

LIBROS

52

LETRAS LIBRES
OCTUBRE 2015

Ricardo Piglia
• LOS DIARIOS DE
EMILIO RENZI

Alberto Manguel
• UNA HISTORIA NATURAL DE LA
CURIOSIDAD

Samanta Schweblin
• SIETE CASAS VACÍAS

Irene Chikiar Bauer
• VIRGINIA WOOLF

Emmanuel Carrère
• EL REINO

Mircea Cărtărescu
• EL LEVANTE



DIARIOS

El triunfo de una forma de leer



Ricardo Piglia
LOS DIARIOS DE EMILIO
RENZI. AÑOS DE
FORMACIÓN
Barcelona, Anagrama,
2015, 360 pp.

✎ PATRICIO PRON

A lo largo de los últimos treinta años, la existencia de los diarios de Ricardo Piglia fue motivo de discusión entre los lectores argentinos. ¿Existían? ¿Eran parte de ellos los fragmentos que su autor publicaba periódicamente como tales? ¿Conformaban, como sostenía su autor, un reservorio y el origen de los temas tratados en su obra, una de las más importantes de la literatura contemporánea en español?

Un documental reciente del cineasta argentino Andrés Di Tella titulado *327 cuadernos* y la publicación por parte de Anagrama de *Años de formación*, primera parte de una trilogía titulada *Los diarios de Emilio Renzi*, parecen poner de manifiesto que la

sospecha era infundada, pese a lo cual es inevitable (y un mérito de su autor, en cierto sentido) que las preguntas en torno a la que este considera su obra más importante sigan siendo formuladas durante y después de su primera entrega.

Años de formación narra el periodo comprendido entre 1957 y 1967, años en que su autor toma la decisión de ser un escritor, deja de lado las primeras lecturas, estudia historia en la universidad de La Plata, lee a los que serán posteriormente sus autores de referencia (su enumeración parcial es significativa: Albert Camus, Carlo Emilio Gadda, Malcolm Lowry, Cesare Pavese, Ernest Hemingway, Jorge Luis Borges, Dashiell Hammett), se enamora, ve filmes y extrae de ellos lecciones narrativas (la avidez del joven Piglia es, en ese sentido, notable), juega al billar, asiste a partidos de fútbol, escribe sobre Ezequiel Martínez Estrada, participa de las batallas políticas de su época (por el laicismo de la enseñanza universitaria, contra la invasión estadounidense a Santo Domingo y el acoso a Cuba, por la creación siempre frustrada de una izquierda argentina al margen del peronismo, etc), se hace anarquista, se hace marxista, se hace trotskista, ayuda a su abuelo a extraer algún tipo de lección de la experiencia de la Primera Guerra Mundial en el frente alpino, vive en pensiones, da clases, establece sus primeras amistades literarias (Juan José Saer, Daniel Moyano, Miguel Briante, Germán García, Rodolfo Walsh), dirige revistas, traduce, escribe sus primeros relatos, publica su primer libro. De fondo, un país que cambia radicalmente y constituye el fermento de la que posiblemente haya sido la época más importante de la historia cultural argentina, en no escasa medida gracias a Piglia y a sus amistades.

1957 y 1967 delimitan el periodo de formación no solo intelectual de su autor, pero su intrusión en el texto y el exceso de perspectiva otorgan al libro un carácter ambiguo. Mientras

lee *Años de formación*, uno se pregunta qué es exactamente un diario y si este lo es. No es una pregunta ingenua: si se define el género, por ejemplo, como “un registro personal de experiencias, ideas y reflexiones escrito regularmente” (Kathleen Morner y Ralph Rausch), la respuesta a la pregunta es que este nuevo libro de Ricardo Piglia lo es pese incluso a que la temporalidad convencional del diario (su carácter iterativo) no existe aquí excepto como promesa. En *Años de formación* leemos a Ricardo Piglia leyéndose, interviniendo su pasado y reescribiéndolo; el libro no es tanto la transcripción de unos cuadernos como una suma de textos intervenidos cuyo tema es la transformación en escritor de su protagonista y cuya selección está supeditada a la idea que su autor tiene acerca de qué es un escritor en 2015, y no en 1957 o en 1967, cuestión que hace explícita cuando afirma que “la verdadera legibilidad siempre es póstuma”, queriendo decir posterior o subsiguiente.

La doble temporalidad de estos textos (escritos por Ricardo Piglia en 1965 o 1967 pero leídos e intervenidos por él en 2015, en una operación curatorial sobre el pasado que le otorga un significado retrospectivo) se pone de manifiesto en el hecho de que aquí aparecen ya los principales temas y procedimientos de la obra “adulta” de Piglia (la sustracción del sentido de la anécdota que permite inferir que existe un segundo relato “oculto” bajo la superficie del primero, la invención al margen de las instituciones y como forma de resistencia política, la reproducción y sus vínculos con lo real, la reflexión sobre las series, el azar y las características gramaticales de un lenguaje hipotético para narrar la experiencia, el fracaso de los proyectos individuales, etc), pero también en la atribución de los diarios a Emilio Renzi, el avatar más común de Piglia en sus textos.

