

LIBROS

52

LETRAS LIBRES
MAYO 2015

Charles Simic
• EL MONSTRUO AMA SU
LABERINTO

Félix de Azúa
• GÉNESIS

Siegfried Kracauer
• JACQUES OFFENBACH Y EL
PARÍS DE SU TIEMPO

Clara Janés
• GUARDAR LA CASA
Y CERRAR LA BOCA

David Trueba
• BLITZ

Vladimir Ljorchenkov
• PARA LLEGAR AL OTRO LADO

Valérie Mréjen
• SELVA NEGRA

**Anna Caballé Masforroll
y Randolph Pope**
• ¿POR QUÉ ESPAÑA?

Pierre Bourdieu
• SOBRE EL ESTADO



MISCELÁNEA

Hacer reír a tus carceleros



Charles Simic
EL MONSTRUO AMA SU
LABERINTO.
CUADERNOS
Traducción de Jordi Doce
Epílogo de Seamus
Heaney
Madrid, Vaso Roto, 2015,
168 pp.

✎ EDUARDO MOGA

Charles Simic (Belgrado, 1938) es uno de los poetas estadounidenses más reputados. Entre los muchos premios que ha ganado destaca el Pulitzer, en 1990, por *El mundo no se acaba* —que publicó en España la fenecida DVD ediciones en 1999—, y en 2007 fue nombrado Poeta Laureado. *El monstruo ama su laberinto*, con la ejemplar traducción de Jordi Doce, ilumina, desde la trastienda, su quehacer literario. Los cinco cuadernos que lo integran reflejan, en prosa —a veces, a modo de diario; otras, en brevísimos ensayos; otras, por medio de aforismos—, un pensamiento incisivo, atento no solo al fenómeno de la poesía —a su gestación y sus cimientos

teóricos—, sino también a los conflictos del mundo que lo rodea y a sus propias vicisitudes personales.

El ajetreo de su biografía es un motivo recurrente de estas notas. Simic, nacido en la capital de la antigua Yugoslavia, sufrió, con su familia, los horrores de la Segunda Guerra Mundial: los bombardeos, la ocupación nazi, el hambre, la muerte y la destrucción. En 1954 emigró a los Estados Unidos, donde ha permanecido desde entonces. Los recuerdos de aquella terrible conflagración salpican su poesía y, en *El monstruo ama su laberinto*, también sus reflexiones. Sin embargo —y este es un rasgo esencial—, en Simic el horror se mezcla siempre con el humor. Negro, muchas veces, como cuando su abuelo, que agonizaba de diabetes, se tumbó en la cama, con una vela a la cabecera y otra a los pies, y se cubrió con una sábana. Cuando el amigo que había ido a visitarlo, creyéndolo muerto, se echó a llorar a su lado, el abuelo se limitó a decir desde debajo de su improvisado sudario: “Cállate, Savo. ¿No ves que estoy practicando?” La socarromería no cesa, es decir, la amargura no cesa; la ironía es descarnada. La necesidad del humor se reivindica de continuo: “Lo que comparten todos los reformadores y los constructores de utopías es el miedo hacia lo cómico. Tienen razón. La risa socava la disciplina y conduce a la anarquía. El humor es antiutópico. Había más verdad en los chistes que contaban los soviéticos que en todos los libros que se han escrito sobre la URSS.” Como señala Seamus Heaney en “Abreviando, que es Simic”, el sustancioso artículo incluido en el volumen como epílogo, el *ars poetica* del serbo-estadounidense se resume en “hacer reír a tus carceleros”. No es casual que uno de los escritores a los que cita Simic sea Felisberto Hernández, aquel rarísimo uruguayo capaz de decir de una chica que estaba a punto de recitar uno de sus poemas “que tenía una actitud entre

el infinito y el estornudo”. Las frecuentes hipérbolas subrayan esta dimensión humorística: el recepcionista de un hotel, por ejemplo, “es sordo como un cepillo para el calzado”. Esto es lo que, de nuevo según Heaney, ha hecho siempre el poeta: exagerar. Y lo ha hecho, como es de ver en la macabra broma del abuelo, aunque el asunto fuera luctuoso, es más, lo ha hecho sobre todo cuando el asunto era luctuoso. Las páginas de *El monstruo ama su laberinto* están llenas de muertos, ataúdes y cadáveres, y es significativo que, en muchos casos, los protagonistas de estas tétricas escenas sean niños, como lo era él cuando padeció la experiencia pavorosa de la guerra, de sus asesinatos y catástrofes. Así, una entrada describe a la mujer del propietario de una funeraria dando de mamar a un niño; y otra habla de una juguetería “cuyo dueño era un empresario de pompas fúnebres”.

El estilo de Simic es directo, conciso, narrativo, como su poesía. Quizá tenga algo que ver con ello que el idioma en que escribe no sea su idioma primero. Su coloquialismo, que no excluye lo abrupto y lo soez, mantiene una gran plasticidad, a la que contribuye un cultivo asiduo de la metáfora. Con esta herramienta precisa, pero bien untada de colores, Simic narra sucesos de su pasado proletario, como inmigrante y trabajador manual, y de sus difíciles inicios como poeta. Recuerda aquí a Bukowski, aunque este sea un poeta más chato que él, menos pluridimensional. Pero a estas escenas de una cotidianidad oscura, siempre un poco sórdidas, y hasta guarras, siguen otras dadaístas o surrealistas. Los sueños aportan muchas de las imágenes o meditaciones de *El monstruo ama su laberinto*, y Simic no oculta su interés por Breton y los clásicos del movimiento (“surrealista, y por tanto cómico”, apostilla Heaney): “Carreras de perros en sueños: de vez en cuando veía a un hombre a gatas tratando de seguir el ritmo”, escribe

en el cuarto cuaderno. La reunión de objetos o realidades enfrentadas —otra práctica de filiación surrealista, desde aquel paraguas en una mesa de disección, de Lautréamont— contribuye a los apotegmas regocijados, chirriantes y reveladores de *El monstruo ama su laberinto*: “No ronques tan fuerte, amor mío”, se limita a decir una entrada; y la siguiente: “Bebiendo Château Margot Gran Reserva de un bote de mayonesa Hellmann’s en la cocina de Rosa.”

