

LIBROS

52

LETRAS LIBRES
JULIO 2013

Eric Hobsbawm

- UN TIEMPO DE RUPTURAS. SOCIEDAD Y CULTURA EN EL SIGLO XX

Stratis Tsircas

- CIUDADES A LA DERIVA

Nikos Dimou

- LA DESGRACIA DE SER GRIEGO

Anne Sexton

- POESÍA COMPLETA

Sergio Chejfec

- LA EXPERIENCIA DRAMÁTICA

Eloy Sánchez Rosillo

- ANTES DEL NOMBRE

Harold Bloom

- NOVELAS Y NOVELISTAS. EL CANON DE LA NOVELA

Olga Grjasnowa

- A LOS RUSOS LES GUSTAN LOS ABEDULES

Alan Pauls

- HISTORIA DEL DINERO

HISTORIA

Un nuevo desconcierto



Eric Hobsbawm
UN TIEMPO DE
RUPTURAS.
SOCIEDAD Y
CULTURA EN EL
SIGLO XX

Traducción de Cecilia
Belza y Gonzalo García
Barcelona, Crítica,
2013, 312 pp.

RAMÓN GONZÁLEZ FÉRRIZ

Eric Hobsbawm (1917–2012), que comprendió los siglos XIX y XX como pocos, vivió sus doce años en el XXI tan desconcertado como la mayoría de nosotros. Entendió y explicó lo que le pasó a la economía, la religión, la política y la cultura en el periodo que va de la Revolución francesa a la caída del Muro de Berlín con una claridad asombrosa –aunque en el plano ideológico se situara, con una testarudez difícil de comprender, en el lado equivocado de la historia–, pero lo nuevo, lo que pasó entre la caída del comunismo y nuestros días, le dejó perplejo. Así lo atestigua *Un tiempo de rupturas*, un libro brillante, entretenido y esclarecedor, pero en el que, a

diferencia de la mayor parte de la producción intelectual de Hobsbawm, hay un número sorprendente de dudas y muy, muy pocas certezas.

Un tiempo de rupturas está formado por una serie de ensayos que tratan, por lo general, de la cultura, sus relaciones con la política y el dinero, la ideología y los intelectuales en los últimos cien años. Muchos de los artículos son de circunstancias –la participación en un festival literario, la conferencia inaugural de un acto académico–, pero a pesar de ser un libro póstumo y misceláneo, hay en todo él una tesis coherente: la cultura ha cambiado y ya no ejerce la misma función que en la vieja sociedad burguesa previa a la Primera Guerra Mundial, los intelectuales han dejado de ser burócratas a cargo de la ideología del Estado y se han convertido en aspirantes a figuras mediáticas, la globalización ha transformado los hábitos culturales, pero eso no ha resultado solo en un mayor dominio estadounidense, sino en una verdadera conversación gastronómica, indumentaria y literaria con viejas excolonias. Todo ha cambiado, pero como recalca Hobsbawm en muchos de estos ensayos, no es fácil saber en qué dirección: para el autor, los últimos siglos fueron de ideologías racionales –las compartiera uno o no–, pero el presente es puramente irracional, imprevisible, caprichoso. Seguramente Hobsbawm se equivoca en este diagnóstico, porque nuestra era no es más estúpida que las anteriores, pero en su mirada de gran historiador reacio al posmodernismo hay algo cierto: ¿adónde nos encaminamos ahora si no tenemos grandes relatos ideológicos y culturales comparables a los del pasado?

Probablemente nos encaminamos a donde siempre nos hemos encaminado, al no saber, al miedo, a la duda. Sin embargo, aunque sea desde el punto ventajoso de quien mira hacia atrás con herramientas que permiten ordenar un poco lo ya sucedido, lo cierto es que en el pasado se

puede detectar cierta coherencia. En ese sentido, dice Hobsbawm, está claro que “los ancianos de nuestros días crecieron en un marco cultural construido por y para la burguesía decimonónica, que fundó las instituciones y fijó los criterios, públicos y privados, de las artes convencionales: los edificios, el concepto de ‘las artes’ y cómo se siente uno ante ellas, la naturaleza del propio público. Sin duda, ese modelo de cultura sigue vivo [pero] hoy constituye solo una parte de la experiencia cultural, una parte que quizá está menguando día a día”. Medio siglo de televisión y cultura pop ha “desintegrado” una parte importante de esa cultura y hoy debemos preguntarnos: “¿Cuánto podemos conservar? ¿Para quién debemos conservarlo? ¿Qué parte debemos dejar que flote o se hunda, sin el salvavidas público?”

Hobsbawm no es en las páginas de *Un tiempo de ruptura* un nostálgico —lo cual es de agradecer en un hombre que escribió estos textos con más de ochenta años—, pero tampoco da por sentado que el futuro cultural vaya a ser mejor. Las relaciones íntimas entre arte y poder —que van de los egipcios a Mussolini y el arte comunista— se han deshilado y “los estados que se hicieron realidad como política espectacular demostraron la irrelevancia tanto de ellos mismos como esta política”. Las vanguardias históricas comprendieron que la relación entre arte y espectador a principios del siglo xx debían cambiar, pero a pesar de acertar en su diagnóstico, fracasaron: nos guste o no, el arte no puede cambiar a la sociedad. El tiempo de los grandes intelectuales ha pasado. En definitiva, las artes “han pasado a ser redundantes por efecto del progreso tecnológico, y la primera tarea de la crítica debería ser descubrir cómo ha podido pasar y qué ha sido exactamente lo que ha ocupado su lugar”.

Así pues, ¿qué ha podido pasar y qué ocupa el lugar de las artes y los

intelectuales? En primer lugar, parece que el arte popular —del western al rock— ha sabido crear mitos, referentes estéticos y emociones que el arte *culto* no ha sabido o podido generar —¿alguien recuerda una sinfonía memorable compuesta en el último medio siglo?—. Vivimos en tiempos de masas —quizá en un sentido parecido al que afirmaba Ortega en su espléndido libro de 1930— y estas se han alejado paulatinamente de las directrices culturales de sus élites. Pero por supuesto están también las nuevas tecnologías de la comunicación, que no han hecho más que exacerbar lo que ya hicieran a lo largo del siglo pasado la radio, el teléfono o la televisión: crear nuevos públicos que se alejan del libro, el lienzo y el mármol. Como en cierta medida señalaba Félix de Azúa en su reciente *Autobiografía de papel* (reseñado en *Letras Libres* del mes pasado por Daniel Gascón) una de las consecuencias de la muy deseable democracia es la inevitable decadencia del arte *culto*.

