

LIBROS

Amartya Sen

• **La idea de la justicia**

> AMARTYA SEN

• **El original de Laura**

> VLADIMIR NABOKOV

• **Principiantes**

> RAYMOND CARVER

• **La vida entera**

> DAVID GROSSMAN

• **Las encías de la azafata**

> JOSÉ ISRAEL CARRANZA

• **Papeles falsos**

> VALERIA LUISELLI

• **Las vueltas del río /**

Juan L. Ortiz y Juan José Saer

> HUGO GOLA

• **Historia del pelo**

> ALAN PAULS

• **Shakespeare / El mundo como escenario**

> BILL BRYSON

ECONOMÍA

La otra justicia



Amartya Sen
La idea de la justicia
trad. Hernando Valencia Villa,
Madrid, Taurus,
2010, 470 pp.

El propósito explícito de este trabajo del prestigiado economista y filósofo indio Amartya Sen parecería ser relativamente modesto: “esclarecer cómo podemos plantearnos la cuestión del mejoramiento de la injusticia, en lugar de ofrecer respuestas a las preguntas sobre la naturaleza de la justicia perfecta”. El verdadero objetivo de la obra, sin embargo, es de mucha mayor envergadura: ofrecer una nueva (y conceptualmente más amplia) teoría de la justicia que pretende subvertir, entre otros, el paradigma teórico propuesto hace ya casi cuatro décadas por John Rawls en su *Teoría de la justicia* (1971) y que es la base del pensamiento conocido como *liberalismo igualitario*.

En esta obra, Sen (Santiniketan, 1933) combina magistralmente su formación

de economista con sus amplios conocimientos de filosofía política y moral. A lo largo del texto cabalga entre la filosofía política pura y la teoría de la elección social, a la cual él mismo ha hecho importantes contribuciones y por las cuales le fue otorgado en 1998 el Nobel de Economía. Y es quizás esta ventaja comparativa de Sen, la del manejo simultáneo de los conceptos filosóficos y del lenguaje y la profundidad analítica de la elección social, la que lo pone en una situación apropiada para analizar la idea de justicia desde una perspectiva distinta a la de sus predecesores.

Sen comienza identificando dos tradiciones distintas en el pensamiento filosófico sobre el concepto de justicia. Por un lado están aquellos que tratan de identificar un arreglo institucional justo para la sociedad. Esta tradición parte originalmente de la obra de Hobbes y fue posteriormente desarrollada por pensadores como Locke, Rousseau, Kant y, más recientemente, por el propio Rawls y por Nozick, entre otros. Esta línea de análisis (*el institucionalismo trascendental*) se caracteriza por tratar de identificar o definir lo que se considera una justicia perfecta, así como los arreglos institucionales que podrían garantizar su consecución.

Por otro lado, existe una línea de pensamiento que analiza la justicia desde un enfoque fundamentalmente comparativo entre los resultados observados (o realizaciones) en distintas sociedades (existentes o potenciales). Esta línea de pensamiento incluye a autores tan dispares como Adam Smith, Condorcet, Bentham, Marx y John Stuart Mill. De acuerdo con Sen, el análisis comparativo de todos estos autores parte de una preocupación común: ¿cómo reducir la injusticia observada?

Una vez hecha esta importante distinción, Sen se alinea abiertamente con la segunda de estas tradiciones (la “otra”, como le llama, para distinguirla de la tradición intelectual predominante). Con esta distinción puede comprenderse mejor el punto de partida que plantea Sen desde el primer párrafo de su libro: “Lo que nos mueve, con razón suficiente, no es la percepción de que el mundo no es justo del todo, lo cual pocos esperamos, sino que hay injusticias claramente remediables en nuestro entorno que quisiéramos suprimir.”

De esa forma, en el enfoque adoptado por Sen se vuelve clave un aspecto fundamental: ¿cómo identificar la injusticia reparable? Para lo cual, obviamente, es esencial tanto el concepto de justicia utilizado como la posibilidad de hacer comparaciones entre diferentes realizaciones. Y es precisamente aquí donde Sen plantea su puntual y contundente crítica al enfoque rawlsiano (y, en gene-

ral, a todo el *institucionalismo trascendental*). La crítica se dirige a dos aspectos esenciales: la factibilidad de identificar un acuerdo trascendental único y la redundancia de dicho acuerdo.

