

LIBROS

52

LETRAS LIBRES
JUNIO 2015

Martín Kohan

- EL PAÍS DE LA GUERRA
- FUGA DE MATERIALES
- MUSEO DE LA REVOLUCIÓN

Anna Bikont y Joanna Szczesna

- TRASTOS, RECUERDOS.
- UNA BIOGRAFÍA DE WISŁAWA SZYMBORSKA

Ben Lerner

- 10:04

Tony Judt

- CUÁNDO LOS HECHOS CAMBIAN

David Grossman

- GRAN CABARET

Juan Pablo Villalobos

- TE VENDO UN PERRO

Hélène Maurel-Indart

- SOBRE EL PLAGIO

Joe Sacco

- YONQUI DE LA GUERRA
- BUMF

León Felipe

- CASTILLO INTERIOR

ENSAYO/NOVELA

El país de la guerra



Martín Kohan
EL PAÍS DE LA GUERRA
Buenos Aires, Eterna
Cadencia, 2014, 318 pp.



FUGA DE MATERIALES
selección y edición de
Leila Guerriero, Santiago
de Chile, Ediciones de la
Universidad Diego
Portales, 2013, 240 pp.



**MUSEO DE LA
REVOLUCIÓN**
Buenos Aires, Debolsillo,
2012, 240 pp.

CHRISTOPHER DOMÍNGUEZ MICHAEL

En alguna de sus cartas a José Bianco, Octavio Paz le comentaba que si a Victoria Ocampo y a algunos otros de sus amigos de la revista *Sur*, tras el episodio de 1953 en que ella fue

encarcelada por el peronismo durante casi un mes, les quedaba alguna duda sobre la naturaleza latinoamericana de la Argentina, no había nada que hacer con su insistencia en el euro-peísmo argentino como culmen de la civilización, pretensión lamentable al obviar que Mussolini, Hitler y Franco no eran otra cosa que europeos. Desde el ascenso de Juan Domingo Perón al poder en 1945 hasta su tercera presidencia (1973-1974) y la pavorosa dictadura militar que dio fin al régimen de su segunda esposa, la argentina, se convierte, acaso, en la más dolorosa y canalla de las historias latinoamericanas: ha sido escenario del peor de los populismos, ese peronismo capaz de combinar el fascismo, el sindicalismo y el socialismo. Su derrocamiento, en 1976, empoderó a la dictadura de Jorge Rafael Videla —recién muerto sin que haya camposanto digno de aceptar los despojos del genocida— e hizo famosa a su rival, la guerrilla montonera, ejemplo inigualable de soez militarismo de izquierda, a la cual acompañó otro endriago particularmente argentino, el Ejército Revolucionario del Pueblo (ERP), organización de origen trotskista que renegó del disgusto del fundador del Ejército Rojo por el terrorismo. A la represión de estas organizaciones por la dictadura militar la acompañó un reino del terror que dominó a buena parte de la sociedad argentina mediante la desaparición forzada de miles y miles de ciudadanos, torturados con una saña no vista en Treblinka ni en el gulag y despojadas, no pocas de las prisioneras, de sus hijos recién nacidos. Aquella tragedia terminó en 1982, por fortuna, con una locura bananera, la invasión de las Malvinas, excursión suicida de una junta militar fascista buena para asesinar a su pueblo y dejar morir de hambre y frío a sus reclutas en aquellas islas pero nula a la hora de enfrentar a la distante y poderosa armada británica.

Curiosamente, *El país de la guerra*, de Martín Kohan (Buenos Aires,

1967), uno de los más distinguidos escritores argentinos, solo aborda de frente el episodio final, el de las islas Malvinas, sin incluir entre las guerras argentinas la protagonizada entre la junta y las organizaciones guerrilleras. Es comprensible que así sea, pues para la izquierda argentina dar nombre de “guerra” a la represión que hizo desaparecer a treinta mil personas es legitimar el discurso militar de que aquella fue una reacción, desmesurada y brutal si se quiere, frente a la destrucción de la “democracia burguesa” o de la “civilización occidental y cristiana” tal cual se supone que lo pretendían los Montoneros y el ERP. Darle nombre de guerra a lo ocurrido durante lo que los militares llamaban eufemísticamente “el Proceso” también sería aceptar la propuesta liberal de Ernesto Sabato, quien, tras haber documentado con gallardía el infernal expediente de las sevicias militares y aquellas otras cometidas por la guerrilla desde principios de aquella década ominosa, habló de una guerra entre dos demonios, donde el más poderoso, como es natural, exterminó al más débil. Por todo ello, Kohan solo dedica un capítulo, “La guerra en camisón”, a quienes sí hablaron de guerra al referirse a su combate como Montoneros contra el “régimen oligárquico-militar”, los escritores Francisco Urondo y Rodolfo Walsh, víctimas ambos del régimen de Videla: uno presumiblemente se tragó la cápsula de cianuro dispuesta para esa eventualidad y otro ingresó al cementerio fantasma de los desaparecidos.

Pero Kohan prefiere darle a su capítulo un tono doméstico, el de la muerte de María Victoria Walsh, alto cuadro montonero e hija de Rodolfo Walsh, sorprendida, junto con otros cuatro militantes, en una casa de seguridad y acribillada literalmente “en camisón”. Lo hace para destacar cómo Walsh padre narró los hechos tres meses después, con una “lucidez y razón” que a Kohan le provocan admiración. Buen periodista al fin y al

cabo, Walsh recurrió al testimonio de un conscripto participante en el operativo y eso le permite al autor de *El país de la guerra* cerrar en tono elegíaco ese capítulo: “El propósito de Walsh de transformar esa muerte en una victoria queda sujeto a esa condición: no es ni puede ser una victoria en el combate, no es ni puede ser una victoria de guerra; es una victoria más allá del combate, es victoria más allá de toda guerra.”

El país de la guerra, orlado de citas entre las que abundan las de Norberto Bobbio, Carl Schmitt y João Guimarães Rosa, pero sobre todo de Mao, Toni Negri y Michael Hardt, narra de manera estricta y sugerente la historia argentina como el arte de convertir las derrotas en victorias. Por omisión o acaso por calculada ironía partisana, Kohan excluye de ese arte al fanático militarismo guerrillero, justificado a medias porque la generación que lo encarnó asumió el gobierno, con los Kirchner, en 2003 y todo aquello quedó en el pantano populista de la memoria histórica selectiva. Kohan, desde luego, dedica un capítulo al último Videla, impenitente en la justificación de sus crímenes a diferencia de la mayoría de los militantes o exmilitantes que asumen haber cometido “algunos errores” en el epílogo que cierra *La voluntad. Una historia de la militancia revolucionaria en la Argentina* (1998), la monumental obra compuesta por Eduardo Anguita y Martín Caparrós, a la cual contribuyeron los antiguos guerrilleros con su testimonio.

Es difícil leer un libro histórico argentino que evada la dicotomía sarmientina entre “civilización y barbarie” cambiando, al gusto ideológico del autor, a una y otra de lugar como causa y efecto. *El país de la guerra*, virtuosamente, no se detiene frente a ese cruce de caminos y prefiere, para satisfacción del neófito, jugar con las derrotas convertidas en victorias, desde la manera en que Bartolomé Mitre cuenta la Guerra de Independencia, narrativa

que, refutada o no, siempre deja a San Martín, “el santo de la espada” como lo llamó Ricardo Rojas, tranquilo en su pedestal al haberse negado a participar en la subasta sangrienta de las guerras civiles. Pese al esfuerzo pacifista y desmitificador de un Juan Bautista Alberdi, siempre fracasadas las reivindicaciones de Juan Manuel de Rosas, manchado el patriciado de Sarmiento con la destrucción del Paraguay, tomada nota del carácter progresista de las guerras civiles que el general José María Paz apuntó en sus *Memorias póstumas* y comentada la correspondencia entre el hijo muerto en combate de Sarmiento y su afligida madre, a la cual le asegura que la guerra es la no guerra, o registradas las dubitaciones del diputado Capdevila ante la ley del servicio militar obligatorio en 1901, Kohan insiste en que la Argentina siempre ha sido un país en guerra, aun simbólica o metafórica.