Comparada con sus grandes obras —para empezar, con la trilogía conformada por *La era de la revolución*, *La era del capital* y *La era del imperio*—, *Un tiempo de rupturas* es un libro indudablemente menor, una nota al pie de un corpus monumental. Sin embargo, este carácter circunstancial, en muchos casos incluso anecdótico, sirve a la perfección para iluminar rincones modestos de nuestra historia más inmediata y, por lo tanto, también de nuestro presente. Por supuesto, como el propio Hobsbawm reconoce en una de las piezas aquí recogidas, “sin duda es inapropiado preguntarle a un historiador cómo será la cultura en el próximo milenio: los historiadores somos los expertos del pasado”, no del futuro. Pero, vista la incapacidad de todos para saber con una mínima fiabilidad hacia dónde van a ir las cosas culturales en los próximos años, la mirada de este gran historiador y desconcertante intelectual es más útil que la de la mayoría. —

NOVELA/ENSAYO

El gozoso enigma griego



Stratís Tsircas
CIUDADES A LA DERIVA
Edición de Ioanna Nicolaidou, traducción de Vicente Fernández González, Ioanna Nicolaidou, María López Villalba y Leandro García Ramírez, Madrid, Cátedra, 2011, 1008 pp.



Nikos Dimou
LA DESGRACIA DE SER GRIEGO
Traducción de Vicente Fernández González, Barcelona, Anagrama, 2013, 104 pp.

MANUEL ARIAS MALDONADO

Sostiene Nikos Dimou al comienzo de su luminosa colección de aforismos que podemos llamar desgracia a la distancia que media entre deseo y realidad. Es una proposición intachable, de la que deduce una regla particular: los griegos padecen una distancia mayor que los demás, de manera que, si ser humano implica ya la certeza de cierta cantidad de desgracia, ser griego augura una cuota mayor. Y mientras que su breve tratado constituye un intento por explicar las razones de semejante condición nacional, la trilogía de Stratís Tsircas es su monumental novelización, una obra magna que concentra el problema griego en los últimos años de la Segunda Guerra Mundial y demuestra, de paso, que su especificidad no carece de resonancias universales. Es Tsircas un escritor de la fértil diáspora helena, nacido en El Cairo en 1911, instalado en Atenas en 1963 tras el declive de la colonia griega y fallecido allí diecisiete años más tarde. Dimou, por su parte, es un ateniense de formación germánica que publica esta

obrita por vez primera en 1975; ahora, la enésima variante de la debacle griega ha desembocado en una trigésima edición. Es razonable suponer que Tsircas leyó los aforismos de Dimou; más difícil es saber si los recibió con resignación o con alegría. Porque también hay, como concluye Dimou, una felicidad de ser griego: felicidad de la desgracia de serlo. Y es tirando de ese hilo como puede comprenderse este país fascinante y desgarrado.

Pues bien, no es exagerado considerar que la traducción al castellano de *Ciudades a la deriva* es un acontecimiento literario. Se trata de una obra ambiciosa y extraordinaria, que Fernando Lafuente ha llamado con razón “la gran novela griega”. Su aparición se debe al empeño del equipo de traductores formado por Vicente Fernández González (que traduce también el librito de Dimou), Ioanna Nicolaidou (que escribe una completísima introducción y es responsable de la edición), María López Villalba y Leandro García Ramírez, que han vertido en un espléndido castellano la prosa precisa, llena de relámpagos líricos y vibrante emoción, de Tsircas. Que los traductores sean cuatro tiene su lógica, por poseer la novela una estructura intrincada al servicio de una voz narrativa polifónica, donde son muchos los personajes que toman la palabra o son acompañados por el narrador mediante una rigurosa construcción del punto de vista que, a su vez, se expresa en distintos registros, al servicio de diferentes problemas: sobriedad en el abordaje de la guerra y la política, fuerza evocadora en la recreación de la infancia, reflexiva poesía al hablar del amor en sus distintas encarnaciones. Hay ecos del *Cuarteto de Alejandría* de Lawrence Durrell en la estructura, los escenarios y los temas de Tsircas, pero también una voz propia y un acento político más marcado o, si se quiere, más genuino. Aquí como allí, empero, se nos muestran los intersticios de la gran historia, el pie de

página humano de esa abstracción llamada pasado colectivo. Pero si en la popular novela histórica de ahora mismo los personajes son a menudo marionetas que solo poseen la vida que les insufla el episodio que se pretende novelar, aquí es la plausibilidad de los personajes lo que da cuerpo a la historia y de paso la hace inteligible.

Son tres las ciudades y los escenarios de la obra: Alejandría, El Cairo, Jerusalén. En ellas, tanto a través de sus callejuelas como en las fiestas de sociedad, seguimos los pasos de una amplia serie de personajes que se mueven al compás de una trama de dispersa cronología cuyo motor es la retaguardia bélica, llena de esperanza, intrigas y unas pasiones agudizadas por el clima desordenado de un mundo en guerra. Si hay un personaje central, este es Manos, un soldado comunista griego que experimenta una creciente rebeldía ante el dogmatismo ideológico de sus superiores, en lo que constituye una temprana crítica de la criminal inflexibilidad estalinista. Junto a Manos, desfilan compañeros de ejército y de partido, expatriados y madres coraje, británicos que simpatizan con la causa griega que su país trata de socavar, griegos de la diáspora endurecidos por el exilio y apegados a una vida solar cuya genuina meridionalidad el autor captura a la perfección. También, claro, mujeres que simbolizan amores imposibles o resignados. Y están las ciudades, retratadas a la perfección, vivas, marco de las vidas cuyo entretejimiento se relata en esta trilogía. Pero no son ciudades cualquiera; como señala Nicolaidou en su introducción, las ciudades de la diáspora son un espacio híbrido donde confluyen distintas culturas —sirios, griegos, armenios, medos, alemanes, judíos, británicos— hasta dotarlas de una dimensión universal. Que es la misma que posee la resistencia humanista de Tsircas ante la deriva totalitaria del estalinismo y las diversas razones de Estado que pululan por la retaguardia bélica.

