

# LIBROS

52

LETRAS LIBRES  
ABRIL 2016

**Sara Mesa**

- CUATRO POR CUATRO
- CICATRIZ
- MALA LETRA

**John Donne**

- SONETOS Y CANCIONES

**Jed Rasula**

- DADÁ: EL CAMBIO RADICAL DEL SIGLO XX

**Stefano Mancuso y Alessandra Viola**

- SENSIBILIDAD E INTELIGENCIA EN EL MUNDO VEGETAL

**Joseph Conrad**

- NARRATIVA BREVE COMPLETA



## NOVELA/RELATOS

### Mala letra y otras cicatrices



**Sara Mesa**  
**CUATRO POR CUATRO**  
Barcelona, Anagrama,  
2012, 270 pp.



**CICATRIZ**  
Barcelona, Anagrama,  
2015, 194 pp.



**MALA LETRA**  
Barcelona, Anagrama,  
2016, 192 pp.

### CHRISTOPHER DOMÍNGUEZ MICHAEL

Condenado, como estoy, a predicar un día sí y otro también qué debería

ser un crítico literario y qué tipo de crítico soy, he de decir que, a diferencia de lo vivido por los críticos de hace décadas —cuando viajes, vuelos y congresos de escritores no eran tan endiabladamente frecuentes como lo son hoy en día—, puedo aplicar a mis anchas el método fisiológico atribuido indebidamente a Paul de Saint-Victor y tratar de adivinar en los rostros de los escritores que no conozco, y con los que me voy topando aquí y allá, qué clase de obras escriben. En la mirada de Sara Mesa (sevillana nacida en Madrid en 1976) encontré una capacidad de penetración en los rostros ajenos que me sobresaltó no poco, recordándome a la terrorífica mirada de Alejandro Jodorowsky, a quien conozco desde niño por razones que no vienen a cuento y que pertenece a una especie distinta a la de los escritores, la de los taumaturgos. Reconozco que, tras intercambiar unas palabras con ella en Arequipa, fue su mirada la que me llevó casi de inmediato a sus libros, tres de los cuales —*Cuatro por cuatro*, *Cicatriz* y *Mala letra*— protagonizan desde hace meses la escena literaria española, lo cual convierte esta alabanza, muy probablemente, en una reiteración.

Hablar de aspectos, rostros y miradas es políticamente incorrecto en nuestros días y yo no sé si muchas páginas de Saint-Victor fueran susceptibles actualmente de edición o si una página perfecta, como aquella que comienza diciendo “Jorge Cuesta era feo”, de Cardoza y Aragón, podría publicarse en nuestros tiempos. De los libros de Mesa, el primero que leí fue *Cuatro por cuatro*, novela finalista del Premio Herralde de Novela y que al parecer es la obra preferida de la autora. Predispuesto como estaba, por su mirada a la vez precisa

y ausente, imaginé que el narrador estaba instalado en un panóptico, sitio perfecto para vigilar lo sucedido en una institución que es, a la vez, escuela, prisión y cámara de tortura aunque socialmente se presente, ocultándose, como una institución educativa de alto nivel para la antes llamada gran burguesía. En ese lugar Mesa, con cierto olor a desinfectante que remite a Musil o a Walser, va desenrollando las tribulaciones de los jóvenes allí recluidos, siempre sometidos a un ambiente agotador que no puede sino desembocar en una violencia atizada con el discurso pedagógico vigente basado en la motivación gerencial.

Desde su panóptico, en *Cuatro por cuatro*, Mesa va presentándonos a los protagonistas de esa ordaña, al nuevo que llega, a las chicas entre las cuales circula el poder del acoso, a quienes logran amistar-se, a personajes inasibles como el Guía, al profesorado, al director y a su esposa, a quienes el narrador, en un estilo calculadamente impersonal, va catalogando con paciencia de entomólogo, repasando patologías predecibles –anorexia y bulimia– hasta vestuarios y escenarios. La distopía, higiénica y concentracionaria, no puede permanecer estática y es menester que suceda lo que sucederá, dramáticamente contenido pero fatalmente dispuesto, en el Wybrany College, cercano a Cárdenas, municipio que aparece en el mapa peninsular pero más bien parece una ciudad imaginaria al servicio de Mesa.

Tras las primeras cien páginas de ambientación –que muestran a una escritora muy concentrada pero no necesariamente brillante, ni siquiera en la opacidad manifiesta con la que procede–, Mesa abandona el panóptico y nos

presenta el envés de la trama a través del diario de Isidro Bedragare, un profesor sustituto, lector de Thomas Bernhard (en claro homenaje de la autora a ese Mal servicial o vicario tan característico del austríaco), quien va descubriendo que aquello, el *colich*, es un laberinto abundante en signos y recorrecos. Este profesor invoca a un viejo amor que incluso se presenta, trastornada, a verlo y termina convirtiéndose en amante de la ajada Gabriela, la afanadora. Ella es el hilo que lleva al profesor sustituto hasta el origen de su sustitución, el suicidio de su predecesor, García Medrano, pauta que se repite en otros empleados del colegio.

Como reza el canon, *Cuatro por cuatro* no es más que un libro sobre otro libro, en este caso, fragmentario. Los papeles del desaparecido García Medrano, conservados por Gabriela, pasan a sustituir al diario de Bedragare y en ellos tenemos lo que bien puede llamarse un *Diario metafísico*, al estilo del existencialista católico Gabriel Marcel (1889-1973), autor que hacía años que no pasaba por mi mente y que Mesa coloca en el inventario final de préstamos y referencias. La verdadera literatura es siempre literatura sobre la literatura y así voy a buscar mi ejemplar, herencia segura de mi padre, pero... no lo encuentro, lo cual me impide cerrar estas líneas con una relación probablemente inverosímil y acaso forzada, obligándome a buscar otra. Interpreto así *Cuatro por cuatro* como un ejercicio más para el ojo que para la conciencia, como si más allá de las figuras humanas en la novela, de su dimensión panóptica, interesara, en ese colegio, una búsqueda cromática entre las variedades del gris, como si despojáramos a los cuadros de Millet de sus

campesinos burlescos o brutales y solo quedara lo grisáceo de sus cielos, como gris es también el cielo –si se prefiere una referencia más cercana al presente– en las películas de Alain Tanner.

