neuwied, Luchterhand, 1966.
Hochwasser y Noch zehn Minuten bis Buffalo. Ed. de A. Leslie Willson, Nueva York, Appleton-Century-Crofts, 1967.
Theaterspiele. Neuwied, Luchterhand, 1970. Contiene: *Hochwasser, Onkel, Onkel, Noch zehn Minuten bis Buffalo, Die bösen Köche, Die Plebejer proben den Aufstand*.
Davor: Pin Stück in 13 Szenen. Student ed. Victor Lange y Frances Lange, Nueva York, Harcourt Brace Jovanovich, 1973.

Poesía

Die Vorzüge der Windhühner. Neuwied, Berlín, Luchterhand, 1956.
Gleisdreieck. Neuwied, Luchterhand, 1960.
Ausgefragt. Neuwied, Luchterhand, 1967.
Gedichte. Ed. Heinz Schöffler, Darmstadt, Moderner Buch-Club (poemas sacados de *Die Vorzüge der Windhühner*;

- Gleisdreeieck y Ausgefragt*).
*Gesammelte Gedichte: Mit einem Vorwort von
Heinrich Vormweg*. Neuwied, Luchterhand,
1971.
- Mariazuehren. Hommageàmarie. Inmarypraise.*
Fotografías de Maria Rama. Poema en tres
lenguas. Munich, Bruckmann, 1973.
- Liebe geprüft*. Bremen, Carl Schünemann, 1974.
(Edición para bibliófilos, 150 ejemplares).

Obras teóricas, políticas y varias

- 75 Jahre. Idee und Gestaltung Karl Oppermann.*
Texto Günter Grass (sic). Berlín, Meierei
C. Bolle, 1956.
- Die Ballerina*. Berlín, Friedenauer Presse, 1963.
- Dich Singe ich Democratie*. Neuwied,
Luchterhand, 1965 (in *Über das
Selbstverständliche*, 1968).
- Rede über das Selbstverständliche*. Neuwied,
Luchterhand, 1965.
- Der Fall Axel C. Springer am Beispiel Arnold
Zweig*. Voltaire Flugschriften 15, Berlín,
Voltaire, 1975.
- Briefe über die Granze: Versuch eines Ost-West-
Dialogs* (con Pavel Kohout). Hamburgo,

Christian Wegner, 1968.

Über das Selbstverständliche. Neuwied,
Luchterhand, 1968.

*Über meinen Lehrer Döblin und andere
Vorträge.* Berlin, Literarisches
Colloquium, 1968.

*Der Schriftsteller als Bürger — eine
Siebenjährige Bilanz.* Ed.

Erich Weisbier. Viena, Dr. Karl-Renner-Institut,
1973.

*Der Bürger und seine Stimme. Reden-Aufsätze-
Kommentare.* Neuwied, Luchterhand, 1974.

No se mencionan aquí las publicaciones aisladas, colaboraciones en revistas, periódicos, etc. La lista completa figura en la obra de Patrick O'Neill.

Bibliografía en castellano

Anestesia local, Mortiz, México, 1972. (También en Barral Editores).

Años de perro, Mortiz, México, 1966. (También en Alfaguara).

Diario de un caracol, Barral Eds., Barcelona, 1975.

El gato y el ratón, Mortiz, México, 1969. (También en Barral).

Piezas dramáticas, Barral Eds., Barcelona, 1974.

Los plebeyos ensayan la rebelión, Edicusa, Madrid, 1969.

El tambor de hojalata, Mortiz, México, 1967. (También en Alfaguara).

Cartas a través de la frontera, Monte Ávila Eds., Caracas, 1969.

El rodaballo (en preparación, Alfaguara).

Notas

[1] Los textos que presentan los tres primeros capítulos están adaptados de un reportaje que efectué al realizar estas entrevistas, en setiembre de 1977, y que fue publicado en el número 2606 de *Nouvelles littéraires* (París). <<

[2] Los cachubas: población eslava que ha subsistido en la planicie del norte de Alemania, en la orilla izquierda del Vístula. El territorio en que viven es polaco desde el año 1945. <<

[3] Rasputín y las mujeres: de Rene Fülöp-Miller (1891-1963). Autor de novelas, cuentos y obras de historia de la cultura. <<

[4] Effi Briest: novela escrita en 1895 por Theodor Fontane (1819-1868). Una mujer es rechazada por la sociedad y muere. Effi Briest suele ser considerada la *Madame Bovary* alemana. <<

[5] Gösta Berling: *La saga de Gösta Berling* (1891), novela de Selma Lagerlöf, escritora sueca (1858-1940). <<