El espíritu crítico subyace en todos estos mecanismos. Simic con-signa en sus cuadernos una mirada ácida, casi siempre reprobatoria, a los poderes y costumbres de la sociedad humana, en general, y estadounidense, en particular: “Chabola de tela asfáltica con plásticos cubriendo las ventanas y un cartel electoral de Bush/Cheney en la fachada.” Su censura se hace especialmente virulenta contra las iglesias y las religiones, y también contra el nacionalismo. En uno de los últimos aforismos del libro, escribe: “El culo desnudo de esa mujer me resulta más atractivo que el paraíso,” lo que recuerda a aquel versículo prodigioso del *Canto de mí mismo*, de Walt Whitman: “El aroma de estas axilas es más exquisito que todas las plegarias”; o al no menos fantástico dictado de otro excelente poeta, Woody Allen: “Entre Dios y el aire acondicionado, me quedo con el aire acondicionado.”

El monstruo ama su laberinto es también un compendio metapoético: Simic reflexiona sobre el arte literario y, en particular, sobre los fundamentos y finalidades de la poesía. Pero lo hace, como en el resto de aspectos de la obra, con humor. Su burla consiste aquí en desacralizar —es decir, humanizar— la literatura. A menudo lo consigue por medio de la escatología: “No olvidemos que también Romeo y Julieta solían tirarse pedos y rascarse el culo de vez en cuando”, nos asesta en el cuaderno primero. En el cuarto retoma la idea:

“Era el primer día de la primavera. Los pájaros cantaban. A Romeo le encantaba el olor de su propia mierda, pero cuando olió los pedos perfumados a rosa de Julieta corrió hasta el balcón gritando: ‘¡Aire! ¡Quiero aire!’” Y no es amable con los críticos literarios, a los que, en varias entradas del libro, acusa de haber leído mucho menos que los poetas a los que critican. Puede decirse que con la poesía Simic anda siempre en procura de lo nuevo, de lo disímil, de la extrañeza de lo cotidiano: un viejo propósito, en realidad, de la literatura, salvo para aquellos que se refugian en la tradición y croan en ella como ranas en una poza. La poesía es, para el autor de *Juguets aterradores*, una busca constante del otro, esto es, un camino hacia la vida, hacia más vida, representado por todos cuantos podríamos ser, por todos los cuerpos —y las almas— que desearíamos abrazar: “Uno escribe porque ha sido tocado por el anhelo de, y la desesperación de no poder, tocar al Otro.” —



NOVELA

El comienzo de todo



Félix de Azúa
GÉNESIS
Barcelona, Literatura
Random House, 2015,
192 pp.

ISMAEL GRASA

Hay algo de maldición en la figura del escritor Félix de Azúa. Pocos como él han representado en nuestra lengua la búsqueda de eso que, románticamente, podríamos llamar “el ideal”, hasta el punto de que a veces parece ser un autor que no viniese de lo que se conoce como tradición española, sino de una línea que llegara de Hölderlin y de

ciertas manifestaciones del idealismo europeo. Pero, a un tiempo, tras su periodo inicial entre los poetas “novísimos”, aquello que le va a hacer destacar y alcanzar celebridad es su vertiente desenmascaradora, cierta clase de inteligencia maldiciente. Ya en sus novelas predominaba su capacidad de análisis, de sátira y de diagnóstico de su época. Es raro encontrar a alguien que haya querido hablar tan en serio como él sobre poesía, a la vez que los dardos envenenados que salen de sus artículos sobre asuntos de actualidad alcanzan una difusión y un eco crecientes. Y sería inexacto decir que Azúa es antes una cosa que otra, porque es las dos. De modo que un autor tan poco salpicado de casticismo, o del realismo que hereda resentimientos, un autor de lo bendito, se abre paso entre los lectores como maldito –algo que, por otra parte, nada tiene de extraño, según aquello de Sade de que es el pervertido quien a menudo desarrolla un más agudo sentido moral, lo que vale también leído a la inversa.

Génesis, su última obra publicada, puede leerse, según se nos indica en la contracubierta, como “una novela como cualquier otra”, o como una posible tercera parte de sus particulares autobiografías, *Autobiografía sin vida* y *Autobiografía de papel*. En estas “autobiografías”, Azúa, catedrático de estética, lleva a cabo un brioso ensayo sobre el arte, como un brazo que saliese de su brillante *Diccionario de las artes*, vinculándolo a su propia vida y a la experiencia personal de lo que considera que es un fin de época. Reconozco que de entre estos volúmenes tengo predilección por el que quizá fue concebido de un modo más ligero, aquella *Autobiografía de papel* que procede de unos cursos de verano, y en donde el autor hace un repaso sobre sus fases creativas para explicar estética y espiritualmente nuestro último medio siglo de historia. Este Azúa culto y coloquial, que resulta íntimo y descarado a un

tiempo, es de las mejores lecturas que uno puede encontrar hoy en nuestra lengua.

¿Y *Génesis*? Acabo de leer este libro y mi sensación primera es de un ligero desconcierto. Los capítulos alternan dos historias: de un lado, una cosmogonía, una reescritura del *Génesis* bíblico; de otro, una historia de amor, herencias y carreras de automóviles en la Venezuela de los años cincuenta. Ambas líneas acabarán confluyendo en este artefacto narrativo, convirtiéndose a la vez, visto en perspectiva, en una especie de ensayo o de poema. El asunto de la novela vendría a ser el odio y el mal, Caín, como motor de la historia, en continuidad con los descendientes en su búsqueda del camino de vuelta al paraíso, una ruta donde tendría lugar el arte. El libro puede leerse también, ciertamente, como un entretenido relato mitológico, entrelazado con una trama de exiliados adinerados. Su libro anterior, *Autobiografía de papel*, acababa, tras revisar el autor su propia vida, con estas líneas: “Ya que el final casi lo conozco, me queda ahora por explicarme a mí mismo cuál fue mi principio. Mi *Génesis*. Quede para más tarde.” Podemos entender, entonces, que esta novela es el “*Génesis*” al que se refería, explicación de sus orígenes, remontándose a la raíz misma de la moral humana y de la historia, con el relato de Adán, Eva, Caín y Abel. El libro tiene, como digo, algo de gran poema –sobre todo en las partes en que describe los orígenes del mundo–, y, desde luego, de novela –con una trama de vascos, criollos mezquinos y fabricantes estafadores–, con una dimensión, conforme se concluye este pequeño volumen, de ensayo, de modo que los tres géneros que resumen la vida creativa de Azúa están contenidos de alguna manera en estas páginas, como en un extraño testamento.