Después de *Cuatro por cuatro* leí *Mala letra*. Ignoro si fueron escritos antes o a la vez que las novelas, información que de tenerla me sería inútil, pues soy mal lector de cuentos y prejuizo, nada más, que no es una forma muy cultivada en la literatura peninsular, con las excepciones del caso (el catalán Quim Monzó, por ejemplo). Los cuentos de Mesa acusan su buena factura y, para usar la distinción aleatoria, los hay en el orden de Chéjov y en el de Maupassant. En los primeros sucede lo imprevisto y el cuentista estudia su huella, a veces banal, otras veces traumática, para demostrar con Mesa que “el mundo es impasible ante cualquier cosa que suceda, por inusual, horrible o cruel que esta sea”. A esta categoría pertenecen, por ejemplo, “El cárabo”, que *solo* es el drama de una chica perdida transitoriamente en el bosque junto con un niño, lo mismo que “Mármol”, donde la noticia del suicidio de un compañero de escuela es transmitida de manera distinta a cada alumno y sufrida, así, de forma diferente, lo cual es una suerte de croquis de *Cuatro por cuatro*. “Apenas unos milímetros”, que narra la obcecación por llevar a un jovencillo microcefálico y tetrapléjico a una sesión de educación sexual que le será por completo inútil para su no futuro, está inscrito en aquellos cuentos, como los de Maupassant, capaces de concentrar lo más terrible de la existencia en unas pocas páginas.

Otros cuentos son estampas, a la Francis Bacon, como la del

anciano desnudo y ebrio retratado en “Nada nuevo”, mientras que el pequeño desastre chejoviano se multiplica en “Creamy milk and crunchy chocolate”, donde el personaje provoca culposamente un accidente automovilístico que mata a una pareja de ancianos, y en “Nosotros, los blancos”, el relato más largo de *Mala letra*, donde una mujer es testigo del asesinato, también involuntario, cometido por su hermana en la persona de quien habría de adoptar al hijo del que estaba embarazada, historia que finaliza con la sórdida pérdida de la virginidad de la protagonista. Acaso más que Chéjov o Maupassant, una selecta legión de cuentistas anglosajones más recientes deben estar entre los penates de Mesa, pero, a diferencia de muchos de sus imitadores, la escritora española no incurre en ese culto bobalicón a lo cotidiano que caracteriza a los malos lectores de Raymond Carver o Alice Munro, al estilo de “un pedazo mordido de pizza en el basurero y la *petite histoire* de quién lo mordió”.

Si sostengo mi hipótesis de que el talento literario de Mesa es en esencia visual, *Mala letra* muestra, redundante, todo aquello que está en su campo de visión, lo cual se concentra en *Cicatriz*. Es su obra maestra, una novela sobre una de las formas más sofisticadas de la mirada: mirarse en el otro, escasamente (una vez) en la vida real, mirarse no a través de una “palabra-piedra”, para decirlo con Mesa, sino mirarse en una carta, obsesivamente, ya sea leída en la pantalla o en el papel.

El entramado, como el reparto, es admirablemente perverso. Sonia y Knut se conocen en un foro literario en la red y pronto se vuelven correspondientes asiduos. Tras el pseudónimo de él, tomado como es obvio del autor noruego

y filonazi de *Hambre*, se oculta un curioso cleptómano que goza en regalarle a Sonia, mujer con una insegura vocación de escritora, libros y más libros, con el propósito de cultivarla en literatura. En la historia de esta muy peculiar educación, Knut roba la literatura universal para ella y le va enviando, eso sí, los libros con el porte del envío a depositar en su cuenta. El acoso pasa, después, a otros regalos, igualmente robados, primeros perfumes, luego lencería fina y otras prendas costosísimas capaces de intoxicar a Sonia en un proceso de emulación, pues ella misma intenta aprender a robar, aconsejada por tan singular maestro, pero fracasa.

*Cicatriz* es, desde luego, una historia de amor. Pero no es solo eso, pese a que entre Knut y Sonia se establece, por escrito, todo el código de reclamos, desencuentros, celotipias, rupturas parciales y reconciliaciones propias del amor-pasión. Se trata también de una novela que un Steiner catalogaría entre aquellas que comprometen al maestro con el discípulo: la historia de una educación sentimental (toda educación lo es) que habrá de culminar con el debut de Sonia como escritora. Al final, la protagonista logra desengancharse de Knut sometiéndolo a la suprema humillación de revender sus regalos, a precio de ganga, en eBay, traición que el seductor descubre, poniendo fin a esta historia de amor y aprendizaje.

El voyeurismo cleptómano de Knut no aspira al logro de ser amado más que por sus regalos, satisfecho solo con la idea de que Sonia lo lea o acaso huelga a tal fragancia o lleve puesta alguna prenda hurtada por él, mientras ella lleva un matrimonio convencional, como es natural, una doble vida,

con hijo y marido, que no resistirá el descubrimiento de esa singular forma de adulterio. Muy al principio, Sonia somete a Knut a la prueba, actualmente contra natura, de escribirle a mano y mediante el correo postal: él la supera hasta que regresan al *email*. *Cicatriz* es la primera novela de las que yo he leído en la que el nieto del correo a través del *pneumatique* (el tubo mediante el cual circulaban cartas, cajitas y objetos pequeños propulsados por aire a través de una red que cubría todo París, servicio del que se servía Proust y que fue cancelado en 1984) y el hijo del efímero fax (sigo esperando una elegía a esa profecía de Verne que vivió tan pocos años aunque ahora los servicios de inteligencia, se dice, lo han restablecido por ser, al parecer, impenetrable), el *email*, ocupa en la ficción el lugar que tiene en nuestra vida diaria.

