

Apuntes nómadas

Ryszard Kapuscinski

1

Viajar descubriendo, la lectura y la reflexión conforman, todo unido, mis textos. Estas tres profundas raíces de mi escritura son las que persigo simultáneamente. Aparte de eso, me ayudan dos elementos: la poesía y la fotografía.

La primera raíz es el viaje como descubrimiento, como exploración, como esfuerzo: viajar en busca de la verdad, no de distensión. Viajar significa para mí atención, paciencia para informarme, deseo de saber, de ver, de comprender y de acumular todo el conocimiento. Viajar así supone entrega y un trabajo duro.

La segunda raíz es una lectura amplia sobre el tema. Si uno desea conferir a su escritura una cualidad cubista, ha de enriquecerse. Incorporo citas para dejar que resuenen otras voces, invito a otros a hablar en mis textos. A veces uno cree haber hecho un descubrimiento. Al leer se constata a menudo que esa idea ya la tuvieron otros, de modo que uno intenta avanzar en otra dirección o ir más lejos para no resultar banal con la repetición.

La tercera raíz, en la que descansan las otras dos, es mi propia reflexión.

Mediante mi experiencia como viajero y lector trato de dar con un enfoque original, con nuevas imágenes, nuevas descripciones, nuevas reflexiones.

Si faltase alguno de estos tres componentes, mi prosa no funcionaría. Sólo los tres operando simultáneamente facilitan un proceso que no aspira a ser exhaustivo, pero sí una aproximación lo más certera posible. Pero incluso cuando no se alcanza la imagen real, sueño con ella y lucho por acercarme en lo que pueda a la verdad.

Me considero un detective de lo otro, de otras culturas, de otras formas de pensar, de comportarse. Soy un detective de una "otredad" concebida positivamente, con la que quiero tomar contacto para comprenderla. Se trata de cómo puedo describir la realidad de un modo nuevo y adecuado. A veces se denomina esta escritura como no ficción. Para ello resultan importantes la fuerza creativa y la presencia personal. A veces me preguntan cómo es el héroe de mis libros: "Yo soy el héroe, pues estos libros tratan de una persona que viaja, mira, lee, piensa y que escribe sobre todo ello".

Yo no soy esencialmente poeta, pero utilizo la poesía como ejercicio lingüístico; la poesía es irrenunciable para mí. Requiere una concentración lingüística extrema y eso beneficia la prosa. Mi prosa ha de tener música, y la poesía es ritmo. Cuando me pongo a escribir, tengo que encontrar un ritmo. En cuanto he encontrado el ritmo de la frase todo fluye. El ritmo le lleva a uno como un río, se nada en movimientos rítmicos. El ritmo lo encuentro mediante la intuición. Si no doy con la cualidad rítmica de una frase, la omito. La frase ha de encontrar primero un ritmo interior, luego la página y finalmente todo el párrafo. Así confiero a la prosa una dimensión poética. La poesía tiene una gran densidad, por lo que la prosa poética no puede abarcar demasiadas páginas.

Normalmente, trato de encontrar frases breves, pues generan ritmo y movimiento. Son más rápidas y dan claridad a la prosa. Cuando escribí «Imperio» constaté que si quería ofrecer una descripción más acertada necesitaba frases más largas. De pronto el estilo de mi escritura se transformó por completo. Se debía a la amplitud del asunto, que no puede abarcarse con frases breves. El estilo ha de ajustarse al objeto. Una descripción de la interminable amplitud del paisaje ruso requiere frases largas.

Además de la relación entre asuntos y estilo, está la que liga al tema y el material lingüístico. Cuando escribí «Rey de Reyes», quería describir un poder autoritario. La mirada autoritaria de un poder autoritario tiene algo de anacrónico. Para expresar lo trasnochado del objeto debía despertar la impresión

de algo superado, definitivamente envejecido. Mi crítica de la estructura autoritaria del poder se expresaba por medio de esta revelación de su extemporaneidad. También se trataba de revelar lo anacrónico de nuestro sistema autoritario en Europa del Este. De modo que leí cuidadosamente la vieja literatura polaca feudal de los siglos XVI, XVII y XVIII. Encontré maravillosas palabras olvidadas muy expresivas y llenas de matices, y con todo ello elaboré un vocabulario particular.

