

LIBROS

52

LETRAS LIBRES
ABRIL 2015

Ricardo Piglia

• ANTOLOGÍA PERSONAL

Marina Tsvietáieva

• DIARIOS DE LA REVOLUCIÓN DE 1917

Gabriela Wiener

• LLAMADA PERDIDA

Christopher

Domínguez Michael

• OCTAVIO PAZ EN SU SIGLO

Frédéric Martel

• SMART. INTERNET(S):

LA INVESTIGACIÓN

Marcos Ordóñez

• BIG TIME: LA GRAN VIDA

DE PERICO VIDAL

Juan Tallón

• LIBROS PELIGROSOS

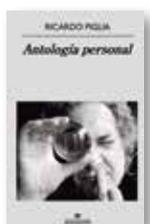
Maylis de Kerangal

• REPARAR A LOS VIVOS



ANTOLOGÍA

El arte de leer



Ricardo Piglia

ANTOLOGÍA

PERSONAL

Barcelona, Anagrama,
2014, 298 pp.

✎ JUAN VILLORO

Ricardo Piglia nació en Adrogué, ciudad cercana a Buenos Aires. Creció cerca de la estación de trenes y desde niño le gustaba ver a la gente que volvía de trabajar. También le gustaba que lo vieran. Cuando aún no sabía leer, se sentaba a la puerta de la casa con un libro para que los adultos se asombraran de sus conocimientos. El juego le deparó elogios hasta que un señor le dijo amablemente: “Nene, tenés el libro de cabeza.” Fue un momento duro para el ego, pero revelador para la conciencia. El futuro del escritor dependería de regresar propositivamente a ese gesto. Leer al revés por accidente es un error; leer al revés con método permite decodificar. El galimatías del lego es el mensaje del espía.

Borges insistió en que la suerte de un libro depende menos de su contenido que de la forma en que es leído y otro autor cercano a Piglia, Gombrowicz, afirmó en su célebre conferencia “Contra los poetas” que lo que define el efecto poético no es la calidad intrínseca de los versos sino la disposición a leer poéticamente. La palabra juega su suerte definitiva en la recepción, la mirada del otro, el punto de llegada.

En sintonía con estas ideas, Piglia ha hecho la operación más significativa de su travesía literaria: leerse a sí mismo como si fuera otro. Al imaginar la “sexta propuesta para el próximo milenio”, que Calvino no llegó a escribir, elige el *desplazamiento*, la voz ajena. Con ello no se refiere al imposible artificio de “darle voz a los que no la tienen”, sino a que la ficción adquiere verosimilitud cuando parece, misteriosamente, “contada por otro”. Aunque escriba en primera persona, esa voz tiene la autoridad del que habla *diferente*, incluso para el propio autor. Ese extrañamiento otorga autonomía al texto y le permite vivir por su cuenta. Escribir es despersonalizarse. En palabras de Rimbaud: “El yo es otro.”

Admirador de Brecht, Borges, Kafka, Joyce, Macedonio Fernández, Arlt, Marx, Benjamin y Gombrowicz, Piglia suele acercarse a autores desde el ensayo, la cátedra y la ficción. Su *Antología personal* incluye ficciones y reflexiones. Muy en su estilo, algunos de los temas más ensayísticos son trabajados desde la narración. El cuento “Un pez en el hielo” es protagonizado por Emilio Renzi, áter ego de Piglia. El escritor visita Turín luego de un descalabro amoroso y esto le permite evocar a Pavese y su tortuosa relación con las mujeres. En su corta estancia, Renzi imagina los últimos días del autor de *El diablo en las colinas*. Pavese ha puesto fin al diario que se publicará como *El oficio de vivir* y ha escrito sus famosas últimas palabras: “No escribiré más.” Pero aún le quedan ocho días para morir. Un paréntesis,

un vacío, vida sin autoría. La obra de Pavese se convierte en lo que ya no podrá ocurrir.

La *Antología* recoge otros momentos de literatura en situaciones extremas: el Che corrigiendo ortografía en la última noche de su vida, los protagonistas de *El beso de la mujer araña* atrapados en una celda, la carta que le cuesta la vida a Rodolfo Walsh. Ciertos cuentos también aluden a la posibilidad de leer en el límite o desde los márgenes (la protagonista de “La nena” entiende el mundo como una proyección de su personalidad y logra que su delirio sea un lenguaje funcional; “El Laucha Benítez” intercambia y confunde los signos: los golpes y las caricias pertenecen, por igual, a un amor destructivo, que se entiende demasiado tarde).

Piglia explora la grieta, la fisura, la frontera donde la interpretación adquiere otro sentido. Su ensayo sobre Gombrowicz lleva el emblemático título de “El escritor como lector”. El autor de *Cosmos* trabaja en circunstancias peculiares; vive exiliado en Buenos Aires con la dignidad de un conde degradado en pordiosero; no pertenece al ambiente literario; habla polaco y francés; dice ser un novelista sublime. Sin embargo, cuando tiene la oportunidad de impartir una conferencia, decide hacer de su debilidad una virtud y habla en su mal español. Elige una incapacidad voluntaria para realzar su diferencia. Ante una realidad que lo rebasa, opta por no aprender del todo, cultiva su inmadurez, defiende su impericia para hablar desde los bordes. Piglia lo compara con Beckett por su habilidad para lograr una estética de la escasez, ricamente despojada: “La desposesión como condición de la gran literatura.”

Escritos a lo largo de muchos años y provenientes de obras muy diversas, numerosos textos aluden al acto de leer, escribir o hablar por última vez. Piglia incluye un fragmento de su novela *Respiración artificial* en el que un senador lanza un monólogo en silla

de ruedas. Alejado del Congreso, habla pero no legisla, su voz es la de alguien que fue. Esta noción del acabamiento que influye en el presente se aplica a la tradición misma. El pasado no es una zona intacta y clausurada; se modifica desde el presente. En consecuencia, un escritor trabaja “con los restos de una tradición perdida”. A eso lo llama la “ex-tradición”. Lo ya sucedido se diluye para fundirse en la sustancia, también modificable, del presente.

Ya en *El último lector* (2005), el autor se había concentrado en la lectura como última oportunidad. Don Quijote es el intérprete final de una tradición, la novela de caballerías, con la que decide leer el mundo. Hay algo dramático, y acaso heroico, en leer como ya nadie lo hará, con la urgencia de quien tiene los días contados (Guevara y Walsh, porque morirán; la Nena y don Quijote, porque prolongarán su lectura hasta el delirio). ¿Qué clase de “último lector” es Piglia para sí mismo?

Su *Antología personal* es lo opuesto a un *bit parade*. No recoge momentos canónicos o “representativos”; busca que la relectura y el reacomodo den nuevo sentido a obras previas. En forma sugerente, Piglia presenta como cuentos pasajes de novela, incluye clases y conferencias. Los distintos géneros abandonan su nicho habitual y operan en otra densidad.

Una de sus figuras tutelares ha sido el detective como intelectual popular que descifra enigmas en vasos y ceniceros. En su *Antología*, se convierte en un investigador privado de la estirpe de Edipo: indaga hechos que él mismo ha cometido.