Hay momentos del libro, dentro del relato de tono mayor, en que el autor parece abrir paréntesis o

ventanas que nos llevan a la actualidad, pequeñas referencias mordaces, pero Azúa no se aparta de su plan de relatar la epopeya de la humanidad –con una visión de la historia que a veces parece heredada del idealismo alemán– para explicar el presente y, en última instancia, a sí mismo –como parte de una deriva de la totalidad–. He dicho ya que hay algo de testamento en este libro, no solo porque en él aparecen descritos distintos testamentos, desde el de Dios hacia los hombres, tras la expulsión del Jardín, hasta los de la trama empresarial que aparece narrada, sino por el tono conclusivo que tiene el libro en su conjunto, como si el autor se sirviese del relato, de la fábula, igual que se hace con los niños, para contar al final lo más importante. La conclusión, según esto, debería ser escrita como una historia. Aunque luego sucede que en todo relato, inevitablemente, se filtran lo anecdótico, el humor, lo contaminado de eventualidad, y nunca se llega, por más que queramos, a un punto que sea verdaderamente final.

Génesis se puede leer como un ensayo sobre Caín y el odio –y sobre el amor, por tanto–, un tema que era recurrente, como categoría estética, en su libro anterior: “los castizos se sometían con sumo gusto a la división cainita de izquierdas y derechas. Lo típico: católicos y judíos, ambos castizos, pero odiándose generosamente, estaban acordados en que los extranjerizantes no tenían lugar en la literatura española”; “Tengo para mí que la mayor influencia de los escritores americanos sobre los españoles fue, justamente, la liberación del cainismo.” Y reclamaba en esas mismas páginas un espacio realmente liberal: “En España se puede ser fascista, teocrático, estalinista o nacionalista: siempre tienes seguidores y periódicos que te jalean, pero no se puede ser liberal.” Entiendo que el fatalismo que este autor muestra tiene algo de irónico y de desafiante. El espacio que deja su guadaña es habitable. –

ENSAYO

Siegfried Kracauer, el trapero melancólico



**Siegfried Kracauer
JACQUES OFFENBACH
Y EL PARÍS DE SU
TIEMPO**
Traducción de Lolo
Ábalos
Madrid, Capitán Swing,
2015, 376 pp.

de ALEX MATAS

Como Walter Benjamin, Siegfried Kracauer fue un judío alemán que se vio obligado al exilio y a una vida laboral itinerante. Hasta ahora, su obra podía leerse en la editorial Gedisa, que ha traducido su crítica sociológica, y en Paidós, que se encargó de publicar sus estudios cinematográficos. Ahora, por fin, Capitán Swing ha traducido una de sus obras más emblemáticas, *Jacques Offenbach y el París de su tiempo*, el libro que mejor sella la afinidad política e intelectual de Benjamin y Kracauer.

Como es sabido, el mayor libro de Walter Benjamin es un proyecto inacabado sobre París, la capital de la modernidad europea. La *Obra de los pasajes* es un conjunto de apuntes, anotaciones y citas que provienen del París del Segundo Imperio. Benjamin se condujo, literalmente, como el trapero que, según él, debía ser todo historiador, e hizo suya la definición de Baudelaire: recogió, clasificó y coleccionó los desechos de “todo lo que había sido rumiado por la divinidad de la Industria para convertirse luego en objeto de utilidad y disfrute”. Con esta definición, Benjamin resume su propia labor y su filosofía materialista de la historia. Para Benjamin, Kracauer era también un “trapero en la alborada del día de la revolución”, aunque esta declaración pueda sorprender en un primer momento al lector que se acerque a *Jacques Offenbach y el París de su tiempo*. Porque

el libro de Kracauer en apariencia tiene muy poco que ver con la *Obra de los Pasajes*. Es un libro hecho por encargo en un par de años. Aparece ya en 1937 publicado de forma simultánea en francés, inglés y alemán. Si el libro de Benjamin es producto de una labor de investigación de más de diez años y no tenía ninguna intención narrativa, sino que es una recopilación de materiales ajenos, el libro de Kracauer apenas está documentado y emplea las oportunas técnicas narrativas e intrigas novelescas.

Sin embargo, sí existe una estrecha afinidad entre las dos obras. Kracauer, antes de escribir sobre Jacques Offenbach, había sido muy crítico con el auge del género biográfico. En “La biografía como forma de arte de la nueva burguesía” había escrito acerca del horizonte comercial de este género, una literatura popular y evasiva con la que la burguesía trataba de “no verse comprometida por los conocimientos que la ponían necesariamente en crisis”. Por tanto, Kracauer no podía limitarse a realizar una simple y entretenida biografía del compositor que inventó el género musical de la opereta. Él realiza una biografía social de todo un periodo, el del París del Segundo Imperio, porque, al igual que Benjamin, establece una relación entre aquello que había sucedido bajo el reinado de Napoleón III y los acontecimientos políticos y culturales de su propio tiempo. No es que vean ninguna continuidad histórica, sino que Benjamin y Kracauer reconocen en la ciudad de París —con sus tecnologías del ocio y sus prácticas de consumo: la visita a los panoramas, a los teatros, a los grandes almacenes, a las exposiciones universales, los paseos por los bulevares, la lectura de los folletines periódicos, etc.— el lugar oportuno donde llevar a cabo su labor arqueológica acerca de la modernidad.

Kracauer está visiblemente influido por *El 18 Brumario de Luis Bonaparte*, donde Marx analiza el golpe de Estado del sobrino de Napoleón I

y señala su carácter de “lamentable farsa”, ya que el sobrino se proclamó emperador y pretendía cómicamente que lo amparara el simbolismo heroico de su tío. En *Jacques Offenbach y el París de su tiempo*, Kracauer interpreta el régimen de Napoleón III como un régimen de opereta. El deseo de evasión, de diversión continua, y la necesidad permanente de estimular los sentidos embotados del público eran ciertamente un motivo propio del París de Napoleón III. Pero Kracauer aprecia también rasgos de esta realidad espectacular en la República de Weimar: una cultura del espectáculo que había analizado en su famoso reportaje de 1930 *Los empleados*, precisamente cuando Benjamin se refiere a él como el “trapero en la alborada”. En este sentido, el popular baile del cancan, uno de los símbolos más emblemáticos del régimen de opereta parisino, puede evocar los gestos sincronizados del baile de las *Tiller Girls* que tanto gustan a los contemporáneos de Kracauer. La misma función social que había tenido la opereta bajo Napoleón III, mantener el orden bajo la apariencia de felicidad, puede verse en las exhibiciones oficiales de la Alemania hitleriana y el modo en que estimulaban el apetito visual del público. Por tanto, Kracauer afirma que el carácter fantasmagórico del Segundo Imperio es un fenómeno derivado del fetichismo de la mercancía, según la interpretación convencional del marxismo, pero además sugiere una heterodoxa lectura “bonapartista” del régimen nacionalsocialista que le obligó a refugiarse en París.