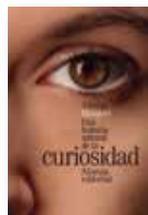
En ese sentido, *Años de formación* no debería leerse como la transcripción de los diarios de Ricardo Piglia

de 1957 a 1967 sino, más bien, como los diarios de Ricardo Piglia de 2015, periodo en el que habría estado leyendo y ordenando sus diarios: el distanciamiento, el extrañamiento de la operación se pone de manifiesto en la atribución a Renzi, pero también en el tránsito de la primera a la tercera persona del singular en la transcripción. *Años de aprendizaje* son y no son los diarios de Ricardo Piglia y, por consiguiente, ratifican al tiempo que deslegitiman la leyenda de su inexistencia. (¿No era la invención privada y la incertidumbre acerca de su significado uno de los principales temas de la obra de Piglia? ¿Qué podía ser más consecuente con la visión de la literatura de su autor y una especie de lección narrativa que esos diarios no hubiesen existido nunca?) También agregan una complejidad más a su obra. ¿Cómo leer *Los diarios de Emilio Renzi*? ¿Qué significado atribuir al hecho de que el relato titulado “La moneda griega” (insertado aquí entre los diarios de 1966 y 1967, lo que indica que fue escrito por esa época o aborda sucesos de esos años) se refiera a hechos fechados originalmente en torno a 1970 y sea la reescritura del cuento “Pequeño proyecto de una ciudad futura”, publicado por *Letras Libres* en octubre de 2001? ¿Cómo evitar pensar que en su inclusión hay una cierta lección literaria? ¿De qué forma leer sin sospecha el punto culminante de una obra literaria que ha hecho de la sospecha su principal enseñanza? Los lectores seguiremos preguntándonos esto durante muchos años, en una manifestación más del triunfo de Piglia, cuya obra aborda precisamente estas cuestiones: “las significaciones escondidas en el interior de una serie indiscriminada de acontecimientos” que trazan la silueta de una vida. —

PATRICIO PRON (Rosario, 1975) es escritor. En 2014 publicó *Nosotros caminamos en sueños* (Literatura Random House) y *El libro tachado* (Turner).

ENSAYO

Curiosidad por la curiosidad



Alberto Manguel
UNA HISTORIA
NATURAL DE LA
CURIOSIDAD
Traducción de Eduardo
Hojman
Madrid, Alianza, 2015,
544 pp.

ISABEL ZAPATA

Dice Walter Benjamin en *Infancia en Berlín hacia 1900*: “Importa poco no saber orientarse en una ciudad. Perderse, en cambio, en una ciudad, como se pierde uno en el bosque, requiere aprendizaje.” Las palabras son suyas pero la experiencia es de todos los que, acariciando el suelo de calles desconocidas, hemos guardado en la mochila un mapa tachado para resignarnos felizmente a perder el rumbo. En algo se parece leer *Una historia natural de la curiosidad* a este caminar despreocupado por la ciudad. En sus páginas, Alberto Manguel sugiere un paseo a través de las preguntas que han impulsado una vida intelectual marcada por el asombro.

El título es engañoso: más que una historia sobre la curiosidad, un estudio teórico exhaustivo o un tratado filosófico que busque persuadir al lector, *Una historia natural de la curiosidad* es un ejercicio de libertad; su prosa, hilvanada con fluidez y erudición, construye un laberinto en que todas las puertas son, simultáneamente, de entrada y de salida. Rebosante de citas, referencias y anécdotas personales en un orden más o menos arbitrario (por no decir caótico), se trata de un libro cargado de posibilidad. Si perderse es un fracaso, Manguel fracasa estrepitosamente: al estilo de Montaigne, se aleja de todo dogma y va y viene sin prisas ni mayor aspiración que observar el mundo y dejarse

sorprender por él. Recordemos que el ensayo —del francés *essayer*, intentar— es un bicho que anda a tientas y cuya virtud está en no llegar a ningún lado.

A propósito de las virtudes de pasear sin acompañantes, escribe William Hazlitt en su famoso ensayo sobre el arte de caminar: “Nunca estoy menos solo que cuando estoy solo.” Cada uno de los diecisiete capítulos de *Una historia natural de la curiosidad* arranca así, en solitario, con un relato de Manguel que gira en torno a una anécdota personal o recuerdo de su infancia, siempre alusivo a su propia iniciación en la curiosidad. Después avanza, con Dante como guía imaginario y acompañado a ratos por una tupida galería de pensadores, escritores y artistas con alguna ambiciosa pregunta como base: ¿Cómo preguntamos? ¿Qué hacemos aquí? ¿Qué podemos poseer? ¿Por qué suceden las cosas? ¿Qué es verdadero?