[6]*Lucha por Roma (Ein Kampf um Rom)*: obra patriótica mediocre que obtuvo gran éxito (1876). Cuenta la lucha de los ostrogodos contra Roma. El autor, Félix Dahn, era un poeta múnichés (1834-1912). <<

[7] Max Beckmann: pintor alemán, representante del expresionismo (1884-1950). Mundo de violencia y sufrimiento, riguroso verismo. <<

[8] Wilhelm Lehmbruck: escultor y aguafuertista alemán (1881-1919). Vivió de 1910 a 1914 en Montparnasse (Francia), donde conoció a Archipenko y a Brancusi. Desnudos y retratos. Torsos. Obsesión de lo fragmentario. <<

[9] Ernst Barlach: escultor en madera y dramaturgo (1870-1938). Un poco rudo, próximo a la artesanía, fue influenciado por el arte ruso, que conoció en un viaje efectuado en 1906. <<

[10] Werner Beumelburg: escritor alemán (1899-1963), autor de una treintena de obras (novelas, cuentos, obras históricas) que exaltaban el heroísmo de los soldados de la Primera Guerra mundial (*Douaumont, Escuadra Bösemüller*, etc.). A la llegada del nazismo, se puso de parte del nuevo régimen y contribuyó a la reorganización de la Academia artística prusiana. <<

[11] Ernst Jünger: escritor alemán nacido en 1895. Cantor de «el acuerdo heroico con el mundo». *Tempestades de acero* (1920) es una glorificación estética de la guerra. Hay obras de Jünger traducidas al castellano en Ediciones Guadarrama. <<

[12] Erich Maria Remarque: escritor alemán (1898-1970). Su obra más conocida es *Sin novedad en el frente*, que apareció en 1929 y de la cual se vendieron tres millones de ejemplares. El libro, que presentaba la miseria humana y los horrores de la Primera Guerra mundial, era la antítesis de *Tempestades de acero*, de Jünger. Traducciones en Plaza Janés. <<

[13] Concordato Pacelli: el futuro Pío XII, entonces cardenal Eugenio Pacelli, nuncio en Munich y Berlín, fue el promotor del concordato firmado en 1933, que establecía el reconocimiento recíproco de la Santa Sede y del nacionalsocialismo. En otoño de 1933, cuando los nazis violaren el concordato, fue monseñor Pacelli quien impidió a Pío XI protestar abiertamente. <<

[14] Proceso de Nuremberg: el 8 de agosto de 1945 los aliados decidieron crear, además de los tribunales especiales, un tribunal militar internacional encargado de la instrucción y el juicio de los crímenes de guerra nazis. El tribunal funcionó en Nuremberg del 20 de noviembre de 1945 al 1 de octubre de 1946. Había acusados colectivos y veinticuatro acusados individuales principales. El tribunal pronunció doce condenas a muerte. <<

[15] Baldur von Schirach (1907-1974): en julio de 1928 fue nombrado jefe de la Unión de Estudiantes del NSDSB. En 1931 llegó a primer jefe nacional de la juventud en el NSDAP, bajo la autoridad directa del jefe supremo de la SA, Ernst Rom. En 1932, jefe nacional de la HJ, la Juventud Hitleriana. Prefecto de Viena en 1940. Responsable de la educación del partido. En 1942 funda en Viena el «Movimiento de la juventud europea». Condenado a veinte años de cárcel por el tribunal de Nuremberg en septiembre de 1946. Liberado en 1966. Ha publicado un volumen de memorias titulado *Yo creí en Hitler*.<<

[16] Albert Speer (nacido en 1905): miembro del cuerpo motorizado del partido nazi, NSKK. Arquitecto de Berlín. Amigo de Hitler, nunca adoptó la teoría nazi. En 1937 llegó a inspector general de edificación de Berlín. Construyó la Gran Cancillería del Reich. Ministro de Armamento en 1942. Jefe de la organización TODT. Condenado a veinte años de cárcel por el tribunal de Nuremberg, fue también liberado en 1966; también ha publicado sus memorias, *Erinnerungen* y *Diario de Spandau* (Plaza Janés). <<

[17] En Ems (Hesse-Nassau) tuvo lugar en 1870 la entrevista entre el rey de Prusia y el embajador de Napoleón III que marcó el inicio de la guerra franco-prusiana (*N. del T.*).<<

[18] Jürgen Theobaldy: poeta y novelista alemán nacido en 1944. Vive en Berlín Oeste. <<

[19] Reforma monetaria: en junio de 1946 tuvo lugar un brutal bajón de la moneda alemana. La tasa general de cambio fue de 1 por 10. Se pasó entonces del *Reichsmark* al *Deutschmark* actual. <<