Aunque *Jacques Offenbach y el París de su tiempo* puede parecer la simple biografía de un compositor escrita con cierta precipitación, cobra especial relevancia cuando se lee según el papel que desempeña en el conjunto de la obra de Kracauer. El libro confirma que es un pensador heterodoxo cuyo principal mérito está en su percepción estética de la propaganda totalitaria. Incluso cuando en apariencia trata de otros asuntos. —

ENSAYO

Las que hablan, las que callan y Santa Teresa



Clara Janés
GUARDAR LA CASA Y CERRAR LA BOCA
 Madrid, Siruela, 2015,
 188pp.

Ma ANGELES CABRÉ

Resulta muy improbable que aquella jovencueta intrépida y aficionada a los libros de caballerías que un día se quiso marchar con su hermano a *tierra de moros*, esa Teresa de Cepeda y Ahumada que hoy conocemos como Santa Teresa de Jesús y que escribió, entre otras grandes obras, *Camino de perfección*, imaginara en su lejano XVI que ahora que se cumple el quinto centenario de su nacimiento sería necesario recordarlo mucho que le costó sobreponerse a su condición de mujer para poder firmar su obra. De esos esfuerzos y de otros igual de valiosos, y de logros y de fracasos varios, habla *Guardar la casa y cerrar la boca*, el ensayo que acaba de publicar Clara Janés (Barcelona, 1940). Mientras haya un solo indocumentado que insista en afirmar que las mujeres no han visto coartada su libertad en función de la condición de su sexo, este y otros libros semejantes seguirán siendo necesarios.

La lista de aventureras de la pluma que lograron o no sostenerla es larga. Poetisas arabigoandaluzas que allá por el siglo X debían cantar veladas o bien ocultas tras una cortina, como hoy les sigue sucediendo a tantas mujeres en países en los que de ellas tan solo se espera el don de la fertilidad, y no precisamente literaria. Por no mencionar a las muchas de las que no quedó ni traza, como sucedió con la obra de la filósofa neoplatónica Hipatia, de la que sabemos solamente

por sus discípulos. Más débil huella nos ha llegado aún de algunas autoras romanas como Sulpicia o Cornelia, aunque fuera en Roma donde, como dice Janés, “se configuró en verdad la mujer europea”.

La sabia Hipatia fue linchada por una turbamulta, mientras Margarita Porete, beguina giróvaga, murió en la hoguera a manos de la Inquisición, que la condenó a causa de *El espejo de las almas simples*. A otras se conformaron con arrebatarles el fruto de su trabajo, como sucedió con la albaceteña doña Oliva Sabuco, a quien su propio padre intentó robar la autoría de su *Nueva filosofía*. Y qué no decir de las jarchas medievales o de otras composiciones puestas en boca de mujer, de las que después hábilmente poetas varones se apropiaron.

Mientras que sor Juana Inés de la Cruz, artífice de la *Carta Atenagórica*, fue considerada poco devota para con las jerarquías eclesíásticas y castigada a arrumbar sus escritos y a abandonar la vida pública, hasta el punto de llevarla a autonombrarse “la peor de todas”, otros sacerdotes y confesores aguardaron pacientes a que algunas monjas de verbo fácil terminaran sus obras sin firmarlas para lanzarse sobre ellas y apropiárselas.

Otras religiosas corrieron mejor suerte, como María de Jesús de Ágreda, quien durante más de veinte años fue corresponsal de Felipe IV. O poetas provenzales como María de Francia o la condesa de Día a causa de su ascendencia noble; y por supuesto Santa Teresa. Lo que confirma las palabras de la autora: “En la antigüedad, solo las mujeres que no estuvieron absolutamente sometidas a sus tareas, es decir, las de clase elevada o las monjas, pudieron cultivarse, y estas demostraron su autonomía y su fuerza creadora.”

Privilegiadas que sí han pasado a engrosar la historia de las letras, como sucedió en el Japón del periodo Heian con Murasaki Shikibu, considerada la primera novelista de la historia, cuyas trazas nadie puede borrar.

Incluso Platón rindió pleitesía a la gran poeta que vivió diez siglos antes que Shikibu: “Dicen algunos que son nueve las musas. ¡Cómo se engañan! Pues he aquí la décima: Safo de Lesbos.” Y como décima musa bautizó también Lope de Vega a la citada Oliva Sabuco en uno de sus autos sacramentales.

Clara Janés toma el título de su libro de unas ofensivas palabras de Fray Luis de León, aquel que gustaba de dejar a las mujeres con la pata quebrada y en casa, y recoge en sus páginas la voz de mujeres que se auparon por encima de sus circunstancias, como María de Zayas, gran autora hispánica, quien escribiera con lucidez y no poca rabia: “así, por tenernos sujetas desde que nacimos, vais enflaqueciendo nuestras fuerzas con temores de la honra, y el entendimiento con el recato de la vergüenza, dándonos por espadas ruelas y por libros almohadillas”.

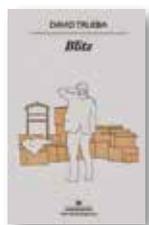
Por si alguien cree aún que estos plañidos pertenecen a tiempos pretéritos, hace muy bien Janés en acabar su libro con el capítulo “La voz de las mujeres acalladas”, en el que da cuenta de algunas de las que hoy, en países vecinos como Marruecos, han logrado hacerse oír a pesar de múltiples impedimentos, algunos de ellos de gran enjundia: la marroquí Fatima Mernissi (la Concepción Arenal del mundo árabe, como la bautizó Fanny Rubio), la argelina Assia Djebar o la egipcia Nawal al-Sa’dawi, acusada de apostasía, con lo que ello conlleva.

El quinto centenario de Santa Teresa, que ha propiciado exposiciones como la que ahora mismo puede verse en la Biblioteca Nacional, ha llevado a la propia Janés a compendiar una selección de su poesía y prosa, editada por Alianza: *Santa Teresa de Jesús. Poesía y pensamiento (antología)*. Se trata de una oportunidad para leer algunas de las *Meditaciones sobre los Cantares* que en su día se ordenó quemar, aunque algunas copias se salvaran. Y asimismo algunos retazos de *Las Moradas*, donde el alma

atraviesa, prueba tras prueba, las siete moradas de un castillo; viaje que se inscribe en la tradición del cicero-niano *El Sueño de Escipión*, de *La divina comedia* o del *Primer sueño* de sor Juana. Palabras puestas negro sobre blanco en la luz y en la oscuridad, dependiendo de la altura de la ola que las intentó ahogar. —

NOVELA

Desde el jardín



David Trueba
BLITZ
Barcelona, Anagrama,
2015, 176 pp.