Junto a ello, sin embargo, hay en la novela un estudio narrativo de la misma particularidad de la que se ocupa Dimou: la particularidad griega. Si Tsircas nos sitúa en el momento auroral de la nueva Grecia llamada a emerger dificultosamente de la Segunda Guerra Mundial, Dimou nos habla desde la constatación de que ese proyecto, treinta años después, ha fracasado. Y fracasa en parte por razones que remiten a la condición fronteriza de la cultura griega, escindida entre dos mundos. De ahí la advertencia que un exministro austriaco venido a menos lanza a su esposa en las primeras páginas de la trilogía: “Esto no es Europa, frau Bobretzberg, ¡compréndelo! Esto es Oriente.” Esto se dice de Alejandría, pero vale para Grecia: Dimou apunta que los griegos no se sienten europeos: “Nos sentimos ‘fuera’.” Resulta obvio que esta lectura culturalista tiene plena actualidad y es aplicable también a nuestro país, no menos sometido históricamente a influencias orientales a través de la larga presencia árabe en la Península: ocho siglos dan para algo más que el braseo. Sin embargo, la fuerza de los personajes individuales en la novela de Tsircas desmiente, de algún modo, esa sobredeterminación cultural, otorgando así a Oriente fuerza como mito cultural y estético antes que como código cerrado de conducta. No en vano, el propio Dimou denuncia la búsqueda de chivos expiatorios como una mala excusa: “El mito de las ‘influencias’ es un opio que adormece el sentido de la responsabilidad en el alma griega.” ¡Y no solamente en la de los griegos!

En definitiva, quien crea conocer las grandes novelas europeas y no haya leído *Ciudades a la deriva* haría bien en descubrirla, porque no la olvidará. Y quien desee ahondar en el problema griego, que en parte es el nuestro, disfrutará los desencantados aforismos de Dimou. Y todo para concluir que Grecia es un enigma sin solución posible.—

POESÍA

Rats Live on No Evil Star



Anne Sexton
POESÍA COMPLETA
Traducción, introducción y notas de José Luis Reina Palazón, prólogo de Maxine Kumin, Ourense, Linteo, 939 pp.

EDUARDO MOGA

La peripecia vital de algunos poetas resulta tan singular que se hace difícil deslindarla de la recepción de su obra. Si los autores sin biografía, ocultos en la grisura de unas rutinas plebeyas o en una anodinia existencial impuesta por el carácter o las circunstancias —que no es incompatible con el vulcanismo literario, sino a menudo su inductor—, legan una obra que no tiene más remedio que juzgarse por sí misma, otros inundan al público con una sucesión de acontecimientos, ocurrencias y singularidades que empapan, zarandean y, a menudo, hipoteca su trabajo. Anne Sexton (Estados Unidos, 1928-1974) pertenece a este segundo grupo, con una intensidad, además, que pocos poetas de la segunda mitad del siglo xx han alcanzado. En primer lugar, porque, si algunas singularidades atraen con especial fuerza a los lectores, son las que atañen a la enfermedad y la muerte, y Sexton no solo acumuló un dilatado historial de depresiones y estancias en frenopáticos, sino que puso fin a sus días suicidándose. Y, en segundo, porque su poesía ha sido siempre considerada confesional: una expresión metódica, balsámica y, en ocasiones, escandalosa de sus conflictos interiores, en los que lidiaba con una infancia mal resuelta, una familia reacia a mostrar afecto, una sexualidad zigzagueante, una condición femenina sometida todavía a múltiples sojuzgamientos y,

en fin, una inadecuación general a la sociedad en la que le tocó vivir, además de sus constantes sobresaltos con los psiquiatras, el alcohol y los fármacos. Nacida en el seno de una familia burguesa de Massachusetts, y dotada de una belleza singular —llegó a trabajar como modelo para una agencia de Boston—, conoció su primera depresión en 1954, tras el nacimiento de su primera hija, Linda Gray —hoy una reputada novelista—, y otra grave crisis de angustia al año siguiente, tras alumbrar a la segunda, Joyce Ladd. En el Hospital Glenside, donde fue internada, conoció al psiquiatra Martin Orne, que la animó a escribir poemas como parte de una psicoterapia que también incluía técnicas tan desacreditadas hoy, pero tan prestigiosas entonces, como la hipnosis y la administración de pentotal sódico. La recomendación del doctor Orne fue el principio de su carrera literaria, en la que conoció, desde su primer poemario, *Al manicomio y casi de vuelta* (1960), el éxito y también la polémica: recibió críticas de autores consagrados, que deploraban la exposición desbarazada de sus asuntos corporales —y la denuncia de la sociedad hipócrita y exangüe que esa exposición suponía—, pero también, entre otros reconocimientos, el Premio Pulitzer en 1967 por *Vive o muere*, publicado un año antes. En 1971 vio la luz *Transformaciones*, uno de sus libros de mayor éxito —aunque su editor no quería publicarlo inicialmente, por su maleducada causticidad—, en el que reelabora los cuentos de los hermanos Grimm, en un intento de alejarse, o, por lo menos, de matizar el confesionalismo que había cultivado hasta entonces. Sus últimos poemarios —*El libro de la locura* (1972) y *Los cuadernos de la muerte* (1974)— ahondan en la atracción de la muerte —Sexton intentó suicidarse varias veces, hasta conseguirlo, por fin, inhalando monóxido de carbono en el garaje de su casa— y buscan, simultáneamente, un amparo trascendente, al que le orientó un sacerdote, que le dijo: “Dios es tu máquina de

escribir.” Fruto de esta sugerencia es *El horrible remar hacia Dios*, escrito en el hospital en apenas un mes, arrebatada por el delirio, según confesó la autora, y publicado póstumamente en 1975. Pero la controversia persigue a Sexton aun después de su muerte: los materiales desvelados por Orne y los testimonios de sus hijas, con ocasión de la biografía de la poeta que publicó Diane W. Middlebrook en 1991 (hay versión española: *Anne Sexton: una biografía*, Circe Editores, 1998), sugieren que abusó sexualmente de su hija Linda Gray y maltrató físicamente tanto a esta como a su hija menor, Joyce, entre otros asuntos viscosos.