Los cien años de paz que van del exterminio de los últimos indios patagones hacia 1880 al episodio de las Malvinas parecen ser, gracias a Leopoldo Lugones (pero no a Borges, cuyo orgullo militarista fue remitiendo con la edad hasta distanciarse de Videla y negarse a cotizar para el busto de algún general decimonónico olvidado, gestos que Kohan debió apuntar, así fuera de paso), la preparación mental y literaria para una guerra en la cual invariablemente victoria es derrota. Por ello, el crítico literario que también es Kohan (*Fuga de materiales*) no excluye la poesía gauchesca como laboratorio de esa imitación de la *Iliada* que a veces parece ser la historia argentina, imitación a la postre trágica o chusca, como lo prueba el *Martín Fierro*, cuyo héroe es un gaucho desertor y fugitivo levantado por la leva para ir a combatir a los indios, quien pasa de ser un protoanarca jüngeriano a un converso a la Argentina moderna. Todo menos un héroe nacional digno de una epopeya, lo que habla bien, irónicamente, de los argentinos, como lo sugiere Kohan,

esta vez sí, recurriendo al auxilio de Borges contra Lugones.

Consciente de vivir en un país de semidioses de dudosa estirpe (Evita, el Che, Maradona) y observador más admirado que receloso de la prolija y enigmática obra de César Aira, lo mismo que de ese fulgor encescedor que fue Fogwill, respetuoso de una obra tan distinta a la suya como la de Alan Pauls, mucho más clásico que el hipermoderno Rodrigo Fresán, Kohan es en esencia un novelista (le falta la distancia olímpica del verdadero historiador y como reseñista literario tiende al recato) que ha reservado a la “guerra” terminada en 1983 con la victoria de Raúl Alfonsín, dos de sus mejores novelas, *Ciencias morales* (2007), donde describe vicariamente la dictadura desde un nicho como el prestigioso Colegio Nacional para estudiantes preuniversitarios, y *Museo de la Revolución* (2006), que yo no conocía y fue reeditada no hace mucho en Buenos Aires. Esta última novela me sirve para registrar el capítulo que encuentro difuminado en la muerte de María Victoria Walsh de *El país de la guerra*.

Museo de la Revolución cuenta, desde México, la desaparición de un militante del ERP llamado Rubén Tesare, quien viaja a la provincia argentina para entregar un manuscrito que servirá de “material político” a los guerrilleros trotskistas emboscados en Tucumán. Mientras espera a su contacto en un pueblito camino de Córdoba, conoce a una mujer (el sujeto viene despechado porque su dirección le ha prohibido continuar su amorío con una compañera montonera) con la que se acuesta casi de inmediato en el único hotel de Laguna Chica. Prostituta al servicio del ejército, esa tarde ella misma lo delata y Rubén Tesare correrá la suerte de miles de militantes. Pero el manuscrito sobrevive y el narrador de *Museo de la Revolución*, un editor, se entera de que una exiliada argentina lo tiene consigo en la ciudad de México (no puso mucha atención Kohan a su guía

turística: Teotihuacan no tiene nada que ver con los aztecas y los frescos de Rivera están en el Palacio Nacional pues “palacio de gobierno”, como él dice, no lo hay en el zócalo, pero bueno) y está dispuesta a cederlo para su edición.

La enigmática Norma Rossi sigue siendo prostituta veinte años después —la acción transcurre en 1996— y es predeciblemente la misma persona que, con el nombre de Fernanda Aguirre, se entregó a Rubén Tesare en el hotelucho de Laguna Chica. Pero se quedó con el manuscrito, del cual se prendió, y *Museo de la Revolución* cuenta la dilatada relación entre el narrador y Norma Rossi, que, aunque duró solo unos días en el DF, consiste (sexo incluido) en las argucias de la mujer para no darle el cuaderno al editor sino leerse e inventarle un supuesto diario íntimo de Rubén Tesare. Ignorante al principio de la identidad entre ambas mujeres, el narrador se deja llevar, exasperado y curioso, hasta una escena culminante sobre la lápida de León Trotski en Coyoacán, donde a punto están de profanar lúbricamente la tumba solitaria.

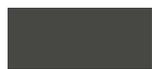
El narrador se traiciona un poco y piensa, como yo, que ese “material político” no pudo ser escrito a mediados de los años setenta por un militante del ERP sino que parece un texto más propio del neomarxismo del siglo XXI, donde Marx, Lenin y Trotski adquieren un prestigio de metafísicos a la altura de lo que Slavoj Žižek, Alain Badiou y no sé si el propio Kohan piensan de la “revolución” como acontecimiento cósmico y no solo como redención de los proletarios, desaparecidos como sujetos en este “fin de la historia” o como queramos llamar a nuestro tiempo. Espero que no sea cierta la lúgubre resignación de Kohan ante la fatalidad de la guerra revolucionaria, al parecer amparada en una de las numerosas citas de *El país de la guerra*, la de esa doble de Simone Weil que fue Rachel Bepaloff cuando dijo en su extraordinario libro sobre Homero que “buscaremos inútilmente

en la *Iliada* y en *Guerra y paz* una condena explícita de la guerra en cuanto tal. La guerra se hace, se sufre, se maldice o incluso se canta; como el destino, no se la juzga”.

Dentro de la novela hay pues una metafísica de la Revolución que fascina a una prostituta e intriga a quien desea publicarla, crecientemente fastidiado por el fichero de citas patológicas, escogidas con mucho cuidado por Kohan, de indudable prosapia bolchevique, y cada vez más interesado en ese inexistente diario íntimo de Rubén Tesare, que es aquello —mucho— que la supuesta Fernanda Aguirre le arrancó después de hacer el amor y antes de entregarlo a sus verdugos.

Museo de la Revolución, así, es el capítulo faltante de *El país de la guerra* y la explicación de cómo una generación de militantes se desangró en esa guerra por un entusiasmo patristico diferente al de las otras guerras argentinas registradas por Kohan: a *La guerra gaucha*, de Lugones, que acaba por militarizar a los indisciplinados pamperos, o la guerra como movimiento perpetuo en los diarios de Ernesto Guevara, ese guerrillero que no participó en ninguna guerra argentina y por ello es al mismo tiempo, allá, universal y comercial. Los guerrilleros de los setenta pertenecen al dominio de la fe y acaso de la voluntad, pero son ajenos a la imaginación, como lo prueba *Museo de la Revolución*. Están lejos de la batalla generacional librada en la antiperonista *Diario de la guerra del cerdo* (1969) por Adolfo Bioy Casares, de la venganza peronista diseñada por Leopoldo Marechal en *Megafón, o la guerra* (1970) o de la nihilista *La guerra de los gimnasios* (1993), de Aira. Tampoco aparecen como quisieran aparecer en la poesía de quienes no estuvieron en la emboscada del aeropuerto de Ezeiza, como la de Fabián Casas (sobre aquellos que “fueron a esperar al Duce a Ezeiza, / tuvieron que soportar / que el viejo no les trajera la revolución / sino la peste”), ni entre *Los pichiciegos* (1983), de Fogwill, aterrados pero temerosos de Dios, en las Malvinas. En las Islas Falklands, así llamadas por los colonos

y los ingleses, fue donde quedó claro que en el país de la guerra la derrota es, al fin, una sospechosa victoria de la que los escritores pueden burlarse, por más dolidos que estén. Sospechosa, falsa victoria, que hizo de la Argentina esa América Latina de la que escapó mientras pudo hacerlo Victoria Ocampo. —



BIOGRAFÍA

Vida de Szymborska



Anna Bikont y Joanna Szczęsna
TRASTOS, RECUERDOS. UNA BIOGRAFÍA DE WISŁAWA SZYMBORSKA.
Traducción de Elzbieta Bortkiewicz y Ester Quirós
Valencia, Pre-Textos, 2015, 676 pp.