MARTÍN SCHIFINO

Siete años separan a *Blitz*, la nueva novela de David Trueba (Madrid, 1969), de *Saber perder*, aquella que, en 2008, obtuvo el Premio Nacional de la Crítica. En otro escritor el paréntesis causaría un poco de intriga, pero la literatura es solo una de las profesiones de Trueba, y los largometrajes que ha rodado en este tiempo prueban que el silencio ha sido a lo sumo un cambio de discurso. ¿Cineasta que escribe? ¿Escritor que filma? Quizás podamos quedarnos con “narrador”. Y es que, más allá del formato, lo suyo siempre ha sido contar historias: la de un claustrofóbico encuentro intergeneracional (*Madrid, 1987*), la de un profesor que sale en busca de John Lennon (*Vivir es fácil con los ojos cerrados*), la de unas vacaciones improvisadas (*Cuatro amigos*), etc. Por lo general, dichas historias le ocurren a gente común, pero al mismo tiempo vienen a desviar lo cotidiano de sus carriles.

Blitz no es la excepción. En el foco de la novela, narrada en una primera persona serena, incluso algo gélida, encontramos a Beto, un joven arquitecto madrileño que viaja a Múnich

para asistir a un congreso en el que se invita a cada participante a presentar “una intervención paisajística”, por un premio de diez mil euros. Siguiendo la famosa regla de Groucho Marx, Beto cuenta que “bastó que me admitieran para que, a mis ojos, se descreditara un poco el evento”; pero al posible dinero no le pone cortapisas. La historia, ambientada en un reconocible presente, no deja de mencionar la precariedad con que se vive hoy en día, y se detiene en las condiciones laborales de Beto, un paisajista vocacional que, calmada la fiebre del ladrillo y cerrado el grifo del dinero público, hace lo que puede como autónomo gracias a pequeños contratos y concursos de medio pelo. Sin embargo, sería un error pensar que estamos, por parafrasear la famosa queja de Isaac Rosa, ante otra maldita novela sobre la crisis; o, en todo caso, solamente ante ello. Contra el trasfondo socioeconómico se recorta un malestar personal, y la historia refleja tanto el medio ambiente de una época (la nuestra) como la interioridad del protagonista, logrando que lo individual se tiña de representativo.

No es que todos hayamos pasado por los mismos apuros que el pobre de Beto (espero), pero el disparador es una de esas cosas que, como suele decirse, pasan. Durante el viaje a Múnich, Marta, su novia desde hace cinco años, le confiesa que está enamorada de otro hombre. Y al día siguiente se vuelve a Madrid. Como buscándose un correlato objetivo para el desamparo emocional, el despedido decide quedarse unos días en una ciudad donde no conoce a nadie, cuyo idioma no habla y de la que ni siquiera se aviene a comprar un mapa. Luego queda incomunicado cuando se le cae el móvil al váter, y, como la invitación al congreso contempla solo una noche de hotel, acaba literalmente en la calle cuando no tiene mejor idea que gastarse el limitado saldo de su cuenta corriente en un *smartphone* de lujo. En esta cadena de infortunios cada eslabón está bien forjado, y

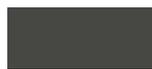
el narrador que deambula por la ciudad tintinea con leves ecos de Knut Hamsun o Alan Pauls (véase, sobre todo, *Wasabi*); pero lo más interesante ocurre cuando Beto se cruza con una de las organizadoras del congreso, una mujer de unos sesenta años llamada Helga, que lo hospeda un par de días hasta que pueda regresar a Madrid.

Improbable mezcla de figura materna, hada madrina y valquiria en estado latente, Helga es un personaje a la vez convincente e indefinido, que viene a realinear la perspectiva de todo cuanto hemos visto sobre Beto. Uno de los aciertos de Trueba, en este sentido, es ofrecernos un narrador que, sin ser un abierto canalla, es más bien golfo. Cuando Helga, enterada de su historia, le pregunta si le fue infiel a su novia, él contesta que, en cinco años, “solo” lo fue tres veces; y cuando más tarde, los dos pasan la noche juntos, Beto lo describe con el lenguaje propio del cretinismo masculino: “corrí a descubrir sus pechos bajo las sábanas y correrme sobre ellos de manera torrencial”. ¿Corrí a correrme? La frase, quiero creer, no es tanto un imperdonable descuido como un caso de compenetración con el estado del personaje. He aquí a un muchacho de treinta años que se ha quedado sin casa, sin chica y, siendo su chica su socia, sin trabajo. ¿Es de sorprender que no mida sus palabras?

Más tarde, la novela matiza este tipo de bravatas, y al cabo Beto hasta se avergüenza de contarle la escena a un amigo “como un episodio dantesco, cómico”. Por ese lado, la narración se encamina a una tranquila epifanía, que indica una especie de aceptación, e incluso la entrada en la edad adulta. El tema está expuesto desde el principio, cuando Beto cuenta su proyecto de un jardín urbano lleno de relojes de arena, en el que los transeúntes puedan contemplar el paso del tiempo. Sea una idea inspirada e inquietante, la novela insinúa que pensar en el tiempo es algo muy distinto de estar pendiente del reloj, y que la

acumulación de horas llamada madurez, como demuestra Helga, también puede tener sus encantos.

De la madurez de Trueba como narrador, mientras tanto, nos habla una prosa comedida, atenta a los detalles y trufada de aforismos que calzan muy bien con la concienciación de su protagonista (“el sentimentalismo es egoísta, un nacionalismo del yo”). Puede que al libro, pese a ser breve, le sobren los microcapítulos de la segunda parte, que resultan demasiado aclaratorios y dilatan un relato central con entidad propia. Pero, como dijo una vez Virginia Woolf sobre una novela de George Eliot, *Blitz* tiene la indudable virtud de estar escrita para adultos, sin caprichos ni artificios infantiles. Muy de nuestro tiempo, el resultado es gratamente atemporal. —



NOVELA

La vida exagerada de estos chicos moldavos



Vladimir Lórchénkov
PARA LLEGAR AL OTRO LADO
Traducción de Enrique Moya Carrión
Madrid, Nevsky Prospects, 2015, 192 pp.