Si de Knut siempre sabremos muy poco y el anticlímax de la novela es su desaparición, a la que miramos con delectación morbosa es a Sonia, desenganchándose de una obsesión a la vez inocua y letal, cuyo punto de gravedad es aquella única jornada en que aceptan verse en la ya familiar y onettiana ciudad de Cárdenas, muy lejos de donde vive la correspondiente. El encuentro es memorable y acaso menos predecible que lo ocurrido en los cabriolets donde Emma Bovary se encontraba con sus amantes, pues todo es una vertiginosa excursión de Knut, arrasando a Sonia por los centros comerciales a fin de que lo vea robar para ella, con un último encuentro semierótico más propio de Octave Mirbeau que de Klossowski: en el piso más alto de un edificio abandonado a Knut le basta con besarla después de verla posar con algunas de las prendas robadas para

ella, lo cual me permite regresar a uno de los libros de Saint-Victor, quien se tomó la licencia de mirar a Goethe, que algo sabía de epístolas amorosas, a través de sus mujeres:

“Algún rincón de esta Arcadia fue el escenario de esta égloga, donde se dieron los dos enamorados el irreparable ósculo. Federica se hallaba indefensa, porque la ingenuidad es a su modo desnudez, y amaba desde luego con aquel candor alemán que asemeja el desfallecimiento de la mujer a la inocente caída del niño [...] Con esto, danzando y corriendo, llegó aquel idilio a su desenlace, y ellos al recodo del camino donde el hombre mozo besa por última vez a su amante y prosigue la jornada, mientras ella regresa sollozando al hogar con el corazón partido de dolor. Casarse los dos era imposible” (Paul Bins, conde de Saint-Victor, *Las mujeres de Goethe*, 1872).

*Cicatriz* tendrá que estar en un estante junto a *Pamela o la virtud recompensada*, de Richardson, a *Las amistades peligrosas*, de Choderlos de Laclos, a *La nueva Eloísa* y al *Werther*, a *La ciudad y la casa*, de Natalia Ginzburg. Habrá que buscarle, en lengua española, compañía, que la debe tener, entre Diego de San Pedro, Cadalso y un par de ejemplares de Pérez Galdós que no he leído. Por lo pronto pienso en *Pepita Jiménez*, de Juan Valera. Sí, *Cicatriz*, de Sara Mesa, es una de las grandes novelas epistolares escritas en español, obra de una extraña escritora anti-gua-moderna. —

**CHRISTOPHER DOMÍNGUEZ MICHAEL** es crítico literario. El Colegio de México pondrá en circulación próximamente *La innovación retrógrada. Literatura mexicana, 1805-1863*.

## POESÍA

### La complejidad del amor



**John Donne**  
SONETOS Y  
CANCIONES. POESÍA  
ERÓTICA  
Traducción de José Luis  
Rivas  
Madrid, Vaso Roto, 2015,  
192 pp.

#### EDUARDO MOGA

El amor fue uno de los asuntos fundamentales de John Donne (Londres, 1572-1631), el más conocido —y, probablemente, el mejor— de los poetas metafísicos ingleses, y este *Sonetos y canciones. Poesía erótica* —exhaustiva antología preparada y traducida por el poeta mexicano José Luis Rivas— así lo demuestra. Castizamente, puede decirse que Donne toca todos los palos del amor: el deseo, la ausencia, el desengaño, la consumación, el olvido. Los poemas que integran esta recolección configuran, de hecho, un complejo tratado amoroso en cuya decantación probablemente tuvieron que ver las propias circunstancias de la vida del poeta: se enamoró y casó con Anne More, nieta de un destacado miembro de la corte de Isabel I, pero lo hizo contra la voluntad del padre de la novia; al fin y al cabo, Donne solo era un escritor, magro partido, entonces y ahora, para una hija. Aquella unión no sancionada le procuró a Donne doce hijos, pero también la inquina del suegro, que, no contento con hacer que perdiera su trabajo, intrigó también para que lo encarcelaran. Aunque luego se reconciliaría con su suegro, las penurias y estrecheces no abandonaron a Donne y su mujer, hasta el punto de que, con reticencias, hubo

de ordenarse sacerdote anglicano para poder subvenir a las necesidades de su familia.

El amor es, para Donne, en primer lugar, un adhesivo existencial: propicia la unión de los cuerpos, pero, sobre todo, la de las almas, lo que conduce a la alianza salvífica de los seres. El acto de la unión nos redime de la baja y la soledad, y culmina nuestro destino espiritual. Conforme al platonismo dualista que subyace en la metafísica cristiana, Donne cree en el divorcio de la materia y el espíritu: el alma se libera de la cárcel corporal y regresa a su origen etéreo, primigenio, en el que se reconcilia con la divinidad. El amor, sin embargo, se inmiscuye en esa escisión redentora y se convierte en la argamasa que devuelve el alma a su principio. El espíritu del amante no regresa, pues, a un espacio deífico, sino que se adentra en otra alma, con la que se funde y en la que renace: “Son, pues, nuestras dos almas una sola / y, aunque deba marcharme, no conocen fractura.” Como alegoría de esta unión casi mística, Donne recurre a motivos chirriantes, como la pulga que pica a ambos amantes y vuelve una la sangre de los dos: “Me picó a mí primero y ahora a ti te chupa / y ya en ella se mezclan nuestras sangres / [...] ¡Y tal excede, ay, cuanto haríamos nosotros!”; y, llevando la identificación al extremo, remacha: “esa pulga es tú y yo”. El tema de la pulga, no obstante, estaba presente en la poesía amorosa desde Ovidio, y cabe recordar el soneto “La pulga falsamente atribuida a Lope [de Vega]”, donde “picó atrevido un átomo viviente / los blancos pechos de Leonor hermosa”, tras lo cual el amante, envidioso de la suerte del sifonáptero, a pesar de que, aplastado, agoniza, le insta a detener el alma y advertir a Leonor de “que me deje picar

donde estuviste, / y trocaré mi vida con tu muerte”.

El tratamiento del erotismo de Donne, como sugiere la metáfora de la pulga, es asimismo singular. Se mezclan en este terreno, en el que culminan naturalmente las efusiones del amor, una castidad eclesiástica (“no más que nuestro ángel de la guarda / el sexo conocimos”, dice en “La reliquia”) y la constancia del placer carnal, como en la alabanza contenida en “El amanecer” o en pasajes de una plebeya explicitud, como cuando afirma que ha arado las entrañas de la amada, o en este exótico alejandrino de “La canonización”: “nuestros sexos, fundidos, lo neutro machihembran”. Donne poetiza hasta el viejo axioma *post coitum omne animal triste est*, en “Adiós al amor”, llega a sugerir un remedio brutal para atemperar las urgencias del rijo: “untarse hormiguera en el rabo”.