El idioma español se caracteriza por una riqueza barroca, una especie de efecto rococó, colorida y cuajada de florituras, de juguetona imaginación y una fantasía inconmensurable. La prosa de mi pieza sobre "la guerra del fútbol" entre El Salvador y Honduras no es, por ello, sencilla, y es poco transparente precisamente por recoger esas tradiciones hispánicas.

En África, el material lingüístico ha de poder describir cualidades tropicales. La literatura africana contemporánea no se escribe en las lenguas autóctonas, sino en francés o en inglés. Eso impide que se establezca un vínculo profundo con las lenguas tradicionales. Lo que uno puede apropiarse procede de los poetas nacionales de más edad. La poesía africana tradicional es ritmo, sencillez, repetición. A veces se repite una frase una y otra vez, y de esa repetición surge un efecto musical: la música, en el África tradicional, es fundamentalmente tambores, tambores que hablan. Sólo unos pocos escritores europeos han tratado de describir el ambiente y el clima de la espesa selva

tropical. Probablemente sea Joseph Conrad quien más se ha aproximado a su esencia. La experiencia de los trópicos tuvo una enorme influencia en su prosa. Eso hace que aparezcan las repeticiones, los ritos, los misterios, algo surrealista, algo que lo rodea a uno sin que sea posible penetrar en el corazón de esa oscuridad. La lengua polaca no conoce esa tradición tropical y ha de vérselas con esa ausencia.

Siempre que se refiera a culturas foráneas, cada asunto requiere un cambio de estilo. Cualquier otra forma descriptiva resultará artificial. Hay que dar la impresión de que se escribe desde el interior de ese clima particular, de esa cultura o situación.

Hay que crear una atmósfera en el interior de la prosa. No es posible describir el hielo siberiano de la misma manera que el ardor del desierto. En el Sahara sólo hay vida por la mañana y el atardecer. Durante el día, sus habitantes están paralizados por ese calor espantoso. Permanecen tumbados, esperando a que pase el día. Hay que describir esa lentitud, la parálisis, el paisaje totalmente muerto, la calma absoluta del calor tropical, el silencio del día tropical. La prosa ha de reproducir el vacío de esas horas. En el frío siberiano en cambio se libra un combate perpetuo con la nieve. Cuando se avanza por una capa de nieve muy alta, a menudo se siente uno perdido. Surge la sensación de sentirse amenazado por el entorno. El entorno es un enemigo. Hace un frío helador, y el frío es el enemigo. La naturaleza no es pasiva sino una fuerza activa que hay

que combatir a cada instante. No hay referencias, y uno sabe que si sigue perdido por más de dos horas, morirá. Se experimenta una tensión constante. Un miedo inconsciente. La buena prosa ha de reproducir ese estado de tensión y la presión de esa naturaleza agresiva y peligrosa.

3

Cuando recopilo material para un libro, me concentro en lo que podrían decir las personas. La mayor parte de las veces encuentro a mis héroes por casualidad, pero lo importante es su forma de expresarse, su mundo, su mirada, no los míos. Yo trato de permanecer en la sombra. Se trata de sus pensamientos, de sus visiones y reflexiones.