Semejante acúmulo de turbulencias no solo dificulta una valoración aséptica de su obra, sino que tiende a situarla en el ámbito de lo excéntrico y morboso, es decir, a deformarla. Pese a la grandeza y tortuosidad de sus temas —el amor, la locura, la pérdida, la relación con las figuras de autoridad y la muerte, como señala su íntima amiga Maxine Kumin en su introducción a la edición—, y la valentía que supuso dar carta de naturaleza, como objetos poéticos, a materiales prohibidos, o desdeñados, por la ortodoxia literaria de su tiempo, como la masturbación, el aborto o el adulterio, la poesía de Anne Sexton se antoja verbosa y moderadamente deshinchada: sus composiciones, por lo general extensas, se desarrollan con languidez, sujetas a una monocordia que roza lo estupefaciente. Las escenas que las componen se suceden sin una estructura reconocible —fiadas, a menudo, al artificio de la rima, o a la invocación religiosa, mecanismos escasamente seductores para un lector actual—, en una suerte de delirio anodino, en el que abundan las insignificancias cotidianas y los apóstrofes que resuenan en el vacío. Las imágenes golpean, a veces, y cincelan una visión prieta y desconcertante, pero su efecto se diluye pronto en el amontonamiento de versos supernumerarios, en el flujo cartilaginoso de palabras sin utilidad.

Sin embargo, cuando la percepción de una obra traducida es tan adversa, cabe preguntarse si la traducción tiene alguna responsabilidad en ella. Y, en el caso de esta *Poesía completa*, hay que concluir que sí. José María Reina Palazón, responsable de la versión, es un traductor distinguido, premio nacional de traducción por las *Obras completas* de Paul Celan en 2000 y por el conjunto de su obra en 2007, pero en este libro incurre en casi todos los defectos propios de un intermediario bisoño, carente aún de la flexibilidad necesaria para hacer que la versión en la lengua de llegada no parezca, como decía Gil de Biedma, en lugar de un corte de pelo, una cabeza llena de trasquilones. El principal reproche que se le puede formular es la irritante reproducción de términos que en inglés resultan siempre necesarios, pero en castellano no, como los pronombres personales y los pronombres posesivos, aunque no solo estos: el traductor mantiene muchos otros elementos prescindibles —partículas comparativas, sustantivos implícitos en los adjetivos...—, cuya acumulación acaba abortando el resultado, privándolo no solo de naturalidad, sino de sus genes propios, y ofreciendo a los ojos una reumática calcomanía del original. En el largo poema “Huye en tu asno”, el yo lírico afirma que “llevaba un cuchillo en mi bolso”, en lugar de llevarlo en *el* bolso, o bien describe a una ambulancia que “corrió (...) / con su sirena jadeando suicido”, en lugar de pasar —mejor que correr— con *la* sirena jadeando: ya sabemos que son suyos, si no hay posibilidad de que lleven el cuchillo en un bolso ajeno o de que hagan sonar la sirena de otra ambulancia. En ese mismo poema encontramos una “secretaria de pelo rojo”, en lugar de una secretaria pelirroja; un cuchillo —el del bolso— que “abre” un neumático, como si fuera una llave, en lugar de, por ejemplo, rajarlo; una “percha de toallas”, en lugar del sintético y natural “toallero”; y una “mujer vieja”, en lugar de, simplemente, “una vieja”:

eso nos basta para saber que se trata de una mujer. En general, Reina Palazón no traduce sentidos, sino palabras. Por eso, cuando encuentra *they dug down*, translitera: “excavaron hacia abajo”, como si fuera posible hacerlo hacia arriba; o cuando da con una comparación —y hay muchas en la poesía de Sexton—, no nos ahorra ni uno solo de sus términos: en “Blancanieves y los siete enanitos”, leemos “mejillas tan frágiles como papel de fumar” o “ella es tan blanca como el macabí”, minuciosamente correspondientes a *cheeks as fragile as cigarette paper* y *she is as white as a bonefish*, en lugar de los más económicos, pero suficientes, “mejillas frágiles como papel de fumar” o “blanca como el macabí”. —



NOVELA

El mapa de hule



Sergio Chejfec
LA EXPERIENCIA
DRAMÁTICA
Avinyonet del Penedès,
Candaya, 2013, 171 pp.

PATRICIO PRON

Rose es actriz y “nunca dejó la ciudad por más de pocos días”; Félix no nació en ella y todavía le provoca perplejidad: sus paseos constituyen todo el material narrativo de *La experiencia dramática* del argentino Sergio Chejfec, pero el asunto principal de esta novela es un ejercicio asignado a los alumnos en el taller de teatro del que participa Rose en el cual cada uno de ellos “debe elegir y escenificar la experiencia cierta más dramática de su vida”. Rose vacila, se interroga y pregunta a Félix cuál es la suya, recuerda su boda, recuerda el recuerdo de una alcancía de la infancia que tuvo en el transcurso de su boda y piensa en lo que pudo

pensar su marido cuando visitó a su hermano en el hospital en la que fue su propia experiencia dramática, y todo sucede en el transcurso de una de esas caminatas que hacen sentir a Félix que está “a resguardo en un mundo que, como muchos saben, raramente brinda protección”.

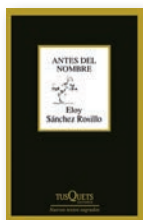
Aunque se ha dicho que *La experiencia dramática* tiene como tema “la crisis agónica del lenguaje” (cualquier cosa que esto haya significado la semana pasada), lo cierto es que lo que está en discusión en ella es el estatuto de verdad otorgado a la representación; de lo que se trata es de responder a la pregunta de si algo es menos “verdadero” por ser representado (toda vez que esa representación es experimentada como uno más de muchos otros hechos “verdaderos”), una pregunta que Chejfec parece responder por la negativa, puesto que su obra pone de manifiesto que la representación es una forma de “estar en el mundo” y que, por consiguiente, su objeto también es “verdadero” (o tan “verdadero” como puede ser cualquier acontecimiento que no sea representación, si es que hay alguno), cosa que Chejfec ejemplifica en la larga y muy bella disquisición acerca de los mapas con la que comienza el libro y en el marco de la cual Félix “cree que la sucesión de casas y edificios, esquinas y semáforos, veredas, árboles y luminarias [de la ciudad] tiene como principal cometido ser ejemplo de aquello que de todos modos los mapas dan por sentado; o sea, como si los objetos físicos no fueran más que una réplica espacial medio adormecida de aquello señalado por los mapas, y encontrarán su justificación en esa existencia complementaria”.