[20] Los nazarenos: grupo de pintores, antiguos alumnos de la Academia de Viena, que se instalaron en 1910 en un convento desocupado del Pincio. Se dedicaban a rezar, leer y pintar. Estaban entre ellos Peter von Cornelius, Julius Schnorr von Carosfeld, los dos hermanos Veit, Friedrich Overbeck, que era el jefe del grupo, Friedrich Olivier, Franz Pforr y K. P. Fohr. <<

[21] Hohenstaufen: familia imperial de Alemania, originaria de Wurtemberg. Miembros de la misma ocuparon el trono del Santo Imperio germánico de 1134 a 1245. Federico I Barbarroja estableció en 1152 una orden imperial en Italia. <<

[22] Heinrich Schütz: compositor alemán (1585-1672)
. (*Salmos de David, Las Siete palabras de Cristo,*
tres Pasiones, La resurrección). <<

[23] Georg Trakl (1887-1914): poeta expresionista austriaco. Temática violenta y sórdida mezclada con imágenes paradisíacas. Existen traducciones en Hontanar y Visor. <<

[24] Ernst Fuchs: pintor y dibujante austríaco nacido en 1930. Representante de la Escuela de Viena. Realismo fantástico, erotismo. <<

[25] Karl Hartung (1908-1967): escultor alemán, estudió en París en el círculo de Maillol y Brancusi. Forma clásica y severa que llega a la abstracción. <<

[26] Paul Celan: poeta de lengua alemana nacido en 1920 en Czernowitz; se dio muerte en París a finales de abril de 1970. Estudió medicina en Francia (Tours). Deportado, tras la guerra trabajó como lector en una editorial rumana de Bucarest. Vivió luego en Viena y, a partir de 1948, en París. Sus poemas han sido traducidos de modo disperso y fragmentario. Cabe citar las editadas en Sexifirmo y Plaza Janés. <<

[27] Germaine Richier: escultora francesa (1904-1959). Alumna de Bourdelle. Autora de esculturas monumentales que representan animales e insectos. Hizo también bronce sobre fondos decorados por pintores. Grandes murales policromos. <<

[28] Walter Höllerer: escritor alemán nacido en 1922. Profesor de literatura alemana en la Universidad técnica de Berlín Oeste. Poeta, novelista, editor de revistas, director del Literarisches Colloquium de Berlín y promotor de la literatura alemana contemporánea. <<

[29] Lublin: sede del gobierno provisional de la República polaca, formado por el Comité polaco de liberación nacional que agrupaba a las dos tendencias de la resistencia al nazismo: un ejército del interior, socialista (A.K.), y un ejército popular, comunista (A.L.), fundados respectivamente en 1941 y 1942. El Comité tuvo su sede en Lublin de julio de 1944 a enero de 1945, desplazándose a continuación a Varsovia. Hasta julio de 1945 constituyó el gobierno polaco. <<

[30] Gottfried von Vittlar: personaje de *El tambor de hojalata*. Aristócrata esnob y amanerado. Cf. el capítulo «El último tranvía, o adoración de un tarro».

<<

[31] Alfred Döblin: escritor alemán (1878-1957). Puede ser considerado escritor expresionista aunque su obra principal, *Berlin Alexanderplatz*, date de 1929. Döblin intentó violentar las formas novelescas, el lenguaje, utilizando el argot y las jergas de los oficios. Quería sustituir la sicología por lo que él denominaba la «metasicología», «desarrollo de los acontecimientos, de los rostros». Se inspiró por vez primera en la técnica del cine. En sus demás obras abandonó las búsquedas formales. Describe la angustia del individuo ante «la masa» y aborda el marxismo con una novela que describe la posguerra inmediata: *Noviembre 1918*. Desde 1937 Döblin estaba orientado hacia el catolicismo. En 1936 se hizo naturalizar francés quedándose a vivir en París.

<<

[32] Joachim Schädlich: escritor alemán nacido en 1935. Residente en Berlín Este hasta 1977. Las dificultades políticas con que tropezó en tal fecha le obligaron a emigrar a Alemania del Oeste, donde vive en la actualidad. Entre sus obras se cuenta *Versuschte Nähe*.<<

[33] Hans Sachs: personaje de *Los maestros cantores*, ópera de Richard Wagner. Es un zapatero que representa la benevolencia humana y la sabiduría. Personaje histórico, fue, en efecto, un *Meistersinger* de Nuremberg. <<

[34] Laurence Sterne: escritor inglés (1713-1768). Autor de *Vida y opiniones del caballero Tristram Shandy* (hay traducción castellana en Ed. Alfaguara) y del *Viaje sentimental por Francia e Italia* (trad. castellana en Ed. Bruguera). Sus obras están llenas de humor e imaginación. <<