Sin embargo, dicha estructura interrogativa no delimita los asuntos tratados que responden al plácido capricho del autor. Los temas se van entrelazando con soltura, porque este preguntón de oficio siente curiosidad por absolutamente todo: lo mismo reflexiona sobre los orígenes del lenguaje o cuenta la vida de Raimondo di Sangro —príncipe de Sansevero que descubrió la forma de hacer fuegos artificiales color verde mar— que cuestiona la naturaleza engañosa de la fotografía, cavila sobre los límites éticos de las tácticas terroristas y compara el viaje de Ulises con el avance del *Curiosity*, un dispositivo de exploración enviado por la NASA a una planicie marciana en 2011.

Este impulso indagador no es casual en el caso de Manguel, nómada *extraordinaire*. Ciudadano canadiense, nació en Buenos Aires en 1948 y ha vivido en Israel, Italia, Inglaterra, Tahití, Canadá, Francia y, según ha dicho en entrevistas recientes, está por mudarse a Estados Unidos. El argentino-canadiense

ha vivido siempre lejos del hogar o con un hogar que se renueva continuamente: no en vano eligió al florentino como guía de viaje y a la *Divina comedia* como territorio de su paseo (los habitantes del infierno, según el novelista albanés Ismail Kadaré, “se parecen, extrañamente, a inmigrantes exiliados”). Es, de hecho, en estos lugares imaginarios —el País de las Maravillas, la Isla del Tesoro, Ciudad Esmeralda— donde Manguel encuentra su verdadera patria. Animal migratorio, algo le atrae siempre en otro sitio y hacia allá va, con tenacidad.

En su breve cuento “Del rigor en la ciencia”, Borges imagina un grupo de cartógrafos tan perfeccionistas que elaboran el mapa de un imperio que coincide puntualmente con el imperio mismo en tamaño y forma. Manguel tiene la misma vocación expansiva que se adivina en los especialistas del mapa: quiere abarcarlo todo, verlo todo, conocerlo todo —pero con la diferencia fundamental de que ha comprendido que el territorio es infinito y que su mapa es inasible porque está en transformación constante—. Acaso podemos comparar *Curiosidad* con aquella serie de libros juveniles de los ochenta *Elige tu propia aventura*, en la que al final de cada capítulo el lector toma decisiones que modifican la historia y lo llevan a un final sorpresa. Cada lectura es única del mismo modo que no es posible bañarse dos veces en el mismo río.

Una historia natural de la curiosidad no culmina en respuestas sino en una interrogación abierta. La literatura, cuando es el diálogo incesante que debería ser, no exige certezas. Al contrario: abre camino, siembra duda, quiebra el mar helado dentro de nosotros. A fin de cuentas el mundo es un museo de sí mismo y las preguntas no son un modo de entender la vida, son la vida. —

ISABEL ZAPATA (ciudad de México, 1984) estudió un máster de filosofía en la New School for Social Research. Es autora del poemario *Ventanas adentro*.

RELATOS

Lo familiar desconocido



Samanta Schweblin
SIETE CASAS VACÍAS
Madrid, Páginas de Espuma, 2015, 128 pp.

LEAH BONNÍN

Los cuentos que componen *Siete casas vacías*, de Samanta Schweblin (Buenos Aires, 1978), vienen avalados por el Premio Internacional de Narrativa Breve Ribera del Duero. “Un hombre sin suerte”, incluido en el volumen por voluntad de la autora, ganó el Premio Internacional de Cuento Juan Rulfo 2012. Antes de los apuntados, Schweblin obtuvo los premios del Fondo Nacional de las Artes y el Concurso Nacional Haroldo Conti por su primer libro, *El núcleo del disturbio* (2002), y el Casa de las Américas por el libro de cuentos *Pájaros en la boca* (2009). Pero la escritura de Samanta Schweblin se avala a sí misma. Firme, precisa, consolidada y madura, se ha deslizado desde unos primeros libros que tenían que ver “con lo imposible de suceder” y que se situaban en la frontera de lo fantástico, hacia un realismo “raro”, según expresión de la autora, en el que lo anómalo, lo “extraño que atraviesa la realidad”, ese *das Unheimliche* freudiano, “lo familiar desconocido”, algo que entendemos en términos imaginados o delirados, soñados, se presenta como real para impregnar el desarrollo narrativo.

Sus historias alteran la normalidad al uso y se presentan como una anomalía habitual. Una fuente de inspiración es el relato de Felisberto Hernández “La casa inundada”, un texto en que lo extraño se cuela en lo real, tanto por la peculiar existencia

de Margarita —una mujer a la que, en bucle quijotesco, “tanto libro le había hecho mal”, al decir de la criada— como por el lugar donde se desarrolla, una casa que había mandado inundar “según el sistema de un arquitecto sevillano que también inundó otra para un árabe que quería desquitarse de la sequía del desierto”.