Pero el amor, en Donne, está siempre atravesado por el dolor: “traigo conmigo / la araña del amor, que todo transustancia, / y puede hacer del maná amargo hiel”. El que ama está triste; y se es necio por amar. Por eso escribe poemas de amor, porque, diciendo su aflicción, mengua su duelo: “pensé / que podía sacar a luz mis penas / si les ponía la rima por rienda. / Puesto en verso, el dolor no es tan violento”, aclara. El resultado de la pasión es, a menudo, el corazón roto, una imagen empleada desde Safo, pero que Donne actualiza con ingenio: “¿qué pudo / pasarle al corazón mío con solo verte? / Cuando a la habitación entré, llevaba uno, / pero al salir no iba ya conmigo”, pregunta en “El corazón partido”. En este poema califica Donne al amor de “lucio tiránico”. Es meritoria su originalidad: muchos, millares, han denigrado el amor,

pero pocas metáforas han resultado tan abruptas.

La mujer es presentada, como casi todo en estos poemas, de forma contradictoria. Como el sentimiento mismo, en el que se entrecruzan el goce y el dolor, también ella aparece como una mezcla: de compasión y crueldad, de indiferencia y tiranía, de bien y mal. La misoginia abunda en *Sonetos y canciones*, prolongando una tradición que, en Occidente, encuentra sus raíces en los clásicos latinos, de los que Donne era un buen conocedor, y se expande con la Biblia y el pensamiento cristiano: la mujer es falsa, promiscua, infiel y mentirosa; unos rasgos que ya encontramos en la sátira VI de Juvenal. El antifeminismo de Donne es, a veces, feroz: “En la mujer no busques espíritu”, escribe en “Alquimia del amor”: “la más / viva y encantadora, una vez poseída, es una momia”. En otras ocasiones, en cambio, le sirve para propugnar una feliz desinhibición, sin rehuir un no menos feliz cinismo: como la naturaleza hizo a las mujeres “de tal modo / que amarlas no podemos, tampoco detestarlas, / solo nos queda esto: tomar todos a todas”. Pero el juego de antítesis que es casi siempre la poesía de Donne le lleva a adoptar en algún poema la voz femenina, aunque sea la de una que examina los diferentes tipos de varones y los descarta, por inaprovechables, a todos: “¿No existe, pues, ninguna clase de hombre / al que pueda poner a prueba libremente? / Desfogaré mi fantasía entonces / en el amor que siento por mí misma.”

El amor es también la contraparte de la muerte. La nada sobrevuela la existencia, y la permea. No sabemos quiénes somos, y esa ignorancia define nuestro estar en el mundo. La muerte, siempre

cerca —o siempre dentro—, nos alimenta y nos destruye. En los poemas de *Sonetos y canciones* se percibe el aliento incansable de la muerte, que en algunos, como “El legado” o “La paradoja”, cuaja en una explosión de poliptotos: “me di muerte. Y, sintiendo que moría, dispuse / que, una vez muerto, mi corazón te enviaran; / [...] Me dio muerte de nuevo...”, leemos en el segundo. Pero lo más certero de esta angustia es el hermanamiento del amor y la muerte: el amor, insatisfecho o insatisfactorio, mata, y, por deslizamiento semántico, es muerte: “Yo, obra del alambique del amor, soy la tumba / de todo cuanto es nada.” Este perecimiento le sirve al poeta para recurrir, en varias ocasiones, al motivo del legado o la herencia, esto es, a la perduración del sentimiento. Un poema, “El testamento”, recrea irónicamente, con ecos villonianos, esta afirmación de la voluntad frente al fin inevitable.

Donne, metafísico y barroco, es un maestro del *conceit*, “el concepto”, el equivalente inglés de nuestro conceptismo. Sus versos progresan en una radiante espesura de tropos y metáforas, que avienta perturbadoras asociaciones e imágenes audaces. El enrevesamiento sintáctico, que entrelaza los elementos más dispares del lenguaje, se asienta en paralelismos, poliptotos y quiasmos. Las hipérboles abundan, a menudo referidas al sol: la luz de los ojos de la amada alumbran más que él; o, si está con el amado, el sol no es la mitad de feliz que ellos. También las paradojas, tan propias de la poesía barroca y la inclinación existencial por su zarpazo de sorpresa y su carácter unitivo: “Enigmas del amor: aunque tu corazón parta, / en su casa se



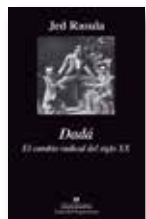
queda y, al perderlo, lo salvas.” Sin embargo, como ha escrito Jordi Doce en la presentación del volumen, el aparente desorden de Donne “esconde un equilibrio secreto, un núcleo candente que irradia sentido a través de la pantalla seductora de sus contrastes y paradojas violentas.”

La traducción de José Luis Rivas es admirable: rica, flexible, precisa y, sobre todo, literaria: los poemas de Donne no son versiones de unos textos precedentes, sino verdaderos poemas. Rivas traslada con rigor el metro del inglés al correspondiente en castellano, por lo general endecasílabo y alejandrino, y solo es de lamentar algún pequeño descuido. —

**EDUARDO MOGA** (Barcelona, 1962) es poeta, traductor y crítico literario. En 2013 publicó el poemario *Insumisión* (Vaso Roto).

## ENSAYO

### Desorden y progreso



**Jed Rasula**  
**DADÁ: EL CAMBIO  
RADICAL DEL SIGLO XX**  
Traducción de Daniel  
Najmias  
Barcelona, Anagrama,  
2016, 392 pp.

### MERCEDES CEBRIÁN

El movimiento más internacional de las vanguardias históricas, el que no nació como respuesta a ningún otro en particular, tiene ahora su biografía de casi cuatrocientas páginas a cargo del historiador y profesor estadounidense Jed Rasula. Dividido en trece capítulos, una introducción y un epílogo, el ensayo de Rasula lleva al lector de viaje por capitales Dadá como Zúrich

—la que lo vio nacer en 1916—, Berlín, París y Nueva York. Y todo ello de la mano de los principales artistas vinculados a este “microbio virgen”, como Tristan Tzara, uno de sus fundadores, lo definió.