[35] Johann Fischart: libelista alsaciano (hacia 1546-1590) que conoció la celebridad en vida. Sacado del olvido por Lessing. Tradujo al alemán el *Gargantúa* de Rabelais en 1575. Su traducción es una adaptación bastante libre. Fischart añade en ocasiones texto al original francés y llega a triplicar la longitud de un capítulo o a añadir un capítulo entero. Se ha dicho que entre Rabelais y Fischart existe la misma relación que entre Lutero y Erasmo: el espíritu de la Reforma y el del Renacimiento. <<

[36] Johann Jacob von Grimmelshausen: el principal novelista barroco alemán (hacia 1620-1676). Hasta 1837 no fue identificado como autor de la novela picaresca *Las aventuras de Simplicius Simplicissimus*. Es la historia cómica y pesimista de un aldeano a quien la Guerra de los Treinta años arranca de su granja natal lanzándole a una serie de aventuras a través de Alemania. <<

[37] Johann Paul Friedrich Richter, llamado Jean Paul (1763-1825): escritor romántico alemán. <<

[38] *Über mein Lehrer Döblin*: cf. bibliografia. <<

[39] *Enrique el Verde*: «novela de formación» y estudio psicológico de artista (*Bildungsroman* y *Künstlerroman*) escrita en 1854-1855 por el escritor suizo Gottfried Keller (1819-1890). <<

[40] *Wilhelm Meister*: «novela de formación» escrita por Goethe de 1796 a 1821. <<

[41] Jean Tinguely: escultor suizo nacido en 1925. Inventó las «máquinas», esculturas realizadas con elementos de máquinas, ruedas, cables, etc. <<

[42] Giovanni Gentile: filósofo italiano (1875-1944). Profesor en las universidades de Nápoles, Palermo y Roma a partir de 1903. Elaboró la doctrina del actualismo, basada en un inmanentismo total que identifica la historia con la filosofía. Ministro de Educación con Mussolini. De 1923 a 1928 tuvo un importante papel en la organización del régimen fascista. <<

[43] Los planos arquitectónicos: Grass se refiere a la arquitectura que más tarde fue llamada utópica, representada en particular por Jean Jacques Lequeu (1757-1825) (proyecto de cárcel modelo), Claude Nicolas Ledoux (1736-1806) (véase la salina de Chaux) y Etienne Louis Boullé (1728-1799) (proyecto de mausoleo de Newton). <<

[44] George Orwell (llamado Eric Blair): escritor inglés (1903-1950). Fundador del género literario de la «política-ficción». Autor también de *Rebelión en la granja*. Se definió como escritor anti-utópico. Su libro *1984* es el más conocido. Traducciones castellanas en Planeta, Destino, etc. <<

[45] August Bebel: dirigente sindical, y más tarde político, alemán (1840-1913). Bien considerado por Marx. Bajo su dirección el partido socialdemócrata adoptó un programa marxista ortodoxo (congreso de Erfurt, 1891). <<

[46] Robert Michels: intelectual alemán y sindicalista (1876-1936) conocido por su crítica del ideal burocrático weberiano. <<

[47] Georges Sorel: filósofo francés (1847-1922). Lector de Marx, Proudhon y Nietzsche. Uno de los fundadores del anarcosindicalismo. Teórico de la «violencia proletaria». Puso en vigor la teoría de la huelga general como instrumento de la revolución. <<

[48] Sartre y Camus: «Querido Camus, nuestra amistad no era fácil, pero la echaré en falta...», escribía Jean Paul. Sartre en *Les Temps modernes* en agosto de 1952. La polémica nació a partir de una respuesta de Albert Camus a la serie de artículos publicados por Jean Paul Sartre en *Les Temps modernes*, «Los comunistas y la paz». Camus reprochaba a Sartre su adhesión a la política del Partido comunista francés.

<<

[49] Gustav Gründgens: actor y director teatral alemán (1899-1963). Intendente general del Staatstheater prusiano de 1937 a 1945. Célebre por su interpretación del Mefisto de Goethe y en los papeles del Snob de Sternheim y el Hamlet de Shakespeare. Durante la guerra intentó proteger su teatro de la intervención nazi. Tras la misma fue intendente general de los teatros de Düsseldorf y Hamburgo. Estuvo casado con la hija de Thomas Mann, Erika, y sirvió de modelo a Klaus Mann, hermano gemelo de Erika, para su novela *Mefisto*. <<

[50] Las traducciones «ro-ro-ro»: apasionado por la literatura extranjera, Ledig-Rowohlt, actual propietario de las Ediciones Rowohlt, en Hamburgo, dio sistemáticamente a Alemania tras la guerra todo aquello que el nazismo le había negado: Hemingway, Faulkner, Dos Passos, Sartre, Simone de Beauvoir, Camus, Lorca, etc. Esta iniciativa fue de gran importancia para el desarrollo de la literatura alemana contemporánea. <<