Aunque algunos de sus textos más conocidos quedan fuera, el catálogo de obsesiones se mantiene intacto. La *Antología* aborda la cultura popular, el lenguaje hablado, la lectura extrema, la erótica del texto (Flaubert y James entienden a las mujeres y escriben libros de ordenada elegancia; Joyce y Lowry no

las comprenden y escriben libros caóticos), la relación entre dinero y escritura (formas imprescindibles de circulación), los lenguajes de la locura, el diario como sustento privado de la ficción, la memoria artificial, los signos políticos de la ficción. De modo sorprendente, el ensamblaje otorga renovada significación a estos temas.

Escritores-guerrilleros, Rodolfo Walsh y el Che Guevara buscan corregir el mundo y el texto en situaciones límite. La semejanza entre ellos es clara, pero adquiere otro matiz cuando se lee “Una clase sobre Puig”. Ahí, Piglia se ocupa de *El beso de la mujer araña*, que aborda la improbable relación amorosa entre un guerrillero y un homosexual. En esta novela, el autor desaparece para dejar que los personajes hablen sin intervención de una voz externa. Como el Che y Walsh, los protagonistas carecen de salida. Presos, solo disponen de una distracción: contar películas. Dos estereotipos entran en colisión, el de la lucha armada y el de Hollywood. Asombrosamente, Puig logra que dos seres arquetípicos se singularicen. Ambos han sido reprimidos y eso los une, pero no tanto como el método para superar su encierro, la seductora evocación de imágenes. De acuerdo con Puig, el inconsciente contemporáneo tiene estructura de folletín. Paciente cautivo de un psicoanálisis extremo, el guerrillero se deja ganar por películas de magnífica cursilería que le resultan liberadoras. Por su parte, el relator disfruta el efecto de sus historias y adquiere conciencia política por empatía emocional.

La cercanía de “Una clase sobre Puig” con el texto sobre el Che como lector arroja una luz oblicua sobre la fama póstuma del “guerrillero heroico” y la idolatría a que ha dado lugar. Piglia no extiende las comparaciones, pero la estimulante proximidad de los textos permite algunas conjeturas (el libro, lo sabemos, depende menos de la forma en que ha

sido escrito que de la forma en que es leído).

La experiencia radical de Ernesto Guevara (la lectura de signos en total aislamiento, el sacrificio como último legado) ingresó de manera casi instantánea en el inconsciente colectivo; es decir, en el folletín de la cultura de masas del que habló Puig. El cadáver retratado en una pose similar a la del Cristo de Mantegna no triunfó en la iconografía. La grey escogió una escena de resurrección: la imagen tomada por Alberto Korda, excepcional fotógrafo de modas que captó al líder en su hora más alta. Esa foto decoraría millones de camisetas y otros productos de marketing que pueden ser rastreados en el documental *Chevolution*, de Luis López y Trisha Ziff. El trasvase que Puig logra con virtuosismo en *El beso de la mujer araña* revela que estereotipos opuestos (la revolución y el dinero) pueden desembocar en un sentimentalismo compartido, eje oculto de la cultura de masas.

Descifrador sin tregua, Piglia se ocupa del complot y la capacidad de leer entre líneas. La literatura se puede basar en el ejercicio paranoico de imaginar amenazas o en la estrategia conspiratoria de quien concibe invisibles modos de modificar la realidad. A partir de *Los siete locos*, de Roberto Arlt, comenta que “leer como si siempre hubiera algo cifrado” representa un gesto político. Los gobernantes que violan los derechos humanos suelen declarar a favor de



los derechos humanos. Deconstruir esa falacia, encontrar la trama escondida del poder, significa leer de otra manera. Las novelas de Arlt, como las de Kafka, no tratan de una forma específica de gobierno, sino de los mecanismos vitales, íntimos, que permiten la dominación. La ficción que tiene mayor eficacia política suele evitar la explicación directa de las tensiones ideológicas; sin abordarlas abiertamente, las escenifica en un inquietante contexto privado: la cama donde es detenido Josef K.

¿Cómo sobreponerse a una realidad falseada por la publicidad y los discursos oficiales? “La percepción básica que Arlt transmite es que hay que construir un complot contra el complot”, escribe Piglia. La literatura: una red para sospechar del mundo y asignarle otras posibilidades.

A los ochenta años, Philip Roth decidió releer sus 31 libros, comenzando por el más reciente hasta llegar al primero. Ese viaje al origen no tenía como objeto modificar su escritura sino saber si el esfuerzo había valido la pena. Al concluir el vasto recorrido por bosques de cuerpos y predicamentos sin fin, el novelista quedó satisfecho y abrumado; la culpa y el alivio que sus personajes suelen sentir en forma simultánea lo llevaron a optar por el silencio.

Piglia se lee de manera radicalmente distinta. No califica sus textos; busca ahí algo distinto: el secreto, la desviación de la norma, el “delito” que ha procurado ocultar. “Habría una marca, un oscuro rastro autobiográfico cifrado en la obra y –ya que este libro me representa más fielmente que ningún otro que haya publicado– podríamos entonces imaginar un futuro lector que, convertido en pacífico detective potencial, sería capaz de descubrir no solo la forma inicial sino también el secreto tramado en el tejido de esta antología personal.”

Las huellas dispersas de Ricardo Piglia trazan la historia de un crimen perfecto que solo él estaba llamado a resolver. —

DIARIO

La eterna Internacional



Marina Tsvietáieva
DIARIOS DE LA
REVOLUCIÓN DE 1917
Traducción de Selma Ancira
Barcelona, Acantilado,
2015, 224 pp.

— JUAN BONILLA

En 1922, cuando Marina Tsvietáieva consigue al fin salir de la pesadilla en la que ingresó en 1917, al estallar la Revolución de Octubre, lleva consigo unos cuadernos escritos con la urgencia inevitable y el desorden natural de una época tan convulsa. Los cuadernos contienen entradas de su diario personal, pero también fragmentos de un libro que estaba preparando con reflexiones sobre el acto poético, sobre el significado de la poesía. Trató de publicarlos en una de las editoriales de emigrados establecidas en Berlín (ciudad sede también de las editoriales comunistas encargadas de lanzar al mundo la producción literaria de la Revolución). No lo consiguió: el editor a quien le ofreció su libro argumentó que era un libro político y él prefería no publicar política. Marina Tsvietáieva defendió su libro: “En el libro no hay política – escribe–; hay una verdad apasionada y parcial. Verdad del hambre, del frío, de la cólera, ¡verdad de aquella época! Fuera de la política está todo: los sueños, las conversaciones con Alia, los encuentros con la gente, mi propia alma, yo, toda entera. No es en absoluto un libro político. Es mi alma viva encerrada en un nudo corredizo de muerte, pero de cualquier modo viva. El trasfondo es siniestro, ¡no fui yo quien lo inventó!” Difícilmente podría darse mejor definición de lo que contiene *Diarios de la Revolución de 1917*.