Son seis historias vinculadas con casas, más el cuento “Un hombre sin suerte”, que apunta a otra temática, más psicológica y, no obstante, relacionada. Una madre y una hija, que salen en coche a mirar las casas de los demás, se pierden y van a dar a un jardín; un divorciado recibe la visita de su exmujer y sus dos hijos, que también han venido a ver a los abuelos, unos peculiares ancianos que se dedican a jugar al pillar desnudos; la ropa de una anciana aparece desparramada sobre la hierba del jardín del vecino; una mujer se prepara para una muerte que no llega; un hombre sale a comprar aspirinas para su suegra y recuerda lo que ha sido su vida; una mujer que está desayunando con su marido decide salir de su casa desnuda bajo la bata y, tras pasear por el barrio, vuelve al mismo lugar en donde se encontraba.

En todos los relatos prevalece la constante de la escritura de Samanta Schweblin: el gusto por la ruta, por el camino, la búsqueda y el viaje hacia lo desconocido conocido, esto es, por el desarrollo de la historia más que por las sorpresas de último momento, “por ese algo que se descubre y solo existe mientras estás ahí”. A pesar de que, como señaló en una entrevista grabada en Casa Asia en 2010, solo escribe un cuento cuando conoce el final, que suele ser abierto a la interpretación del lector, inquietante y sugerente, y estar asociado a imágenes, procedentes tal vez de esa costumbre suya de zapear que la obliga a llenar de contenidos inmediatos las instantáneas televisivas.

La de Samanta Schweblin es una escritura sustentada, como la de Borges; en la frontera de la

incertidumbre, como la de Bioy Casares: reconoce la influencia de ambos autores. Se trata de escritura que pretende nombrar y decir lo que dice, gracias a una exquisita y trabajada elección de palabras. Y también lo que no dice porque, como Clarice Lispector, que afirmaba escribir con la “no-palabra”, Samanta Schweblin quiere que sus cuentos den pie a lo que no pasa en el texto y pasa en el lector, sin por ello acudir a disquisiciones teóricas como la fenomenología de la lectura o la teoría de la recepción. Es una escritura impregnada del misterio que envolvió la cuentística de Juan Rulfo y que se vio transformada por la lectura de clásicos estadounidenses como Flannery O’Connor o William Faulkner.

Se trata de una escritura en proceso en la que lo primero que ocurre es un sentimiento o una sensación muy puntual, en la que el argumento es algo anecdótico, un puente atractivo y bien iluminado que “conecta al lector con el escritor”. Las historias están pobladas de objetos aparentemente insustanciales —la azucarera de “Nada de todo esto”, las cajas y el paquete de chocolate en polvo de “La respiración cavernaria”, la ropa en el jardín de “Pasa siempre en esta casa”, las bragas de la niña en “Un hombre sin suerte”— cargados de una potencia totémica, como ha señalado la crítica, capaces de condensar toda la significación.

Parafraseando a su abuelo, Samanta Schweblin ha dicho que escribir es algo así como adentrarse en territorio enemigo, “asomarse a lo que más miedo te daría”, un trabajo de introspección muy intenso, como un movimiento hacia el dolor del que se vuelve ileso. Pero, si la escritura es algo más que un juego retórico, ¿cómo se puede salir de ese viaje interior sin haberse transformado? —

LEAH BONNÍN (Barcelona, 1969) es escritora. En 2011 publicó *Enterrado mi corazón* (Betania).

BIOGRAFÍA

Ya nadie teme a Virginia Woolf



Irene Chikiar Bauer
VIRGINIA WOOLF. LA VIDA POR ESCRITO
Madrid, Taurus, 2015,
952 pp.

ANA LLURBA

Este colosal trabajo arqueológico elabora una cronología de la vida y obra de Virginia Woolf (Londres, 1882-Sussex, 1941). Además, Chikiar Bauer se remonta hasta antes de su nacimiento para reconstruir el árbol genealógico de su familia. Por el lado de su madre Julia (una *it girl* de su época, que hasta posó como modelo para los prerrafaelitas), que era sobrina de Julia Cameron, la precursora fotógrafa y retratista de la sociedad victoriana, y cuyos antepasados llegan hasta la corte de María Antonieta; Leslie Stephen, su padre, que también gozaba de una posición acomodada (fue marido y luego viudo de la hija de William Tackeray) como novelista e historiador y era amigo cercano de Henry James, provenía de una familia de granjeros, mercaderes, contrabandistas de esclavos y hasta piratas.