[51] Lutero: la traducción alemana de la Biblia ocupó a Lutero desde noviembre de 1521 hasta septiembre de 1534. Fue editada en 1534 y la segunda edición apareció en 1545. <<

[52] Martin Opitz (1597-1639): escribió un tratado sobre la poesía alemana, *Das Buch der deutschen Poeterey*, que tuvo en Alemania más o menos el papel de la *Défense et Illustration de la langue française* en Francia. <<

[53] Hans Magnus Enzensberger: escritor alemán nacido en 1929. Poeta, autor de ensayos, cuentos y una novela. Animador durante mucho tiempo de la revista *Kursbuch*, tuvo un activo papel en el movimiento estudiantil alemán. Políglota. Largas estancias en Estados Unidos, Méjico, Italia, Noruega y Cuba. Traducciones en Anagrama, Barral y Grijalbo. <<

[54] Hans Christoph Buch: escritor alemán nacido en 1944. Doctor en letras, autor de cuentos, ensayos y crítica. <<

[55] Nicolas Born: escritor alemán nacido en 1937. Poeta y novelista Su primera novela se titula *Die Erdabgewandte Seite der Geschichte* (*La cara oculta de la historia*). <<

[56] Peter Schneider: escritor alemán nacido en 1940. Novelista, crítico y ensayista. Expresa los problemas del individuo zarandeado por la política alemana contemporánea: movimiento estudiantil, decreto sobre los extremistas, etc. *Lenz* y ... *eres un enemigo de la Constitución* son sus obras principales. <<

[57] Maria Rama: fotógrafo berlinesa. Numerosos retratos de Günter Grass. Colaboradora de Grass en la obra *Mariazuehren*. <<

[58] *Detrás ante la puerta*: pieza teatral de Wolfgang Borchert (1921-1947). El soldado Beckman vuelve al hogar, pero su mujer le ha abandonado y sus hijos han muerto. Se arroja al Elba. Le salvan, pero no puede evitar la desesperación. <<

[59] Globke: escritor alemán; consejero del ministerio del Interior en 1945. Llamado por Adenauer a la Cancillería. Secretario de Estado de 1953 a 1963, fecha de la retirada de Adenauer. Los violentos ataques de que fue objeto no lograron hacerle modificar sus actitudes. <<

[60] Alfred Andersch: escritor alemán nacido en 1914. A los dieciocho años dirigió la organización de la Juventud comunista en Baviera. Deportado a Dachau durante seis meses en 1933. Novelista realista con búsquedas formales modernas. Reportajes, relatos de viajes, piezas radiofónicas. Obras: *Efraín*, *Un aficionado a las medias-tintas*, *El viaje a Italia*, *Zancíbar* (Ed. Destino), *Las cerezas de la libertad*, *Winterspelt*.<<

[61] Hans Werner Richter: escritor alemán nacido en 1908. Fundador y director del Grupo 47. Escribió novelas y cuentos en que presenta con realismo las experiencias de la guerra y los problemas de nuestra época. Relatos de viajes y reportajes. <<

[62] Ingeborg Bachmann: poeta austriaca (1926-1973).
Doctorada en filosofía con una tesis sobre
Wittgenstein, pasó la mayor parte de su vida en
Roma. Traducciones en Seix Barral. <<

[63] Günter Eich: escritor alemán (1907-1972). Poeta, es también autor de relatos en prosa y de piezas radiofónicas. <<

[64] Heinrich Böll: escritor alemán (Colonia, 1917). Combatiente en la Segunda Guerra mundial. Católico, sostiene posturas polémicas en asuntos religiosos y políticos. En 1971 presidente del Pen Club Internacional. En 1972 recibió el Premio Nobel de literatura. Abundantes traducciones en Seix Barral, Barral, Destino, Noguer, Taurus, etc. <<

[65] Ilse Eichinger: escritora austriaca nacida en Viena en 1921. Casada con Günter Eich. Novelas, cuentos, piezas radiofónicas. <<

[66] Martin Walser: escritor alemán nacido en 1927. Obras de teatro, ensayos, novelas. Comunista, en sus escritos se dedica a hacer una crítica de la sociedad. Traducciones en Barral Editores. <<

[67] Uwe Johnson: escritor alemán nacido en 1934 en Pomerania. Vivió en Alemania del Este hasta 1959, año en que emigró a la República federal alemana. Ha viajado por los Estados Unidos y actualmente vive en Berlín Oeste. Sus novelas tratan de la división de Alemania y de las relaciones entre Europa y el Nuevo Mundo. <<

[68] Ahlen: programa económico de la CDU elaborado en Ahlen el 3 de febrero de 1947. Título del programa: *CDU überwindet Kapitalismus und Marxismus*, «La CDU (Unión cristiano-demócrata, creada en 1945) supera el capitalismo y el marxismo». <<

[69] Realismo renano: escuela literaria cuyo fundador y teórico ha sido Dieter Wellershoff (nacido en 1925). Llamada también «Escuela de Colonia», esta tendencia daba prioridad a los detalles y a los hechos intentando separarlos de los conceptos, generadores de ideas preconcebidas. En los años sesenta esta escuela agrupaba, entre otros, a Günter Herburger, Rolf Dieter Brinkmann, Renate Rasp y Nicolas Born.