• JUAN MALPARTIDA

Wisława Szymborska (1923-2011) pertenece a una generación de poetas polacos con nombres como Czesław Miłosz, Zbigniew Herbert, Tadeusz Różewicz o Stanisław Grochowiak. Para comprender la cultura literaria que precede y da pie al mundo en que se formó Szymborska es de enorme utilidad el erudito y memorioso libro de Aleksander Wat (1900-1967) *Mi siglo. Confesiones de un intelectual europeo*, al que hay que sumar al menos *El pensamiento cautivo* y *Otra Europa*, de Miłosz. Anna Bikont y Joanna Szczęsna, en *Trastos, recuerdos. Una biografía de Wisława Szymborska*, han llevado a cabo una detallada obra sobre la vida de esta gran poeta. No solo investigaron en sus publicaciones y documentos, sino que pidieron testimonios a los amigos y conocidos de Szymborska, y a ella misma. Lo mejor de la obra tiene que ver con la cercanía a la autora, además de una investigación que, aunque incompleta aún, es notoria. Lo peor, la falta de contraste y de valoración del personaje. Están tan cerca, la admiran y respetan tanto que no pueden verla, no diré que

totalmente, sería una ingenuidad, sino con la amplitud y complejidad necesaria. Sin embargo, recomiendo vivamente la lectura a quien ame la poesía y el mundo de Szymborska. Desde esa actitud me he acercado a las más de seiscientas páginas sobre una autora que afirmó que su vida estaba en sus poemas, y aunque esta biografía está llena de anécdotas y a veces de minucias, también se ha alimentado, y mucho, de su poesía. La autora está dentro, aunque, como siempre, se nos ha escapado un poco. Sin duda la encontraremos completa en su obra, donde la biografía se ha trascendido en una vida que, en alguna medida, ya es también la nuestra. Esa es la paradoja de la relación entre vida poética y biografía. La propia poeta dijo alguna vez que estaba “convencida de que los recuerdos que tengo de los otros todavía no han alcanzado su forma definitiva”, con lo que señala la dificultad de ver a los demás y de conocerse a sí mismo.

A diferencia de cualquier novelista joven de tres al cuarto, hasta la fecha de recibir el Nobel, a los 73 años, solo había concedido unas diez entrevistas, breves. Nacida en Poznan, el 2 de julio de 1923, desde 1929 vivió en Cracovia. Tenía dieciséis años cuando se produjo la ocupación de Polonia por las tropas nazis en 1939, que fue seguida en el este por la de la Unión Soviética. Durante la guerra murió el 20% de la población polaca. La República Popular de Polonia abarcó el periodo de 1945 a 1989. Szymborska fue una joven estalinista, afiliada al partido (POUP) entre 1950 y 1966, cuando devolvió el carné en solidaridad con Leszek Kołakowski. Se reprochó no haberlo hecho antes, pero no sabemos bien por qué no lo hizo. Reconoció la confusión política de la joven que llegó a dedicar en 1954 un poema laudatorio a Stalin con motivo de su muerte (“Nada de Su vida pasará al olvido”). Es cierto que en esa admiración la acompañaron

sesudos intelectuales obnubilados de muchos otros países. Szymborska fue muy crítica con esos textos de su obra “comprometida”, que llevaron como título *Por eso vivimos*. Dice con ironía que en esa época ella, respecto a lo que convenía a la humanidad en términos políticos, “creía saberlo todo mejor”. La maravillosa poeta que conocemos, y la prosista de esas notables y divertidas *Lecturas no obligatorias*, es otra, y en parte surge como reacción a esos tiempos oscuros: un espíritu escéptico sostenido por una insoslayable cordialidad. Lo dice Adam Zagajewski: “Construyó su obra madura sobre la base de repensar aquellos años.”

Szymborska tuvo dos parejas en su vida, el poeta Adam Włodek, con quien se casó en 1948 (se separarían, manteniendo una gran amistad, en 1954), y el narrador Kornel Filipowicz, desde el 67 hasta su muerte en 1990, aunque ambos residían en casas distintas. Filipowicz fue una influencia decisiva en su mirada a la naturaleza. Hay que señalar que Szymborska llevó siempre una vida muy modesta, incluso tras recibir el Nobel. No necesitaba mucho y su amor por los objetos entraba dentro del *kitsch* más barato. Tuvo pocos libros, y apenas viajó antes del famoso premio, aunque hay que destacar su estancia en París en 1957-58, becada junto con Mrozek y Nowak. Se ganó la vida con sus colaboraciones y como redactora de la revista *Correo literario*. No tuvo casa propia, ni hijos. Fue lectora desde niña, pero siguiendo su instinto, certero en cuanto que contribuyó a la elaboración de su mundo, ajeno a la historia de la literatura y las modas. Le gustaban Dickens, Swift, Twain, Samuel Pepys, y adoraba a Montaigne, de quien dijo alguna vez que su nombre se pronunciaba “acentuando la última sílaba, y arrodillándose”. No Dostoievski (demasiado psicológico y emocional para este espíritu algo distante de la tradición romántica) sino Thomas

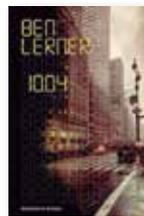
Mann, con decisión. Simpatizaba con el personaje Sherlock Holmes, y tuvo fascinación por el cine de Fellini, también por Chaplin, Orson Welles, Kurosawa, Hitchcock y Woody Allen. Tenía debilidad por los juegos, por la elaboración de collages. Escribió toda su vida *limericks*. La mayor parte de su obra está compuesta en verso libre, sabiendo bien la enorme dificultad que conlleva (“no soporta ni una sola palabra sobrante”). Más gustos: Rilke y Cavafis. Y en pintura, Vermeer. Leyó a Antonio Machado, del que habló con admiración, aunque dice que es “un tesoro local”, “el secreto del paisaje español”. ¿Leyó su *Juan de Mairena*? No lo creo, pero le habría sin duda gustado. No escribía ni hablaba casi nunca de poesía y poética, y menos aún de su propia poesía. No tuvo perros ni gatos en su casa, solo un papagayo. Aunque vivía en un país profundamente católico, Szyborska no tardó en practicar un agnosticismo no exento de una sencilla actitud de reverencia ante la vida. Veía lo grande en lo pequeño y sospechaba de lo grandilocuente, así fuera el cosmos. No le gustaba participar en actos públicos, dar recitales de su poesía ni los grandes eventos; era una solitaria que cultivaba la amistad. Tanto su poesía como su prosa nos hablan de un mundo inteligente, tocado por el humor, la ironía y la compasión. Es reveladora en su mirada y sus poses fotográficas: hay en sus ojos picardía y una cercanía distante. Es una mirada, casi siempre sonriente, que nunca comprenderemos del todo, irreductible. Una suerte de filósofa que a la hora de expresarse es poeta; una poeta que piensa desde la poesía. Esa mirada nos dice que la vida es dura, pero que a pesar de todo hay un poco de magia cuando menos lo esperamos. Finalmente, no olvidemos que le gustaban la cerveza, el vodka y fumar. En los fastos del Nobel se salió con el rey de Suecia a fumar un cigarrillo. No podía aguantar más, y

su majestad se lo agradeció mientras, a su vez, encendía un pitillo. Su biografía nos hace comprender mejor su poesía, y esta a nosotros mismos pero resueltos en momentos afortunados: “No hay vida / que no sea, aunque solo por un instante, / inmortal.” Eso es lo que me parece que hay en su poesía: una vida que, por un instante, es inmortal. —



NOVELA

Fluidez



Ben Lerner
10:04
Traducción de Cruz
Rodríguez Juiz
Barcelona, Reservoir
Books, 2015, 288 pp.

GONZALO TORNE

Existe cierto consenso a la hora de considerar a Ben Lerner un novelista prometedor, al que merece la pena leer, y cuya prosa ha quedado modulada (para bien) por su desempeño previo como poeta. Claro que habría que ver cómo se concreta esta influencia. Al fin y al cabo no hay una única manera de escribir poesía (¡hay cientos!).