La autora rastreó con datos extraídos de los diarios de Woolf y su copiosa correspondencia (llegó a escribir hasta siete cartas por día) los abusos de sus hermanastros Gerald y, sobre todo, George Duckworth, junto a quien se sentía como “un desafortunado pececito encerrado en el mismo tanque con una ballena inmanejable y turbulenta”. A estas vicisitudes les siguen otras experiencias de su primera juventud como la dependencia emocional, que se prolongaría a lo largo de toda su vida, de su hermana mayor, la pintora Vanessa Bell, o el aborrecimiento de las lecciones de

danza y piano. En ellas se vislumbraban sus futuras críticas a las virtudes femeninas que exaltaba la sociedad victoriana, entre ellas, su cuestionamiento de las actividades filantrópicas y caritativas porque sostenía que “solo a través de la educación las mujeres podrían superar y dar cauce a una forma más benévola de amor al prójimo”.

Autodidacta (solo tomó clases de griego e historia en King's College) y lectora furibunda, era una adicta al trabajo confesa (“Quiero trabajar como una máquina a vapor, aunque los editores no acepten lo que escribo”) y se enfrentó de manera lateral con los prejuicios de su época, ejerciendo la práctica constante y tenaz de la escritura (“¿Estás escribiendo? Siempre te hago esa pregunta, y tú siempre me contestas que es mejor estar casada”, le dijo a una amiga) además de colaborar con “discretas labores voluntarias” en el movimiento sufragista aunque, a diferencia de su marido Leonard, desconfiaba de la gente que abrazaba con ardor las causas políticas.

Después de su casamiento, los Woolf fundaron Hogarth Press, que publicaría obras cumbres del modernismo. Chikiar Bauer también respalda con documentos los celos que Virginia sentía por la obra de Katherine Mansfield, además de confirmar el prolongado romance con Vita Sakville-West, a quien mencionaba como “su aristócrata violentamente sáfica” en sus cartas y su inspiración para escribir *Orlando* (1928).

Si bien la contribución más destacable de esta biografía es sostener que Virginia sufrió crisis psiquiátricas aisladas y que su trastorno de personalidad bipolar no se manifestaba de manera continua, además de los incisivos detalles de polémicas (como cuando Virginia contesta a un académico estadounidense que la critica por colaborar en *Vogue*) y anécdotas tronchantes de la deslenguada vida social de los escritores,

artistas e intelectuales del círculo de Bloomsbury, no podemos dejar de preguntarnos cuál es la pertinencia de esta reconstrucción biográfica lineal que esquiva la interpretación, cuando hoy en día Woolf es objeto de innumerables trabajos que revisan su obra desde diferentes paradigmas como la teoría feminista, *queer* o los estudios culturales (mencionados por la autora en el prólogo).

Por ejemplo, cuando interpreta la superación de los episodios trágicos de su vida desde la perspectiva psicoanalítica, de la cual Woolf estuvo muy al tanto (las obras completas de Freud fueron publicadas por primera vez en inglés por Hogarth Press) pero no muy interesada, y sobre cuyo fundador ironizaba en ocasiones. ¿Qué hubiera pensado de las interpretaciones basadas en las teorías de Maud Mannoni que hace Chikiar Bauer sobre su obsesión con la ausencia de la madre (murió cuando Virginia tenía solo trece años), sublimada, según su biógrafa, en su propia escritura? Es como si a la autora de esta biografía se le hubiera colado por la ventana lo que al comienzo de su libro arrojó por la puerta: la interpretación. En este sentido, ¿qué hubiera pensado de este libro la misma Virginia, que tan consciente fue de la repercusión crítica de su trabajo, además de la irreverencia hacia el género biográfico que destila en *Orlando* y *Flusb*? Como afirma la misma Chikiar Bauer, mientras escribía *Orlando*, Woolf afirmaba que “le interesaba lo que pudieran interpretar sus biógrafos, ya que, al mismo tiempo que su fama aumentaba corría el riesgo de que escribieran sobre ella ‘absurdos libros fortuitos’. Como reacción a este tipo de biografía, estaba pronta a escribir una que estuviera lejos de la pretensión de ‘conocer’ a su protagonista”.

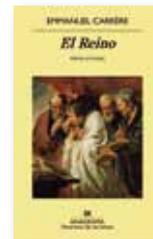
Otra idea cuestionable es que la autora atribuye a razones “del destino” una perseverante vocación intelectual (“en el caso de Virginia Woolf, fue el destino, a través de una serie de duelos y fatalidades, el que abrió un camino distinto del de los mandatos paternos

y maternos, que probablemente no se hubiera animado a contravenir”), lo que refuerza una visión romántica del genio como “accidente de la historia”, y no el producto del esfuerzo y la voluntad para cultivar su talento a pesar de los mandatos sociales que ordenaban las vidas de las mujeres en su época. Por eso, parodiando el nombre de esa obra de teatro y popular película (que solo se relaciona con Woolf por el juego de palabras de su título que reemplaza *Who's Afraid of the Big Bad Wolf?* por *Who's Afraid of Virginia Woolf?*), podemos contestar que no, que ya nadie teme a Virginia Woolf. —

ANA LLURBA (Córdoba, Argentina, 1980) es escritora y editora. En diciembre publica el poemario *Este es el momento exacto en que el tiempo empieza a correr* (Ediciones de la Isla de Siltolá).