<<

[70] Iniciativas de electores: grupos de apoyo del Partido socialdemócrata fundados por Grass en 1965. No se confunden con las «iniciativas de ciudadanos», creadas posteriormente y más bien dirigidas contra los partidos políticos. <<

[71] Peter Weiss: Escritor alemán nacido en 1916. Emigrado a Inglaterra en 1934, vive desde 1949 en Estocolmo, Suecia. Novelista y sobre todo dramaturgo. Sus obras teatrales han vuelto a introducir la dimensión histórica en la literatura alemana contemporánea. Traducciones en Lumen, Seix Barral y Grijalbo. <<

[72] Peter Bichsel: escritor alemán nacido en 1935.
Autor de cuentos descriptivos de la vida cotidiana.

<<

[73] Jürgen Becker: escritor alemán nacido en 1932. Autor de textos y poemas, piezas radiofónicas y películas para la televisión. <<

[74] Cadena Springer: son los periódicos, muy conservadores, del *trust* Axel Springer (*Die Welt*, *Bild Zeitung*). La cadena Springer, detestada por la izquierda alemana y gran parte de la opinión pública, fue uno de los blancos del movimiento estudiantil alemán. <<

[75] Manès Sperber: escritor proveniente de Europa central, nacido en 1905 en Zablotow, Polonia. Ha vivido en Viena y posteriormente en Berlín. Emigrado en 1933, vive en París, donde dirige una colección de una editorial. Autor de novelas y libros de recuerdos traducidos al francés y editados por Calmann-Lévy (*Et le buisson devint cendres, Plus profond que l'abîme, La Baie perdue, Qu'une larme dans l'océan, Le Talon d'Achille, Porteurs d'eau, Le Pont inachevé*) y Gallimard (*Alfred Adler et la psychologie individuelle*). <<

[76] Elias Canetti: como Manès Sperber, proveniente de Europa central. Nacido en Bulgaria (1905), pasó su juventud en Inglaterra, Suiza, etc. Emigrado en 1938 a Inglaterra, de donde más tarde pasó a Sudamérica. Novelas, ensayos, obras teatrales, relatos de viajes. Traducciones en Maldoror. <<

[77] Stefan Heym: escritor alemán nacido en 1913. Emigró en 1933 a Estados Unidos. Más tarde decidió vivir en Alemania del Este; vive en Berlín Este desde 1952. Novelas, ensayos y cuentos. <<

[78] Erich Arendt: poeta alemán nacido en 1903. Miembro del Partido comunista desde 1926. Vive en Berlín Este. Tomó parte como combatiente en la guerra civil española. Ha vivido en Colombia. <<

[79] Peter Huchel: poeta alemán nacido en 1903. Vivió en la Alemania del Este hasta 1971. Dirigió allí la revista *Sinn und Form* de 1949 a 1962. Tuvo problemas derivados de sus opiniones políticas y se le hizo el vacío durante varios años. Finalmente emigró a la República federal alemana. En la revista francesa *Esprit* se han publicado varios poemas suyos. <<

[80] Wolfgang Hildesheimer: escritor alemán nacido en 1916. Emigrado a Palestina en 1933, pasó a Inglaterra en 1937. Intérprete simultáneo en el proceso de Nuremberg. Cuentos, piezas radiofónicas, obras teatrales y relatos. Traducciones en Ed. Magisterio Español. <<

[81] Franz Fühmann: escritor alemán nacido en Checoslovaquia (1922). Vive en Berlín Este. Poeta y novelista.