¿Qué clase de poesía tenemos en mente? ¿Los paisajistas románticos? ¿La introspección lírica? ¿El expresionismo? ¿Los últimos resabios del género épico? ¿La socarronería de un Auden o un Larkin? ¿El vuelo de la poesía metafísica? ¿Los dardos del epigrama? Ninguno de estos elementos sobresale excesivamente en *10:04*: el “paisaje” es fundamentalmente urbano, la intimidad de la voz narrativa es poco dada a la introspección (y mucho menos lírica), es cualquier cosa menos socarrona, y en rarísimas ocasiones se inclina por elaborar frases “expresivas” o aforismos “llamativos”. También se ha dicho que la poesía ayuda a Lerner

a expresarse con más precisión, pero lo cierto es que apenas encontraremos un novelista que llegue demasiado lejos sin precisión.

Para perfilar mejor la influencia de la poesía en una novela como *10:04* (el título remite a una película de vanguardia y también al momento en el que los protagonistas de *Regreso al futuro* empiezan a dar saltos en su línea temporal) lo mejor será que demos cuenta de qué “trata”. *10:04* se compone de una serie de escenas sin continuidad aparente, donde el protagonista (una voz pensada para confundirse con el autor, aunque el texto está sembrado de advertencias que deberían bastar para disuadir de una identificación completa) pasa una temporada en una residencia de escritores, se le diagnostica una enfermedad cardíaca y es reclamado por su mejor amiga para que la insemine artificialmente... entre otra docena de episodios menores (museos, dentistas, restaurantes), la mayoría situados en la “dramática” NY.

En manos de un escritor menos diestro este encaje de episodios dispares podría ser una chapuza inconducente, una manera de ir llenando páginas hasta alcanzar las trescientas (número que suele convencer al comprador de vérselas con una novela) sin el correspondiente esfuerzo de hilvanarlas. Lerner escapa de este peligro porque tiene la cualidad indispensable de un narrador: localiza el nervio más interesante de la escena. Pero si los episodios se integran a un nivel superior es por una cualidad muy llamativa y particular de Lerner, que satina todo el libro, y que llamaré provisionalmente “fluidez”.

La fluidez opera a dos niveles: en las elegantes transiciones de un asunto a otro y en el tono, que podría caracterizarse como una manera nada contundente de tomarse las cosas tal como vienen, de dejarse atravesar o envolver por la experiencia sin apropiársela; la conciencia de

que si bien las circunstancias y las personas son así, también podrían ser de otro modo. Es este manejo soberbio de la fluidez lo que revela la deuda de Lerner con la poesía, pero no tanto como género, sino en relación a algunos poemas de un escritor muy concreto, y del que Lerner se considera discípulo: John Ashbery.

Ashbery es célebre por “componer” o “escribir” poemas donde el pensamiento pasa continuamente de un asunto a otro, todos aparentemente insignificantes, sin dramatismos ni grandes entusiasmos, mediante transiciones y versos elegantísimos. La poesía de Ashbery es muy sensible a las dificultades de cualquier individuo para identificarse con un único asunto, cualidad o trabajo; a los proyectos siempre truncados o a medio desarrollar con los que nos gustaría que nos vinculasen; a la distancia que se abre entre ese “yo” que no cesa de cambiar y lo que los otros afirman sobre nosotros. Para Ashbery, como para Lerner en *10:04*, el tiempo es una suerte de líquido amniótico que nos contiene y nos consume, por el que avanzamos como por una cinta transportadora, que nos borra a medida que nos permite seguir dibujándonos.

El narrador de Lerner comenta lo que ve y lo que le pasa, muy consciente de su carácter azaroso y tentativo: si lo propio de los días es volcarse los unos en los otros, lo propio de la experiencia parece ser

alterarse inevitablemente dejando apenas un residuo: la escritura, que en el caso de Ashbery (y en menor medida en el de Lerner) contribuye más a desdibujar la identidad que a afianzarla. Por estas grietas de estabilidad entran en la prosa de Lerner (como en la poesía de Ashbery) sugestivas y melancólicas figuraciones sobre otras identidades posibles, sobre nuevos futuros envueltos en proyectos a desarrollar (la paternidad, una nueva novela, la vida saludable) que seguramente no llegarán a puerto. Y en cualquier caso: ¿Qué supondría llegar a puerto? ¿Y a qué puerto? ¿Es que vamos a resignarnos a dejar de navegar? ¿Es que vamos a poder quedarnos quietos mientras sigamos vivos?

Que nadie espere grandes dramas, ni intensidades emocionales, ni fragor social. El lema de Ashbery (habitante, como Lerner, de la capital mundial de las oportunidades y de la prosperidad) fue durante un tiempo “en realidad no pasaba nada nuevo / pero alguien tenía que contarlo”. O si se prefiere escucharlo en palabras de Beckett (un escritor con una poética ya asimilada por los letraheridos): “Ver lo que *pasa* aquí, donde no hay nadie, donde no *pasa nada*, hacer que algo pase, que haya *alguien*.”

Como sucede con la poesía de Ashbery, cualquier lector interesado en descubrir cuanto antes “qué me están contando” o “cómo encaja todo esto”, de encontrar “pasiones” y “pasajes trepidantes”, de descubrir, ufano, una “epifanía” o emocionarse con la “conversión del carácter” al estilo de las teleseries (doy por hecho que nadie que pase de la página diez perseguirá “giros de la trama”) se va a cansar de esperar. Casi todo lo que ocurre aquí es más delicado y pasajero: por momentos apenas consiste en el despliegue de una atmósfera. Dependerá de cada lector decidir si el plato y esta clase de cocina le parecen sabrosos o insulsos, pero por supuesto que hay cocina, y vamos que si hay plato. —

ENSAYO

En defensa de la socialdemocracia



Tony Judt
CUANDO LOS HECHOS CAMBIAN
Edición e introducción de Jennifer Homans
Traducción de Juan Ramón Azaola y Belén Urrutía
Madrid, Taurus, 2015, 408 pp.

✎ DANIEL CAPÓ

Entre la figura del pensador culto y riguroso y la del intelectual público, el historiador inglés Tony Judt (Londres, 1948-Nueva York, 2010) fue, durante los años noventa del pasado siglo y la primera década de este, un feroz polemista que reivindicaba el rostro benéfico del Estado del bienestar frente al capitalismo sin límites que preconizan los adalides del neoliberalismo. Por aquellos años, el sociólogo Christopher Lasch recogía en un ensayo titulado *La rebelión de las élites y la traición a la democracia* el malestar que empezaba a asentarse en buena parte de la izquierda norteamericana. Tras la caída del muro de Berlín, toda la geopolítica cambió de sesgo auspiciando una época que resultaría falsamente unipolar. Con el foco de interés moviéndose en dirección a Asia —y al Cercano Oriente—, las carencias del poder europeo fueron haciéndose más evidentes: una política exterior endeble y contradictoria, la falta de músculo militar, el nacionalismo creciente, la relativa debilidad de la economía y, en última instancia, la crisis de un modelo social que había prestigiado al continente. Sin ejército ni una diplomacia conjunta que la dotara de voz propia, el énfasis de la Unión en el poder suave y modélico de la persuasión y el ejemplo adquiría así todo su sentido político. En lugar de la guerra entre naciones, la disposición



de cooperar; en lugar de gobiernos populistas o de dictaduras totalitarias, la inteligencia liberal de las democracias parlamentarias; en lugar del darwinismo social, las generosas redes de seguridad que ofrecen las grandes políticas públicas. No fue, sin embargo, exactamente así como se desarrollaron aquellos años. “La historia de la humanidad es en buena medida absurda”, sostiene en *When I Was a Child I Read Books* la excelente novelista estadounidense Marilynne Robinson y es a esta especie de estupidéz intrínseca a la que apela continuamente Tony Judt en su libro póstumo *Cuando los bechos cambian*.