La experiencia dramática puede ser entendida en ese sentido como el territorio que (por una vez) imita el mapa de hule sobre el que Félix se inclina una noche de verano en uno de los pasajes más notables del libro: “Debido a los pliegues y estrías de la superficie del material, las gotas [de

sudor] caídas sobre el mapa forman concentraciones de líquido como si se tratara de lagunas o mares de verdad superpuestos a la superficie representada.” Su interés por los mapas (que contrasta con el escaso interés por ellos de Rose, quien “jamás debió pedir un plano para orientarse ni precisó ayuda para alcanzar una dirección”), habla de la necesidad de certezas en un mundo que “raramente brinda protección”, pero también de un tipo de literatura que, como la de Chejfec, hace de la alusión, de la vacilación y de la sospecha (los “pliegues y estrías” del mapa a los que se hacía referencia anteriormente) sus principales bazas; como si su autor hiciera suyo el principio según el cual “cuando no pasa nada es que vale la pena mirar”, *La experiencia dramática* narra muy pocos acontecimientos (lo que parecerá exasperante a algunos, por cierto) y propone más dudas que certezas (lo que irritará a otros), pero lo hace con el convencimiento de que las primeras “se han convertido para él en una señal, una especie de prueba de vida, uno de los pocos trances abstractos, y en este sentido interrogativos, por los que todavía es capaz de pasar con mayor intensidad”, e intensidad y belleza son todo lo que está novelado ofrece a sus lectores. —

POESÍA

Y que todo es sagrado



Eloy Sánchez Rosillo
ANTES DEL NOMBRE
 Barcelona, Tusquets,
 2013, 152 pp.

JUAN MARQUÉS

Conviene desconfiar de la felicidad de quien no ha sufrido mucho. “Llegué por el dolor a la alegría”,

se lee en el primer verso del libro que José Hierro quiso titular, precisamente, *Alegría*, y esta palabra, tal vez la más hermosa de nuestro idioma, es la que, como en tantos versos suyos, utiliza Eloy Sánchez Rosillo en el poema “Después de todo”, en el que expresa esa misma idea, la de la consecución de una dicha que es mucho más plena y creíble justamente por haberse visto amenazada, por haber sido puesta a prueba en momentos difíciles. No es un tema inédito en la ya amplia obra de Sánchez Rosillo, como sabe quien recuerde “Al mirar hacia atrás”, de *La vida* (1996) (“La vida fue llevándose / desde mi corazón hasta el olvido / aflicciones, zozobras, sufrimientos [...] y ha preservado, en cambio, en mi memoria / toda la luz que respiré”); “El secreto”, de *La certeza* (2005) (“Por si acaso se asusta la alegría / y se apresura a irse, / se la escondo a la gente y no le digo a nadie / que ha llegado a mi casa después de mucho tiempo”); “El vértigo” y “Una verdad”, de *Oír la luz* (2008) (“Y pude entonces constatar del todo / que al final del dolor no existe ya dolor”); o “Tiempo entero” y “Ayer y hoy”, de *Sueño del origen* (2011) (“Supe de la añoranza y el lamento. / Ahora celebro y canto”). Cualquiera de esos poemas es lo opuesto a la ingenuidad o al candor: son poemas que agradecen las cosas no con inconsciencia o felicidad improvisada sino con la gloria íntima de quien ha vivido y sufrido con atención hasta llegar a la sabiduría de la “aceptación” (que no resignación, ni mucho menos consuelo...), palabra que también se lee en este nuevo libro, *Antes del nombre*, y que llega todavía más lejos que la alegría o la gratitud: “La palabra resulta insuficiente. / A este sentir que en mí / es hoy acatamiento sin origen / acaso no sea impropio / llamarlo eternidad.” Se trata de una humilde “conformidad” (otro de los términos favoritos del poeta), de una suerte de estoicismo no construido

sobre la impasibilidad o el desengaño, sino sobre la esperanza y la maravilla.

Hace ya muchos libros, al menos todos esos citados, que Eloy Sánchez Rosillo es el poeta español más sólido y seguro, el más consciente de las cosas que quiere decir y el más tenaz, sobrio y profundo a la hora de decir las, a la vez que el más sencillo. Afirmar que se repite implicaría una ignorancia similar a la de protestar por que se repitan los fenómenos de la naturaleza, por que vuelvan una y otra vez el día y la noche, o que retornen marzo y el verano, o que nunca puedan acabarse los árboles y los gorriones. En lo más hondo de la mirada del poeta está la sorpresa permanente (“De todos los misterios de la vida, / el mayor es el alba”, afirma, y todavía llega más lejos al decir que cierta tarde “vino impredecible / (como suelen venir)”), la celebración de todo lo que se reciba desde fuera y todo lo que quiera emerger desde la memoria, y todo se concibe como unidad, como manifestación de lo mismo. Por otro lado es perceptible cómo Sánchez Rosillo, que siempre fue de estirpe elegíaca, poco a poco, libro a libro, va transformándose en un poeta más metafísico, no solo espiritual sino nitidamente religioso, y, lo que puede resultar más inesperado, no solo religioso sino explícitamente cristiano, como en los poemas “Viejas historias” (“Los ojos de aquel niño que yo fui / se cruzan con los ojos de Jesús cuando pasa”) o, tal vez aún más claro, en el episodio bíblico reformulado en las rimas de “La pesca milagrosa. (Lucas 5, 4-7)” (“Tiende tus redes tú también con fe / sobre la mar que te sostiene y lleva. [...] Alza luego la red. En ella, acaso, / reluzca numeroso el bien que esperas”).

