

LIBROS

56

LETRAS LIBRES
ENERO 2015

Francis Fukuyama

• POLITICAL ORDER AND POLITICAL DECAY. FROM THE INDUSTRIAL REVOLUTION TO THE GLOBALIZATION OF DEMOCRACY

Antonio Muñoz Molina

• COMO LA SOMBRA QUE SE VA

Lucy Hughes-Hallett

• EL GRAN DEPREDADOR. GABRIELE D'ANNUNZIO, EMBLEMA DE UNA ÉPOCA

Clarisse Nicoïdski

• EL COLOR DEL TIEMPO. POEMAS COMPLETOS

Selva Almada

• LADRILLEROS

Luigi Amara

• HISTORIA DESCABELLADA DE LA PELUCA

Juan Carlos Méndez Guédez

• LOS MALETINES

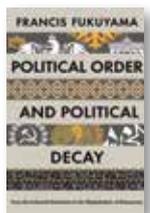
Martín Caparrós

• EL INTERIOR



POLÍTICA

Dudas sobre el fin de la historia



Francis Fukuyama
POLITICAL ORDER AND POLITICAL DECAY: FROM THE INDUSTRIAL REVOLUTION TO THE GLOBALIZATION OF DEMOCRACY
Londres, Profile Books, 2014, 464 pp.

JAN-WERNER MUELLER

Veinticinco años después de su ensayo acerca del “fin de la historia”, Francis Fukuyama todavía cree que la democracia liberal es la etapa final del desarrollo político humano.

Durante cerca de un cuarto de siglo, Fukuyama ha sido una especie de chivo expiatorio intelectual. Cualquiera que no tuviese nada interesante que decir sobre nuestra era desde el fin de la Guerra Fría sentía que, por lo menos, podía lanzar un golpe contra un famoso intelectual estadounidense al declarar que, después de todo, la historia no había acabado. Sin embargo, Fukuyama nunca fue tan ingenuo como para asegurar que los conflictos desaparecerían de

la noche a la mañana. Lo único que quiso decir en 1989 fue que solo la democracia liberal podría, al fin, satisfacer la aspiración humana de libertad y dignidad.

La cuestión no es si aún podemos ver que una maldita cosa suceda después de la otra (tal y como, supuestamente, Henry Ford definió la historia), sino si acaso existen serios rivales para la democracia liberal en la imaginación política global. ¿Habrá millones de personas que se apresuren a vivir en el Estado Islámico? ¿Sueñan los occidentales con el sueño chino? Fukuyama no cree que sea así. Sin embargo, lo que hemos tenido que aprender por las malas desde 1989 es lo difícil que puede llegar a ser la construcción de instituciones democráticas liberales perdurables, aun cuando mucha gente las requiera con desesperación. El nuevo libro de Fukuyama intenta explicar por qué y nos advierte de que la democracia liberal no es un logro definitivo. Hoy existe en el mundo un ejemplo particularmente inquietante de lo que Fukuyama designa como “decadencia política”: su propio país.

Este es el segundo de dos volúmenes pensados para actualizar una obra clásica de la ciencia política estadounidense: *El orden político en las sociedades en cambio*, de Samuel P. Huntington, publicada por primera vez en 1968. Huntington, maestro de Fukuyama en la Universidad de Harvard, le había asestado un golpe fatal al optimismo de posguerra, según el cual, los países en desarrollo llegarían a ser modernos de forma inevitable. Aun así, la modernización política y la económica, insistía Huntington, son dos cosas distintas. El éxito económico conduciría a la gente a movilizarse, pero es común que los sistemas políticos no puedan satisfacer las crecientes exigencias de participación política y que se colapsen con violencia. Autodefinido como un “leninista burkeano”, Huntington insistía en que la estabilidad política debía tener prioridad. Celebrar elecciones demasiado

pronto podía resultar contraproducente; la modernización bajo un auspicio autoritario era algo más seguro.

El Fukuyama de la crisis europea no es tan sombrío como su mentor, pero también insiste en que la democracia no funciona necesariamente bien por sí sola. Es necesario vincularla con el Estado de derecho y con un Estado que funcione bien, en un mismo paquete político general. La ausencia de Estado explica desastres políticos contemporáneos como el de Nigeria, y también las causas ulteriores de la crisis europea.

Grecia e Italia disfrutaban de una democracia pero sus problemas actuales se deben al hecho de que, históricamente, la democracia llegó antes que la condición de Estado propiamente dicha. Cuando el derecho a voto se extendió en el siglo XIX, las elecciones derivaron en el intercambio de favores (sobre todo en el intercambio de trabajos en el sector público) por votos, lo que los politólogos llaman “clientelismo”. En los años setenta del siglo XIX, Grecia tenía siete veces más empleados públicos que Gran Bretaña, y el patrón de inflar el Estado para obtener ventajas políticas de corto plazo nunca desapareció: entre 1970 y 2009, el número de empleados públicos se quintuplicó.

El clientelismo en masa, escribe Fukuyama, es distinto a la corrupción descarada; crea una forma primitiva (pero muy dañina en lo económico) de rendición de cuentas democrática. Después de todo, los ciudadanos pueden decir que solo emitirán su voto por aquel político que de verdad ofrezca ese trabajo fantástico en Atenas.

Fukuyama sostiene que la verdadera división en Europa no es entre el norte disciplinado y trabajador, y el sur del *dolce far niente*, ni entre aquellos países de generoso bienestar social y aquellos que son más duros con los necesitados. La verdadera oposición ocurre entre lo que llama la Europa clientelista y la Europa no clientelista. ¿Es posible cambiar algo? Fukuyama nos recuerda que Estados Unidos

fue también el primero en introducir la democracia, pero que aquello que llama “el Estados Unidos del Clientelismo” tuvo la suerte de contar con una coalición de hombres de negocios, profesionales de clase media y reformistas urbanos que finalmente se las arregló para conseguir que se aprobara una reforma de la administración pública. Grecia, nos dice el autor, nunca tuvo un electorado semejante, que apoyara esos cambios. Italia sí lo tuvo pero el éxito en el sur del país no fue jamás completo.

El otro mensaje profundamente pesimista del Fukuyama del *micromanagement* es que el desarrollo político no es una calle de un solo sentido. Durante la mayor parte del siglo XX, Estados Unidos dio grandes pasos para construir una administración apropiada, pero en los últimos años la calidad del gobierno estadounidense ha decaído. El ejemplo favorito de Fukuyama es el Servicio Forestal de Estados Unidos, que hace cien años era el paradigma de una administración limpia y eficaz. En la actualidad se encuentra sujeto al *micromanagement* de las cortes y sobrecargado por los mandatos conflictivos del Congreso, que busca complacer a todos, desde los empresarios hasta los ecologistas.