En las últimas líneas de la introducción, Rasula afirma contundente que “sin Dadá, la vida moderna tal como la conocemos tendría un rostro muy, muy diferente; de hecho, difícilmente podría calificarse de moderna”. Aquí el lector no puede por menos que seguirle, aunque sea para comprobar si es cierto que este movimiento, o más bien actitud ante el arte, fue de tal importancia en generaciones posteriores de artistas y, a juzgar por la canonización de sus integrantes, que supuestamente detestarían saber que hoy figuran en las colecciones de museos “oficiales”, la respuesta es afirmativa. Aunque el huracán Dadá, que fue tan ubicuo como fugaz, si algo perseguía era, en palabras de Rasula, “el enriquecimiento de la capacidad de percepción del individuo, no el servilismo a las faltriqueras del mercado del arte”.

Rasula inicia su ensayo recreando verbalmente la noche inaugural de Dadá en el Cabaret Voltaire de Zúrich, cuyo centenario se celebra este año. Habría sido fácil optar por un relato idealizado de este evento fundacional en el que se interpretó música de Liszt y Saint-Saëns, se bailaron coreografías de Rudolf von Laban y se balbuceó un poema para tres voces escrito en distintas lenguas, pero, afortunadamente, el ensayista emplea un tono desmitificador comparando aquel espectáculo con un “micrófono abierto” de hoy, e intuye que “en el momento en que alguien empezaba a leer, todos los presentes se esforzaban por disimular su bochorno”.

Esta recreación minuciosa de los acontecimientos más significativos para el grupo, como la inauguración de la Primera Exposición Internacional Dadá de Berlín, la *Dada-Messe*, o el accidentado estreno de la *Ursonate* de Schwitters en 1925, donde los asistentes estallaron en carcajadas tras varios minutos de incómoda tensión, es uno de los puntos fuertes del ensayo. Al ser el autor historiador y académico, el texto tiene cierta vocación de catálogo, pero el alarde archivístico de Rasula es una herramienta eficaz para proporcionarnos minuciosos retratos verbales de algunos de los más carismáticos integrantes del movimiento como Hugo Ball, Kurt Schwitters, Hannah Höch o Francis Picabia, así como para permitirnos completar de una vez por todas el mapa de iconos que el dadaísmo ha popularizado, entre los que suele destacar el mingitorio de Duchamp.

El ensayo se desarrolla cronológicamente, lo cual permite a su autor poner en diálogo sucesos relevantes, tanto artísticos como políticos, que tuvieron lugar en paralelo, así como mostrar las conexiones entre los dadaístas y otros artistas e intelectuales coetáneos, lo que dio lugar a vínculos inesperados y, por supuesto, a chismes bien documentados gracias al material impreso de la época que maneja Rasula. De este modo nos enteramos de que en 1922 era habitual encontrar artículos sobre Dadá en las páginas de *Vanity Fair*, y de cómo Walter Benjamin intentó adquirir una de las obras de la serie de Picabia titulada *Hija nacida sin madre*, pero, al no lograrlo, finalmente acabó adquiriendo el *Angelus Novus* de Klee.

Otro momento exitoso de este estudio se encuentra en la sección

que aborda el devenir transatlántico de Dadá en los Estados Unidos. Rasula se plantea –al igual que hicieron varios artistas en torno a la Primera Guerra Mundial– si existió en Nueva York un Dadá *avant la lettre*, y la respuesta se halla en la exploración que lleva a cabo en las páginas centrales del libro, que se inicia con el viaje de Freud a Nueva York junto a Carl Jung en 1910 y con su comentario tan premonitorio al divisar Manhattan a lo lejos desde el barco: “no saben que les traemos la peste”, refiriéndose al psicoanálisis. Así, dentro de esta sección, Rasula también aborda extensamente las conexiones entre Dadá y esa otra palabra de cuatro letras surgida en Estados Unidos por aquel tiempo: el jazz.

En resumen, Rasula ordena el galimatías dadaísta organizándolo por ciudades, y devuelve a la vida a estos contradictorios individuos a los que el tiempo ha convertido en personajes históricos. Si bien el libro no sufriría si perdiese unas cuantas páginas, el lector agradece en cualquier caso la exhaustividad y el goteo de nombres de artistas del canon occidental del siglo XX que entran y salen por las fiestas, orgías, salones y exposiciones descritas en estas páginas, así como las numerosas referencias que le orientan para profundizar más sobre estos protagonistas de una época convulsa que no parece tan distinta de la nuestra, o esa es la conclusión a la que llegamos al terminar el ensayo y al recordar la pregunta que el pintor y caricaturista alemán George Grosz planteó en 1919: “Los disparos continúan; el hambre no cesa, ¿por qué todo ese arte?” —

**MERCEDES CEBRIÁN** (Madrid, 1971) es escritora. Su novela más reciente es *El genuino sabor* (Literatura Random House, 2014).

## CIENCIA

### Una inteligencia en red



**Stefano Mancuso y Alessandra Viola**  
**SENSIBILIDAD E INTELIGENCIA EN EL MUNDO VEGETAL**  
Traducción de Davir Paradea López  
Barcelona, Galaxia Gutenberg, 2015, 144 pp.

#### JUAN MALPARTIDA

No creo que saber que nuestro planeta no está en el centro de nuestro sistema planetario, y que este se halla en un extremo de la Vía Láctea; que no somos un ser único creado aparte o totalmente excepcional, sino que compartimos con los primates mayores un ascendente común, y así hasta el origen del mundo pluricelular; que la conciencia no lo rije todo sino que apenas es una parte de una actividad cerebral mayor, inconsciente; en fin, que somos parte de este inconcebible universo, nos empobrezca o humille. Todo lo contrario: nos permite acceder a una realidad total, que no es ajena a nosotros mismos sino que está dentro y fuera de nosotros, y nos incita a una conciencia y experiencia distintas sin las cuales nuestras vidas siempre estarán impregnadas por la enajenación y el extravío. Saberlo no es una respuesta a todo, pero nos sitúa en un lugar más real que puede desencadenar acciones constructivas y vinculativas revolucionarias. Un saber constituido por nuevas preguntas y nuevas respuestas. No es que hayamos vivido ajenos al mundo vegetal, solo hay que atender a las viejas culturas indias y chinas, o a muchos aspectos de la griega clásica o del mundo africano; pero, sobre todo,

desde el judeocristianismo, la naturaleza en general y el mundo vegetal de manera acentuada, quedaron relegados a funciones inferiores. La vegetación se ha entendido por sus parecidos con los animales y no por sus diferencias. Por otro lado, pensemos que el reino vegetal supone el 99,5 % de la biomasa del planeta, sin la cual nosotros (y con nosotros el resto del mundo animal) no somos nada. Al revés, sin embargo, no ocurriría lo mismo, aunque sí desaparecerían algunas especies. Debemos reconsiderar el mundo vegetal, origen y mantenimiento de la oxigenación, fuente primera de la cadena trófica, y algo más.