Es completamente imprescindible estar muy enamorado de todos los mimbres que tejen la vida para saber encontrar y decir poemas como estos de *Antes del nombre*, en

los que Sánchez Rosillo vuelve sobre sus temas, que no son exactamente tópicos literarios pero tampoco obsesiones personales, sino simplemente asuntos inagotables: el silencio, el mar como presente y horizonte definitivo (“Habrá un verano en el que ya no venga / a este lugar al que ahora nunca falta, / y estará aquí su luz, aunque yo sombra sea”), el amanecer (“Ante un asunto así, tan delicado, / solo hay lugar en mí para el asombro”), pero también el ocaso y la noche (“No hay nadie miserable / si levanta los ojos en la noche y percibe / la piedad de los cielos / en la lenta deriva de las constelaciones”), los jilgueros (“¿Cómo es posible que algo como eso, / tan frágil y tan puro, tan de nadie y de todos, / pueda estar en la vida, ser la vida, / que exista un bien tan grande y para siempre?”), la luz, la soledad (“Hay que estar solo, pero no es bastante, / para que llegue a ti la soledad / y te ofrezca sus dones”), la memoria y la infancia, el verano, la serenidad ante la muerte. A menudo los temas se acumulan en el mismo poema, pero siempre hay variantes y hallazgos, y en este caso textos especialmente sobresalientes como “Manzanas” (“Estaban allí juntas, apretadas, conformes, / y todas sonreían”), “La mañana” (“Qué a salvo quien despierta sin temor / de encontrarse consigo un día más”), “Hilo de oro” (“Formo parte del mundo y estoy vivo. / Soy uno más, por suerte, / en la gran cofradía de la luz”), “Como el viento en la noche”, o, tal vez por encima de todos los de esta entrega, como recapitulación y epifonema, “Cuando miras despacio”: “si miras cualquier cosa un largo rato / y dejas que entre en ti, / que te vacíe de tu oscuridad / y que en tu ser halle cobijo y sea, / verás y sentirás que cuando miras / tú eres mundo también, / que en ti la vida se entrecruza y canta, / y que todo es sagrado”. —

CRÍTICA LITERARIA

El canon imposible de Harold Bloom



Harold Bloom
NOVELAS Y
NOVELISTAS. EL CANON
DE LA NOVELA
Traducción de Eduardo
Bertí, Madrid, Páginas de
Espuma, 2012, 888 pp.

✎ JORGE TÉLLEZ

“Leer a George Orwell y escribir sobre él en 1986 posee una equívoca ironía”, dice Harold Bloom al inicio del artículo dedicado a la novela *1984*, antes de declararse abrumado por una “mezcla antagónica de reacciones estéticas y morales” y de asegurar que no hay nada intrínseco en el libro que asegure su importancia en el futuro. Sus dudas se extienden incluso al género del texto: ¿cómo definir este libro?, se pregunta, ¿se trata de una sátira o de una obra de ficción?, ¿es una distopía o un contra-manifiesto?, como si estas categorías fueran mutuamente excluyentes.

Lo que también resulta irónico es que en el siglo XXI un crítico que ha expresado desacuerdos con las ideas de Aristóteles —fundamento de la teoría de los géneros— base sus reflexiones en criterios preceptivos para hablar de literatura: “No sé cuál es el género exacto de sus libros”, dice de José Saramago, antes de negar que *El Evangelio según Jesucristo* sea una novela y de proponerla como un evangelio. Seguir al pie de la letra esta afirmación permitiría ubicar el *Libro de Manuel* en el género libro, o *La vida: instrucciones de uso* en el género instrucciones de vida, por ejemplo.

Novelas y novelistas forma parte de una serie de aniversario que recupera los prólogos e introducciones que Bloom ha escrito durante veinte años y que ha agrupado así: *Cuentos y cuentistas*, *Dramas y dramaturgos*, *Ensayistas y profetas*, *La épica*, *Poetas y poemas*. Sin embargo, este orden carece de lógica cuando

se habla de género: “Existen, creo yo, varios candidatos al gran libro estadounidense y ninguno de ellos es rigurosamente una novela: *La letra escarlata*, *Moby Dick*, *Hojas de hierba*, los *Ensayos* de Emerson y *Huckleberry Finn*.” No es cuestión de rigor negar que un ensayo y un poema son novelas —tampoco queda claro por qué tendrían que serlo—, pero este carácter negativo de la definición —eso que la novela no es— no alcanza a fundamentar ningún criterio.

En la primera entrevista que *The Paris Review* le dedicó a “El arte de la crítica” (primavera 1991, núm. 118), Bloom se lamentó sobre lo extremadamente tendenciosa que le parecía la práctica de la lectura académica. Para él, el ejercicio crítico debe partir de una pasión real por la lectura y terminar con una calificación: ¿qué tan bueno es el libro? En el prefacio a *Novelas y novelistas* —ausente en la edición en español—, Bloom propone tres criterios para aceptar la “grandeza de la literatura”: resplandor estético, poder cognoscitivo y sabiduría. El carácter elusivo de estos presupuestos es perfecto para lo que sigue: la reunión inarticulada de 77 textos —la mayoría de autores angloparlantes— que en la traducción a nuestra lengua aparecen con el añadido y poco afortunado subtítulo de *El canon de la novela*.

Leer, para Harold Bloom, es relacionar: “el peso de un escritor puede ser definido como aquel que afronta su propia situación, su dependencia con un precursor”. La exacerbación de esta poética de la tensión agonística hace que el *leitmotiv* del texto sea el descontexto. Todas las obras remiten a otras obras que, cuando son buenas, pueden compararse con Shakespeare, Emerson o Whitman. Un gran libro, para Bloom, es el que da la oportunidad de hablar sobre otros escritores, pero esta obsesión por construir relaciones termina en listas de tono erudito que no dicen nada. Preguntarse a qué se parece un texto no es igual que poner atención a qué es y a cómo funciona. El libro es una enciclopedia fallida de correlaciones vacías, en la que las

entradas están conectadas pero muy pocas hablan de su objeto de estudio.

Al preocuparse por resaltar la figura del autor —lo que hay de Shakespeare en Cervantes, lo que hay de Whitman en Hemingway, etc.—, estas relaciones descentralizan la obra y dan pie a comparaciones inverosímiles: “Ganador del Premio Nobel, al igual que John Steinbeck, Lewis se parece a este último solo por dicha razón y está siendo hoy eclipsado por Faulkner, Hemingway, Fitzgerald y contemporáneos como Cather o Dreiser.” Si lo único que comparten dos escritores es el Nobel, ¿de qué sirve mencionarlo? En tal caso, Sinclair Lewis también comparte el premio con otros 108 ganadores y la ciudadanía con más de trescientos millones, según el último censo.