Fue Joseph Brodsky el que dejó dicho que la prosa de Tsvietáieva era su poesía por otros medios. Hay buena prueba de ello en los cuadernos que fue escribiendo durante los apesadumbrados y siniestros años de los que da cuenta este volumen. Uno de ellos, titulado “Mis empleos”, está en buena parte dedicado al trabajo que tiene que hacer en el “Comisariado popular para los asuntos de las nacionalidades”, ofrecido por un inquilino suyo que pertenece al partido. Allí –según apunta en otro cuaderno, “Indicios terrestres”, en el que se repiten algunos fragmentos de “Mis empleos”– se dio el lujo de robar. ¿Qué robó Marina Tsvietáieva? Dos maravillosas libretas, unas plumas, tinta roja, inglesa. Igualmente, en el primer cuaderno, “Octubre en un vagón”, dedicado al viaje de regreso a Moscú desde Crimea (un viaje largo, en cada parada noticias de miles de muertos, nada que comer, frío, mucho frío), alguien le riñe: Señorita, ¿qué pretende usted que no hace otra cosa que apuntar y apuntar en su cuaderno? Esos cuadernos, queda claro casi en cada uno de sus apuntes, le sirvieron a Marina Tsvietáieva para soportar una realidad que apisonó su mundo. Encerró en ellos un alma, en efecto, que se resistió como pudo a unas circunstancias que de otro modo, sin ese reino secreto de sus apuntes, quizá no hubiera podido soportar.

Sabemos por su hija, Ariadna Efron, autora de *Marina Tsvietáieva, mi madre*, que la poeta rusa consideraba el diario una herramienta imprescindible para mantenerse en pie y a la vez para conocerse: cuando su hija, “mi mejor poema”, según escribiera, cumplió seis años, en 1918, le regaló un diario para que fuera también sosteniéndose a través de una realidad agresiva, hosca y oscura. En efecto, como le dijera Tsvietáieva a su fallido editor alemán, sus diarios no son un libro político, o lo son solo en la medida en que no tiene más remedio que ser político todo lo que acaba dirigiéndose a los otros. Emociona en estos

apuntes, a menudo telegráficos, nunca complacientes, ariscos aquí y tiernos allá, donde hay apreciaciones sobre la imbecilidad revolucionaria pero también espléndidos hallazgos sobre el sentido de la poesía en un mundo que parece no necesitarla si no es en forma de propaganda, el esfuerzo constante por agarrarse a la vida –a este Reino– donde la verdad, esa tráfuga, parece empeñada en dejar sin esperanzas a cualquiera que no comulgue con los nuevos amos y su nueva verdad.

“Mi madre es triste, rápida; le gustan la Poesía y la Música. Escribe versos. Es paciente siempre lo soporta todo. Se enfada y ama. Siempre tiene que ir corriendo a algún lado. Tiene un gran corazón, una voz que acaricia y andares rápidos. Marina siempre lleva sortijas. Marina lee por la noche. Casi siempre hay una chispa de malicia en sus ojos”, escribía su hija sobre ella en 1918. Tristes y rápidos, llenos de poesía urgente y enfado, pero también de puro amor y de no poca malicia, estos *Diarios de la Revolución de 1917* no son un libro yedra que necesite de una pared para escalar: no necesitan de hecho ni la Revolución de 1917 ni la propia obra poética de Tsvietáieva para resultar interesantes y valiosos. Porque su protagonista esencial es la intimidad que necesita salvarse a sí misma ante el acoso hambriento, carnívoro, letal, de una realidad que se ha calzado unas botas militares y a la que le da igual a quién tiene que pisotear. Buena prueba de ello es un magnífico apunte referido a la guerra con Alemania: “¿Y qué pasa con la guerra? Con la guerra: esto: no es Blok contra Rilke, es ametralladora contra ametralladora. Si resultara muerto Blok, lloraría a Blok (la mejor Rusia), si resultara muerto Rilke, lloraría a Rilke (la mejor Alemania), y ninguna victoria, nuestra o suya, me consolaría.” También en ese último cuaderno, titulado “De Alemania”, un último apunte que deja claro el sentido de las anotaciones que fue haciendo Marina Tsvietáieva: “La política es sin duda una infamia, y de ella no se

puede esperar más que infamias. Con la ética –ja la política! Que la infamia sea alemana o rusa –no veo la diferencia. Si la Internacional es un mal, el Mal es internacional. [...] Pasión por cada uno de los países como si fuera el único: eso es mi Internacional. No la tercera, la eterna.” –



CRÓNICA

Un pudor escondido



Gabriela Wiener
LLAMADA PERDIDA
 Barcelona, Malpaso,
 2015, 208 pp.

✎ GONZALO TORNE

Aparece un nuevo libro de Gabriela Wiener (Lima, 1975) y saltan de manera instintiva, sin deliberación, como si se tratase de etiquetar una materia tan familiar que ya no exige ningún esfuerzo, los resortes de las mismas palabras: “atrevimiento”, “exhibición”, “impudicia”. Ninguna de estas etiquetas es descabellada, pero situarlas en primer plano, tan cerca de las narices del lector que le impiden ver apenas otra cosa, puede terminar por distraernos de las principales virtudes de Wiener, que no son ni la “valentía” ni “la exposición impúdica de la intimidad”.

En primer lugar, poco mérito (o muy relativo) sería ese en una sociedad en la que no vamos precisamente escasos de ciudadanos deseosos de mostrar su intimidad, de desnudarse física o emocionalmente, ya sea cobrando en radios o televisiones, o por impulso propio. Como dijo Chéjov: “Es ciertamente complicado distinguirse en Moscú por beber mucho vodka.”

En segundo lugar, la intimidad es un asunto sumamente escurridizo. Cada vez que creemos estar

exponiendo una porción de la nuestra, el pudor retira sus fronteras para trazar el nuevo perímetro de nuestra intimidad, que bien podría definirse como la zona de nuestra actividad o de nuestro pensamiento que nunca contamos, que nunca ponemos por escrito, lo que el “exterior” siempre desconoce y no puede tocar. Quizás podamos vislumbrarla en conversaciones de corte confesional, sobre todo si el hablante no está plenamente sereno o sobrio, pero las fotografías, las confesiones escritas, los vídeos o las cartas de suicidio, en tanto que contienen una gota de deliberación, solo alcanzan a ser escenificaciones de la intimidad. Cuando se publica un libro meditado y corregido (a veces por media docena de ojos) las fronteras de la propia intimidad hacen tiempo que se trasladaron a kilómetros de lo que allí se dirime.

Quizás “la valentía” o “la exposición impúdica de la intimidad” tengan un valor extra en el periodismo, en la medida que la columna o el reportaje crean la ficción de un público compartido por el resto de la cabecera, al que uno se dirige en compañía de otros colegas y bajo la supervisión de un director, de manera que el discurso suele ser más tutelar, comedido y responsable, cuando no pacato, que el que se establece entre un libro y el lector que lo ha escogido libremente, y donde se puede hablar de todo, sin miedo a herir, sin temor a los malentendidos. Al abrir un libro con ambición literaria uno se sienta en la mesa de los adultos, y el criterio de valor ya no puede ser ni el “atrevimiento” o la “sinceridad” ni la “exhibición” (que podrían impresionar al lector de *Psychologies*), pues, como asegura Philip Roth (un autor al que Wiener admira tanto como yo), “hay una gran diferencia entre bajarse los pantalones por la calle y hacer un *striptease* intelectual”. Cualquiera que haya escrito con algo de ambición sabe que la “exposición del yo” no consiste en ir a sacar agua del propio pozo y darle a beber tal y como sale. Exige y es el resultado de una compleja

elaboración retórica. El yo que planea sobre estos textos es muy complejo (tanto que incluso salva la cita, uno diría que ya ineludible para el escritor latinoamericano, con el entorno o la sombra de Bolaño, resuelta a menudo con gran cursilería), atento al miedo, a la edad, al sentido del ridículo y a la vulnerabilidad, pero también a la exigencia de perseverar en la fantasía, en el juego y en la rebeldía. Es un yo que (en contraste con esos “yo” artificialmente condensados de tanta novelística) expone uno de los aspectos más fascinantes de la personalidad: los múltiples papeles sociales que caben en un individuo, y las dificultades para combinarlos y que se releven unos a otros con fluidez, sin rozaduras.