Fukuyama va en contra de la sabiduría convencional al insistir en que las buenas burocracias necesitan, de hecho, independencia. En cambio, en Estados Unidos, la intromisión de los jueces en política y en el Congreso, sitiado por doce mil cabildeos registrados, genera agendas políticas incoherentes. Los estadounidenses viven en lo que Fukuyama denomina una *vetocracia*, donde diversos grupos de interés, que operan bajo el principio del “intercambio legalizado de regalos” con los legisladores, impiden las políticas racionales. Si el objetivo del desarrollo es lograr, más o menos, el buen equilibrio entre la condición de Estado, el Estado de derecho y la democracia, entonces Estados Unidos está sufriendo de demasiadas

leyes y demasiada “participación” de vetócratas adinerados.

A su favor, el circunspecto Fukuyama no extrae ningún tipo de lección global de esta historia de decadencia política. Se resiste a concluir que, en los países en desarrollo, la democracia debe esperar hasta que se haya erigido un Estado, aunque sí concede que a veces los regímenes autoritarios pueden ser mejores para construir Estados, en tanto tienen un mejor equipamiento para conformar una identidad nacional uniforme, otro requisito para conseguir que la democracia funcione. Tampoco cree que de vez en cuando debamos darle una oportunidad a la guerra: a diferencia de muchos sociólogos, Fukuyama no acepta del todo la idea de que los Estados llevan a la guerra y que la guerra hace Estados (lo cual implicaría que Estados ruinosos que se encontraban en un punto relativamente pacífico, como Latinoamérica, se podrían haber beneficiado de un siglo XX más violento).

Fukuyama no puede evitar su admiración por China puesto que, de acuerdo con el autor, fueron los chinos quienes inventaron el Estado como tal (dieciocho siglos antes de que a nadie en Europa se le ocurriera algo semejante). Esta cronología es difícil de creer y es la única parte del libro que no se encuentra respaldada en politólogos estadounidenses contemporáneos (cuya prosa, por lo general menos brillante que la de Fukuyama, el autor reproduce con fidelidad a lo largo del libro, sin hacer concesiones a las anécdotas históricas). Hasta donde sabemos, la antigua dinastía Qin pudo haber tenido una fuerte burocracia y haber controlado vastos territorios, pero eso no se traduce en una moderna condición de Estado.

En todo caso, Fukuyama atempera su admiración al aseverar que China es la única civilización que jamás desarrolló algo parecido al Estado de derecho. Los orígenes de este pueden encontrarse en la religión trascendental. El catolicismo,

y los conflictos Iglesia-Estado que generó, hicieron posible el Estado de derecho en Europa; nada similar logró el confucianismo que, sostiene Fukuyama, es muy distinto de las religiones occidentales.

El autor admite que su libro no ofrece recetas políticas. Le interesa saber cómo llegamos hasta aquí, no hacia dónde vamos. El libro es el signo de un nuevo tipo de autocuestionamiento occidental: no solo no sabemos cuáles son los siguientes pasos a tomar (incluso si todavía tenemos fe en ese destino último, el fin de la historia), sino que es posible que, como sonámbulos políticos, sigamos dando marcha atrás. Fukuyama, a menudo acusado injustamente de ese triunfalismo que siguió a la Guerra Fría, nos está llamando a despertar. —

Traducción de Roberto Frías.
Publicado originalmente en
The Irish Times.



NOVELA

Sombras persiguiendo
sombras

**Antonio Muñoz
Molina**
**COMO LA SOMBRA QUE
SE VA**
Barcelona, Seix Barral,
2014, 536 pp.

GONZALO TORNÉ

EN el centro de *Como la sombra que se va* encontramos al asesino de Luther King, James Earl Ray, pero su protagonismo no radica tanto en su biografía completa o en el crimen que le dio su triste fama como en la posterior huida y en el intento abortado de construirse una nueva identidad. Muñoz Molina no se recrea en el asesinato, apenas roza la cuestión del racismo y

de los derechos civiles envueltos en la muerte de Luther King, y resuelve el pasado de Eral Ray en un conciso *travelling* (uno de los capítulos mejores del libro). La novela prefiere detenerse en la semana larga que Earl Ray pasa con nombre falso y pasaporte canadiense en Lisboa, aturdido y atemorizado, pero esperanzado con poder huir a África, donde de manera un tanto fantástica confía en “empezar una nueva vida”. Esta amplísima área de la novela está escrita en el estilo más esforzado y reconocible de Muñoz Molina: prolijo en la documentación, sensato en las reflexiones y muy atento a las descripciones sensoriales, un estilo que desde 1987 lleva convenciendo y convocando a miles de lectores.

Me refiero a “esta amplísima área” porque la novela no se agota en Earl Ray, Muñoz Molina intercala entre la trama principal una serie de capítulos dedicados al escrutinio de su propia vida, centrados precisamente en 1987, el año que publicó *El invierno en Lisboa*, un elegante *noir* donde rendía homenaje al cine negro americano y a los tugurios donde fue fermentando el jazz, y cuya recepción le permitió convertirse (“dar el salto”) en “escritor profesional”. Como el propio Muñoz Molina ha señalado que “una gota de ficción tiñe todo de ficción”, lo más práctico será dar por hecho que una gota de esa especie (o varias) ha diseminado sus propiedades alterativas por las páginas de este libro, y tomarlas como ejercicios de autoficción antes que como una memoria más o menos prematuras y parciales.

Sea como sea, los lectores que conserven un grato recuerdo de *Ardor guerrero* (todavía el libro que prefiero del autor) descubrirán en estas franjas autoficticias algunas de las mejores páginas de la novela. Muñoz Molina describe con minuciosa crueldad el esnobismo que predomina en los ambientes culturales de provincia, las angustias del joven novelista al que se le ha reconocido el talento pero debe cargar todavía con los restos de su antigua existencia (afectiva y laboral),

y cómo le desestabilizó el inesperado éxito que supuso *El invierno en Lisboa*. Estos aciertos compensan los pasajes menos afortunados en los que Muñoz Molina arma una gaseosa poética (“Una novela es un estado del espíritu”; “El estado del espíritu nace con la novela y se extingue con ella”) y nos relata sus paseos por los itinerarios más célebres y socorridos de Lisboa con un grado de detalle fetichista que aleja un poco del libro a los lectores que no ejerzan de rendidos incondicionales.