El artículo de Sinclair Lewis es un buen ejemplo de los vicios del libro, que abusa de las comparaciones tanto como de la idea de los antagonismos literarios: “*Arrowsmith* se publicó el mismo año que *El gran Gatsby* y que *Una tragedia americana*. Esto no fue culpa de Lewis, pero fue su desgracia. *Babbitt* salió el mismo año que *Ulises*, mientras que *Dodsworth* debió enfrentarse con *El ruido y la furia*.” Comparaciones así pertenecen más al discurso mercantilista estilo “Los mejores libros del año” que al literario. Además de Joyce, en 1922 publicaron libros Virginia Woolf, D. H. Lawrence, E. E. Cummings, Agatha Christie, Katherine Mansfield, Somerset Maugham, Scott Fitzgerald y otros: ninguno de ellos es peor o mejor por no ser el *Ulises*.

La forma en la que están planteados los antagonismos, además, hace que el libro esté plagado de juicios de valor: “Si se hiciera una clasificación de las cartas de las principales figuras literarias del siglo XIX, en la que Keats ocuparía el primer puesto y Walter Pater el último... Eliot debería ubicarse más o menos por la mitad.” Eduardo Berti, el traductor al español, ha hecho un trabajo magnífico para quitarle al libro el tono de estadística deportiva al atenuar el carácter competitivo y jerárquico del verbo *to rank* (clasificar), que

Bloom utiliza de modo enfermizo en todo el volumen. Además, los juicios están planteados de forma hiperbólica: el verdadero precursor, la auténtica influencia, el mejor crítico. El extremo es Hawthorne, a quien le dedica apenas una página y media pero a quien considera “uno de los monumentos culturales de nuestra nación”.

El único momento en que Bloom titubea es cuando habla de Saul Bellow. Al carecer de una novela que pueda calificar como la mejor, el crítico escribe un texto de tono ensayístico en el que se dedica a buscar las razones de esto que para él es un caso atípico y desconcertante. Sus dudas son mucho más interesantes que sus certezas, igual que más estimulantes son los pocos textos cercanos a la narración, como en el caso de Kipling, Kafka y Nathanael West.

El prólogo es un género difícil; Borges, uno de sus maestros, opinaba que el libro debería bastarse. A los textos de *Novelas y novelistas* les hace falta su libro, algo que convierta los juicios de Bloom en esa “especie lateral de crítica” (Borges, otra vez) y no en la “primera obra de referencia de la interpretación literaria contemporánea”, como quiere la nota a la edición española. —



NOVELA

El horror y la luz



A los rusos les gustan los abedules
OLGA GRJASNOWA
Traducción de Lidia Álvarez, Barcelona, Còmplices Editorial, 2013, 234 pp.

ALOMA RODRÍGUEZ

La primera novela de Grjasnowa (Bakú, Azebaiyán, 1984), que tal vez tenga una base autobiográfica, cuenta la historia de Masha: nacida en Azerbaiyán, es judía, se trasladó con su familia a Alemania, después

de ser testigo del pogromo contra los armenios, y quiere ser intérprete de idiomas. La novela arranca una mañana en casa de Masha: es joven, vive con Elías, su novio, en un apartamento en Fráncfort en el que se acumulan platos en el fregadero tras un intento frustrado de cocinar una quiche: “Como si fuera una actriz francesa que interpretaba a un ama de casa francesa que espera a su amante francés, el cual regresa inválido de la guerra, y le prepara una quiche y todavía no sabe qué miembro ha perdido. ‘Quiche’ le sentaba bien a mi lengua y a mí me gustaba su género gramatical.” Elías es alemán, guapo y fotógrafo, juega a fútbol y se rompe el fémur en un partido que le obliga a una operación y a unos días de convalecencia en el hospital. Ese accidente de Elías cambia la vida de Masha y desencadena una serie de hechos que la llevan lejos de su casa, a un escenario hostil. Masha va a visitarlo al hospital, charla con el médico, con los compañeros de habitación de Elías, con una mujer rusa que le pregunta cada cuánto le pega su novio, se encuentra con un profesor y conoce a los padres de Elías. Cuando vuelve a casa, Masha trata de cuidarlo, pero él quiere saber más sobre ella: quiere que le cuente qué es lo que pasó, qué es eso que no se atreve a contarle, y reaparece Sami, el exnovio de Masha que regresa de Estados Unidos.

Masha es una paria, está sola y perdida. Se ve obligada a asumir un dolor inesperado y emprende una huida hacia delante, que la lleva a encontrarse con su pasado. Cuenta el pogromo de Sumgait, en 1988, un recuerdo de infancia: “Mi madre me explicó que los azerbaiyanos y los armenios no pronunciaban igual la palabra [avellana]. Eso fue lo único que supo explicarme. Murieron unas treinta personas durante el pogromo. Casi la totalidad de los 14.000 habitantes de origen armenio huyeron de Sumgait”. Y dos años más tarde, “El 13 de enero de 1990, los seguidores del Frente

Nacional, refugiados de las regiones anexionadas y presuntos agentes del kgb marcharon de una casa armenia a otra, actuaron sistemáticamente porque tenían listas con direcciones de armenios. Esas visitas significaban saqueos, violaciones, mutilaciones y asesinatos. Mataban con palos y cuchillos. No era raro que alguien se precipitara por la ventana. A mí no me dejaban salir de casa ni hacer preguntas.” Y, por fin, pese a las reticencias de la madre —“allí las cenizas todavía estaban calientes. Mi abuela era una superviviente”—, se trasladó con su familia a Alemania: “En 1996 estábamos en Alemania. En 1997 pensé en el suicidio por primera vez.”

El deambular de Masha no termina ahí: Masha viaja a Israel para trabajar de traductora. En el aeropuerto, después de dos interrogatorios, un soldado se disculpa por haberle volado el ordenador con tres balazos para comprobar que no era una bomba. En Tel Aviv Masha tiene primas y tías a las que prefiere no ver y conocerá a dos hermanos a los que se agarrará como a una tabla de salvación. Acompaña a Tal, la hermana, a Ramala, donde algo tan trivial como la ropa revela la contradicción del fanatismo: “Solo hay dos posibilidades. O sigo llevando este vestido y me lapidan por puta, o me pongo algo más largo encima. Pero entonces pareceré una colona judía, y me lapidarán.”