MEMORIA

Una extraña enfermedad



Emmanuel Carrère
EL REINO
Traducción de Jaime Zulaika
Barcelona, Anagrama, 2015, 520 pp.

ISMAEL GRASA

Se puede decir que, a la hora de concebir sus libros, Emmanuel Carrère parece encontrar gusto en llevar las cosas al límite, tanto para sí mismo como para el lector. Plantea biografías que se convierten en autobiografías que, a un tiempo, conducen al lector a una situación a menudo incómoda, enfrentado a la duda de qué debe entender como aceptable de aquellas páginas. Carrère es un maestro en mostrar cómo él mismo por momentos parece perder pie en los abismos a los que se asoma, cómo a veces da la impresión de que se va a despeñar, aunque al rato lo veamos otra

vez firme sobre el suelo que compartimos, alguien con quien el lector se puede identificar. Y es entonces cuando, una vez que le hemos vuelto a dar la mano, vuelve a parecer que cae, y sentimos entonces que nos arrastra. En este sentido, Carrère exige realmente una lectura adulta, apartada de ideas convenidas.

Algo así hizo en su obra anterior, *Limónov*, mediante el retrato de un escritor y activista simpatizante de cualquier clase de estética no democrática, por decirlo de alguna manera. Carrère consigue, sin embargo, hacer con él una descripción magnífica del mundo poscomunista, y, aunque a veces transmite simpatía por el personaje, el lector se ve obligado a reafirmarse en sus convicciones. Algo parecido sucede con el retrato que hizo del asesino Jean-Claude Roman en su libro *El adversario*, el texto por el que Carrère pasó a ser conocido por un público amplio. O, en *Una novela rusa*, en la investigación que le lleva a seguir la pista de un interno en un manicomio, una trama que le sirve para tratar sobre su propia familia y una historia suya amorosa y fracasada. En *El Reino*, su última obra, busca al “adversario” en sí mismo: el Emmanuel Carrère que durante casi tres años, a comienzos de los noventa, se convirtió al catolicismo. En ese periodo el autor se casó por la Iglesia, bautizó a sus hijos y se hizo un hombre de misa diaria. ¿Cómo pudo pasar él, una persona culta, guionista y escritor conocido, por una experiencia así, inesperada, extrema y causante —perdida la fe—, de un sentimiento posterior de vergüenza? Fueron los años durante los cuales escribió la biografía de Philip K. Dick, *Yo estoy vivo y vosotros estáis muertos*, un autor que está presente en bastantes momentos de *El Reino*, y que también se dejó llevar por lo visionario y lo místico. Carrère podría haber guardado silencio sobre esos años suyos de vida religiosa, pero, como he indicado, es característico de este autor, con experiencia en el psicoanálisis, orientar su

escritura precisamente hacia aquello que resulte más incómodo o turbador, aquello que uno preferiría pasar por alto. *El Reino*, pues, empieza con una primera parte, que en sí misma ya es una novela, donde relata su conversión y la pérdida final de la fe, que es descrita como una enfermedad por la que ha pasado. Y a partir de aquí empiezan varios centenares de páginas de investigación sobre los primeros cristianos, un relato histórico que es a la vez una indagación personal, en un intento de comprender la raíz de aquella extraña “enfermedad”, tan presente en nuestro mundo. Carrère, que practica una escritura en primera persona, una literatura del yo, busca un “yo” entre los textos de los primeros cristianos que le sirva de asidero o punto de partida, y lo encuentra en el evangelista Lucas, un médico de habla griega, un hombre culto que se convierte en el acompañante de san Pablo. Igual que hizo Renan, en su descripción del personaje de Jesucristo y de los primeros cristianos desde el punto de vista de un no creyente —son interesantes los momentos en que Carrère trae las polémicas de Renan al libro—, *El Reino* reconstruye, a partir de los viajes de Lucas y Pablo, el origen de aquella religión. Lo hace con un tipo de escritura que combina la parte de estudio histórico con las reflexiones y experiencias del autor. El lector va descubriendo en estas páginas las rivalidades que existían entre las primeras comunidades cristianas, y es en particular ilustrativo en este relato el celo de algunos grupos judíos por evitar que su credo se convirtiese en algo de no circuncidados, esa universalización o catolicidad que se iba a producir, a la vez que lo judío se ponía de moda, por así decirlo, en el mundo helenizado.