Unas palabras sobre la autoficción. Martin Amis aseguraba que en la medida que los novelistas empezaron al mismo tiempo y al pelotón a cerrar el foco de sus ficciones sobre personajes parecidos a ellos (en lugar de ampliarlo imaginativamente hacia personas y ambientes ajenos) el fenómeno de la autoficción no podía juzgarse en conjunto, sino que lo más juicioso era aceptarlo en pleno como un brote de gripe “global”. Pamuk asegura que su éxito radica en que intensificaba un placer preexistente propio de la lectura de novelas: indagar el grado de veracidad o de identificación del autor con algunos de sus personajes. Y costaría negar que en sus mejores versiones la autoficción ha sido un método eficaz y sutil de renovar la narrativa. Roth y Oé, por ejemplo, la emplean como punto de partida para fabulaciones que pueden llegar muy lejos en la senda de lo inverosímil (Roth se ha retratado como espía al servicio del Mosad y Oé ha participado en una suerte de comando terrorista sexagenario) con el propósito de indagar críticamente en la mentalidad de su generación y discutir de manera brillante y audaz sus propios libros.

Pasadas unas cuantas décadas es inevitable que se haya perdido un poco de frescura, por no decir que la autoficción se ha convertido en un academicismo: en sus peores versiones es la coartada prestigiosa para que el novelista pase bajo mano materiales tan poco interesantes como la vez que te invitaron a dar una conferencia o ese día que te encuentras con un colega

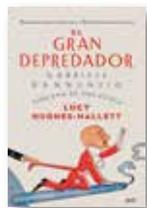
en un congreso. Cuando el prestigio a priori de esta manera de contar se retire (inevitable destino de cualquier estrategia narrativa) es posible que los lectores descubran unos cuantos horrores que la crítica de su tiempo, entontecida por el automatismo, ha pasado por alto. De manera que a estas alturas de la película la pregunta más sofisticada que una novela que recurre a la autoficción le hace de manera voluntaria o involuntaria a sus lectores solo puede ser esta: ¿de verdad era absolutamente necesario?

El propio Muñoz Molina desliza cuál es el vínculo “necesario” entre las dos áreas de la novela: escudriñar “cómo ve las mismas cosas que estás viendo tú quien no se te parece en nada; quien es tan distinto de ti y tan desconocido casi que no sabes imaginarlo, por mucha información que acumules maniáticamente sobre su vida”. Y, ciertamente, la novela se articula en un contraste de miradas entre la del novelista que cuenta un episodio de su vida pasada y la de un asesino que huye, ambos pasean por las mismas calles y plazas, y se cruzan con transeúntes parecidos. Pero hay más vínculo, en realidad no es del todo cierto que ambos “personajes” no se parezcan en nada: más allá de sus diferencias (morales y legales) ambos son criaturas de paso en la ciudad, con identidades falsas o en las que no quieren reconocerse, dos sombras tratando de alumbrar su futuro. Aunque, obviamente, el desenlace de ambas suertes no pueda ser más opuesto. —



BIOGRAFÍA

El mundo y la carne



Lucy Hughes-Hallett
EL GRAN DEPREDADOR.
GABRIELE D'ANNUNZIO.
EMBLEMA DE UNA ÉPOCA
 Traducción de Amelia Pérez de Villar
 Barcelona, Ariel, 2014,
 745 pp.

IGNACIO MARTÍNEZ DE PISÓN

Viendo las fotos del D'Annunzio adulto (bajito, estrecho de hombros, con un rostro poco agraciado y los dientes oscuros e irregulares), cuesta creer que resultara irresistible para la mayoría de las mujeres a las que se acercaba. Pero así era. El pormenorizado recuento que su biógrafa hace de sus aventuras eróticas impresionaría al mismísimo don Juan (e incluso a Warren Beatty). El autor de *El placer* era un auténtico coleccionista de amantes, a las que se entregaba con arrebatada pasión y promesas de amor eterno, para poco después abandonarlas sin contemplaciones. Esa faceta de inveterado burlador forma parte, sin duda, del personaje que desde su más temprana juventud se aplicó a construir: el amante insaciable y poeta de la sensualidad, el esteta que triunfaba en los mejores salones, el genio en el que confluían la Roma milenaria y la joven Italia, el heredero de las grandezas del pasado y pionero de las del futuro, el superhombre nietzscheano para el que no regían las normas convencionales, el vate capaz de enardecer a las multitudes...

Que D'Annunzio tenía una elevadísima opinión de sí mismo no admite discusión. Para alguien así, a quien su mundo y su siglo se le quedaban pequeños, la autopromoción no era un movimiento estratégico sino un acto de generosidad hacia los demás, humildes mortales. Y en eso de la autopromoción se reveló

desde el principio como un auténtico maestro. Cuenta Hughes-Hallett que, siendo todavía un joven poeta apenas conocido, informó anónimamente a la prensa de su propia muerte para luego reaparecer y ser aclamado como “la más joven de las Musas”. De alguien que sin haber cumplido los veinte años es capaz de hacer eso se puede esperar cualquier cosa. Narcisista incorregible, desvergonzado histrión, sublime fanteche, la a menudo irritante personalidad de D'Annunzio nos parece ahora más interesante que su propia obra, y la publicación de *El gran depredador* proporciona una buena oportunidad de comprobarlo.

De las muchas contradicciones en que incurrió, acaso las más llamativas sean las que tienen que ver con su propio país. Nacido en 1863, cuando todavía no se había completado la unificación italiana, la suya fue una infancia inflamada de ideales patrióticos y fantasías heroicas. El pequeño D'Annunzio que enseguida perseguiría los encantos de la vida muelle adoraba el liderazgo sacrificado y austero de Garibaldi, a quien, más que emular, acabaría parodiando: se diría que nunca distinguió muy bien entre épica y epicureísmo. Ardoroso belicista que se especializaría en celebrar la sangre derramada por la patria y enviaría a muchos jóvenes italianos a una guerra mortífera, le repugnaba sin embargo la vida de soldado, y durante años se afanó en esquivar sus obligaciones militares. Ya cincuentón, participó activamente en la Gran Guerra, primero como propagandista e instigador de la intervención italiana, más tarde como aviador que arrojaba sobre el enemigo octavillas con poemas pero también bombas de verdad. En esa época, el mismo D'Annunzio que tanto se había resistido a la incorporación a filas se fotografiaba luciendo su impecable uniforme de oficial de las fuerzas aéreas. Resultó herido en uno de esos vuelos y a punto estuvo de quedarse ciego, lo que

engrandeció su leyenda y aportó algo de prestancia a su poco marcial figura. Eran los años en los que cantaba a esa *bella morte* que empezaba a deslumbrar a los primeros fascistas. No es de extrañar que Mussolini se apresurara a considerarle uno de los suyos (aunque, como bien señala Hughes-Hallett, no es que D'Annunzio fuera fascista sino que el fascismo fue dannunziano).