También la cotidianidad aparece “alterada” en relación a los usos establecidos por la narrativa. Dos ejemplos: la perseverancia con la que Wiener expone las dificultades materiales y anímicas de la inmigración, y la integración de los placeres y problemas que proporciona el cuerpo, expuestos con una crudeza que subvierte y va mucho más allá de lo que se “espera” de una escritura “femenina”.

Llamada perdida destaca además por estar insólitamente bien escrito. La prosa de Wiener es imaginativa y precisa, de una maleabilidad extraña que le permite pasar sin esfuerzo aparente de la crudeza a una poesía contenida, y es también capaz de concentrarse en excelentes ráfagas de pensamiento: “No hay más maldad que la de los hombres inseguros y las mujeres vengativas”; “A los tontos pequeños se los entiende y se les enseña. A los tontos grandes sencillamente se los combate. Con todo lo que tenemos”; “Hay algo perverso en la palabra confesión, dentro habita la palabra ‘culpa’”.

A Wiener se la ha acusado de no calcular el daño que puede provocar a terceros, claro que ese no es un daño sencillo de controlar para un escritor, y lo cierto es que *Llamada perdida* se distingue por lo contrario: una preocupación minuciosa por no herir, por no

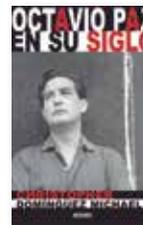
incrementar los daños emocionales. En los peores momentos (como en el por lo demás excelente capítulo sobre la naturaleza psicológica del *ménage à trois*) este cuidado escora los textos de Wiener hacia el lenguaje terapéutico, en los mejores le sirve para elaborar los retratos de Corín Tellado e Isabel Allende, piezas magníficas que, sin eludir los aspectos cómicos de estos personajes, se abren a una inesperada solidaridad por sus esfuerzos como mujeres y funcionan como emotivas anticipaciones de la propia vejez.

Ante el contraste entre la admiración que me despierta la lectura de *Llamada perdida* y la decepción por los repetidos lugares comunes sobre el “atrevimiento”, “la impudicia” y “la exposición de la intimidad” (que en esta ocasión invaden incluso la contraportada), me pregunto en qué medida toda esta cháchara no será una cortina de humo para preservar de miradas indiscretas el auténtico atrevimiento de Wiener, y quizás también su pudor: el de ser una escritora excepcional.—



BIOGRAFÍA

Obra en marcha



Christopher Domínguez Michael
OCTAVIO PAZ EN SU SIGLO
México, Aguilar, 2014,
656 pp.

AURELIO ASIAIN

Octavio Paz en su siglo ocupa sin duda un lugar señalado en la bibliografía de Christopher Domínguez Michael. Menos exhaustiva y menos acabada que su formidable *Vida de Fray Servando*, esta segunda biografía —inevitable *work in progress*— es en cambio más apasionada y más comprometida. Lo dice desde las primeras páginas: “Este libro, lo acepto, bien puede ser considerado una apología: defendiendo la virtud de un poeta y de su

poética que, también, fue una política del espíritu y una política a secas.” La afirmación es problemática. Primero, porque no dice de qué defiende el libro la virtud del poeta, es decir, contra qué está escrito. Segundo, porque da a entender que la poética de ese poeta es una, cuando fue cambiante. No es difícil resolver la primera cuestión: Domínguez Michael escribe contra las tergiversaciones que la ignorancia y la mala fe o la mera estupidez han tejido sobre la intervención de Octavio Paz en la vida pública mexicana. En buena parte, su libro es una crítica de la crítica; es, como toda apología, un ejercicio polémico, y está escrito con generosidad, con enjundia, con informada inteligencia. Cualquiera que conozca la evolución política del propio Christopher Domínguez Michael (y él no deja de referirla oportunamente) entenderá la importancia personal de esa polémica. Con todo, tengo la impresión de que en el momento presente no es tanto la integridad política de Octavio Paz como la vigencia de su idea de la poesía lo que está a discusión en el medio literario mexicano, y es un tema que el libro no toca.

Octavio Paz en su siglo es naturalmente una empresa crítica, pero también un ejercicio de admiración, para usar la fórmula de Cioran, y un repaso autobiográfico que algo tiene de examen de conciencia. No es solo que el autor haya tratado a su biografiado durante un breve tramo decisivo y, como muchos de nosotros, haya frecuentado largamente su obra en un periodo de formación, sino que el biógrafo encuentra en su personaje un espejo que está ausente del *Fray Servando*. Esa identificación está reconocida en el título, que alude a un libro misceláneo de Octavio Paz, *Hombres en su siglo*, para acotar su acercamiento. La alusión es doble: ya Enrique Krauze había colocado su largo ensayo biográfico sobre Octavio Paz, en su galería de *Redentores*, en un capítulo titulado, precisamente, “Hombre en su siglo”. Y en efecto, esta biografía sigue una cuerda íntima ya

trenzada por Krauze: el tránsito de la fe en la revolución como aurora de la historia al descubrimiento y la denuncia de los crímenes del régimen soviético, y de ahí a una especie de socialismo libertario, al paulatino convencimiento de que el totalitarismo no es una perversión sino un rasgo constitutivo del proyecto comunista y, finalmente, al acercamiento renuente—más renuente, en mi opinión, de lo que dicen sus biografos—a la tradición liberal. Pero aunque las deudas de Domínguez Michael con Krauze son muchas, y el libro las paga cumplidamente, su acercamiento es distinto. El telón de fondo es más amplio, la perspectiva tiene otro ángulo (en buena parte porque la cercanía de Domínguez Michael a la tradición francesa en la que se formó Paz, y a la que siempre fue fiel, es notoriamente mayor) y la interpretación es divergente. Un solo ejemplo, pero ilustrativo: mientras que para Krauze la afirmación, en *Posdata*, de que “el mexicano no es una esencia sino una historia” representa un sorpresivo cambio de punto de vista en Paz, a Domínguez Michael—como a mí—le parece que esa “es una idea que puede desprenderse de una lectura cuidadosa de *El laberinto de la soledad*”.