Hay, de todos modos, un punto de vista que recorre el libro y que me resisto a compartir con Carrère. Es una objeción que quizá exceda los márgenes de lo que debe ser una reseña literaria, pero que debo traer aquí. Una y otra vez, implícita

o explícitamente, Carrère contrapone la figura del creyente a la del descreído: hay que elegir entre creer o ser un hombre íntimamente desesperado, un irónico, un intelectual tan prepotente como desvalido, un ser perdido en su propia agudeza, alguien que tiene que acabar tumbándose con tristeza en el diván del psicoanalista. El autor no parece reconocer una zona alternativa, igual que hace san Agustín, a quien él mismo cita: o fe o pirronismo —es decir, el escepticismo más o menos nihilista—. Carrère parece pensar que Grecia sin las místicas orientales, como la de Jesucristo, es una vía incompleta, una lucidez ciega, un camino sin salida. Carrère prefiere el Corinto lleno de templos y prostitutas a la Atenas que escucha la predicación de san Pablo con total indiferencia. Frente a esta elección podemos preguntarnos: ¿por qué hay que presuponer que el respeto a la facultad racional no puede ser a un tiempo la vía de la compasión, de la atención al débil o de eso que hoy convenimos en llamar “amor”? No se trata de elegir entre fe y fracaso, sino entre fe y una fe mejor, no sectaria. En conclusión, *El Reino* es un libro admirable, inteligente e ilustrativo de principio a fin, siempre que uno sepa defenderse de su falacia. —

ISMAEL GRASA (Huesca, 1968) es escritor. Su obra más reciente es el libro de relatos *El jardín* (Xordica, 2014).



NOVELA

La liberación de Rumanía



Mircea Cărtărescu
EL LEVANTE
Prólogo de Carlos Pardo
Traducción de Marian Ochoa de Eribe
Madrid, Impedimenta, 2015, 240 pp.

✎ **EDUARDO MOGA**

El Levante, de Mircea Cărtărescu (Bucarest, 1956), es un fastuoso pastiche. Alrededor de la aventura que constituye el eje del libro —el viaje que emprenden el protagonista, Manoil, y su inverosímil caterva de acólitos (un espía francés, un bucanero feroz, un Antropófago con el mono llamado Hércules, un sabio sufí, entre otros) para liberar su patria, Valaquia, del vaivoda que la tiraniza— se disponen otros libros, otras lecturas, otros significados, por los que el lector se desplaza dichosamente, entre ebrio e hipnotizado. En primer lugar, *El Levante* es un poema novelado, cuya condición poética se desprende con frecuencia del ropaje de la prosa y cristaliza en versos: en todos los capítulos —llamados “cantos”— se intercalan poemas, que, en algunos casos, como en la literatura del Renacimiento, constituyen historias independientes: así sucede en el extenso romance “Dadme más vino y sonreídme...”, del canto IV. Cărtărescu llama a su libro “poema” o “gran poema” a menudo, y hacia el final aclara: “¿Es que no te das cuenta de que todo en mi poema es únicamente artificio? No te eleves por encima del molde. En gramática puedes ser un Apolo de las declinaciones y los morfemas, pero esto, *mon cher*, es poesía...” No obstante, el espíritu lírico de *El Levante* se expresa, fundamentalmente, en un lenguaje enojado y una imagería suntuosa, cuya

persuasión debe mucho a la luminosa traducción de Marian Ochoa de Eribe: “¡Zante! (...) Farallón verde rodeado de olas encendidas, como rodea una filigrana de oro el zafiro que un pachá regala a una hurí. Lira de oro arrojada por Orfeo en un bosque que, en lugar de pájaros, alberga pulpos y medusas, y, en lugar de fieras, delfines y morenas crueles.” La minucia de las descripciones impregna el libro de una poética morosidad. Abundan los símiles, algunos de los cuales, hiperbólicos, sobresaltan: en un mismo fragmento encontramos “la vida es dulce como las delicias de pistacho” y “una noche tan oscura como el hierro colado”. Carlos Pardo, el prologuista del volumen, señala que *El Levante* contiene la comparación más larga de la historia de la literatura: la que “comienza con ‘Manoil terminó de leer y sus ojos...’ y termina, tras Anatolia, China y Ararat, con ‘reflejando las estrellas y los siglos como los ojos de un joven llamado Manoil’”, aunque no estoy seguro de que Proust no haya escrito alguna más extensa. Los juegos tipográficos, a veces caligramáticos, y cierto deliberado aire de melodrama —“todos somos melodramáticos si escurbamos profundamente bajo la sonrisa burlona de la inteligencia”, afirma Cărtărescu— refuerzan, en fin, el perfil lírico del libro.