☞ MERCEDES CEBRIÁN

Para llegar al otro lado es la primera novela de Vladímir Lórchénkov que se publica en castellano. En Rusia, Francia y Estados Unidos ya han tenido la oportunidad de aclamar este artefacto literario, tan ingenioso como los propios cacharros que inventan Vasili y Serafim, dos de los protagonistas de esta tragicomedia que transcurre en Moldavia, aunque con los sueños de todos sus personajes centrados en una Italia idealizada. Allí, sus vidas se transformarían en algo “luminoso y sencillo, como en la infancia”, según imagina

Serafim, quien, en la escena que inaugura el texto, cree haber conducido al paraíso terrenal —léase Roma— a cuarenta y cinco compatriotas de su pueblo, haciéndolos pasar por deportistas profesionales. El jarro de agua helada llega inmediatamente después, cuando descubren que ni siquiera han puesto un pie fuera de su patria. Pero los habitantes de Larga, el pueblo natal de esta variopinta colección de antihéroes, seguirán intentándolo incansables, pensando en Italia como en un más allá paradisiaco donde trabajar limpiando casas se perfila como un proyecto más que apetecible. Esa Italia que ansían parece una obra de Marinetti, un país futurista donde “todo está mecanizado, todo engrasado, el hierro atruena, retumba”, como afirma Serafim, el más voluntarioso de los protagonistas, que cometió el pequeño error de aprender italiano empleando un manual de noruego.

A estas alturas ya nos habremos dado cuenta de que en la Moldavia que nos pinta Lórchénkov, cuyos “campos abatidos se cubren de flores desteñidas como los rostros de los habitantes locales”, el disparate se vive con absoluta normalidad: el submarino que fabrican Serafim y Vasili con restos de un tractor, transformado después en un vehículo volador inclasificable, deja en pañales a los de aquellos autos locos de los dibujos animados de Hanna-Barbera, donde personajes de lo más excéntrico competían en una carrera de coches de similares características. En Larga el tiempo se estira y se encoge a voluntad, de modo que los trenes llegan a retrasarse cuatro días; la línea que distingue el bien del mal está tan emborronada que la presencia de un carterista oficial de trolebuses es motivo de celebración y, por ende, este ha de contar con una medalla al mérito del trabajo; asimismo, la lógica de la ciudad permite que los estudiantes de veterinaria se matriculen solamente de segundo y cuarto cursos, sin aprobar ningún otro y, por supuesto, se percibe con naturalidad

que el abuelo Ion, dueño de un cerdo lustroso, pretenda autotrasplantarse los riñones de su animal tras criarlo con esmero.

“A Moldavia nadie la necesita”, declaró en una entrevista el propio Lórchénkov acerca de su país, que se independizó en 1991 de la Unión Soviética y hoy en día sigue coqueteando con Rusia y soñando con formar parte de la Unión Europea. Esta afirmación radical y escalofriante del autor se filtra por toda la novela y permite al lector comprender la extraña lógica que rige los actos de sus protagonistas: cuando la realidad es monstruosa, lo coherente es narrarla con sus mismas herramientas, y eso parece saberlo muy bien su autor, quien además trabajó diez años como editor en la sección de sucesos de un periódico de su país.

¿Y si la realidad moldava superase la ficción ideada en esta novela? Esta pregunta surge a medida que avanzamos en las peripecias cada vez más intrincadas de estos personajes. La confirmación de que esto es cierto se encuentra en las numerosas notas a pie de página, que en un principio sirven para aclarar terminología, o para proporcionar información complementaria, pero que pronto establecen un fructífero diálogo entre el texto de ficción y la realidad moldava del siglo XXI, tan ajena a muchos lectores de otras latitudes. La letra pequeña de las notas parece ruborizarse al ir desvelando la información real que subyace en el texto y otorgarle así su carácter de sátira: las agencias de noticias Infotag y Basa-Press no existen solamente en estas páginas sino en la Moldavia tridimensional, los presidentes Voronin y Marian Lupu no son invenciones de Lórchénkov sino que han gobernado el país durante años, y el territorio de Transnistria realmente desea constituir un Estado independiente de Moldavia, a la que actualmente pertenece. Paralelamente, la Historia con mayúsculas se reinventa y fabrica a capricho en esta novela, así que

no nos extraña que la lengua rumana sea considerada el verdadero latín, “y no esa lengua inventada que, durante muchos siglos, ha pasado por ser la auténtica lengua latina”, como afirma un científico moldavo en la novela.

Y aunque la mayoría de los detalles tengan un sabor tan intensamente *Made in Moldavia*, al terminar de leer esta sátira el lector encuentra un aire de familia inquietante que universaliza los disparates que en ella se narran. Y a la espera de que se escriba una obra equivalente en castellano, en la que los políticos corruptos que a diario pueblan nuestras pantallas salgan tan mal parados como los que protagonizan estas páginas, nos tendremos que conformar con seguir leyendo a Lórchonkov. —

NOVELA

Madres e hijas



Valérie Mréjen
SELVA NEGRA
Traducción de Sonia Hernández Ortega
Cáceres, Periférica, 2015, 88 pp.

ALOMA RODRÍGUEZ

Valérie Mréjen (París, 1969) escribe sobre las relaciones y la huella que dejan en nosotros. Debutó con un excelente libro sobre la historia de su peculiar familia, *Mi abuelo* (Periférica, 2007). En *El agrio* (Periférica, 2009) contaba una relación amorosa, pero lo hacía empezando por el final: la abrupta ruptura. A partir de ahí, como si rebobinara, volvía al inicio y recogía cada detalle como una manera de aplacar la pena. *Eau sauvage* (Periférica, 2011) era una especie de larga conversación con su padre, pero donde solo aparecían las intervenciones de él. *Selva negra* está dedicado a su madre y habla sobre todo de la muerte.

La madre de Mréjen murió cuando la autora era una adolescente,

diecisiete años si seguimos las fechas que da en el libro: sus dos hermanos pequeños descubrieron el cadáver de la Nochevieja de 1985. En este libro contenido, breve y emocionante, Mréjen mezcla la reconstrucción de la relación con su madre con una lista detallada y anárquica, pausada y pulcra de diferentes maneras de morir —como si fuera un inventario que viene a confirmar la brevedad de la vida y la sinrazón de la muerte, siempre al acecho— y con un hipotético reencuentro entre madre e hija tantos años después.

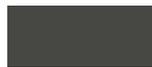
Al poco de empezar el libro la narradora se pregunta: “¿Cómo retomar la conversación donde la habíamos dejado la última vez? ¿Por dónde deberíamos recomenzar? Sin duda por un clásico *qué tal estás*, aunque no tenga ningún sentido.” Un poco más adelante, escribe: “¿Qué noticias dar al cabo de veinticinco años? Los almacenes Printemps aún existen, los grandes bulevares también.” La narradora fantasea con el reencuentro con su madre, que volvería de la muerte y “Se sentiría extranjera”, “Todo le parecería insólito.” Imagina también lo que sentiría ella —“Yo tendría la impresión de sacar de paseo a una niña que despierta tras dos décadas de siesta”— y cómo actuaría —“La cogería del brazo como a una novia apocada, para avanzar entre la muchedumbre, espiaría en los ojos de los demás la sorpresa de vernos como si el mundo entero hubiera debido conocerla, me preguntaría en secreto si piensan que somos hermanas”—. Y de ahí surge otro de los temas del libro: la frustrante relación que madre e hija tuvieron. La narradora recuerda que de niña sentía “una admiración total” por su madre, a la que “encuentra casi intimidadora y extrañamente inalcanzable” y en la que ve un parecido total con Blancanieves. Mientras que “la madre se queja de tenerla pegada a sus faldas” y, ya de adolescente, “le repite una vez más que es una preocupación constante, que su presencia es insufrible, que le amarga la vida”.