La fotografía se dirige hacia un aspecto muy distinto del hombre. Se observa su rostro, su comportamiento, su humor, su apariencia externa. Se trata de experiencias muy distintas. La fotografía se dirige hacia la materialidad de las cosas. La cámara es un instrumento de penetración, de concentración, de búsqueda de realidad y vida. Se descubren cosas imposibles de conseguir sin un objetivo. Cuando se fotografían paisajes, se trata de ciertos detalles de la arquitectura, de la luz, de las sombras, que nos permiten acercarnos a otras dimensiones de la realidad. Esa minuciosa observación de los detalles a veces resulta muy útil al que escribe. Cuanto más se aproxima uno al detalle, más cerca se está de la

realidad. El objetivo de la cámara opera como un dispositivo selectivo, no puede recogerlo todo. Hay que elegir una parte del paisaje, aislar la parte elegida del resto. La cámara fotográfica ha de concentrarse en determinados rostros, no en una masa indeterminada; uno mira pormenorizadamente, no en abstracto. Así, se vuelve uno más observador frente a la diversidad de la expresión humana. La fotografía es una excelente escuela que te enseña a trabajar con detalles.

Una fotografía exige la decisión sobre lo que en último término ha de ser mostrado. Esa inquisición sobre el marco de la realidad también se efectúa al escribir. Cuando describo algo, lo contemplo como si fuera una fotografía. La fotografía es siempre el retrato de un momento determinado que se convierte en objeto callado. Lo que a mí me interesa es conferir más tarde movimiento a ese retrato. Utilicé esa técnica en «Sha o la desmesura del poder». Pongo la fotografía en acción, la traslado al presente.

Una aproximación cubista significa conferir a las cosas complejidad, profundidad y efectos plásticos. No se trata de describir un rostro en sus aspectos realistas, más simples, sino de indagar en la forma de un rostro, en sus líneas, y desde diversas perspectivas, de subrayar la cambiante luz que irradia y que se refleja en él. Se trata de atrapar la riqueza de la realidad. Un retrato fotográfico no tiene nada de mecánico, sino que surge como un combate por la complejidad, la plasticidad, la riqueza del objeto. Lo mismo ocurre con la escritura.

Una prosa sencilla, clara, poderosa, presupone convicción y seguridad en sí mismo por parte del autor. Esta sensación surge cuando uno se convierte en testigo de un acontecimiento. Cuando tengo que escribir algo con lo que jamás he estado en contacto directo, me siento inseguro. Más de una vez me han pedido un retrato de Bokassa, el presidente de África Central, y siempre me he negado porque nunca le he visto de cerca. No puedo formarme una imagen certera de unas persona si no la ha podido ver al menos cinco segundos. Schopenhauer ha escrito algo sobre los primeros segundos del encuentro entre dos personas, decisivos para la formación de una imagen del otro. Uno conoce a alguien, y en seguida se crea una sensación positiva, negativa, o indiferente.

Hace veinte años viví durante un período prolongado en África occidental, pero no me atrevería a escribir sobre ello hoy, habiendo pasado tanto tiempo. Tengo que refrescar mis recuerdos, volver a tomar el tren que lleva a Banakro, en Senegal, y leer más cosas sobre la historia de Nigeria. Enfrentarme a la existencia física de algo es esencial para mí.

Antes de «Imperio», los conocimientos que poseía de la Unión Soviética habrían bastado para redactar desde mi escritorio un libro sobre ese imperio en descomposición. Pero psicológicamente no habría estado en situación de hacerlo de no haber podido recorrer 60.000 kilómetros de Rusia, y en condiciones tan adversas que varias veces estuve a tiempo de renunciar a mi empresa. Me decía:

"No soy lo bastante fuerte, hace demasiado frío, no hay nada para comer, no hay posibilidades de viajar, ni alojamiento". Naturalmente llevaba algo de dinero, pero ¿qué significa el dinero en el paraje siberiano, donde no hay nada que comprar? Sufrí terriblemente. Tuve que obligarme a proseguir el viaje para poder comprender más. Viajar te hace cobrar seguridad.