En su breve y más bien negligente experiencia como parlamentario, D'Annunzio se había situado “más allá de la derecha y de la izquierda” y había prometido una “política de la poesía”. Concluida la guerra mundial, el escritor se embarcó en su última gran aventura. Al frente de una pequeña columna de voluntarios, se propuso anexionar a Italia el territorio irredento de Fiume (la actual Rijeka, en Croacia). Las tropas italianas que debían detener su avance, lejos de hacerlo, se le fueron sumando por el camino, y al final eran más de dos mil los soldados que le acompañaban en la toma de la ciudad. Los capítulos que Hughes-Hallett dedica al episodio de Fiume son sencillamente fascinantes. Mientras las potencias negociaban las nuevas fronteras europeas, la pequeña ciudad-estado se mantuvo ajena a la legalidad de los tratados internacionales. Venerado por la comunidad italiana local y erigido en gobernador omnímodo, D'Annunzio dispuso durante quince meses de total libertad para llevar a la práctica sus utopías particulares. Empezó por establecer un régimen dictatorial en el que lo importante era la adhesión a su persona. Siempre megalómano y circense, mantenía entretenidos a los ciudadanos con constantes desfiles y celebraciones, y todas las mañanas buscaba la aclamación popular con exaltadas arengas desde el balcón de su palacio. Pero lo que comenzó como un laboratorio de esa etérea “política de la poesía” no tardó en degenerar. A la inicial llegada de poetas y revolucionarios siguió la de

prostitutas, delincuentes y simples aventureros. Refugio de prófugos y proscritos, la violencia se extendió y la población eslava fue objeto de una brutal persecución. Entre tanto, la tradicional prosperidad de la ciudad había dado paso a la ruina económica y a la escasez de artículos de primera necesidad, y la figura de D'Annunzio, al que incluso los más fieles empezaban ya a abandonar, contaba cada vez con menos apoyo entre los ciudadanos... La aventura acabó como tenía que acabar: de una manera un poco bufa. Un breve bombardeo bastó para desalojarle del palacio y forzarle a entregar la ciudad. Quienes con tal facilidad le derrotaron no pertenecían al ejército yugoslavo sino al italiano. Paradójico como casi siempre, el gran patriota italiano se había convertido en enemigo de su propio país. —



POESÍA

Lengua calcinada, poesía viva



Clarisse Nicoïdski
EL COLOR DEL TIEMPO.
POEMAS COMPLETOS
Traducción de Ernesto Kavi
México-Madrid, Sexto
Piso, 2014, 115 pp.

—EDUARDO MOGA

De Clarisse Nicoïdski (Francia, 1938-1996) supe por primera vez (y creo que supimos todos) en *Las insulas extrañas*, la antología de poesía en lengua española publicada en 2002 por José Ángel Valente, Andrés Sánchez Robayna, Eduardo Milán y Blanca Varela. Allí aparecían unos poemas, breves y delicados, escritos en una lengua exótica, que ya solo hablan un puñado de comunidades judías esparcidas por el mundo, pero que sonaba extrañamente familiar —y que la antología consideraba

española—: el sefardí. Nicoïdski fue una notable escritora en francés — publicó teatro, ensayo, biografía, poesía y novela erótica; hermana y esposa de pintores, dedicó mucha atención a la pintura—, pero reservó un espacio de su creatividad para una de las lenguas de su familia, quizá la más íntima. Como en el caso de Elías Canetti y de muchas otras familias judías de la diáspora, en su casa se habían allegado tantos idiomas como personas: el italiano de su madre, que era triestina; el serbocroata de su padre, de Sarajevo (ambos, por cierto, se conocieron en Barcelona, al principio de la Guerra Civil); el francés del país en el que se habían establecido; y el “spaniol muestro”, que provenía de los abuelos, refugiados en el “Ottoman turco” cuando fueron expulsados de España —por la Inquisición, precisa Nicoïdski—. La poeta nació en Lyon —ella lo dice de otra forma, acaso mejor: “en Lyon me nací”— y sobrevivió con sus padres y hermano a la ocupación nazi y a los horrores de la persecución de su pueblo. No así el resto de su familia, que se había quedado en Yugoslavia y fue exterminada por la ustacha, los aliados croatas de Hitler. Junto a su obra en francés, y sobreponiéndose al sentimiento de que aquella otra lengua de su infancia era solo una parla doméstica, “del ‘secreto’, del susto y —quizas— de la vergüenza”, Nicoïdski dio dos libros en sefardí: *Lus ojus Las manus La boca*, en 1978, y *Caminus di palavras*, en 1980, que ahora se recogen en este solo volumen, con la airosa traducción de Ernesto Kavi.

La poesía de Nicoïdski es depurada y esencial. No contiene adornos. Sus versos, escuetos, desnudos, frágiles hasta lo quebradizo, transmiten sentimientos capitales, pero pulimentados hasta la extenuación, como láminas de vidrio, que irradian sutiles irisaciones. Lo que aparece en los poemas son realidades elementales: los ojos, las manos, la boca, la voz, los árboles, la sangre, la luna, el vino, el mar. Y las acciones