El de Enrique Krauze no es el único antecedente. Christopher Domínguez Michael, naturalmente, no parte de cero y aprovecha lo mismo el breviario de Alberto Ruy Sánchez y el retrato de *Poeta con paisaje* de Guillermo Sheridan, claramente ejercicios biográficos, que los ensayos de Armando González Torres, el excesivo y desaliñado pero valioso *Octavio Paz y su círculo intelectual* de Jaime Perales Contreras, el relato autobiográfico armado por Julio Hubbard con citas del propio Paz, y una copiosa bibliografía y hemerografía. La fuente principal, sin embargo, está en *Poeta con paisaje* y páginas posteriores de Guillermo Sheridan. No podría ser de otro modo: Sheridan se ha empeñado más y mejor que nadie en seguir el rastro e interpretar el rostro de Paz y habría sido inconcebible ignorarlo. Pero compulsar las

fuentes del propio Sheridan habría evitado algunos errores. Una visita al archivo diplomático de la Secretaría de Relaciones Exteriores habría aclarado, por ejemplo, que la estancia en Japón no fue de “poco más de seis meses”, como dice *Poeta con paisaje* y repite Froylán Enciso, ni de siete, como recordaba Elena Garro, sino de menos de cinco. También habría mostrado que la descripción de las *Memorias* de Helena Paz Garro como “la verdad interior de una poeta” es demasiado benévola pues esa “verdad interior” es pródiga en mentiras. El error de fechar en 1952 la visita de Paz a la choza de Bashô en el Konpukuji de Kioto se habría evitado con una lectura más atenta de la correspondencia con Pere Gimferrer (y de *Arbol adentro*, que recoge el poema relativo).

Otros errores se deben sin duda a la premura con que se redactó la versión final del libro. El pasaje que da cuenta de la *Anthologie de la poésie mexicaine* preparada por Paz para la UNESCO en 1952 repite que “las traducciones al inglés las hizo [...] Samuel Beckett”, pero Deirdre Bair, en la misma *Beckett: A Biography* citada en el párrafo siguiente, aclara que Beckett subcontrató a otro traductor. Más adelante, al narrar la llegada a Bombay en 1952, parece atribuirse a Paz la observación de que el hotel Taj Mahal fue “edificado, por mala interpretación de los ingenieros indios, de espaldas al mar”. Pero la frase se refiere no al hotel sino a The Gateway of India, el monumento adyacente... y la observación no es de Paz sino de un compañero de borda, el geólogo John Auden. La cita de la carta de renuncia de Paz a la embajada en 1968 está trunca. En más de una ocasión, en las citas de los poemas, los cortes de verso no corresponden al original...

Peccata minuta, pero estorban en una narración absorbente y distraen de una discusión apasionante. Porque la originalidad de *Octavio Paz en su siglo* está menos en la novedad de los datos aportados o los documentos examinados por el biógrafo (apenas hay algo

que un lector enterado no conozca, y en cambio fuentes extrañamente no consultadas, como el archivo diplomático) que en la relectura de la obra de Paz que el crítico literario emprende para interpretar a su autor. Una de las gracias mayores del libro está en las observaciones al paso de ese crítico. A veces son iluminadoras, como cuando observa que “a Paz le contaban argumentos filosóficos como si fuesen los argumentos de *Las mil y una noches*, las *Historias* de Heródoto o las aventuras de su abuelo Ireneo en la guerra contra los franceses. Esa disposición, quizá, lo volvió un gran ensayista: *contaba ideas*”. Abundan también las descripciones y los retratos afortunados de un solo trazo (*Corriente alterna* como un libro “paradójicamente convencional”; Carlos Monsiváis como “falso *outsider* convertido en predicador peripatético”). Pero otras veces sus juicios desconciertan: ¿tiene mucho sentido describir “Semillas para un himno” como “primera idealización plena del jardín de la infancia”? Otras más se queda uno con ganas de más explicaciones: ¿por qué *Salamandra* es el libro de poemas que prefiere de Paz y en cambio piensa que *Árbol adentro* tal vez sea el mejor? Se trata, claro, de una biografía, no de un ensayo de crítica literaria, pero en más de un pasaje literario uno que el crítico, sencillamente, pase de largo. Me habría gustado, por ejemplo, que al citar *in extenso* la carta de Laura Helena Paz en 1968 se hubiera detenido a comentar la forma curiosa en que la sintaxis de la hija remeda la del padre. O que se detuviera más en el narrador de *¿Águila o sol?*

Eso vuelve particularmente interesante el capítulo sobre *El laberinto de la soledad*, en el que el biógrafo cede la pluma al historiador de las ideas para trazar la génesis intelectual del libro y situarlo en una constelación intelectual que va de Freud, Unamuno y Ortega a Fanon y Martínez Estrada. La comparación con el *Facundo* de Sarmiento, curiosamente novedosa, es especialmente afortunada. El argumento de que en el ensayo de Paz el mito no se

opone a la historia está bien planteado, pero en cambio la propuesta, incitante y fructífera, de ver el libro como una novela no es muy convincente. Tendría más sentido leer *El laberinto de la soledad* como lo que es: el relato de un mito —y recordar que todo relato de un mito, como decía Lévi-Strauss, se constituye a su vez en un mito—. Por esa vía, me parece, habría sido fácil advertir la solidaridad entre *El laberinto de la soledad* y otros relatos míticos más o menos contemporáneos: los de *¿Águila o sol?* En ese sentido, quizá sea más justo Enrique Krauze al ver, en *El poeta y la Revolución*, el ensayo de Paz como un poema en prosa.

Pero no se trata de un ensayo literario sino de una biografía, la primera biografía íntegra de uno de los escritores hispanoamericanos con mayor conciencia del dibujo de su destino, que el biógrafo traza con puntualidad de principio a fin —desde la formación del carácter en la casa familiar hasta el funeral en el Palacio de Bellas Artes— en la tela de la sociedad mexicana e hispanoamericana contemporánea. No se trata, entonces, de una biografía íntima —al autor no le interesa hurgar en las notas de lavandería, aunque no deja de lavar alguna ropa sucia y tampoco oculta el polvo bajo la alfombra— ni de una biografía espiritual —ya la ha escrito con minucia Enrique Krauze— ni de una biografía poética —en esa se demora Guillermo Sheridan— ni de una biografía intelectual —la han esbozado muchos y está por escribirse—, aunque sea parcialmente y con diversa fortuna todo lo anterior, sino de una biografía política, en el sentido amplio del término. Es la vida de un hombre que entendió siempre su destino en el horizonte de su conciencia histórica y que, como apuntó Gabriel Zaid —en un ensayo disfrazado de ficha biográfica enciclopédica que es otro antecedente familiar de este libro—, “tuvo siempre el sentido de la polis. Se sintió responsable, no solo de su casa, sino de esa casa común que es la calle y la casa pública”. *Octavio Paz en su siglo* es Octavio Paz como sujeto histórico pero también Octavio Paz entre

los otros. Es la vida de un poeta que fue además ensayista, periodista, polemista, editor de revistas y, para usar la expresión que Christopher Domínguez Michael toma del historiador argentino Francisco Romero, y que ya había empleado en sus *Tiros en el concierto* para describir a José Vasconcelos, *jefe espiritual* (no en el sentido, hay que entenderlo, de cabeza de una banda o una secta, sino en el de conciencia moral de sus contemporáneos).

El retrato no se limita por supuesto al hombre público y naturalmente explora los dramas familiares, las pasiones amorosas, el infierno conyugal y el dichoso ejercicio de la amistad. Solo echo de menos, en ese retrato, un recuento no de los puestos sino de las tareas diplomáticas de Paz y, sobre todo, un análisis de su labor como embajador de México en la India (quizá el periodo más ayuno de noticia en el libro). Sus informes diplomáticos en esa época no carecen de interés y ayudan a entender la metamorfosis de su pensamiento político. Pero con sus seiscientas y tantas apretadas páginas, que se leen de un tirón, *Octavio Paz en su siglo* es la biografía más completa de Octavio Paz hasta la fecha y una inevitable *work in progress*. —



ENSAYO

Internet: realidad plural



Frédéric Martel
SMART. INTERNET(S):
LA INVESTIGACIÓN
Traducción de Núria Petit
Fontserè
Madrid, Taurus, 2014,
408 pp.