El Levante es también una obra épica. “Epopéya” la llama asimismo con frecuencia el autor. No hay muchos ejemplos de épica en la literatura contemporánea, y no deja de ser revelador de su propósito subversivo que un poema-relato radicalmente posmoderno, como veremos luego —y, por lo tanto, esencialmente descreído—, abrace este impulso heroico, esta proeza colectiva y casi galáctica. *El Levante* es la crónica de una hazaña liberadora y también el canto de un pasado glorioso y feliz, cuyo tono recuerda a menudo el de las grandes gestas de la Antigüedad, aunque en su desarrollo se inmiscuyan elementos de la mitología y la literatura fantástica

—Cărtărescu no deja de narrar mundos maravillosos, a veces exultantes, a veces sombríos, como ese “zafiro, tan grande como un huevo de pava, del que había nacido el pueblo turco: estaba en un nido de oro”— y aun de la elucubración metafísica, como “el fantástico ángel [que] vuela con alas de fuego hacia sí mismo y hacia afuera, al ser y al no ser, a través de una realidad vaga y [...] un sueño suprarreal”, y que acaso participe en la extraordinaria batalla entre ángeles turcos y cristianos del canto octavo. Pero el sentido épico de *El Levante* no puede entenderse del todo sin comprender también otra de sus dimensiones: la de manifiesto contra la tiranía; la de canto por la libertad de Rumanía. Cărtărescu compuso el libro a finales de los ochenta, muy poco antes de que cayera el telón de acero y se pusiera fin al siniestro régimen de Nicolae Ceaușescu y su vampírica esposa, Elena, por el expeditivo procedimiento de fusilarlos tras un proceso tan sumarísimo que apenas le quedaba nada de juicio. La reivindicación de un país libre se camufla tras el nombre de Valaquia, el principado rumano más importante desde la Baja Edad Media hasta mediados del siglo XX, cuando se desarrolla la acción de *El Levante*, y la opresión de los turcos, que, efectivamente, lo sometieron durante más de cuatro siglos y lo convirtieron “en una especie de Bangladesh”: “¿Por qué no tendré miles de ojos, como Argos —escribe Cărtărescu en el canto séptimo—, para poder llorar con miles de lágrimas el terrible estado de mi pueblo, prisionero de los lobos y de las alimañas que desagarran el seno de Valaquia con sus garras afiladas?”

Pero, pese a sus muchos méritos, lo anterior solo habría sido un anacrónico ejercicio literario, un artificio entre nostálgico y funambulesco, si Cărtărescu no lo hubiera insertado en la más radical modernidad, que no es sino la modernidad rebasada

LIBROS

58

LETRAS LIBRES
OCTUBRE 2015

por sí misma: la posmodernidad. En el penúltimo canto, pregunta al lector si ha visto la película *Y la nave va*. Y explica: “Hacia el final te muestran el plató del rodaje, el andamiaje gigante que sostiene el barco inmenso para hacerte creer que el cabeceo mecánico es de verdad. El procedimiento es posmoderno, así que lo utilizaré también yo.” Y, en efecto, eso es lo que hace a lo largo de todo el libro: mostrar las tripas del invento. Cărtărescu canta las peripecias de sus personajes, pero en ningún momento permite que nos olvidemos de que son eso, criaturas fabuladas, caracteres ficticios, y que es él quien los ha alumbrado. Ese reconocimiento es, por otra parte, un requisito esencial para que nos creamos unas andanzas que, de otro modo, nos parecerían inverosímiles. El autor no deja de interpelar al lector, obligándolo a participar del artificio que es el libro. Y también se aparta de su obra: se

disocia, pirandellianamente, de sus personajes y hasta de su propia escritura: “Ay, poeta, soñador, Señor, por qué me habré puesto a escribir esta historia, en qué estaría yo pensando, cuando todos están locos por la actualidad, cuando se escribe poesía de la realidad, la poesía que baja a la calle, cuando –¡uf, me ahogas!– todo el mundo se ha cansado de metáforas, de imágenes, del estilo recargado, de adornos, filigranas, arañas, diablos, solo me hacía falta una epopeya oriental que me tenga paralizado dos años...” La reflexión metapoética introducida en este ejercicio de relativización autoral –y en algunos poemas del libro, como “Todo es escritura, / Todo es holón...”, una oda cósmica sobre el arte de la palabra, con escenas apocalípticas– es coherente con ese espíritu posmoderno: Cărtărescu se pronuncia, por medio de la exuberancia orientalista de *El Levante*, contra el realismo social

imperante en la literatura de su país. También son coherentes los elementos paródicos –de los libros de caballerías, de los relatos de viajes, de la literatura contemporánea, de la propia filosofía posmoderna–, la incesante intertextualidad –en el libro se menciona a George Steiner, a Borges y Bioy Casares, a Baudelaire y Byron, pero también a Mafalda, Gramsci y el Che Guevara– y ese bucle final, en el que Manoil saca *El Levante* de la librería y lee sus palabras últimas, que le remiten otra vez a sus palabras últimas, y estas, de nuevo, a sus últimas palabras, en un círculo inacabable, al que solo cabe poner término si recordamos que *El Levante* es solamente un libro y pasamos con desapego la página. –

EDUARDO MOGA (Barcelona, 1962) es poeta. En 2013 publicó *Insumisión* (Vaso Roto). Este año ha traducido y editado *Hojas de hierba* de Walt Whitman (Galaxia Gutenberg).



VISITA
NUESTRO
CANAL
DE **YOUTUBE**
<http://letraslib.re/lslsvideo>