Stefano Mancuso y Alessandra Viola han escrito un libro riguroso y fascinante. No todo rigor provoca en nuestra sensibilidad esa exaltación hecha de admiración y atracción. A los lectores de Linneo, pero sobre todo de algunos libros de Charles Darwin, que como se sabe fue un gran estudioso del mundo vegetal, y de botánicos modernos, muchas cosas no sorprenderán, pero a pesar de la genialidad de Darwin, la ciencia entonces no pudo ayudarle a descubrir aspectos que solo la genética, la química y las tecnologías de los últimos años han podido demostrar o descubrir. No obstante, hay que recordar que Darwin escribió el primer tratado sobre fisiología vegetal en lengua inglesa.

Mancuso no duda en afirmar que las plantas poseen, además de nuestros sentidos, quince más. Obviamente, no se pongan ustedes a buscar los ojos a un alcornoque, porque esos sentidos no son los nuestros, pero sí obtienen, de otra forma, resultados semejantes. Los lectores del recientemente fallecido Oliver Sacks podrán recordar algunas de las maneras que los seres humanos

tenemos para sustituir nuestros sentidos, apoyados en la plasticidad del cerebro. En el caso de las plantas, el cerebro no está situado en una parte sino que es, en alguna medida, la totalidad del organismo. Una inteligencia en red.

Mancuso nos muestra que hay algas, como el paramecio, capaces de identificar el alimento y desplazarse para devorarlo, que pueden nadar con ayuda de unos pequeños flagelos, o que las células vegetales son más complejas que las animales. Lo principal es que la fisiología vegetal tiene principios distintos a la animal: no ha concentrado sus funciones vitales en unos pocos órganos. Al ser organismos sedentarios (sésiles), y teniendo en cuenta a los depredadores, las plantas han evolucionado componiéndose de partes divisibles. Su sensibilidad es difusa. Por otro lado, aunque sedentarias, no están exentas de movimiento; eso lo sabemos desde hace mucho, aunque nos hemos negado a aceptarlo y a saber qué significa, solo porque ocurre a una lentitud pasmosa. Sin embargo, cualquiera puede observar en las plantas de su casa lo que se denomina fototropismo: el movimiento de una planta hacia la búsqueda de una fuente luminosa, de la cual puede reconocer la calidad en función de la longitud de ondas de sus rayos. Se sabe que ciertas plantas hibernan (“reposo vegetativo”) ante una situación climática adversa, como lo hacen los osos, por ejemplo; utilizan los olores “para recabar información sobre el entorno y para comunicarse entre ellas y con los insectos, con los que a veces colaboran o utilizan con habilidad. Usan ciertas moléculas para comunicarse, como el jasmonato de metilo, que indica que la planta tiene problemas, y curiosamente es

una información usada por especies distintas. Las plantas (y aquí entra el gusto) pueden percibir “mínuculos gradientes químicos presentes en el terreno”. Y qué decir de las plantas carnívoras (se conocen unas seiscientas especies), capaces de artimañas y capacidades digestivas asombrosas. Las hay que tienen tacto: no un reflejo condicionado, sino un comportamiento voluntario o al menos que solo se activa cuando siente que se la toca de verdad, no cuando se moja por el agua o el viento la presiona. Las raíces, por ejemplo, palpan obstáculos con los extremos, con los ápices radicales; estos son de una importancia enorme porque “cada ápice es un auténtico centro de elaboración de datos”, y no trabaja solo, sino en red y coordinado con varios millones de ápices, junto a los cuales constituye el aparato radical de la planta. ¿Y cómo oyen? Se sabe que, entre otros efectos, ciertas frecuencias de sonidos bajas favorecen la germinación de las semillas y otras funciones, mientras que frecuencias más altas producen un efecto inhibitorio. Además, pueden medir con precisión el grado de humedad existente a cierta distancia y actuar en consecuencia.

Las plantas también poseen sistema vascular, pero sin una bomba central que les sirve para transportar material de un punto a otro. El ser humano no puede dirigir ningún mensaje directamente desde un brazo a una pierna, porque antes ha de elaborarse en el cerebro, pero una planta puede comunicarse desde las raíces a las hojas, y viceversa, porque su inteligencia está distribuida por la totalidad del organismo. No podemos dejar de frotarnos los ojos al leer, con sus pruebas pertinentes, que las plantas reconocen sus parentelas y actúan

de manera distinta con las que no lo son; colaboran con las de su especie, es decir: son menos competitivas cuando hay semejanza genética, algo que sabemos del mundo animal, pero ¿quién lo habría dicho de las coníferas? Hay altruismo, pues, o si quieren: una generosidad interesada.

Las plantas, su presencia, contribuyen de forma positiva (no se sabe aún bien cómo pero es observable) “en nuestro estado de ánimo y nuestra concentración, en el aprendizaje y en el bienestar general”. Sin embargo, nos parecen más un decorado o algo que podemos utilizar que un mundo realmente vivo y en el que nos va la vida su preservación. A. Trewavas (citado por Mancuso) define bien la complejidad de la que hablamos: “Los biólogos sugieren que la inteligencia supone una percepción sensorial detallada, capacidad para elaborar información, aprendizaje, memoria, elección, optimización a la hora de obtener recursos con el mínimo derroche de energía, autorreconocimiento y capacidad para hacer previsiones basadas en modelos predictivos [...] Algunas pruebas indican que ciertas especies de plantas presentan todas estas capacidades conductuales, pero que lo hacen a través de la plasticidad fenotípica y no mediante el movimiento.”