Stephan Hermlin: escritor alemán nacido en 1915. Emigrado en 1936. Estaba inscrito en las Juventudes comunistas. Participó en la guerra civil española. Actualmente vive en Berlín Este. Poeta influido por Aragon y Eluard. Reportajes, ensayos, escritos teóricos y piezas radiofónicas. Traductor al alemán de Aragon. <<

[82] Günter Kunert: escritor alemán nacido en 1929.
Vive en Berlín Este. Poemas, novelas y relatos. <<

[83] Max Frisch: escritor suizo en lengua alemana, nacido en 1911. Novelista y dramaturgo. Traducciones en Aymá, Seix Barral, Guadarrama. <<

[84] Friedrich Dürrenmatt: escritor suizo nacido en 1921. Novelista y dramaturgo. Traducciones en Sur, Aymá, Planeta, Escélices, Noguera. <<

[85] Christa Wolf: escritora alemana nacida en 1929.
Vive en la Alemania del Este, cerca de Berlín.
Traducciones en Barral. <<

[86] Hermann Kant: escritor alemán nacido en 1926. Soldado, prisionero de guerra y profesor durante su cautiverio en la escuela antifascista de Varsovia. Vive en Berlín Este. Novelas y cuentos. <<

[87] Bibliografía establecida por Patrick O’Neill, a quien se cita más adelante. <<

[88] Günter Herburger: escritor alemán nacido en 1932. Crítica social, realismo sensual. Poemas, relatos, novelas. En francés apareció *La Prise de la citadelle* (Editions Laffont). En la revista *Esprit* (n.º 1, 1977) aparecieron algunos poemas suyos. Traducciones en Laia. <<

[89] Der Blaue Reiter: «El jinete azul», grupo de artistas expresionistas reunidos de 1911 a 1914 en Munich. Mezcla de *fauvisme* y de *Jugendstil*. Sus principales representantes fueron Vassili Kandinsky, Franz Marc, Erbslöh, Cenoldt y Kubin. <<

[90] Aristide Maillol: escultor catalán nacido en el Rosellón. Cultivó sobre todo la escultura en piedra representando mujeres desnudas. Discípulo de Rodin, ejerció una fuerte influencia en la escultura de principios del presente siglo. <<

[91] Charles Despiau (1874-1946): escultor francés. Bajorrelieves y estatuas dotados de un arte fino e intenso. <<

[92] Henri Laurens: escultor francés (1885-1954). <<

[93] Kronstadt (ver también pág. xxx): los marineros de Kronstadt: agrupación de marineros de tendencia anarcosindicalista que, por sus sucesivos levantamientos (26 de octubre de 1905, abril-mayo de 1917), tuvo un importante papel en las dos revoluciones rusas. En tiempos de la coalición gubernamental de julio a octubre de 1917, los marineros de Kronstadt, con el tema «Todo el poder a los soviets», se manifestaron en Petrogrado. El gobierno intentó desarmarlos. En la insurrección de octubre, los días 24 y 25 de octubre de 1917, 5.000 marineros participaron en la toma de Petrogrado poniendo en tela de juicio el poder bolchevique. Como consecuencia de las dificultades económicas sufridas por la URSS tras la paz de Brest-Litovsk, se desencadenó una serie de huelgas en todo el país, especialmente en Petrogrado en 1920. Los marineros de Kronstadt, fieles al anarcosindicalismo, se levantaron en 1921 y fueron sangrientamente reprimidos. La represión del gobierno central puso fin a cualquier posibilidad de socialismo autogestionado. <<

[94] Peter Stein: director alemán de unos treinta años. Codirector, con Klaus Michael Grüber, del teatro de la *Schaubühne* de Berlín. Practica un esteticismo exacerbado y afirma la total supremacía del director sobre el texto (según el estilo de Bob Wilson). Ha escenificado *El oro del Rin* en la Ópera de París (mientras Michael Grüber ponía en escena *La valquiria*). <<

[95] Gotthold Ephraim Lessing: autor dramático, crítico y teórico del arte, polemista religioso (1729-1781). Representante de la generación pre-clásica alemana. <<

[96] Friedrich Gottlieb Klopstock: poeta alemán (1724-1803). Autor de *La mesiada*, vasto poema épico en veinte cantos, aparecidos de 1748 a 1773. Gran construcción cósmica que engloba el cielo, la tierra y el infierno. Tono de gran exaltación lírica. Escribió también tragedias bíblicas y odas. <<

[97] Andreas Gryphius: dramaturgo barroco alemán (1616-1664). <<

[98] Guillaume: el 24 de abril de 1974 se detuvo a Günter Guillaume, espía a sueldo de la República democrática alemana, familiar del canciller Willy Brandt y colaborador suyo en la Cancillería. Aunque no le cupo responsabilidad directa, Willy Brandt dimitió de su función de canciller. <<

[99] Erhard Eppler: antiguo ministro de Cooperación con Willy Brandt. Presidente del grupo del Partido socialdemócrata en el parlamento de Baden-Wurtemberg. <<

[100] Egon Bahr: miembro del Bundestag (parlamento). Secretario general federal del Partido socialdemócrata Ex-ministro. <<

[101] Herbert Wehner: miembro del Bundestag. Presidente del grupo del Partido socialdemócrata del Bundestag. Ex-militante comunista. <<

[102] Dieter Lattman: miembro del Bundestag.