Pero la narradora sabe que lo que cuenta es su interpretación subjetiva y pasada por el filtro de la memoria y “se pregunta si no habrá exagerado, si no habrá concedido demasiada importancia a simples entonaciones que otra persona menos pendiente ni habría oído”.

Selva negra conserva las virtudes de los libros anteriores de Mréjen, algunas de las claves de lo que las revistas francesas llaman “estilo Mréjen” y que, en realidad, tienen una larga tradición: la precisión, que no haya más palabras de las estrictamente necesarias; el espacio entre los párrafos, dejado —según ella misma ha contado en alguna ocasión— para que el lector pueda proyectarse; la aparente indolencia o indiferencia de la voz narrativa, o el hecho de contar solo una parte de la historia, los detalles, siguiendo una especie de escritura en iceberg en la que parece ser más importante lo que no se cuenta que lo que se cuenta. Pero a esos encantos se añaden algunos nuevos: Mréjen prueba aquí con la tercera persona —*Eau sauvage* estaba escrita en segunda persona— y proyecta sus sensaciones y deseos sobre unos personajes apenas dibujados en dos o tres párrafos. También se atreve a hilar frases largas, alejándose de ese estilo breve, de frase corta, rápido y directo. El crecimiento de Mréjen como escritora, que se demuestra en este adentrarse en terrenos no tan conocidos y no instalarse en la comodidad, ha ido acompañado de un cambio de editorial: de la coqueta Allia a P.O.L., donde publica, entre otros, Emmanuel Carrère.

Selva negra establece un diálogo con otros libros que ahondan también en la relación madre hija, como *Nada se opone a la noche*, de Delphine de Vigan, *Mauvaise fille*, de Justine Lévy, *Una mujer*, de Annie Ernaux, *Un dique contra el Pacífico*, de Marguerite Duras —su maestra confesa—, *Las furias*, de Janet Hobhouse, o, de una manera distinta, la trilogía napolitana de Elena Ferrante. También tiene

ciertos ecos de *Léxico familiar* de Natalia Ginzburg. Mréjen es especialista en algo tremendamente difícil: convertir en universal lo que es íntimo e individual. —



ENSAYO

¡Qué envidia!



Anna Caballé Masforroll y Randolph Pope
¿POR QUÉ ESPAÑA?
MEMORIAS DEL HISPANISMO ESTADOUNIDENSE
Barcelona, Galaxia Gutenberg, 2014, 656 pp.

LIBROS

60

MANUEL ALBERCA

El lector ha ido rumiando en silencio cada una de las veintiuna autobiografías de otros tantos hispanistas que enseñan en universidades de Estados Unidos. En silencio ha comparado el derrotero de estos profesores con el propio. Pero, ya se sabe, las comparaciones son odiosas y temerarias: miden cruelmente la distancia entre la realidad de sus universidades y las nuestras.

Mientras leía, iba diciendo para mí que no merecía la pena, que incluso era masoquista hacer una comparación de este tipo, porque al final la realidad aplasta nuestros medios y provincianista principios, y uno no tiene más remedio que reconocer lo que estaba reprimiendo: ¡Qué envidia! ¡Qué envidia producen las autobiografías académicas de estos universitarios!

El título del libro es atractivo, pero parcial. El gran tema de estos docentes es sin duda la relación con España y su cultura, una relación apasionada, como cuenta Linda Gould Levine. Pero también podría titularse “¿Cómo se hace un buen profesor?” O, lo que es lo mismo: ¿cómo se mantiene la tensión por saber y enseñar y cómo se puede organizar la enseñanza universitaria para salir del colapso en

que nos encontramos? Como digo, es inevitable la comparación, pero en ella no salimos bien parados. El sistema universitario estadounidense propicia abrir nuevas líneas de conocimiento, invita al trabajo personal y en equipo, a la movilidad y la promoción. Sin embargo, tampoco debemos imaginar los campus norteamericanos como una arcadía, porque existen rencillas y abiertas hostilidades en los departamentos igual que en España, como muestra el testimonio de David K. Herzberger, y como hiperboliza el de Joan Ramón Resina *ad maiorem gloriam*. Una nota negativa más: se percibe en muchos de los hispanistas un excesivo protagonismo de la teoría literaria a la moda de cada momento, que les hace dar bandazos en el estudio de los textos literarios (claro que nosotros pecamos de lo contrario). En cambio, ¿qué prima nuestro sistema universitario? En líneas generales, la endogamia y la parálisis. En este sentido *¿Por qué España?* es un espejo en el que mirarnos a través de la experiencia ajena.

Casi todas las universidades estadounidenses tienen departamentos de español. Hay 1.400 departamentos en los que se enseña y se investiga la cultura hispánica. Una realidad que responde también al hecho de que cuarenta millones de estadounidenses hablan nuestra lengua. Las mejores universidades tienen también los mejores departamentos de español. Están llenos de profesores que demuestran su interés por nuestra lengua, literatura e historia con una mentalidad abierta, sin prejuicios, curiosos de indagar y para conocernos mejor. Cuando acusamos a los Estados Unidos de autarquismo cultural, convendría pensarlo dos veces, pues sus élites demuestran gran interés por las culturas ajenas. Acercarse al otro no es solo una prueba de curiosidad sino de generosidad. Estudiar la historia, la cultura o la literatura de un país que no es el propio supone conocer sus problemas y peculiaridades con el deseo de querer entenderlos y compartílos.