La referencia a Marilynne Robinson no es casual. Tanto Robinson, en sus ensayos, como Judt comparten una mirada pesimista y acerba, combativa y crítica, sobre la evolución que ha vivido la democracia en el último cuarto de siglo. “¿Y si las buenas instituciones fueran producto de las buenas intenciones?”, inquiera desafiante la novelista. De un modo similar, libro tras libro, el historiador inglés ha reivindicado la primacía de la moral social por encima de la simple ecuación del beneficio económico. Si para Robinson el *ethos* cívico de la tolerancia y la solidaridad, que se ha ido construyendo con el esfuerzo de cada generación, se encuentra ahora en peligro por el dogma de la austeridad y las urgencias —“reales o imaginarias”— del corto plazo, para Tony Judt hay que rehuir la dictadura de la productividad porque, como insiste en uno de los ensayos de *Cuando los bechos cambian*, “para que las democracias modernas sobrevivan al shock del ‘supercapitalismo’ de Reich deben estar cohesionadas por algo más que la búsqueda del beneficio económico privado, particularmente cuando este se encuentra cada vez en manos de menos beneficiarios [...] Una sociedad civilizada necesita algo más que el autointerés, ya sea ilusorio o consciente, para mantener la narrativa común de sus fines”. Recuperar esta amplitud de lo

humano, ahora desdibujada por el criterio de los técnicos y los intereses de una minoría privilegiada, constituye el gran tema moral que alienta el pensamiento de Judt. La fuerza de su argumentación, siempre refinada y atenta al matiz, resulta evidente en su escritura; como, por otra parte, también algunos de sus límites.

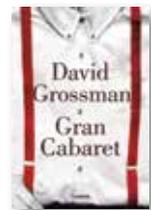
Para empezar, *Cuando los bechos cambian* no deja de ser un libro recopilatorio de artículos y breves ensayos que su autor fue publicando a lo largo de los años, en su mayoría en *The New York Review of Books*, como respuesta a las necesidades más o menos acuciantes de la actualidad. Sobresalen algunos temas como el de Israel y el conflicto palestino, sobre el que Judt mantenía una posición particularmente dura: “El problema de Israel, en suma, no es —como a veces se sugiere— que sea un ‘enclave’ europeo en el mundo árabe; sino más bien que llegó demasiado tarde. Ha importado consigo un proyecto separatista de finales del siglo XIX a un mundo que ha cambiado, un mundo de derechos individuales, de fronteras abiertas y de derecho internacional.” La crítica recurrente a la administración Bush, sobre todo después del 11 de septiembre, es otro de los *leitmotiven* habituales con el cual reivindica la necesidad de la cooperación y no la actitud unilateral de los imperios. Especialmente brillantes resultan algunos de los perfiles biográficos que traza Judt, como los obituarios dedicados a François Furet y a Leszek Kołakowski, las páginas en las que habla de Albert Camus o los capítulos inéditos que escribió para un libro inconcluso sobre el ferrocarril. En última instancia, sin embargo, la idea matriz que anuda *Cuando los bechos cambian* es el miedo a perder las grandes conquistas del Estado del bienestar y de la socialdemocracia. Citando a Keynes, nos recuerda que “la incertidumbre —elevada al nivel de la inseguridad y el temor colectivo— era la fuerza corrosiva que había amenazado y podría amenazar

de nuevo el mundo liberal”. La historia, aunque no se repita, rima con cierta insistencia, nos viene a decir el autor, por lo que nos equivocáramos si tirásemos gratuitamente por la borda un relato de prosperidad conjunta que ha permitido vincular a los ciudadanos en un proyecto común. Hasta qué punto se puede sostener el Estado del bienestar en un mundo cada vez más inestable es una cuestión que el libro no responde y que, en todo caso, forma parte de las incógnitas del futuro. Ahí se anotan temas que Judt apenas trata: los efectos del envejecimiento demográfico, del endeudamiento masivo, de la revolución tecnológica y del surgimiento de una nueva y poderosa clase media en los países emergentes. Entre la presión acuciante, y en ocasiones cínica, del realismo estricto y el marco moral de los grandes ideales, el debate está servido. —



NOVELA

La última función



David Grossman
GRAN CABARET
Traducción de Ana María Bejarano
Barcelona, Lumen, 2015,
240 pp.

LEAH BONNÍN

Consciente de que los grandes dramas no solo ocurren en los campos de batalla, en los palacios o en los parlamentos, sino también “en las cocinas, en los dormitorios o en los cuartos de niños”, David Grossman (Jerusalén, 1954) ha abordado en sus novelas temas de índole diversa: los celos patológicos de un hombre por su mujer, los niños vagabundos en Jerusalén, la soledad del héroe bíblico Sansón, las relaciones entre madres e hijas. Temas íntimos, privados, relacionados con seres humanos cuyas vidas se ven acompañadas

o sobrepasadas por circunstancias que no han elegido.

La trayectoria literaria de David Grossman comienza con publicaciones de libros para niños y jóvenes, se desliza hacia el ensayo político, pero escoge las novelas para abordar aquellos temas que, según sus propias palabras, caracterizan una literatura que quiere documentar con la máxima resolución posible la vida en Israel. Para la crítica, esta carrera culmina en *La vida entera*, una novela que, según su autor, “retrata la manera en que la violencia externa y la crueldad de la realidad general, política y militar penetran el tejido blando y vulnerable de una sola familia”. Terminó de escribir el libro más o menos en el tiempo en que su hijo Uri, que estaba al mando de un carro de combate, fue abatido por un misil lanzado desde Líbano por Hezbolá el 12 de agosto de 2006, dos días después de que el propio Grossman, junto con Amos Oz y A. B. Yehoshúa, pidiera un alto el fuego al gobierno de Ehud Olmert.

La muerte del hijo cambió a Grossman. La vida se hizo “un inferno en cámara lenta”. Pero la literatura, la escritura, la necesidad de comprender a través de la palabra, lo acompañó: “Si tengo que sufrir —le dijo a Jonathan Shainin en *The Paris Review*— quiero comprender mi situación a través de la escritura.” Escribió la elegía a Uri, que le enseñó “que debemos defendernos, sin duda, pero en los dos sentidos: defender nuestras vidas, y también empeñarnos en proteger nuestra alma, empeñarnos en protegerla de la tentación de la fuerza y las ideas simplistas, la distorsión del cinismo, la contaminación del corazón y el desprecio del individuo”. Y publicó otras obras: *Delirio* (2010), *Más allá del tiempo* (2012), *Escribir en la oscuridad* (2013), *Conocer al otro por dentro o el deseo de ser Gisela* (2013), *El abrazo* (2013).

Grossman no deja nada al azar en *Gran Cabaret*. El escenario del

cabaret se ubica en Cesarea, antigua ciudad de Israel construida por el rey Herodes, que aparece detallada en las *Antigüedades judías* y *La guerra de los judíos* de Flavio Josefo por ser el lugar donde se produjo la primera de las tres rebeliones de los judíos contra los romanos, que terminó en Masada en el año 73, cuando los defensores de la fortaleza cometieron un suicidio colectivo al advertir que la derrota era inminente. Y más concretamente en Natanya, Netanya o Netanhia: “con la mano en el corazón, cómo me muero, me requete-mue-ro por Natanya”. Natanya es una palabra capaz de evocar distintos sentidos (Grossman ha señalado: “todos los residuos de nuestra historia se conservan en el hebreo”). Natanya, literalmente “regalo de Dios”, es el nombre del padre de Ismael, asesino de Godolías, gobernador de Judea, y el nombre de uno de los descendientes de Asaf, un músico que sirvió en el Tabernáculo, y el de uno de los levitas que fueron enviados por el rey Josafat para enseñar la Ley de Dios al pueblo de Judea. Natanya consta de dos elementos (el final de los cuales es Yah, forma abreviada de Yahveh) y aparece unas dos mil veces en la Biblia, con significados relacionados con tres acepciones: “dar”, “poner” o “asentar” y “hacer” o “constituir”, tal y como ocurre en Jeremías 9:10: “Y de Jerusalén haré (*natati*) montones, una guarida de chacales, y haré (*natati*) de las ciudades de Judá una desolación, sin dejar habitantes.” Por último, una de las formas, Netanyahu, se corresponde con el nombre del actual primer ministro de Israel.