Günter Gaus: secretario de Estado. Director de la representación permanente de la República federal en la República democrática alemana, en Berlín Este.

<<

[103] El SPD (Partido socialista alemán) fue fundado en 1865 por Ferdinand Lassalle. Fue el primer partido socialista obrero de Europa y fue orientado hacia el marxismo por August Bebel y Wilhelm Liebknecht. <<

[104] Eduard Bernstein (1850-1932): escritor, militante a partir de 1870 del partido socialdemócrata alemán. En un principio marxista ortodoxo, pronto desarrolló sus tesis reformistas (el socialismo teórico y el socialismo práctico), que finalmente serían adoptadas por el SPD. <<

[105] Jochen Steffen: presidente del grupo socialdemócrata del Schleswig-Holstein. <<

[106] *El principio esperanza*: obra del filósofo kantiano Ernst Bloch (1885-1917), importante representante de la Escuela de Francfort. <<

[107] Leszek Kolakowski: filósofo marxista polaco nacido en 1927. A partir de 1956 ha escrito artículos sobre la filosofía del estalinismo. Estudios de historia del cristianismo. Excluido del Partido en 1966. De 1968 a 1978 profesor en Montreal y Berkeley. Desde 1975, profesor en la Universidad de Yale. <<

[108] Ota Sik: economista checo nacido en 1919. Partidario de una atenuación de la planificación económica. En el pleno del Comité Central, en diciembre de 1967-enero de 1968, se pronunció en contra del despilfarro económico, la ausencia de democracia en el partido y la función de la policía en la política. Pidió asilo político en Suiza en 1970. <<

[109]L 76: Revista de crítica política fundada en 1976 por Günter Gras, Carola Stern y Heinrich Böll (Europäische Verlagsanstalt). <<

[110] Ludvik Vaculik: escritor checo nacido en 1926. Apoyó a Dubcek en 1968 (*Dos mil palabras*). En primavera de 1969 fue excluido del Partido. Tiene una obra traducida al francés, *La Hache* (Ed. Gallimard). <<

[111] Vaclav Havel: escritor checo nacido en 1936. Autor de obras de teatro. Tiene una obra traducida al francés, *La Fête en plein air* (Ed. Gallimard). <<

[112] Roland Freisler (1893-1945): jurista y político nacional socialista. Presidente del *Volksgerichtshof* en 1942. Practicaba la justicia por medio del terror. Fue el represor de la conjuración del 20 de julio de 1944. <<

[113] La gran coalición: coalición gubernamental efectuada por el canciller Kurt Georg Kiesinger desde diciembre de 1966 a 1969. Comprendía al Partido socialdemócrata y a la CDU. El FDP y la CSU estaban en la oposición. Se le dio tal nombre por referencia a «la pequeña coalición» FDP-CDU con que intentó gobernar Konrad Adenauer a partir del 20 de diciembre de 1961. <<

[114] Franz Josef Strauss: presidente de la CSU, nacido en 1915. Cofundador de la CSU, representa el ala derecha, o más bien la extrema derecha, del pensamiento político alemán. Recordemos que la CSU es la rama bávara de la CDU. <<

[115] Philipp Otto Runge (1777-1810): pintor, uno de los principales representantes, junto con Gaspar David Friedrich, del romanticismo alemán. <<

[116] *Datenschutzgesetz*: ley relativamente reciente destinada a asegurar la protección de los derechos del ciudadano en su esfera privada ante los ordenadores y las incursiones del Estado. <<

[117] Stammheim: tras el fracaso del secuestro aéreo que llevó al avión de la Lufthansa hasta Mogadiscio, los detenidos de la cárcel de Stuttgart-Stammheim, antiguos dirigentes del movimiento de la Rote Armee Fraktion, los «terroristas» Andreas Baader, Gudrun Ensslin y Karl Raspe, fueron hallados muertos en sus celdas (18 de octubre de 1977). La investigación y la tesis oficial dieron como resultado un triple suicidio. Una minoría de la opinión alemana y parte de la prensa extranjera expresaron dudas sobre la autenticidad de tales suicidios. <<

[118] Luise Rinser: escritora alemana nacida en 1911. Detenida en 1941. Novelista católica. Hay obras suyas traducidas al francés en Editions du Seuil. <<

[119] Wolfgang Koeppen: escritor alemán nacido en 1906. Autor de novelas y relatos de viajes. Excelente estilista. Traducciones francesas de sus obras: *Un amour malheureux* (Lafont). *Pigeons dans l'herbe* y *La Mort à Rome* (Albin Michel). *Jeunesse* (Hachette). <<

[120] Rodada bajo la dirección de Völker Schlöndorff.

<<