Los datos y sugerencias de este pequeño pero gran libro son enormes. Quiero acabar esta sugerencia de lectura, por lo que supone en la reconsideración de lo que llamamos “inteligencia”, con una de sus propuestas científicas más revolucionarias y necesarias para salvar a nuestro planeta. Se trata de una idea en la que ya se investiga, relacionada con la simbiosis: la posibilidad de trasladar la asociación simbiótica



entre plantas y azotobacterias de las leguminosas “a todas las plantas cultivadas [porque] cambiaría para siempre el campo de la agricultura”, desechando los fertilizantes nitrogenados, y por lo tanto la contaminación de las montañas, ríos y mares. “¡La comunicación vegetal –concluye Mancuso– nos ayudaría a erradicar el hambre en el mundo!”, además de a descontaminarlo.

Mientras tanto, nuestros gobiernos insisten en no incrementar, de manera urgente y prioritaria, el gasto en investigación y desarrollo. Nuestro conocimiento del mundo vegetal ha cambiado radicalmente desde el siglo XIX, pero necesitamos un aprendizaje escolar y universitario, social, que alíe, a los datos, una nueva filosofía de nuestra relación con la naturaleza, y por lo tanto de la relación con nosotros mismos. —

**JUAN MALPARTIDA** (Marbella, 1956) es escritor y director de *Cuadernos Hispanoamericanos*. Su libro más reciente es la novela *Camino de casa* (Pre-Textos, 2015).



## NOVELA/RELATOS

### El país de Conrad



**Joseph Conrad**  
NARRATIVA BREVE  
COMPLETA  
Traducción de Carmen  
M. Cáceres y Andrés  
Barba  
Madrid, Sexto Piso,  
2015, 1544 pp.

#### RAFAEL GUMUCIO

La publicación de toda su narrativa breve por Sexto Piso confirma que Conrad, como muchos otros autores de novelas largas, era por naturaleza autor de novelas breves. En eso, como en su intento de ser inglés a pesar de todo, se parece a Henry

James. Las novelas largas de ambos, majestuosas y magistrales algunas, parecen muchas veces obras alargadas, rellenas para cumplir la obligación del tomo innegable, del volumen que cubre el espacio majestuoso de los novelistas que la gente que no lee novelas toma en serio. Son también la prueba viva de su decisión de vivir de la literatura y solo de la literatura, entregando a los folletines más y más capítulos de historias que habrían encontrado quizás su forma más madura en las cien o ciento cincuenta páginas de sus mejores obras.

En las novelas breves el esplendor de la anécdota, la intensidad de quienes la cuentan y la peculiaridad del punto de vista no se dejan distraer por nada ni nadie. Eso es particularmente cierto en Joseph Conrad, a quien le gustaba la idea de que sus novelas fuesen contadas por un testigo semipresencial, un narrador que interrumpe al narrador principal, contando lo que a él le contaron, o lo que vio solo en parte, dejando al narrador principal, que es también un auditor, el trabajo de rellenar las partes que faltan. Un recurso que pareció nuevo cuando se publicó, quizás justamente porque era arcaico, nacido directamente de Chaucer y Boccaccio o Cervantes y Quevedo entre nosotros. Una forma antigua de contar que sin embargo solo cuenta historias nuevas, que suceden en el presente o en el pasado cercano.

Pienso en que quizás fue lo que me chocó la primera vez que intenté leer a Conrad. Los temas (la lealtad, el coraje, el terrorismo, el totalitarismo, el colonialismo), las intuiciones, las preocupaciones eran plenamente contemporáneas, pero algo en la forma de escribir venía de otra edad, de otro mundo. Las

descripciones no eran ilustrativas sino poéticas. Los diálogos caían en una marea de adjetivos que describían un rayo de sol, una tempestad o un pantano perdido de Malasia. Era fácil olvidar quién estaba diciendo qué, e imposible seguir el ritmo de las escenas que se alargan con detalles y más detalles, personajes secundarios que toman la delantera de la escena y cuentan su historia sin que nadie se lo pida, hasta convertir el relato en un puzzle de relatos e impresiones, de sensaciones y frases perfectas que no tienen problema en enredar u olvidar la trama que se supone la engarza.

Los personajes de Conrad son gente que trabaja, que suda, que usa sus manos, que vive de su sudor, pero su forma de hablar es siempre compleja y ligeramente artificiosa. Viven en la frontera del imperio victoriano, lo conocen, denuncian y celebran como nadie, y sin embargo lo hacen de una forma fatalmente barroca. La crítica suele atribuir este estilo extraño, esa forma propia e inesperada de escribir, al hecho de que el inglés fue para Conrad una lengua tardía que hablaba con un fuerte acento. Se suele emparejar en esto con Nabokov, cuyo inglés es también una lengua en que se regodea, en que se refocila en matices, adverbios y juegos de palabras, como no lo haría ningún anglosajón consciente de que el inglés es un idioma comercial, un idioma en el que se habla de cosas y no de ideas. Aunque en ambos casos el idioma es quizás símbolo de otra distancia, de otra extranjería y extrañeza. Conrad aprendió inglés leyendo teatro y poesía isabelina. Un inglés, el de Shakespeare, Marlowe y Ben Jonson, que le resultaba en toda su vetusta complejidad cercano porque hablaba mejor que cualquier novela victoriana del mundo del

que venía: noble pobre de un país que otros imperios se repartían a su antojo. Las traiciones, los suicidios, las conspiraciones, los locos y los bufones del teatro isabelino eran su casa, eran su pasado, esa era, fatalmente, su manera de entender el mundo. En la decisión de convertirse en marinero y viajar sin destino claro por lugares remotos debió pesar también la sensación de que ahí y solo ahí sobrevivían intactas las jerarquías, las debilidades, las fuerzas, la nobleza y la felonía del teatro de Shakespeare.