4

Ya en el viaje se desarrolla el esquema básico de la trama. Mi memoria es muy fiable cuando se trata de datos importantes. Consignarlo más tarde es un proceso de selección y de creación de sencillez. La prosa bella, clara, requiere rigor, una selección exigente. La prosa es una forma tan transparente de literatura que el lector reconoce de inmediato dónde el autor se sentía inseguro y no ha sabido organizar el material. La sencillez crea una transparencia suma. Por eso resulta complicado escribir con sencillez. Uno no puede engañar o hacer trampa. Mi sencillez se basa en una escuela clásica: la de Pascal, Stendhal, Flaubert, o la de la Biblia con sus frases claras y poderosas. Amo la prosa de Chéjov. En una ocasión quiso escribir un relato sobre una experiencia en el mar y buscó desesperadamente una definición del mar. Finalmente, leyó en un trabajo escolar sobre Homero una frase de éste que decía: "El mar es monstruoso". Chéjov pensó: "Aquí está todo lo que puede decirse sobre el

mar".

Comenzar un libro con buen pie significa para mí una frase descriptiva simple. «Vivir otro día», mi reportaje sobre Angola, comienza con la sencillísima expresión: "Estuve viviendo tres meses en Luanda, en el Hotel Tívoli". No es posible eliminar aquí ninguna palabra, por eso la considero una frase modelo. Las frases deberían ser simples y la composición, polifónica.

Otra escuela de sencillez fue para mí la agencia de noticias. Como reportero de agencia uno se ve obligado a ser breve. He sido corresponsal en África para una agencia de noticias polaca muy pobre. Para describir el golpe de Estado de Nigeria de 1964 contaba exactamente con 100 dólares. Un telex costaba 50 centavos por palabra. De modo que sólo disponía de 200 palabras -eso equivale a una página-, para describir un acontecimiento de semejante complejidad. Debía ser extremadamente ahorrativo y, así, no pude caer en la tentación del barroquismo.

Mi objetivo es transmitir una sensación y hacer llegar la experiencia de una situación. No me detengo a reflexionar sobre principios constructivos poetológicos, por ejemplo, según el lema: esta parte será un drama, la próxima poesía, la tercera ensayo y la cuarta un

reportaje. Escribir constituye para mí un proceso de aproximación cautelosa. Es evidente que no puedo ofrecer una descripción exhaustiva, y eso precisamente me permite desbaratar los límites tradicionales del género literario. Tengo que transgredir las normas de género heredadas para hacer justicia a la realidad y escribir de un modo enteramente nuevo.

Mi capacidad de idear no es de tipo abstracto, se asienta sobre experiencias personales. Sé por experiencia cómo hablan determinadas personas. Muchas de las descripciones de mis libros resultan de observaciones realizadas en situaciones comparables que traspongo a fin de describir una determinada escena. En la base de tal procedimiento está la certeza y la similitud de las situaciones no constituye para mí un requisito necesario. Mi escritura no se apoya en la libre imaginación, y la única manipulación consiste en la composición de la estructura, en la ligazón de diversas situaciones típicas y verdaderas para llegar a una afirmación condensada. Ulises vive de la enorme capacidad inventiva de James Joyce. Yo necesito complejidad, y al seleccionar a partir de material objetivo, lo transformo y lo compongo de nuevo.

La escritura de agencia es rápida pero superficial. Tiende a dibujar el mundo sirviéndose de extremos, en blanco y negro, bueno y malo,

revolucionario o reaccionario. La brevedad se antepone a todo y esto tiene como consecuencia la simplificación. La compleja riqueza de la vida se pierde en ese lenguaje con el que condensamos las noticias.

Después de tener que producir durante años caricaturas de mis percepciones, descubrí que se me habían arrebatado paisajes temáticos enteros de una escritura verdaderamente responsable.

¿Qué es un hecho? Por lo general, consideramos que se trata de un estado de cosas político, económico o histórico. Pero ¿acaso el clima, los sentimientos y afectos, el ambiente que reina en una sociedad no son también realidades? ¿Dónde quedan estos hechos en el mundo de las noticias? Un incentivo importante fue la escuela francesa de historiografía Annales, que ha transformado la definición de aquello que hay que contemplar como un hecho histórico. La historia se ha entendido tradicionalmente como la historia política de reyes, gobiernos, instituciones o guerras. La escuela Annales empezó a investigar el papel que desempeñan el clima, las sequías, las mentalidades. Las obras de Marc Bloch, Fernand Braudel o Georges Duby me resultaron muy instructivas. Y así empecé a escribir de otra forma.