Grjasnowa ha escrito una novela sobre los parias, los refugiados y la inmigración, sobre el idioma, sobre la identidad y sobre la pérdida; sobre las experiencias traumáticas, sobre el horror y la guerra, pero es una obra luminosa, donde hay humor, sexo, diversión y jóvenes buscando un futuro, y un libro que universaliza los problemas de identidad: las dudas y preguntas que se hace Masha sobre su vida o sobre qué pensar del mundo en el que vivimos son las dudas y preguntas que nos surgen a todos.

Masha tiene amigos homosexuales, árabes, judíos y alemanes, pero

A los rusos... no es una novela bienintencionada sobre la multiculturalidad: la muestra sin prejuicios ni victimismo. Y tiene momentos de revelación sorprendentes, como cuando Masha se acuerda de Anna Frank mientras ve a una mujer en la playa: “Había leído su diario a los once años y había comprendido que yo no era la única mujer que deseaba a las mujeres, y que no había que descartar nada. Los pasajes homoeróticos de su diario me tranquilizaron y me excitaban []”. O cuando conoce a un antiguo miembro de Hamás, que le cuenta que “Un amigo que se quedó en Hamás me mandó una fatwa a través de Facebook. Entonces supe que había tomado la decisión correcta.” A los rusos... es una primera novela deslumbrante, ambiciosa, arriesgada y, afortunadamente, imperfecta: es ahí donde se cuele la vida, con sus contradicciones, sus errores, sus horrores y sus disparates, pero también el placer y la belleza. —



NOVELA

Dinero falso



Alan Pauls
HISTORIA DEL DINERO
Barcelona,
Anagrama,
2013, 216 pp.

ENRIQUE MACARI

Historia del dinero cierra la trilogía de Alan Pauls sobre la Argentina de los años setenta, conformada además por *Historia del llanto*, novela que explora las relaciones entre la vocación política y la vocación lectora, e *Historia del pelo*, dilatada reflexión en torno al cabello y las obsesiones y significados que construimos a partir de él. Juntas, las tres novelas breves conforman una de las visiones

más singulares que han surgido en las letras latinoamericanas en los últimos años. Desafortunadamente, más allá de la virtud equívoca que es la idiosincrasia —y que en este caso nunca desemboca en su realización plena, la originalidad—, *Historia del dinero* resulta una novela poco gratificante, árida, muy alejada del humor y el encanto que hicieron de *Wasabi* y *El pasado* las obras admirables y extrañas que son.

La apuesta de Alan Pauls (Buenos Aires, 1959) es ciertamente arriesgada. El método que ha elegido el autor argentino para la configuración de su trilogía es el de la aproximación indirecta. En lugar de introducirnos de forma inmediata en el mundo interior de sus protagonistas —en realidad siempre el mismo: hijo de padres divorciados, aficionado a las historietas y al cine, introvertido, desapegado— o en la realidad exterior que esta interioridad habita, Pauls coloca en el primer plano de su obra un tercer elemento —el llanto, el pelo y, en el caso de su última novela, el dinero— que funciona como puente hacia el núcleo de la novela. Así, la trilogía de Pauls resulta ser una suerte de imagen invertida, un negativo, del momento histórico en que sus personajes viven. La tensión entre el anverso y el reverso —entre el original y la copia, la autenticidad y la frivolidad, la legalidad y la clandestinidad— es, de hecho, una preocupación constante en las tres novelas. La trilogía de Alan Pauls comparte un aspecto esencial con la obra de su compatriota Ricardo Piglia: la ambición de narrar la historia secreta, la que se esconde detrás de la historia oficial y acaso sea la más verdadera de ambas.

Creo que son dos los aspectos que hacen de la lectura de *Historia del dinero* una experiencia esencialmente insatisfactoria. En primer lugar, la prosa. *Historia del dinero* —como *Historia del llanto* e *Historia del pelo*— se conforma de oraciones larguísimas, oraciones en las que la cláusula principal es interrumpida por cláusulas

subordinadas que se multiplican sin cesar y que al final desembocan en un regreso a la cláusula principal. Ahora, está claro que todo recurso es válido dentro de una obra literaria, siempre y cuando este recurso responda a una necesidad real dentro de la obra. Podemos poner como ejemplo de esto a Juan García Ponce, que utilizó y perfeccionó oraciones de gran aliento que encarnaban a la perfección el carácter dialéctico —y las más de las veces circular— de su imaginación narrativa. Las largas oraciones de Alan Pauls, sin embargo, no parecen tener mayor propósito que su misma longitud. El estilo de *Historia del dinero* es retórico, en el sentido en que este término era entendido por Susan Sontag: hay una inflación de medios sin relación con los fines.

El segundo aspecto tiene que ver con la construcción de los personajes. Como en *Historia del llanto* y en

Historia del pelo, la exploración de la sensibilidad del protagonista anónimo es uno de los propósitos centrales de la obra. Esta exploración, sin embargo, adolece las más de las veces de una falta de dirección. La virtud capital del narrador es el discernimiento: de la infinidad de detalles con que se puede llenar una novela, o con los que se puede construir un personaje, el narrador elige solo aquellos que aportan algo a la configuración del sentido total de la obra. En *Historia del dinero* el detalle gratuito abunda, especialmente en lo que al protagonista se refiere: el hecho de que el personaje nunca recuerda de qué lado meter la llave en el cerrojo, de que pasa horas en su cuarto escuchando Emerson, Lake & Palmer, el método que utiliza para pagar a los albañiles de su casa. Y los detalles que deberían ser significativos —el detalle insertado de forma casual por el que sabemos que lee todo lo que se le

ponga en frente, por ejemplo— nunca encuentran un marco donde insertarse. El resultado es la sensación de que los personajes de la novela, y en especial su protagonista, no son más que un cúmulo de anécdotas, detalles y manías que giran en torno a un centro inexistente.

Historia del dinero es una novela inclasificable, no debido al peculiar mundo en el que nos introduce, sino a la profunda vaguedad que se esconde en el centro de la obra. *Historia del dinero* nunca se decide a ser nada: ni novela política, ni *Bildungsroman*, ni recuperación del pasado, ni investigación de la interioridad. En algunos momentos, los mejores, *Historia del dinero* logra algo parecido a la melancolía; la mayor parte del tiempo no pasa de ser una novela que se esfuerza demasiado en ser literaria y acaba siéndolo en el sentido más superficial del término: gesto vano, artificial, nimio. —



banamex
EN LA CULTURA

blog de
creación

CIUDAD
SOMBRA



<http://letraslib.re/11D25TW>