Comprender al otro es la forma más profunda y generosa de conocimiento. En el caso de los hispanistas este acercamiento se convierte en un destino vital y en una voluntad apasionada. También, como muestra el magnífico testimonio de Patricia Hart, el contacto con España y lo español, y con los españoles, supuso para su vida un estímulo y una vía de enriquecimiento personal. Una parte de estos tuvieron la suerte y el acierto de convertir los estudios hispánicos en un soporte para pensar también en sí mismos y en sus vidas. El interés de la mayoría de estos veintiún hispanistas (hay también excepciones, como veremos) es noble y tiene altura de miras, pues han superpuesto e incluso han antepuesto a su lengua, historia o literatura las nuestras. Las hicieron suyas unas veces por azar, pues sus vidas parecían estar trazadas en otra dirección: Lily Litvak, que escribe una hermosa y sabia autobiografía, fue química antes de que la literatura la llevase a su querencia verdadera; Anthony J. Cascardi dejó una prometedora carrera en el mundo de los negocios; Michael Gerli, de inicial formación farmacéutica, estaba llamado a hacerse cargo de una empresa familiar de cosméticos. En otros influyeron razones familiares: Frederick de Armas lo atribuye en parte a ser sobrino-bisnieto de Galdós. Pero la mayoría de estos testimonios apuntan que la elección unió la necesidad de profundizar en la cultura española con el estímulo personal. Edward H. Friedman reconoce que el reto de zambullirse en España durante un año fue el mejor ejercicio para doblegar su timidez e inseguridad adolescentes. Por su parte, Lou Channon-Deutsch confiesa que el interés por lo español se lo debe “a las hormonas”, pues se enamoró de un joven panameño. Como se puede comprender, el punto de partida es muy variado, pero a todos les une su amor por España y Latinoamérica. En un libro que es por tanto una declaración de amor la excepción contradictoria la pone el testimonio

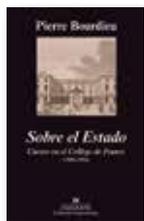
victimista del profesor Joan Ramón Resina, español catalán, que se ha beneficiado de la “opresión imperial española” sobre el resto de lenguas peninsulares.

El volumen, preparado al alimón por Randolph Pope, que cuenta también su vida profesional, y Anna Caballé, que escribe una explicativa introducción de la metodología y el contenido de esta investigación, supone una aportación al hispanismo y un estímulo para seguir indagando. —



ENSAYO

Los *habitus* del Estado



Pierre Bourdieu
SOBRE EL ESTADO.
CURSOS EN EL
COLLÈGE DE FRANCE
(1989-1992)
Traducción de Pilar
González Rodríguez
Barcelona, Anagrama,
2014, 584 pp.

ALBERTO FERNÁNDEZ

Los conceptos fundamentales de la sociología de Bourdieu son ya lugares comunes tanto en la academia como entre el público. Se escuchan referencias al “capital social”, la “interiorización” de ciertas normas convertidas en “hábitos sociales” de los individuos, así como la “violencia simbólica” que suplementa el monopolio de la violencia física del Estado.

Hay dos ejemplos que vale la pena destacar para ilustrar parte de su innovación conceptual. El primero es el libro *Entre las cuerdas* de Loïc Wacquant. Wacquant buscaba estudiar la formación de *habitus* —las disposiciones a percibir y actuar de cierta manera que los individuos generan a través de sus interacciones en un *campo* social objetivamente definido— por medio de la etnografía de un gimnasio de boxeo en el gueto afroamericano de Chicago. El resultado fue un fascinante viaje interior

en el que el sociólogo literalmente se sube al *ring* y desarrolla los *habitus* del boxeador.

Jennifer Jihye Chun (*Organizing at the Margins*, 2009) llevó el capital simbólico al estudio del sindicalismo en el cambio de milenio. Chun explica las formas en que las organizaciones de trabajadores pueden compensar la pérdida de “poder estructural”, derivado de la baja densidad sindical y el retroceso de la contratación colectiva, movilizándolo el capital intangible de la apelación a un orden ético superior (“justicia social”, el *American dream*) y su representación dramatizada en la esfera pública.

El lector esperará de manera natural que *Sobre el Estado* abunde en ejemplos de formación de *habitus*, delimitación de campos sociales y las formas de simbolización del poder en el ámbito estatal, entre otras cosas. La expectativa se ve cumplida con creces, pero se requiere una paciente labor de unir piezas, seguir los amplios meandros del flujo argumentativo y salvar las brechas que impone el formato de la obra, que recoge las conferencias dictadas por Bourdieu con la adición de notas y apuntes (el libro recoge tres cursos entre 1989 y 1992). Tanto la discusión sobre las diferentes teorías del Estado como la exposición del pensamiento son un tanto fragmentarias. Los editores han querido respetar la forma original de la expresión de las ideas por encima de su sistematización. El resultado aleja la obra del lector casual, pero proporciona una ventana inmejorable a la pedagogía y al desarrollo de los conceptos del sociólogo.

El propio Bourdieu nos proporciona una guía. Primero que nada, aclara que la obra discute el Estado en sus dos acepciones: 1) como “el aparato burocrático de gestión de los intereses colectivos”; y 2) como el “resorte en el que se ejerce la autoridad de ese aparato”. Las dos definiciones de Estado irán entrecruzadas hasta la última página del libro, pero la segunda acepción es la arena donde el marco

conceptual de Bourdieu se desarrolla en toda su potencia. ¿Qué explica este “misterio del ministerio”, el aura mística de autoridad que dota a la acción de los agentes del Estado de legitimidad sin necesidad de blandir el garrote de la coerción? ¿Cómo es que el Estado se erige en el principio de ordenación de todos los puntos de vista? Vale la pena detenerse en esta figura, que recuerda el *panopticon* de Bentham y Foucault. El Estado no solo es el ente omnipresente que todo lo vigila y cuya vigilancia hace patente en todo momento (*panopticon*), sino también la entidad que ordena todos los demás puntos de vista. El Estado define campos de acción social (la economía, el lenguaje, la cultura, las ciencias) y certifica a los actores que pueden intervenir en cada campo con una opinión “experta”.

Todo esto es posible porque, a la par de expropiar y monopolizar los medios de la violencia legítima y los recursos de la administración —a la Weber—, el Estado hace lo propio con el “capital simbólico”, los recursos intangibles que otorgan a su poseedor la capacidad de nombrar, de dictar los patrones de la cultura “legítima” y de dotar de universalidad a los juicios propios. Este capital simbólico aparece como ejercicios de pura performatividad. El Estado recurre a la teatralidad para investir a sus agentes con el manto de la autoridad legítima: ceremonias de certificación de funcionarios, desfiles, bandas tricolores, etcétera. Las más de quinientas páginas del libro son variaciones sobre el mismo tema: ejemplos tomados de la administración pública francesa, la historia de la acumulación de capital simbólico como la verdadera acumulación originaria y las formas de las que esa acumulación se ha revestido en el tránsito del Estado patrimonial al moderno Estado burocrático. Frente a la pérdida de capital simbólico, las otras funciones del Estado pierden legitimidad: todo acto de fuerza deviene un acto de represión y cada acción de regulación es potencialmente un intento de censura. —