✎ JORGE CARRIÓN

Que este libro comience en la Franja de Gaza es una declaración de intenciones: para entender internet (o, mejor dicho, los *internets* que erróneamente nombramos en singular) no solo hay que visitar Pekín, Nueva York, San Francisco, Moscú

o ciudad de México, también hay que explorar las favelas de Brasil o Kenia y esos barrios y ciudades que proliferan por doquier bajo la etiqueta de *smart cities*. Es decir, tanto en las grandes o pequeñas ciudades altamente tecnificadas como en las zonas de conflicto y supervivencia los seres humanos de nuestra época utilizamos dispositivos que nos permiten conectarnos a la red, vivimos en dos dimensiones simultáneas de lo real, generamos patrones de conducta y lazos y rastros que se pueden leer, interpretar. Para acceder a una lectura de conjunto, por tanto, hay que atravesar fronteras políticas y sociales, llegar a todo tipo de lugares significativos, estudiarlos e interpelarlos.

Gracias a un trabajo de campo internacional, *Smart* defiende una tesis contraintuitiva: internet no es global, sino territorial: “no suprime los límites geográficos tradicionales, ni disuelve las identidades culturales, ni allana las diferencias lingüísticas, sino que las consagra”. Así, Martel observa la relación que se da en San Francisco entre las *startups* y la cultura del café de barrio; nos cuenta desde el interior de los edificios subterráneos cómo se organiza digitalmente Hamás; analiza los modos en que las aplicaciones ayudan a los ciudadanos de Monterrey o de Río de Janeiro a lidiar con la violencia; explora los mecanismos de defensa, supervivencia y adaptación de los diversos idiomas a la lógica de la red; nos explica *in situ* que en China todas las grandes plataformas tienen su clon en idioma local (Renren es el equivalente de Facebook; Youku, de YouTube; QQ, de MSN; Weibo, de Twitter; Beidou, de GPS; Meituan, de Groupon; Weixin, de WhatsApp; Baidu, de Google; y el secreto de Alibaba es que combina a Amazon, PayPal y eBay); o enumera páginas de contactos eróticos y sentimentales especializadas en judíos ortodoxos o en musulmanes tradicionales. En otras palabras: el inglés no es ni mucho menos el único idioma de

la red y en ella los fenómenos y las comunidades son sobre todo específicos, locales o transnacionales, pero difícilmente globales. Como afirma el autor, el suyo “es un trabajo de desmitificación”.

Smart es la segunda parte de *Cultura mainstream* (Taurus, 2011), que se ha convertido en el título de referencia sobre la producción y la circulación de los fenómenos de masas en el siglo XXI. Martel dejó deliberadamente fuera de esa obra toda la dimensión digital: la aborda en la última parte de *Smart*. Los capítulos 9 (“De la cultura al *content*”), 10 (“*Social TV*”) y 11 (“*Game over*”), que retratan conflictos clave de nuestra época –como el que enfrenta al crítico y al periodista cultural contra el algoritmo de la recomendación, como el que contraponen las diversas pantallas que intervienen en una misma experiencia cultural, como el que separa el acceso a un producto cultural único del consumo de canales o flujos–, interesarán, por tanto, a quienes encontraron en *Cultura mainstream* datos e ideas para pensar en serio la prescripción o la creatividad en nuestros tiempos transmedia, y quieren seguir reflexionando sobre cómo circula hoy la cultura. Como dice Hiroshi Takahashi, presidente ejecutivo de Toei Animation: “Antes el corazón de nuestra actividad se basaba en la televisión, hoy creamos contenidos que luego se versionan en otros soportes. Hemos pasado de los productos culturales a los *contents*, a los servicios, a los flujos.”

Estamos, de hecho, ante una auténtica trilogía si le añadimos *Global gay* (Taurus, 2013). Una trilogía sobre la globalización. Una trilogía instalada en una zona híbrida y sumamente fértil de producción discursiva: la que, desde la sociología, invade la crónica periodística y la literatura de viajes. Porque impresionaría constatar la cantidad de desplazamientos y de entrevistas que ha hecho Martel para nutrir sus investigaciones. Con los pies en ese suelo

movedizo, el profesor viajero ensaya una voz que, sin dejar en ningún momento de ser crítica, descarta de antemano el tono apocalíptico. Al final del libro menciona a Mario Vargas Llosa, Alain Finkielkraut, Raffaele Simone o Evgeny Morozov, antimodernos y ciberapocalípticos (“Lo digital les despierta una ansiedad natural ya que no necesariamente entienden su funcionamiento ni sus finalidades”). Una palabra que está ya en el título del proyecto, *investigación*, constituye el principal argumento en contra de esa visión desesperada de lo digital: si piensas, lees y viajas sistemáticamente, si investigas en serio, las conclusiones difícilmente serán sencillas, blancas o negras. Los tres libros de Martel invitan precisamente a eso: a observar la cultura contemporánea con ambición, para llegar a conclusiones matizadas y provisionales sobre procesos fascinantes que nos afectan, que nos definen y, sobre todo, que no se detienen. —



BIOGRAFÍA

Una hermosa historia



Marcos Ordóñez
BIG TIME: LA GRAN VIDA DE PERICO VIDAL
Barcelona, Libros del Asteroide, 2014, 288 pp.

LEAH BONNÍN

Reportaje, entrevista, artículo de periódico, entrada de blog, crónica, biografía. De todo hay en el título de Marcos Ordóñez (Barcelona, 1957), pero *Big Time: la gran vida de Perico Vidal* es sobre todo la narración de una hermosa historia que se adscribe a la literatura de testimonio. Una

literatura que quiso romper con el canon realista de raíz decimonónica y cuyos autores, utilizando recursos de la antropología, el periodismo y la sociología, e inspirándose en textos como *Los hijos de Sánchez* (1961), de Oscar Lewis, o *Asangre fría* (1966), de Truman Capote, quisieron poner su quehacer narrativo al servicio de la denuncia de situaciones de marginación social para dar voz “a los que no tenían voz”, los oprimidos y marginados. Una literatura que cristalizó en textos como *Biografía de un cimarrón* (1966), de Miguel Barnet, y *Hasta no verte Jesús mío* (1969), de Elena Poniatowska.

Se puede objetar que la glamurosa vida de Perico Vidal, “el ayudante de dirección más importante que ha habido en España”, que trabajó en *Mr. Arkadin* con Orson Welles, en *De repente el último verano* con Mankiewicz y en *Lawrence de Arabia*, *Doctor Zhivago* y *La hija de Ryan* con David Lean, nada tiene ver con las vidas del cimarrón Esteban Montejo o de la lavandera Jesusa Palancares. Sin embargo, a pesar del abismo de experiencias entre uno y los otros, las obras de Ordóñez, Barnet y Poniatowska tienen la misma raigambre testimonial. Se basan en narraciones orales de personajes reales. Recurren a entrevistas para sustentar la narración. Todas ellas son el resultado del especialísimo vínculo que se establece entre el personaje protagonista y el autor que, subyugado por la experiencia del “otro”, transcribe las conversaciones, las ordena y las edita para darles formato narrativo.