Los que creen que las lenguas son portadoras de algún espíritu usan el caso de Conrad para confirmar sus esotéricas teorías. El inglés de Conrad debería su extrañeza a que está habitado por el espíritu del polaco. Pero leyendo sus cuentos y novelas cortas es fácil percibir que la gracia de Conrad no es meramente verbal, sino que contagia también la construcción de sus personajes y tramas. Su inglés, por más reciente que sea, es variado y dúctil. Es capaz de cambiar de estilo cuando su historia lo requiere. Sus narradores no son siempre el barroco y lúgubre Marlowe, sino también doctores de campo, coleccionistas de antigüedades o capitanes retirados. Conrad no se siente extranjero en el inglés, lenguaje del que adquirió todos los tonos y posibilidades, sino en Inglaterra, el país que adoptó quizás justamente porque quería ver en él ante todo un puerto en que recalaban naves y locos. Una gran ciudad laberíntica y extraña donde nadie puede del todo ejercer de hombre, donde todos están obligados a dejar parte del cuerpo y del alma en el intento de preservar su dignidad.

Su extrañeza no es solo geográfica sino temporal. Era un hombre que venía de lejos, pero también

es un hombre que venía de antes. Cuando relata la huida de las tropas napoleónicas de Rusia, o el duelo entre los oficiales franceses, o el miedo de un invencible guerrero malayo, se siente en su espacio y su mundo. Algo parecido ocurre con los hindúes, los africanos que escriben en inglés. Algo parecido ocurre con los latinoamericanos que escribimos en castellano. No venimos solo de otra parte sino de otro tiempo. Un lugar más antiguo y más moderno que la España metropolitana. Cuando Borges decía que nos separaba de España el mismo idioma, se refería quizás a eso. Palabra por palabra nos entendemos, pero el peso de cada palabra, el pasado que estas palabras llevan consigo, la tradición en que se insertan son distintas. Distinta entre países y continentes, pero también entre clases sociales, familias, individuos. La elección del inglés en el caso de Conrad parece tener que ver justamente con la facilidad con que este adquiere los tonos y las tradiciones donde sus barcos atracan, sin cambiar nada en el fondo. Conrad, víctima de todas las revoluciones, se refugió donde concebía que la revolución era imposible y donde la evolución había empezado a ser más que una teoría.

La palabra casa puede traducirse en inglés por la palabra *house*. Pero la misma palabra casa entre dos que hablan castellano puede significar dos cosas diametralmente distintas. La democracia inglesa, por ejemplo, era para Conrad, que había visto a su padre luchar contra la opresión rusa, otra que para sus vecinos que no habían conocido otro sistema que aquel. Su obra es un parlamento donde cada cual se sienta a contar su historia. No se abstiene el narrador de juzgar, su ironía deja a la mayor parte de sus

personajes en la más despiadada desnudez, pero no deja a nadie sin explicarse, sin derecho a un alegato, sin un momento de gloria, de luz, de inolvidable grandeza, incluso en su pequeñez.

Los dementes anarquistas que circulan por algunos de sus cuentos y novelas no buscan siquiera tener la razón, porque tienen algo mejor que eso, el instinto perfectamente polaco de Conrad para captar la belleza misma de morir y matar por pura estupidez. Conrad, como sus maestros isabelinos, coleccionaba deformidades, incluida la deformidad del heroísmo, la generosidad, la entrega. ¿Qué convirtió a Kurt en el monstruo de *El corazón de las tinieblas*? ¿Qué sabemos de lo que realmente sintió Amy Foster, la mujer que casi salva a un naufrago? ¿Nos interesaría el relato del anarquista resignado a su condena en los alrededores de Cayena si el capitán no se demorara páginas en describir su silencio? Capitanes que esperan el mañana, rebeldes que se resignan, duelos que se posponen para repetirse una y otra vez, Conrad mira a los hombres como mira a los tifones, la selva, o la malaria, o el absolutismo ruso, como fuerzas irrefutables, como resultados inevitables de fuerzas secretas. Sus personajes no tienen psicología, sino destinos. Son ancestrales arcanos de la tribu. No pueden, no quieren cambiar el mundo, no pueden evitar sin embargo estrellarse muchas veces contra él. Lo hacen sin una queja, sin un ruego, como si su sola redención fuese la de convertir su destino en una obra de arte, en algo que se puede contar, mirar, admirar o detestar.

Joseph Conrad venía de un mundo donde el honor era algo palpable y la muerte algo que no debía asustar a nadie. El ajuste, la contorsión, la dificultad y la

maravilla de su estilo no se basan en la pérdida del polaco natal por el inglés de adopción, sino en la traducción de problemas y personajes contemporáneos al mundo moral y mental del barroco, el último gran momento de la cultura polaca (antes del romanticismo del que es la vez hijo, víctima y juez). Conrad no escribe, traduce al idioma democrático y burgués una visión feudal del mundo, en que los hombres son acosados por demonios interiores y exteriores y donde es aún un arte contar historias para ilustrar cuál es la frontera entre el valor y el miedo, cuando la juventud se vuelve madurez.

Elias Canetti decía que la novela era siempre la historia de una metamorfosis. Las novelas de Conrad, pero aún más sus perfectas novelas breves, y sus no menos perfectos cuentos, se basan en negar y al mismo tiempo afirmar ese principio. Sus personajes, azotados por el viento, la desgracia, las transformaciones crecientes de un capitalismo en plena expansión, afirman como pueden que son siempre iguales a sí mismos. Viven en países que no son los suyos y viajan a lejanos puertos de los que no recogen más que enfermedades. Son seres de su tiempo, trabajan (cosa rara en los personajes de las novelas de la época), producen, sus historias salen en el periódico, pero, como le ocurría a Conrad, la persistencia de sus obsesiones, la arquitectura de sus destinos, es antigua como la piedra y refinada como los campanarios de Cracovia, la última ciudad polaca (en ese entonces austríaca) en que vivió antes de tentar su suerte en Marsella y convertirse en marinero. —

**RAFAEL GUMUCIO** (Santiago de Chile, 1970) es escritor. En 2015 publicó la novela *Milagro en Haití* (Literatura Random House).



## EN LETRASLIBRES.COM

Todos hemos prestado un libro alguna vez y no hemos vuelto a verlo nunca. La serie semanal **El libro prestado** recoge los préstamos y las pérdidas irreparables en la **historia personal** de nuestros autores.