La carga simbólica de *Gran Cabaret* aparece ya al principio, seguida por la referencia a momentos históricos más concretos y directamente relacionados con la vida del personaje que hace de sus heridas anímicas un espectáculo amargo y sarcástico. El protagonista, Dóvaleh Grinstein, fue engendrado en el momento en

que estallaba la Guerra del Sinaí por un padre que era seguidor de Jabotinsky, el líder del ala derecha tradicional del sionismo, y una madre sobreviviente de la Shoá; vivió la Guerra de los Seis Días y ha sufrido el renacer del antisemitismo en forma de antisionismo.

Dóvaleh tiene 57 años y está enfermo de cáncer de próstata. Lleva tres divorcios a cuestas, es padre de cinco hijos a los que debe mantener y cuando se encuentra ante una situación difícil tiene la costumbre de caminar con las manos. Entiende el espectáculo como una forma de provocación cáustica que se ceba especialmente en una mujer del público, “la mujer diminuta”. En su última función pasa cuentas a una vida marcada por la marginación y por una herida que sufrió cuando se hallaba en un campamento militar y de la que quiere hacer partícipe al público y, en especial, al narrador.

El narrador ha sido, al parecer, alguien importante en la vida de Dóvaleh Grinstein. Es un juez que carga con sus propias heridas: la muerte de su mujer y un carácter irascible que le obligó a abandonar su trabajo. Compartió un año de clases particulares de matemáticas con el cómico y, de forma azarosa, coincidieron durante un tiempo en el campamento juvenil militar, antes de que Dov recibiera la noticia que ahora, al cabo de los años, quiere comunicar al juez y a los demás espectadores.

En esta novela, el drama no ocurre en la cocina o en el dormitorio, sino en un dominio público, donde el protagonista se expone a la mirada de los otros, espectadores que a medida que avanza el drama abandonan la sala, como la Judea que se quedó sin habitantes. Y, sin embargo, *Gran Cabaret* sigue siendo un drama íntimo o, cuando menos, personal, que se manifiesta a través de una historia susceptible de dos lecturas como mínimo: una, vinculada a Israel, salpicada de referencias históricas detectables e interpretables, y otra, más abstracta, que

verá a un actor llamado Dóvaleh G., herido de muerte, representar la última función de su vida. —



NOVELA

Una realidad paralela



Juan Pablo Villalobos
TE VENDO UN PERRO
Barcelona, Anagrama,
2015, 248 pp.

LIBROS

60

LETRAS LIBRES
JUNIO 2015

✎ FERNANDO GARCÍA RAMÍREZ

Dividida en dos secciones (“Teoría estética” y “Notas de literatura”) que a su vez se subdividen en múltiples entradas, *Te vendo un perro*, tercera novela de Juan Pablo Villalobos (Guadalajara, 1973), se propone la creación de un pequeño universo autosuficiente sustentado en una voluntad de estilo que simula el delirio. Un delirio controlado. Lo que Villalobos cuenta en su novela es la historia de un taquero viejo que en su juventud quiso ser pintor, pretexto narrativo para contar, a jirones, la trágica vida de Manuel González Serrano, “el Hechicero”, pintor de obra y vida breve, contemporáneo y antípoda de los muralistas.

Villalobos, instalado en un estilo en apariencia superficial de tan leve, un estilo sustentado en la ocurrencia permanente, no pretende, sin embargo, una indirecta biografía lúdica del pintor desconocido; su propósito es más alto: construir una novela a partir del puro artificio, una parodia de sí misma.

Plenamente consciente de esta función paródica, Villalobos subordina su trama, variopinta y por momentos muy divertida, a un estilo aplicado con rigor y gracia, que nunca imposta la realidad sino que, frase a frase, construye sobre ella una realidad paralela. Con elementos

de “lo real” —un taquero que prepara sus tacos con carne de perro, una vecindad del centro con más de mil cucarachas por inquilino, un mormón de Utah en busca de almas redimibles, un maoísta trasnochado—, Villalobos anima una realidad otra que sigue una lógica demente: las cucarachas huyen con la trova de Silvio Rodríguez, a un círculo de lectura instalado en la vecindad le secuestran sus ejemplares de *Palinuro de México*, una verdulera revolucionaria se especializa en vender verdura podrida para manifestaciones...

Nada es real y al mismo tiempo todo es reconocible. La función de la novela no es la de ser un espejo del mundo sino la de crear un orbe que siga fielmente sus reglas autoimpuestas, y que nos aporte una visión del mundo original y congruente. No otra cosa consigue, con soltura y abundante ingenio, Juan Pablo Villalobos en su novela.

Asumiendo labores de comisario ideológico, cargo al que acaso aspira, alguien acusó a Villalobos en estas páginas, en referencia a su novela anterior, de “desdeñar los procesos sociales”. En respuesta, quizás involuntaria, a ese manido reclamo, abundan ahora los revolucionarios, debidamente parodiados. A la denuncia hipócrita y farisea, Villalobos opone la risa.

La historia que cuenta Villalobos es verosímil gracias a su irrealdad. Su historia increíble se vuelve veraz a fuerza de acumular sinsentidos. Establecidos los puentes escasos y anodinos con lo “real”, Villalobos se entrega a desarrollar su historia. Brinca con soltura al pasado en busca de su destino trastocado (de pintor devenido en taquero de barrio) y en él encuentra tanto el retrato de su padre ausente como la historia de un artista singular, “el Hechicero”, que terminó sus días loco y limosnero, pese a su inmenso talento. La irrealdad de la novela nos conduce a la penosa realidad del artista triturado por su época. Triturado, por cierto,

por aquellos artistas comisarios que no desdeñaban los procesos sociales.

Te vendo un perro prolonga y renueva el pacto narrativo que Juan Pablo Villalobos estableció con sus lectores, desde *Fiesta en la madriguera*, su primera novela, pasando por *Si viviéramos en un lugar normal*. Todo transcurre en un tiempo sin tiempo, pero todo lo que ocurre está construido con elementos de una realidad fechada. La novela de Villalobos, al desasirse de su contexto inmediato, puede con libertad concentrarse en el tema que la ocupa: la desesperanza, los destinos frustrados, la ilusión política y amorosa. Al desprenderse de lo real inmediato, queda lo esencial: el destino del hombre, de los hombres en sociedad. Lo hace Villalobos sin ningún atisbo de inocencia, pese a su tono lúdico. Por el contrario, con mano segura conduce al lector a través de una selva de ocurrencias hasta puerto inseguro, que es el piso firme de la literatura.

Villalobos construye personajes simples, menos el protagonista, sobre el que recae el peso de la acción. Como en la imprenta artesanal, sus personajes son tipos móviles. Les asigna dos o tres características y los deja sueltos en la novela. Son móviles porque evolucionan (el mormón que va de puerta en puerta, por ejemplo, conoce el amor y abandona el proselitismo religioso). No parece, pero esto es una ilusión, que estén al servicio del autor. Los une, más que los vericuetos de la trama, el tono paródico de la novela. *Te vendo un perro* es, al mismo tiempo, una novela muy divertida y un retrato amargo del artista contemporáneo.

Con un aparato conceptual muy difuminado (y qué bueno: las novelas no se construyen con teorías), tomado de Theodor W. Adorno, Villalobos ha encontrado un tono y un ritmo propios, que no se parecen a ningún otro en la narrativa mexicana actual. Villalobos hace reír con el absurdo y al hacerlo muestra el sinsentido del mundo. Este lector se lo agradece. —

ENSAYO

El plagio: una aproximación policial



Hélène Maurel-Indart
SOBRE EL PLAGIO
Traducción de Laura Fóllica
México, FCE, 2014, 446 pp.