Ordóñez llegó hasta Vidal de modo fortuito, cuando buscaba información sobre Ava Gardner para su libro *Beberse la vida: Ava Gardner en España* (2004), e intuyó el potencial narrativo de las historias que se asomaban tras la información sobre la diva: en la amistad con Frank Sinatra y con David Lean, que “le envió un cheque de cincuenta mil dólares como agradecimiento por su

trabajo en *Doctor Zhivago*”, con Omar Sharif... Y, al cabo del tiempo y más encuentros, “era tan apasionante lo que contaba” que empezó a pensar en la elaboración de otro libro y a grabar aquellas charlas.

La escritura testimonial precisa también de una más que notable inteligencia literaria que se pone en marcha en el mismo momento en que el escritor o periodista, por intuición o por empatía, da con el modo de despertar el recuerdo del personaje o contador de historias, algo que nada tiene que ver con entrevistas o cuestionarios encorsetados: “No hacía yo muchas preguntas. Preguntas directas, quiero decir.” Se complementa con la capacidad de escuchar más que de grabar, esto es, de ser capaz de ponerse en el lugar del otro, de sacrificar la información y el método en aras del vínculo narrativo establecido.

La música y el cine sustentan el ritmo de *Big Time: la gran vida de Perico Vidal*, que apareció primero de forma fragmentada en el blog *Bulevares periféricos* de Ordóñez. Un ir y venir musical, que también es el vaivén de los rodajes y el fluir de la memoria, que va de un encuentro a otro, de una experiencia a la anterior o a la que la sucedió, y se detiene en momentos de tensión, de risa o de complicidad, porque Vidal prefiere no hablar de tristezas.

Big Time: la gran vida de Perico Vidal debe su título a una expresión frecuentemente utilizada por el protagonista y puede traducirse, según el contexto, como “a lo grande”, “estar metido en algo plenamente”, “el gran cine” o “alcanzar el triunfo”. Es un relato en primera persona que evita conscientemente adentrarse en las intimidades personales. Por ser dolorosas, como la ausencia del padre o los años duros del alcoholismo, o por pertenecer también a otras personas, como la esposa Susan Diederich, y la hija, Alana Vidal, de la que se incluye un testimonio personal titulado “La parte

de Alana”, que abunda en cuestiones familiares de la propia Alana y la familia materna, innecesarias para la narración.

La subjetividad y la intimidad de Vidal se revelan a través del recuento de las hazañas musicales, compartidas con Pere Casadevall, con quien refundó el Hot Club y se adentró en el mundo del jazz. Y, sobre todo, de las cinematográficas, de su trabajo como ayudante de dirección y de su participación en algunas de las grandes producciones del siglo xx.

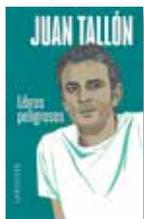
Aparecen personalidades fascinantes y famosas. Welles, que inculcó a Vidal el virus del gusto por los rodajes; Gardner, a la que vio beberse las noches locas del Madrid de la época; Sinatra, que le descubrió Las Vegas y Nueva York, le presentó a la familia oficial y le hizo partícipe de sus cuitas pasionales con Ava Gardner; Marilyn Monroe, que le dio su número de teléfono; Liz Taylor, “bellísima actriz y horrible persona”; Peter O’Toole y Robert Mitchum, “un misterio que nunca llegabas a atrapar”; Lean, que le dio grandes responsabilidades.

Vidal hubiese podido sucumbir a la egolatría del “fui amigo de”, pero, como le dijo a Ordóñez, “lo importante no soy yo, lo importante es la gente que he conocido”. Esa gente le permitió llevar una vida de cine que supo atrapar como la vida que entraba en el set en los rodajes de David Lean, “como un espejismo en el desierto, como un torbellino de arena”, y que el director tenía la facultad de atrapar. Y construir un relato oral a ritmo de jazz y con la eficacia descriptiva de un buen guion.

Big Time: la gran vida de Perico Vidal tiene un sentido literario propio, porque rezuma pasión por todas sus líneas. La que sintió el protagonista por la música y el cine, que fueron su vida. La que sintió Marcos Ordóñez por ese personaje y por las historias bien contadas. —

CRÍTICA

Nuevos tiempos, nuevos críticos



Juan Tallón
LIBROS PELIGROSOS
Barcelona, Larousse,
2014, 288 pp.

Ma ANGELES CABRÉ

En *Sobre la crítica literaria*, recientemente publicado por Elba con un esclarecedor epílogo de Ignacio Echevarría, Marcel Reich-Ranicki recuerda que Schlegel, pionero en dicha disciplina, certificaba que ninguna literatura podía existir sin crítica. No andaba errado, de ahí en parte que nuestra literatura se esté adelgazando a ojos vista, víctima de una anorexia que algunos confunden con la ligereza y otros con las crueles leyes del mercado.

Porque no es casualidad que a estas alturas se haga necesario admitir el descrédito de la crítica cultural y de la crítica de libros en particular. No me refiero aquí al descrédito de la literatura, título de un ensayo de García Gual, sino al de la crítica como instrumento de empoderamiento literario, si se me permite bautizarla así. Un desprestigio motivado no porque existan críticos petulantes, aburridos e incluso mal leídos, que los hay, sino como consecuencia de algo bastante más difícil de atajar. Entre el marasmo de voces que manan de ese gran amplificador que es la globalización, a los críticos se les escucha (se nos escucha) poco y mal, distorsionados por la competencia no siempre leal de otras correas de transmisión.

Su tarea (nuestra tarea) como prescriptores queda pues en entredicho ahora que cualquier lector

avezado o con afán comunicador puede abrirse un blog y comentar sus lecturas, un arma de doble filo cuya tajadura solo es capaz de esquivar quien sabe más que él en materia de libros.

Se impone pues revisar cómo se prescriben hoy los libros y qué mecanismos debemos emplear para despertar en los demás la pasión por la lectura. Entre esas nuevas tácticas parece fundamental el empleo de un tono de complicidad y no de prepotencia, que trate al lector como a un igual. Eso es lo que hace en *Libros peligrosos* Juan Tallón (Orense, 1975), de quien ya conocíamos novelas metaliterarias como *A pregunta perfecta* (sobre Roberto Bolaño y César Aira, a quien ha traducido al gallego) y *El váter de Onetti* (¡título genial!), ya en castellano. Columnista del diario gallego *El Progreso*, colabora también en la cadena SER y en medios de cuna reciente como la revista *Jot Down*.

Cierto es que también tiene un blog, aunque está claro que jamás confundiría a alguno de los antihéroes judíos de Saul Bellow con otro, igualmente judío, de Philip Roth. Entre otras cosas porque parece frecuentar la narrativa norteamericana del xx: Faulkner, Fitzgerald, Hammett, Salinger, DeLillo, Ford, Dos Passos, Hemingway, Highsmith y Auster son tan solo algunos de los autores cuyos libros explora aquí; sin olvidar a Carver y Cheever, cómo no, y a Bellow y Roth. He dicho explorar y eso es precisamente lo que hace Tallón: abrirse paso brújula en mano por obras de la literatura que le han seducido por una y otra razón y que tiene ganas de compartir.