Cada uno de mis libros se convirtió prácticamente en una segunda versión de lo referido por cable, de las llamadas "noticias puras y duras". Los libros cuentan la historia que se escondía detrás.

Simplificando mucho, hoy la situación que atraviesa la literatura se me aparece así: por una parte tenemos la literatura de ficción que cada vez se concentra más en la vida interior, en la psique del individuo. El punto de partida es siempre la persona aislada. Hoy domina el interés por la vida interior y sus relaciones con la de los otros, y con estas relaciones se suele designar en nuestra tradición las relaciones con otros seres cercanos, con la esposa, el vecino, amantes y amigos. En el polo opuesto del espectro literario tenemos las noticias: informes duros, breves, simples. ¿Hay un punto intermedio? Entre uno y otro hay un considerable vacío sobre el que yo decidí trabajar. Para poder describir el clima o el ambiente, los sentimientos y afectos de los seres humanos hay que servirse de los logros de la literatura de ficción. Y, sin embargo, las noticias hablan de lo más importante: la creación de la historia.

La capacidad de retentiva del hombre es cada vez más escasa. Hoy asistimos a la desaparición de la conciencia histórica. La historia se sustituye por el collage. Las generaciones en proceso de maduración apenas saben lo que ocurrió hace veinte años. Este es un fenómeno enteramente nuevo. Esa ruptura con el pasado sugiere la pregunta de cómo escribir con este trasfondo para que al día

siguiente no se convierta en papel de desecho. A principios de diciembre de 1991, mientras escribía «Imperio», tuve que viajar a Nueva York para investigar. En los escaparates de las librerías descubrí una cantidad ingente de títulos nuevos sobre si la política de Gorbachov sería capaz, y cómo, de garantizar la pervivencia de la Unión Soviética. Su fecha de aparición se transformó en la fecha de su declive. ¿Cómo evitar que la propia escritura se vuelva obsoleta tan rápidamente? Mi respuesta a esta cuestión es la "ensayificación" de mi prosa. Thomas Mann, y sobre todo sus novelas «La montaña mágica» y «Doctor Fausto» fueron par mí decisivos en este sentido.

Hoy la imagen la ocupa el televisor y así seguirá siendo. Si queremos utilizar en la prosa la descripción de una imagen, dicha descripción sólo será eficaz si la imagen se convierte en punto de partida de una reflexión. En mis reportajes utilizo exclusivamente aquellas imágenes que ofrecen un trasfondo de reflexión. La televisión ofrece incesantemente imágenes del mundo, pero es incapaz de acompañarlas de reflexión. La solución sólo puede radicar en esta vinculación de imagen y reflexión. Uno ve una determinada imagen y trata de explicar lo que no muestra y, al tiempo, esa imagen es la única clave de dicha reflexión.

Hoy el autor escribe después de haber leído infinidad de libros, de

haber absorbido una infinidad de opiniones distintas y de meditar sobre las cuestiones más diversas desde múltiples perspectivas. La distinción entre lo que es cosecha propia y lo que se absorbe de fuera resulta cada vez más difícil. Y, así cada vez somos más compositores o arquitectos. Nuestra visión del mundo adquiere involuntariamente rasgos cubistas. Inconscientemente, participamos de un proceso creativo colectivo. Resulta prácticamente imposible saber quién escribe a partir de un yo auténtico. Ese yo auténtico ya no existe, ese yo femenino, masculino, o neutro, ha dejado, en rigor, de existir. La cuestión del talento y la individualidad se reduce cada vez más a una cuestión de selección, aprovechamiento, traslación de material y de cómo dotarlo de rasgos individuales.