ISABEL ZAPATA

Uno de los escándalos más sonados sobre plagio de los años recientes sucedió en torno a la serie de televisión *True Detective*, creada por Nic Pizzolatto. En agosto de 2014 Mike Davis, fundador y editor de *Lovecraft eZine*, publicó una conversación en la que él y Jon Padgett descubrieron que varios de los diálogos estaban tomados casi palabra por palabra de *The Conspiracy against the Human Race*, de Thomas Ligotti.

El asunto tenía el agravante, según Davis, de que las frases robadas se habían utilizado para delinear el carácter de un personaje cuyas sentencias filosófico-existenciales determinaron el tono entero de la serie. Las escenas plagiadas, agregaba, son algunas de las más cautivadoras y citadas de *True Detective*. Contienen ideas presentes en la obra de Ligotti, pero lo cierto es que son principios básicos de una filosofía pesimista y antinatalista, y forman parte de una tradición que, afortunadamente, no tiene dueño.

El incidente permite ilustrar el debate que despierta el préstamo de palabras (me resisto, en este caso, a llamarlo plagio). Es justamente esta discusión, en un sentido amplio, la que está al centro de *Sobre el plagio*, de la académica y escritora francesa Hélène Maurel-Indart. El libro es la primera edición en español, actualizada y enriquecida, de *Du plagiat*, publicado por vez primera

en Francia en 1999. Aunque por momentos su prosa puede resultar árida, *Sobre el plagio* tiene la gran virtud de funcionar en varios registros. Es una enciclopedia, un mapa y una narración.

En primer lugar se trata de un riguroso manual de referencia que resuelve dudas sobre los orígenes e historia del plagio, la legislación, la psique y motivaciones del imitador, los cruces entre el campo literario y el académico, consideraciones filosóficas y casos célebres de presuntos ladrones de palabras, desde Aristófanes hasta Houellebecq. La autora hila historia con teoría y dibuja los límites de lo aceptable, tarea difícil considerando que las fronteras del plagio están en continuo movimiento y que a su alrededor orbitan falsos amigos como el pastiche, la parodia o las continuaciones.

El territorio es pedregoso pero Maurel-Indart traza un mapa que ayuda a recorrerlo. De todas las clasificaciones propuestas una de las más interesantes es la distinción entre plagiario conquistador y plagiario melancólico: los primeros son vampiros literarios que actúan con plena conciencia, los segundos son creadores torturados por sus propias influencias y su impotencia creadora. También es de reconocerse el capítulo que este libro dedica a la creación de una tipología del préstamo. Es aquí donde Maurel-Indart muestra más claramente su vocación policial con sentencias como “debería darle vergüenza a quien, sin autorización previa, proceda a esta clase de transformación del trabajo del otro”.

Digo vocación policial porque el libro también es una suerte de novela detectivesca que cuenta la historia del plagio desde los antiguos griegos, cuando el problema de la propiedad literaria estaba desprovisto de una dimensión jurídica. La autora se detiene en momentos que han transformado el concepto de originalidad, incluyendo el parteaguas que fue la invención de la imprenta, cuando

las obras multiplicaron su alcance y con ello los casos de plagio y sus respectivas denuncias. En el siglo xx, la modernización de las técnicas de producción editorial y el sistema de premios literarios dieron otro vuelco a los hábitos de lectura y escritura.

Si bien Maurel-Indart rechaza la noción de la literatura como creación pura, la discusión filosófica sobre el concepto de individuo —por lo tanto, de autor— brilla por su ausencia. Para aterrizar este punto, pensemos en la disputa en torno a la crítica que hizo Evodio Escalante del poemario *Tríptico del desierto* (2009), en el que Javier Sicilia tomó prestadas palabras de T. S. Eliot, Rilke y Celan, entre otros, sin citarlos. El debate fue interesante, pero el punto que me interesa retomar ahora es el modo en el que se defendió Sicilia: “He declarado públicamente que pertenezco a una tradición muy antigua y a la vez muy moderna para la que la noción de autor no existe y a través de la cual el poeta dialoga con la tradición y la reactualiza para otros”, advirtió, e invitó a Escalante a recorrer la historia del concepto de autor que ya Eliot y Pound pusieron en crisis a principios del siglo xx. Esta es una reflexión que no aparece en *Sobre el plagio*.

Parafraseando a Borges parafraseando a Valéry (aunque acaso sería más justo no mencionar a ninguno de los dos), la historia de la literatura debería estar libre de nombres propios. Pero la ilusión de la absoluta originalidad rige en un mundo en donde es cada vez más fácil rastrear las influencias de cualquier obra literaria. En este contexto me parecería fundamental que Maurel-Indart justificara y delinea más meticulosamente la noción de autor de la que parte su análisis. En su extraordinaria defensa de las influencias, *Contra la originalidad*, Jonathan Lethem señala que a una época no la definen tanto las ideas que se discuten como las que se dan por sentadas. Que el lector se acerque a *Sobre el plagio* con esto en mente. —

CÓMIC

Artista del exceso y la coherencia



Joe Sacco
YONQUI DE LA GUERRA
Traducción de Sara
Bueno Carrero
Barcelona, ecc Ediciones,
2015, 136 pp.



BUMF
Traducción de Carlos
Mayor Ortega
Barcelona, Reservoir
Books, 2015, 128 pp.

✎ **JORGE CARRIÓN**

Entre *Yonqui de la guerra* y *Bumf* pasan veinticinco años. Su lectura consecutiva, por tanto, permite asistir a los orígenes de Joe Sacco (Malta, 1960) y a su producción actual, para certificar la coherencia que atraviesa su carrera de historietista, historiador atormentado, artista de la guerra y de la sátira, periodista y autobiógrafo. En fin: artista.

Las piezas más sorprendentes de todas las antologadas son “Una experiencia desagradable”, “Cuando a la gente mala le ocurren cosas buenas” y “Más mujeres, más niños, más rápido”, todas ellas de *Yonqui de la guerra*. Se trata de tres exploraciones de la memoria familiar, a partir de sendas incursiones en la Segunda Guerra Mundial, con Malta y el trauma materno como foco narrativo. En cada uno de los relatos Sacco desarrolla estrategias distintas. En el primero, grandes dibujos costumbristas, aunque caricaturescos, acompañados por torrentes de texto introspectivo. En el segundo, decenas de citas al estilo benjaminiano, con viñetas centrales de bombas que caen y de militares realizando

declaraciones inesperadas. Y en el último, la voz en primera persona de la madre, contando la violencia aérea. El autor recurre al expresionismo, al gran angular, al montaje, al collage de citas, a la apropiación de voces ajenas, en su búsqueda de los mecanismos óptimos para reconstruir y reconsiderar el horror del siglo xx. Porque la Segunda Guerra Mundial es solo el eco amplificado de la Primera y el padre de los conflictos de los que el propio Sacco ha sido testigo.

W. G. Sebald publicó su polémico libro *Luftkrieg und Literatur* (que aquí, por el precedente anglosajón, se tituló *Sobre la historia natural de la destrucción*), sobre los bombardeos de las ciudades alemanas, en 1999. Sacco se adelantó, pues, una década. Y analizó, dibujó, exploró mediante procedimientos neovanguardistas una materia incómoda desde la perspectiva postraumática de los aliados, de los vencedores. Desde un lugar parecido al de Art Spiegelman, que también parte de la historia familiar no solo para narrar el siglo xx, sino también para cuestionar metódicamente cómo la política estadounidense perpetúa con sus actuaciones la tradición violenta colonial e imperialista. Esa doble naturaleza del trabajo de los grandes maestros del cómic documental norteamericano —grave y satírica, canónica y *underground*—, en vez de provocar esquizofrenia o incompatibilidad, refuerza la coherencia de sus poéticas. Pensemos en *Génesis* (La Cúpula, 2014) y *Sexo majara* (La Cúpula, 2013), de Robert Crumb; en *Maus* (Planeta DeAgostini, 2003) y *Sin las sombras de las torres* (Reservoir Books, 2015), de Spiegelman; en *Fun Home* (Literatura Random House, 2012) y *Lo indispensable de unas lesbianas de cuidado* (Literatura Random House, 2014), de Alison Bechdel; o en *Notas al pie de Gaza* (Literatura Random House, 2009) y *Bumf*.