En este compendio de un centenar de glosas de sus lecturas predilectas, nos cuenta que Natalia Ginzburg quería que *Léxico familiar* se leyera como una novela, sin serlo; que Philip Roth sostiene que para escribir lo que hay que hacer es coger basura, echar gasolina y encender el mechero (idea

que el autor gusta de hacer suya); que Fitzgerald decía hablar con la autoridad que le daba el fracaso y creía que Hemingway lo hacía con la que le daba el éxito; o que Bryce Echenique dice no escribir, tan solo corregir.

Tallón es un tipo que sabe de literatura, pues existen algunas pruebas que lo delatan como gran *connoisseur* y que solo los iniciados pueden detectar: sabe que allá por los años cincuenta Gabriel Ferrater escribió una novela policíaca a cuatro manos con su amigo José María de Martín (a quien en una ocasión fui a visitar a su retiro rural); que García Márquez anteponeía, con toda la razón, la valía de *El coronel no tiene quien le escriba* a *Cien años de soledad*; que la poeta Anne Sexton se suicidó en el coche rojo que se había comprado con el dinero del Pulitzer; o que Burroughs antes de ser famoso fue un eficiente exterminador de cucarachas.

También ha leído lo que leen los críticos cultos: Buzzati, Perec, Lispector, Ribeyro, Echenoz... e incluso a Fleur Jaeggy. Le gustan los cuentos espléndidos de Lorrie Moore, saca nota alta en la tarea de olfatear a las generaciones más recientes, recetándonos entre los extranjeros a valiosos autores como el multifacético Gonçalo M. Tavares, mientras que entre los de casa nos acerca a tesoros dignos de atención como Lolita Bosch, José Antonio Garriga Vela o Eloy Tizón.

Apología de la literatura en estado puro, en la lengua de la comunicación y no del epatar, y un aviso para navegantes: sin ese componente pasional no vale la pena hacer crítica, pues la información ya la tienen los lectores por doquier y lo que falta ahora es contagiarles la enfermedad de leer. Como dice Tallón en su reseña sobre *La señora Dalloway*: "Los nuevos tiempos requieren habitualmente que corra la sangre de los viejos." Es pues posible que rueden cabezas. —

NOVELA

De héroes discretos



Maylis de Kerangal
REPARAR A LOS VIVOS
Traducción de Javier Albiñana
Barcelona, Anagrama, 2015, 256 pp.

ALOMA RODRÍGUEZ

La vida es azarosa, imprevisible y a veces volátil. De eso habla *Reparar a los vivos*, de Maylis de Kerangal (Toulon, 1967), que ya había sido premiada con el Médicis por su anterior novela, *Nacimiento de un puente*, y que con este libro ha obtenido varios premios, entre otros, el Prix Orange du Livre 2014.

Simon Limbres tiene diecinueve años y vive en Le Havre. Hace poco que se ha entregado al primer amor, apasionado y arrebatado, y el día en el que transcurre la novela ha madrugado para ir a hacer surf con dos amigos, a aprovechar una "jornada a marea mediana como solo se dan dos o tres al año —mar formada, oleaje regular, viento débil y ni un alma a la vista—". También es de los pocos días del año en que los jóvenes se levantan temprano. A la vuelta, la furgoneta en la que viajan los tres amigos, por razones desconocidas, se choca contra un poste. "De los tres viajeros sentados delante, solo dos llevaban puesto el cinturón de seguridad", el tercero salió disparado "hacia delante por la violencia del choque, golpeándose la cabeza con el parabrisas y siendo necesarios veinte minutos para extraerlo de las chapas, se hallaba inconsciente al llegar el SAMU, seguía latándole el corazón". Era Simon Limbres. Aunque la novela tiene algo de vidas cruzadas, no son los mecanismos del azar lo que interesa a De Kerangal.

Quiere hablar, entre otras cosas, de la 23.ª Reunión Internacional de Neurología, que tuvo lugar en 1959, en el mismo hospital donde cinco años antes se creó la primera unidad de reanimación en el mundo, en la que Maurice Goulon y Pierre Mollaret, un neurólogo y un infectólogo, anunciaron que "la parada del corazón ya no es señal de la muerte, lo será en lo sucesivo la interrupción de las funciones cerebrales".

Eso es precisamente lo que le ha sucedido al surfista: aunque su corazón sigue latiendo, su cerebro ha dejado de responder. Es lo que le explicará el doctor Révol a Marianne, la madre de Simon, que sabrá en el hospital que "el estado de Simon es evolutivo, y esa evolución no sigue el camino correcto", es decir, que "las lesiones de Simon son irreversibles". Marianne trata de localizar al padre de Simon, con el que no vive desde hace un tiempo. Mientras, Révol "hace lo que le dicta la ley cuando se declara una muerte encefálica en un servicio de reanimación: descuelga el teléfono, marca el número de coordinación de extracción de órganos y de tejidos". Al otro lado, responde Thomas Rémige, aficionado a los pájaros y a la canción, además de enfermero especializado en una tarea nada agradable: plantear la posibilidad de la donación de órganos de un recién fallecido para tratar de salvarle la vida a un desconocido.

Hay una galería de personajes fieramente humanos que aparecen en la novela. Parecen hechos del material con que se construye la vida: alegría, pena, sentimientos y contradicciones. Su entidad trasciende de la comparsa y de la idea de encrucijada de historias.

Reparar a los vivos es una epopeya moderna en prosa en la que los héroes son tremendamente discretos y en la que la ciencia y la dignidad humana sustituyen a lo sobrenatural. La novela de Kerangal repara la injusticia de que esas hazañas,

esos actos heroicos, pasen inadvertidos en el día a día. Lo más emocionante de *Reparar a los vivos* es que todos son héroes, con sus miserias y sus defectos, desde Simon hasta el último enfermero, pasando por los padres, los cirujanos o los conductores encargados de hacer llegar los órganos hasta los receptores. Y, por supuesto, Thomas Rémige, que repara también el cuerpo de Simon una vez vaciado con una dignidad que recuerda a los ritos funerarios de los héroes griegos. Marianne se pregunta: "¿Qué perduraría, en aquella fragmentación, de la unidad de su hijo?", y presenta así otro de los grandes temas que aparecen y reaparecen, sin estridencias, a lo largo del libro: el duelo.

De Kerangal tiene muchas virtudes, entre ellas, la osadía de llevarlo todo al límite, sin temor a equivocarse: ese arrojo evita el sentimentalismo, el regodeo en el dolor y hace posible la aparición de detalles de humor que aligeran la trama (por ejemplo, que por momentos sea casi una novela de acción sobre protocolos médicos). Lo lleva también al estilo, donde sí se resiente un poco la narración: en ocasiones puede responsabilizarse a la traducción, pero es pulcra y resuelve con solvencia la tarea nada sencilla a la que se enfrentaba. En otras, se intuye un regodeo excesivo ya en el original. Sin embargo, la fórmula funciona: la longitud de las frases y su complejidad varían y crean un ritmo que se va alterando y modificando al gusto de la autora y al servicio de la historia y que pretende copiar el de la frecuencia cardíaca.

Reparar a los vivos es una novela ambiciosa, humana y atrevida; un homenaje a lo heroico del trabajo bien hecho y a los actos íntimos y altruistas que salvan vidas sin esperar (en este caso negando incluso la posibilidad) agradecimiento; una novela sobre la arbitrariedad de la muerte, la brevedad de la vida y la generosidad. —