que describen son, asimismo, las acciones radicales de la existencia, las más próximas al núcleo de nuestro ser: tener miedo, dormir, sentirse solo, recordar, olvidar, querer. Este esencialismo se imprime en los modos expresivos de Nicoïdski, y en su estructura retórica, siempre muy sobria. Las repeticiones –a menudo, anafóricas– son su principal forma de articulación: “se rasgaron los ojos / para ver / el velo colorado que nos ciega / se rasgaron los ojos / como tela / que esconde la verdad // se rasgaron”, leemos en un poema de *Los ojos Las manos La boca*. A las repeticiones se suman las enumeraciones: “abrió la puerta / con sus manos / encendió un fuego de espanto / tomó el pan / con sus manos / comió / una comida de espanto / tomó el agua / en sus manos / bebió / un agua de espanto / y cuando abrió las manos / leyó en ellas / una mancha de espanto”, dice otro. Esta sencillez en la dicción obedece, en parte, a la propia naturaleza del instrumento lingüístico empleado, el sefardí, que no ha seguido la evolución natural del castellano, sino que ha quedado varado en las formas habladas en España el siglo xv. El mundo, pues, al que alude –y al que puede aludir– el judeoespañol de Nicoïdski es un mundo ceñido, circular, interior, ajeno a muchas amplitudes y a muchas flexibilidades, pero sabroso y denso en su arcaísmo, pleno en su desolada individualidad. En *El color del tiempo*, por ejemplo, no hay lámparas, sino candiles; la sangre no es roja, sino colorada; los agujeros son buracos; las fábulas, consejas; y muchas palabras, como jarro, pensar o vergüenza, presentan vacilaciones ortográficas: “dxaru”, “djaru”; “penser”, “pinser”; “verguenza”, “vringüensa”. La sencillez de las fórmulas utilizadas por Nicoïdski no excluye la complejidad emocional; antes bien, la subraya. En este torbellino de sentimientos, uno destaca por encima de los demás: el miedo. Un miedo que es expresión de un dolor histórico –el

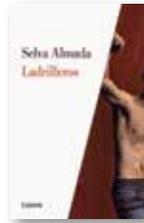
de los pogromos y expulsiones, de los que la propia familia de la poeta había sido víctima–, pero también de un desconuelo individual, de una devastadora conciencia de la soledad, de lo precedido o imposible del amor. Nicoïdski habla de “estos pozos sin fondo / donde mi alma se ahoga”; de “mis manos / dos pájaros asesinados”; de la boca, “abierta / como un pozo / donde me podía arrojar / cerrada / como una puerta / cuando asesinaban en la calle”; del grito que sale “como un cuchillo / [...] un grito para matar”. *Los ojos Las manos La boca* denuncia la violencia, física y metafísica, del mundo: la poeta se refiere a menudo al espanto, y a la muerte, y a lo rojo, símbolo de la herida, de la vida que se escapa. Es muy revelador –y muy coherente– que su última sección sea una elegía a Federico García Lorca, con el subtítulo “Cuéntame la fábula ensangrentada que abrirá las puertas cerradas”: cinco poemas, trufados de vocabulario lorquiano –el caballo, la luna–, que recuerdan su asesinato: “Cayeron las estrellas cuando / la sangre escurriendo de tu boca escribiste palabras en la arena”, dice el poema III.

El segundo libro de Nicoïdski, *Caminos de palabras*, un canto de amor, transforma el miedo en esperanza y en unión jubilosa. La violencia y sus metáforas son las mismas, pero ahora ya no se asocian con los tormentos e iniquidades de los victimarios, sino con los deleitosos embates de la pasión: “te daré el calor del espanto”, leemos, por ejemplo; o “colorada sangre de hojas sin vergüenza”; o “dame el temblor de un ala muerta / dame / el temblor de tu locura desgarrada / el pozo / seco de agua ida”. La pasión documentada en *Caminos de palabras* sigue siendo delicada, como todo en la obra de Nicoïdski. La perfilan los símbolos tradicionales de la mística amorosa –el vino, los labios, la mañana que llega, la quemadura, la locura– y desemboca en

un frenesí de daciones, fruto de la entrega mutua: la mano, las alas, el poder, la nada. —

NOVELA

Violencia y aridez



Selva Almada
LADRILLEROS
Barcelona, Lumen,
196 pp.

ALOMA RODRÍGUEZ

Dos adolescentes yacen en el suelo. Agonizan mientras amanece en un parque de atracciones vacío. Se acaban de clavar sendas navajas en una pelea. Son vecinos y fueron inseparables hasta que una maestra decidió sentarlos alejados en clase para controlar a los alumnos. Así, poco a poco, la enemistad de los padres, la prohibición de visitar la casa del otro, rencor a rencor, venganza a venganza, todo desemboca en esa escena trágica y patética de los dos enemigos que se desangran juntos a los pies de una noria en un pueblo del interior de Argentina: “La vuelta al mundo quedó vacía, sin embargo las sillas siguen balanceándose. Será el aire del amanecer.”

Ladrilleros, de Selva Almada (Entre Ríos, 1973), cuenta la historia de “una enemistad casi legendaria”, como dice la contraportada. La novela reconstruye la relación de Pájaro Tamai y Marciano Miranda: ¿qué ocurrió para que acabaran así? Repasa los hitos de la vida de estos dos muchachos de provincia, hijos de ladrilleros, vecinos y cuyos padres ya estaban enfrentados por algo que nadie recuerda pero que no ha sido perdonado. Tamai y Miranda son como riachuelos que confluyen en un punto para separarse y volver a unirse. Sus vidas han

sido al mismo tiempo parecidas y muy diferentes: uno es hijo de unos padres que se quieren, el otro ocupa el lugar del padre en el corazón de la madre; uno admira a su padre, el otro le teme, pero el temor se va convirtiendo en desafío; uno va a pescar con el padre, el otro recibe palizas interminables; uno se queda huérfano, el otro no ha visto a su padre desde que los abandonó; uno descubre casi por accidente que le gustan los hombres.

Pájaro Tamai es hijo de Óscar Tamai y Celina; así se resume la historia del noviazgo: “Antes de decirle que sí al cura, Celina le había dicho que sí a su novio, a la urgencia de sus besos que le dejaban el cuello y los hombros llenos de pequeños moretones. Que era como decirle, también, que no a su padre, que se oponía a la relación.” Marciano Miranda es hijo de Elvio y de Estela: “Ella, la reina de los carnavales, la que podía tener al hombre que se le antojara, lo eligió a él [...] Con Miranda, Estela no tendría un futuro económico, pero se iba a divertir en grande.” Óscar Tamai se hace ladrillero por azar; Elvio viene de una familia de ladrillos: “buena parte del pueblo estaba levantada con sus ladrillos”. Los respectivos primogénitos, Pájaro y Marciano, nacen con una semana de diferencia. La primera gran disputa que señala la enemistad entre los padres tiene que ver con un perro y decisiones tomadas demasiado rápido y sin medir bien las consecuencias, pero sellan un pacto de odio con tanta fidelidad y dedicación que cuando uno de los dos muere asesinado “como un perro”, el superviviente añora a su enemigo muerto.