Las semillas de este último también están en la serie “Yahoo

(1988-1992)” reunida en *Yonqui de la guerra*; por ejemplo en la tira cómica “Borregos del desierto”, en la que un Sacco melenudo y berlinés hace camisetas con la siguiente sátira, en el contexto de la crisis del Golfo: “Bush es la Estatua de la Libertad, ¿vale?, y de la vagina le salen soldados estadounidenses, que van a un campo de calaveras”; y prosigue: “Los soldados estadounidenses son en realidad ovejas, y en la camiseta se lee ‘Operación Borregos del Desierto’.” Ese es el punto de partida del imaginario de *Bumf*, que se enriquece con los excesos de un Bosco y de un Sade, en su expresión de un mundo marcado por Guantánamo, la arrogancia de la Casa Blanca, el espionaje masivo o los drones. La obra parece nacer de la indignación por el gobierno de Obama y su acoso y derribo a la libertad (de expresión, de movimiento). El presidente es representado con el cuerpo de Nixon, quien de pronto se despierta en la cama y no sabe quién es “esa negra estupenda”. No contento con cargar las tintas en las conexiones entre ambas presidencias ni con mostrar a Nixon en una orgía de represión y tortura y sinsentido, Sacco también se presenta a sí mismo en la caricatura de cómo el poder seduce a los artistas y a los intelectuales (su versión realista sería el escritor de la tercera temporada de *House of Cards*). Y conecta, en una pirueta sumamente arriesgada —casi una historia de Quentin Tarantino— con la batalla del Somme, es decir, con la Primera Guerra Mundial y con su propia obra, *La gran guerra* (Reservoir Books, 2014: un mural de veinticuatro páginas desplegadas sobre ese episodio de la primera gran guerra). Con esa cita de doble página, Sacco demuestra que el periodismo de investigación es compatible con la sátira salvaje, que la tragedia y la comedia pueden convivir en armonía estridente en la obra de un artista. O, al menos, en la suya. —

LIBROS

62

LETRAS LIBRES
JUNIO 2015

MISCELÁNEA

El viaje íntimo de León Felipe



León Felipe
CASTILLO INTERIOR
Edición de Gonzalo
Santonja y Javier
Expósito
Madrid, Cuadernos de
Obra Fundamental,
Fundación Banco
Santander, 2015,
172 pp.

ADA DEL MORAL

“La poesía no es más que un sistema luminoso de señales. Hogueras que encendemos aquí abajo, entre tinieblas encontradas, para que alguien nos vea, para que no nos olviden”, escribió León Felipe (Tábara 1884-ciudad de México, 1968). Felipe Camino Galicia nació en la provincia de Zamora, se licenció como farmacéutico, se aficionó a la actuación y pasó hambre y felicidad en compañías teatrales. Ahogado en deudas, estuvo tres años en la cárcel. Pronto fue un exiliado estructural, un transterrado. Su hogar estaba “edificado en el viento” y paseaba por el mundo “ejecutando saltos y suertes funambulescas”. El siglo xx abunda en intelectuales dados a aquello de “virtudes públicas, vicios privados”. Son tantos que mejor solo nombrar a quienes, como León Felipe, no se rindieron a la incoherencia y al oportunismo.

Castillo interior es un balcón para asomarse a la obra y vida de un hombre y poeta único. Fruto del trabajo de recopilación y edición de Javier Expósito, director de la colección, y de Gonzalo Santonja, el volumen es una recopilación de papeles inéditos de los fondos del Archivo Histórico Provincial de Zamora, propiedad del Ayuntamiento, y de la Residencia de Estudiantes de Madrid. El resultado: un libro espejo de aquel sabio-niño a quien Octavio Paz escribió: “Eres de los pocos que piensan y saben que la poesía no solo está en el poema sino

en el poeta=poema vivo. Y tú ni has entregado a la poesía, ni la has vendido ni la has guardado en casa.” Dividido en “Aposentos” y “Moradas”, *Castillo interior* crea un itinerario vital a través de cantos, discursos y cartas.

León Felipe se marchó de España en 1920 y solo regresó para apoyar a una Segunda República que casi le liquida tras su poema “La insignia” (1937): “¿Habéis hablado ya todos? / Entonces falto yo solo. / Porque el poeta no ha hablado todavía...” Tuvo que salir hacia Francia para evitar el linchamiento por parte de los radicales. Regresó al cabo de unos meses y, dadas las hostilidades del bando franquista y de la República en descomposición, optó por el exilio final. “¿Por qué decís que en España hay dos bandos? No hay más que polvo...”

Nada mejor que leer, para comprender la visión y los sentimientos del poeta, “El gran ladrón del salmo”, cuando el hombre responde a la pregunta de Jehová: “¿Has pisado tú por las honduras recónditas del abismo?” “No. Pero he entrado en el imperio corrosivo y sin límites de la injusticia.” Las tinieblas están en la mirada y el pensamiento humano y, si la luz es de Dios, “el llanto es nuestro” y solo a través de las lágrimas llegaremos a ver y a liberar la claridad de su carcelero divino. “El llanto no humilla: es lo único que mueve a la humanidad.” Tampoco cree en el castigo. León Felipe es un poeta de amores, no de amoríos, entregado a su esposa Berta y a bellezas fugaces que él hace confesables. Casi muere de pena al enviar y escribe en “Testamento”: “Todo para el fuego. Nada para el gusano de la tierra.” Pero fue capaz de rehacerse y crear *Rocinante* (1967), su poemario final, donde se identifica con aquel equino gracias al cual pudo don Quijote luchar contra sus molinos de viento. Elige el símbolo más humilde de la resistencia, la pobre bestia cervantina que soporta la locura humana. Se sabe “parte del grupo de intelectuales españoles del Destierro y el Éxodo” y señala que “pertenece a otros grupos

también”. Su boca “no está hecha para soplar la Trompeta de la Victoria”. Quizás porque “cada español sabe crear su comodidad” pero, ni siquiera tras la tragedia, “construir para todos”.

Las “Moradas” del poeta, la segunda parte, son el espacio común entre él y sus amigos. El punto fuerte es la jugosa correspondencia con Juan Larrea. Emociona su carta-cuento a la niña María Luisa Giner de los Ríos y cuando le confiesa al hispanista sefardí José Bernadette (1895-1989) que Cervantes y Whitman son las voces más fecundas de la literatura occidental y que prefiere su cristianismo dionisiaco a la aristocracia nietzschiana que pregonaba Ortega. El repaso a Buñuel no tiene desperdicio: “Para vivir, necesita torturar a mucha gente. Es un bruto sádico aragonés, con un surrealismo trasnochado que suena muy bien con la nueva música de Sartre.” El motivo del enfriamiento: el poema cinematográfico “La manzana”, que Buñuel despreció porque sus “personajes inmortales carecían de suspense” y, en su opinión, “el tomate tenía el mismo valor simbólico e histórico que la manzana”.

Desconfía de los antólogos porque “cualquiera puede hacer su pequeño negocio con la vanidad de los poetas”. Reprende a quienes quisieron enterrarle en el mausoleo de sus *Obras completas*: “Al libro, con su preciosa encuadernación, le pusisteis una camisa de celuloide más fuerte que una de fuerza, y la metisteis (me metisteis) en una caja de cartón dura [...], el perfecto catafalco. Así me quisisteis enterrar pero no estoy muerto. El infierno enseña mucho y, de vuelta, me he puesto a escribir de otra manera. Y a decir cosas que no había dicho antes...”

León Felipe nunca sucumbe a los chismorreos, tiene demasiada autocrítica, una inteligencia bien ramificada. Adentrarse en su universo es regresar a Emerson y Thoreau, aprender a practicar el buen ejemplo, disfrutar con conocimiento. “¿Qué importa que la estrella esté remota y deshecha la rosa? Aún tendremos el brillo y el aroma.” —