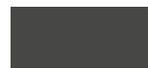
El listado de las escenas que desembocan en esta muerte trágica y absurda es también el retrato de un mundo profundamente violento, hostil, duro y árido, un mundo que se remonta al *Martín Fierro*. Un lugar en el que lo viril es sinónimo de agresivo y donde el amor parece

solo un pretexto para el sexo, que es también violento. En ese sentido, comparte cierto clima deprimente, monótono y masculino con *La última película*, de Larry McMurtry, aunque la novela de Almada no tiene el sentido del humor de la del estadounidense: en *Ladrillos* no hay sitio para la risa, ni hay un momento de relajación; todo sucede en tensión y se cuenta también en tensión, como si estuviera escrita con los dientes apretados. El tono, que hace pensar en una tragedia inminente e ineludible, recuerda a películas como *Historias mínimas*, de Carlos Sorín, o *La Ciénaga*, de Lucrecia Martel.

Una de las virtudes de *Ladrillos* es la valentía de Almada a la hora de usar un tono que a veces es deliberadamente vulgar y otras roza la ñoñería a través de un narrador omnisciente que adopta el punto de vista de los personajes y hasta sus modismos. Lleva la elección del tema, el tono y la trama tan al límite que a veces se acerca al melodrama. La idea del amor y del sexo que tienen los personajes responde a la que transmiten las telenovelas. El narrador bordea el ridículo en ocasiones: “El marido le lamió la oreja y le desprendió el vestido, abotonado por delante. Le acarició las tetas con una mano y bajó con la otra hasta la juntura de las piernas, hasta el tajo que abrió, húmedo y tibio.” Para volver a la cotidianidad menos elegante: “Una vez terminaron, ella buscó una toalla de mano y se limpió la entrepierna.”

Quizá las partes menos consistentes del libro son las ensoñaciones de Marciano, en las que se reencontra con su padre, un delirio que solo puede anunciar la muerte. En una de ellas, Marciano recuerda una excursión a Entre Ríos y que quería quedarse a vivir allí porque estaba seguro de que sería más fácil ser feliz que en el pueblo: “Acá, todo duro, seco, espinoso, lleno de polvo. Allá, hasta el carácter de la gente debía ser más amable. Acá no se puede, acá

todo tiene que ser violento, a la fuerza.” *Ladrillos* se mueve en la frontera entre lo épico y lo cursi, entre lo popular y lo elevado, entre la construcción y la fidelidad a la realidad para contar esta historia que tiene mucho de leyenda. *Ladrillos* es una demostración del talento de Selva Almada. —



ENSAYO

Las metamorfosis de la cabellera ficticia



Luigi Amara
HISTORIA
DESCABELLADA DE LA
PELUCA
Barcelona, Anagrama,
2014, 234 pp.

ELISA CORONA AGUILAR

Johan Huizinga, al escribir sobre el juego en *Homo ludens*, nos recuerda que somos algo más que seres de razón, a pesar de que los serios historiadores quieran ocuparse muy poco de este carácter irracional, casi trivial, de lo humano. En las actividades que produce el ocio y el tiempo libre es donde muchas veces se esconde nuestra esencia contradictoria, aquello que nos define y nos revela. *Historia descabellada de la peluca*, de Luigi Amara, explora precisamente un tema trivial, ocioso, de esos que poseen la permanencia de lo insignificante y que pueden explicar, a través de un simple objeto, las interrogantes de nuestra psique. No esperemos encontrar aquí un orden cronológico, un marco teórico que nos ampare del desorden y la digresión, o un listado infinito de datos sólidos. Lo que tenemos en cambio es un libro desorbitado, como su prólogo lo indica, una serie de ensayos que bien pueden ser leídos al antojo, pues

personajes de tan diversos momentos históricos coinciden aquí solo por un pretexto común: la peluca que coronaba su identidad y sus intenciones. “Antes que un dispositivo de ocultamiento –nos dice el autor– la peluca es un antifaz mental, una contraseña para la metamorfosis, velo invisible y paradójico que excita a que nos reinventemos.” Amara señala también que la peluca, relacionada con la máscara o el disfraz, ha tenido su propia historia, “prosiguió una vida paralela fuera de esos espacios rituales, al margen del tiempo excepcional de los trances y las fiestas sagradas”. Por eso vale la pena dedicarle un libro entero, en el cual sea ella la protagonista. En la cabeza de Casanova o Mesalina, de Andy Warhol o Cindy Sherman, de Thomas Jefferson o Andre Agassi, la peluca ha adquirido diversos significados, algunos de ellos totalmente incompatibles, prueba de nuestra disparatada condición.

La prosa de Amara, artificiosa, decorativa, enredada como una peluca, abunda en expresiones cotidianas que, lejos de ser una broma repetitiva, sirven también para convertir este libro en un muestrario constante del lenguaje que circunda al cabello, lo cual es prueba de lo importante que es para nosotros su presencia, su estado, o en su caso, su ausencia y sustitución por medio de los postizos. “El vínculo entre el pelo y el horror es tan íntimo, tan espontáneo, que del erizamiento del pelo deriva la palabra misma”, dice Amara para recordarnos que *horreo* significa “ponerse los pelos de punta”. En “Al otro lado del espejo del horror” y “Vendrá la muerte y tendrá peluca” se explican estos significados duales del cabello y la cabellera falsa, y cómo pueden hablarnos tanto de la vida como de la muerte: arqueólogos y profanadores de tumbas han descubierto que el cabello y su seducción no dejan este mundo con nosotros, continúan decorando incluso nuestra

calavera en descomposición “con un esplendor y vitalidad que en tales condiciones roza lo macabro”. De igual forma, en “La peluca de Andy Warhol” y en “Una navaja de nombre guillotina” se muestra cómo la peluca puede defender causas opuestas de acuerdo al momento y a los ideales de quien la porta: prueba de vanguardia o de arcaísmo, de una pasión libertadora, revolucionaria, o de un espíritu monárquico a punto de caer por sus excesos. Estos ensayos tratan lo mismo de los grandes y pequeños momentos de la peluca en la historia, cuando se popularizó hasta el ridículo o cuando fue sustituida por la melena natural, cuando era moderada o por el contrario alcanzó alturas desproporcionadas, cuando era el elemento más vivo de las estatuas clásicas o cuando los jueces no podían hacer justicia sin ella.

Amara es capaz de dibujar a Kant, Descartes, Locke, Rousseau, Hume y otros tantos filósofos como una banda de empelucados que sin embargo fingen no otorgar ni una sola reflexión a sus postizos, ignorados y a la vez indispensables: “dos largos siglos en que el discurso elevado, expurgador acérrimo de lo trivial, no pudo prescindir del rito de ataviarse con pelos prestados”. A la luz de esta imagen es posible incluso cuestionar los ideales de “los paladines del *sapere aude*” y sospechar, “¿era [la peluca] un signo de distinción incluso para quienes no se cansaban de insistir en la igualdad entre los hombres?”.

El autor defiende su derecho (y el de todos) al fetichismo, como algo más que una patología, y lleva su obsesión al punto de afirmar que si tuviera que enviar un objeto a los marcianos, con la intención de describirles el sentido de la vida, este sería una peluca: un regalo fascinante, revelador y a la vez gran motivo de conjeturas para esos seres que imaginamos de cabeza calva e interesados en descifrar las reglas de la cotidianidad terrestre. La peluca

alcanza significaciones cósmicas y futuristas que pocos se han detenido a notar: por decir una, la cabellera desprendida de Berenice que surca el firmamento y añora regresar a la cabeza de la reina, aunque esto solo sería posible si ocurriera una catástrofe cósmica que la hiciera caer con todos los astros; en este ensayo también tienen cabida aquellas series de televisión que no podían imaginar la ciencia ficción sin atavíos de pelo artificial brillante: una forma de volver más evidentes las fantasías eróticas detrás de las abducciones.

La peluca ha sido partícipe tanto de los grandes crímenes como de los grandes romances, motivo de repulsión y también de devoción y religiosidad en los cristos y vírgenes de las iglesias. Este libro señala lo que siempre ha estado ahí, frente a nuestros ojos y que, sin embargo, fingíamos no notar, tal vez por este temor a pasar por personas superficiales. Una de sus virtudes es hacernos reflexionar sobre nuestros propios acercamientos al mundo de las pelucas: recuerdo, por ejemplo, la ocasión en que acompañé a una amiga en tratamiento de quimioterapia a comprar una. En esa búsqueda por salones de belleza, nos impresionaron la variedad de colores, estilos y la gran diferencia, muy sonada, entre las de cabello natural y sintético. En nuestros andares encontramos más tiendas de las que creíamos haber visto y descubrimos incluso a una diseñadora en la ciudad de México que se jactaba de haber hecho pelucas para Jacqueline Kennedy. Fue ella quien más insistió en que las pelucas eran para todos, y que había detrás de ellas motivos y propósitos más diversos que simplemente ocultar la calvicie. El libro de Amara, cómplice de esta esteticista, vuelve visibles las metamorfosis de la peluca a lo largo de la historia y uno se pregunta cómo es que se ha podido vivir sin una para enfrentar día con día el teatro de la vida humana. —



NOVELA

República picaresca



Juan Carlos Méndez Guédez
LOS MALETINES
Madrid, Siruela, 2014,
386 pp.

✎ **MIGUEL GOMES**

Corrupción y narrativa son socios antiguos en la imaginación occidental. A ellos debemos algunas de las obras más memorables de la prosa y el verso latinos, toda la picaresca española y varios relatos naturalistas, por no mencionar tanto los formulismos como los aciertos de la literatura *noir* y su amplia parentela. Cuando los temas son americanos el par cuenta igualmente con una larga trayectoria si se tiene en cuenta el viaje final de don Pablos o la consolidación definitiva de la novela hispanoamericana —gracias a Fernández de Lizardi— bajo el signo de lo picaresco en sucesivos pactos con el costumbrismo. No creo que Juan Carlos Méndez Guédez desconozca esos antecedentes; en su caso, sin embargo, dichas remisiones distan de ser acomodaticias y *Los maletines*, su novela más reciente, opera en el terreno de la subversión de otras tradiciones significativas, entre ellas, la alegoría nacional iberoamericana: aquello que Doris Sommer, en un estudio muy influyente, denominó *foundational fictions*.

Según Sommer, muchas novelas de Hispanoamérica y Brasil, durante el periodo de consolidación de los Estados modernos, difundieron proyectos de país mediante la plasmación de problemas sociales y sus soluciones en tramas sentimentales: el destino de la pareja o la familia equivalía al de la colectividad. Ese hábito del escritor americano no

se agotó en la era poscolonial, sino que podría alegarse —repetidas veces se ha hecho— que buena parte de la narrativa regional, aun la del boom o las estridentes reacciones contra este, mantiene deudas con tales fábulas. Méndez Guédez parece dispuesto, más bien, a someterlas a escrutinio y dismantelarlas.

¿En torno a qué idilios, parejas o familias gira el argumento de *Los maletines*? Donizetti, divorciado, casado de nuevo, con dos hijos y dos hogares que sostener, asediado por la violencia criminal caraqueña, acaba inmiscuido en un turbio negocio de maletines transportados a distintos puntos de Europa y América por encargo de funcionarios del gobierno chavista, con el objeto de financiar aliados políticos o intelectuales. Manuel, viejo amigo, pronto le servirá de compinche para escapar de las complicaciones (asesinas) de esa red de corrupción, y Manuel también tiene separaciones en su haber, solo que de una relación homosexual de cuya añoranza no logra recuperarse. El núcleo dramático es, por consiguiente, el fortalecimiento de una atípica amistad, lo que desarticula desde el principio todo esbozo de una *narración fundadora* como las entrevistas por Sommer.

El atentado adicional que *Los maletines* perpetra resulta menos evidente. Las alegorías nacionales de las novelas decimonónicas en los albores del tercer milenio han salido de la ficción literaria para instalarse en la política latinoamericana. Un vistazo al chavismo aporta pruebas suficientes: lo que ocurre en el aquí y ahora del Estado venezolano —desde el año 2000 oficialmente “República Bolivariana”— alegoriza un origen, una fundación de la gran familia nacional gracias al Padre de la Patria. Un repaso de la “Primera entrega” de *Las líneas de Chávez*, columna de prensa que firmó desde el 23 de enero de 2009 el entonces presidente, bastará para dar una idea de las estrategias elocutivas a

las que aludo: “Digo esto hoy [...] cuando recrudece la batalla política que se desató en nuestra patria hace dos siglos: unos, los más de nosotros, queremos la Independencia Nacional; otros, los menos, quieren convertir de nuevo a Venezuela en una colonia [...]. Nosotros, los Independentistas, andamos con un juramento; aquel que hizo nuestro líder, Simón Bolívar, en el Monte Sacro [...] Ellos, los colonialistas, no tienen juramento [...] Les repito[:] ¡Los que quieran patria, vengan conmigo!”

En otras palabras, si las luchas actuales son “independentistas”, el líder que lo proclama es el Padre Bolívar reencarnado. ¿Qué opinión le merece al narrador picaresco de Méndez Guédez semejante sustitución? Hacia el desenlace, mientras reflexiona sobre el traslado piedra por piedra a otro punto de Madrid de la iglesia donde el Bolívar histórico se casó, leemos: “Me pregunté si en ese caso podía hablarse de original y de copia. ¿Cuál era el sitio original de la boda? ¿El lugar donde estuvo la iglesia? ¿Los ladrillos, las imágenes, los vitrales que formaban la iglesia actual? Resoplé. Bolívar cada vez me interesaba menos. En su nombre nos había caído demasiada mierda.” Narrador picaresco, he escrito, pero no por ello ajeno a Baudrillard y su teoría del simulacro. Que del logos nacionalista descendamos en picado a un sentimiento de mundo excrementicio y abyecto insinúa la densidad pensante que se agazapa tras la “divertida” fachada de esta novela.

No es casual tampoco que un gran discurso nacional centrado en el heroísmo suscite una anécdota plagada de pillos. Mientras que la alegoría estatal venezolana es determinada y binaria, mientras que en ella el universo se divide en colonialistas y anticolonialistas, apátridas y patriotas, desde sus primeras aventuras salmantinas el pícaro se ha desplazado por un universo de heroísmos

imposibles, de bien y mal intercambiables. Es el personaje “malo” sin serlo demasiado; con frecuencia, se convierte en la víctima, el auténtico inocente, al cual, por ello, nos aproxima la empatía. Llámese Lázaro, Esteban o Donizetti, estamos, en fin, ante una criatura con vocación de margen, proclive a la calculada ambigüedad y la sutileza. —



PERIODISMO

Lo que nunca perdiste



Martín Caparrós
EL INTERIOR
Barcelona, Malpaso,
2014, 688 pp.

✎ JOSÉ MARÍA ALBERT DE PACO

El Interior (así, con mayúscula) es el seco topónimo con que los argentinos designan lo que no es Buenos Aires. Martín Caparrós lo exploró en 2004 y 2005 con la certidumbre de inmiscuirse en una suerte de territorio inverso o, si se quiere, un “no lugar”. Fueron treinta mil kilómetros para los que el autor requirió tres expediciones, por más que la destilación del viaje no recoja esa minucia, favoreciendo el espejismo de una única circunnavegación con origen y destino en la capital. Caparrós no viajó solo. Se hizo acompañar por *Erre*, su automóvil, que deviene en un personaje más del relato, una especie de fiel escudero que, entre achaques y gimoteos, insufla al viajero una cierta conciencia del camino. Sus intenciones son tan diáfanas como taxativas: pretende, nada menos, que la patria se adhiera a su piel para así bosquejar una definición plausible de lo argentino, de la argentinidad. Lleva por todo bagaje un antiquísimo mandato paterno: “Si es por buscar, mejor que busques

lo que nunca perdiste”, rogativa que irá jalonando sus días de principio a fin, unas veces cual afable ritornello y otras como horrisono martillo pilón. La búsqueda de Caparrós no es metódica ni obcecada; su anhelo, atrapar la Argentina en la malla de una narración, es lo suficientemente laxo como para que su deambular sea eso, un merodeo tan lascivo como parsimonioso, un errar con brújula que le llevará, a lo largo de casi setecientas páginas, a encararse con un país herido de afrentas. Le interesa confrontar su voz con las voces de los hombres que va encontrando a su paso, bien entendido que, como escribió Shakespeare, un lugar no es mucho más que sus lugareños. En ese afán, Caparrós nos regala historias tan delirantes como la de los mellizos Ochoa, horma y paradigma de una historia universal de la corrupción todavía inédita; o la del monte de la milagrera, epítome de una Argentina orgullosamente magufa; o la del santuario cementero de Anillaco, reflejo menemista de todas las *Marbellas* que en el mundo son. En la mirada del viajero no centellea la más mínima apetencia antropológica, mas no por ello rehúye *antipostales* como la del pastor que se aparea con sus cabras o la del carnicero que despieza una vaca preñada; flashes, en suma, que dan cuenta de un descarrío cuyo contrapeso se halla en la pléyade de quijotes que, ya sea en el campo de la sanidad, la educación o el periodismo, no cejan en el compromiso de mantener a flote un asomo de civilización. A Caparrós (quijote, él mismo, a su pesar) le incumbe la dialéctica entre el atraso y el progreso, pero su verdadero horizonte, insistido, es la identidad. Con una particularidad: en lugar de ocuparse de lo que distingue a unos argentinos de otros, según ese relativismo tan en boga que da en recalcar las diferencias entre iguales, pone el foco en las semejanzas. Sus notas, así, cristalizan en retahílas que evocan lo común, argamasa que a menudo se reduce a

las gangas de los mercadillos: *camisetas fabricadas en China, cedés truchos, anteojos para sol...* Probablemente, nos previene el autor, ya no quepa hablar de países, sino de letanías mercantiles; inventarios, por cierto, tan prolivos y minuciosos que no resulta osado imaginar al viajero transitando esas plazas grabadora en mano, canturreando cuanto iba viendo como un Gambardella de bigote alambicado y calavera bruñida. Precisamente esas enumeraciones obran el milagro de que el viaje sea, antes que un magma legible, un artefacto audible. A ello contribuye el cuidado del autor para con el habla sureña, esos “vos sabés” que sumen al lector (al oyente) en el paisaje de un modo parecido a como los libros del *ojo mágico* inducían visiones psicotrópicas. De hecho, la escritura de Caparrós es tan cristalina, tan rutilantemente coloquial, que algunos pasajes asemejan destellos fractales; así la prosa se torna en verso, el verso en soliloquio y el soliloquio en mantra, cual si cada recodo del paisaje exigiera un tributo de singularidad. Esa incesante reflexión en torno al lenguaje lleva adosada una rémora de melancolía, pues el hombre que viaja no pierde ocasión de mostrar su recelo respecto al hombre que escribe, de exhibir su poca fe en que la palabra sirva al cometido de aprehender la vida. Sinópticamente, *El Interior* es un torrencial desmentido de los tópicos que lo asuelan, ya se trate de la extendida creencia de que carece de ciudades cuando, en realidad, constituye un *páramo* eminentemente urbano, o de la hinchazón de las cifras de homicidios, inferiores en verdad a las de las víctimas de accidentes de tráfico. Pero, sobre todo, *El Interior* es el rarísimo, orgiástico espectáculo de un hombre pensando a cielo abierto. En una de sus últimas bocanadas, Caparrós desliza la promesa de un viaje por la Pampa. Desde entonces aguardo en las afueras de Buenos Aires a que pase *Erre* para sumarme de nuevo a la expedición. —