El primer tema lo ilustra con un caso simple: supongamos que tres niños discuten sobre la posesión de una flauta; uno de los niños pasó horas construyéndola, otro es el único que sabe tocarla y el tercero no tiene ninguna otra posesión. Los argumentos de cada uno para poseer la flauta se basan precisamente en estos elementos: uno cree que es justo que se la quede dado que le dedicó tiempo y esfuerzo a construirla, otro arguye que la disfrutará más que los otros ya que es el único que sabe tocarla, y el tercero reclama la flauta para sí por motivos de equidad. ¿Quién debe quedarse con la flauta desde una perspectiva de justicia? Según Sen, utilitaristas, libertarios e igualitaristas creerían que hay una solución inequívoca obvia, aunque muy probablemente diferirían en su respuesta. Esta imposibilidad para ponerse de acuerdo en un acuerdo trascendental es uno de los factores por los que Sen considera que debe haber un cambio de rumbo en la formulación de la teoría de la justicia.

Por otro lado, Sen critica el enfoque trascendental por su redundancia y, para ello, plantea una simple analogía: “si tratamos de escoger entre un Picasso y un Dalí, de nada sirve invocar un diagnóstico (aun si tal diagnóstico trascendental fuese factible) según el cual la pintura ideal del mundo es la *Mona Lisa*”. Este es precisamente un aspecto clave de su razonamiento: si estamos tratando de elegir entre dos situaciones con un cierto grado de injusticia, de qué nos sirve saber cuál es el estado ideal, independientemente de cuál es el concepto de justicia utilizado. Es por ello que, desde esta perspectiva, Sen considera irrelevante el conocimiento del estado ideal en materia de justicia, incluso si fuese posible identificarlo, lo cual, como ya se ha dicho, podría resultar imposible.

La obra de Sen se distingue de la de Rawls en al menos otras dos dimensiones: en su estilo literario y en sus implicaciones prácticas. La prosa de

Sen, a diferencia de la aridez típica de la obra de Rawls, es realmente disfrutable. Su estilo, incluso cuando está destrozando la lógica de otros autores, es como su hablar: pausado y suave. Además, su prosa está usualmente salpicada de referencias cotidianas o ejemplos concretos que hacen mucho más comprensible una materia que suele ser relativamente abstrusa.

La otra diferencia entre la obra de Sen y la de Rawls tiene que ver con sus implicaciones concretas. Así, si la obra de Rawls tiene relativamente pocas implicaciones prácticas, la obra de Sen es su contrario. Se trata de una obra que, de alguna forma, puede catalogarse como “activista”, en tanto que implica un llamado a identificar precisamente esas injusticias remediabiles y a tratar de eliminarlas. Es por ello que Sen escribe que su obra podría ser relevante en las áreas del derecho, la economía y la política, así como tener “cierta pertinencia en las discusiones y decisiones sobre políticas y programas de carácter práctico”. De hecho, Sen va incluso más allá y enumera algunos de los temas y luchas que podrían representar un avance de la justicia: contra la opresión (“como la esclavitud o el sometimiento de las mujeres”), contra la negligencia médica sistemática (“la ausencia de facilidades médicas en regiones de África o Asia o de la falta de cobertura sanitaria universal”), contra la tortura, contra la tolerancia silenciosa del hambre crónica, etcétera.

Pero no se crea que Sen promueve cualquier tipo de activismo político. No. En su obra no hay espacio para los sentimentalismos justicieros. El elogio que hace Sen de la razón como forma de argumentar sobre la justicia o injusticia le evita caer en estos excesos. Esto lo ilustra al referirse a lo que puede ocurrir cuando nos enfrentamos a una hambruna, la cual podría llevarnos a protestar por considerarla injusta sin haberla razonado. Sin embargo, como señala Sen, “una calamidad sería cosa de injusticia tan sólo si pudiera haber sido evitada, y particularmente si quienes pudieran haberla evitado han fallado”.

Se trata, en fin, de un espléndido y muy recomendable libro que puede ser

leído por un público muy amplio. Es, quizás, el más brillante y ambicioso de los muchos que ha escrito este prolífico escritor indio. Con este enorme trabajo, suma y cima de su voluminosa obra previa, el legado intelectual de Sen parece honrar el significado del nombre que, dicen, le escogió el mismísimo Rabindranath Tagore: Amartya, el inmortal. —

— GERARDO ESQUIVEL

NARRATIVA

Última aparición del encantador



Vladimir Nabokov
El original de Laura
trad. Jesús Zulaika,
Barcelona, Anagrama, 2010,
168 pp.

En carta a Edmund Wilson fechada el 27 de noviembre de 1946, Vladimir Nabokov le confiesa al importante crítico su credo como escritor: “Con cada año que vivo más me convenzo de que la *única* cosa que importa en la literatura es el (más o menos irracional) *shamantsvo* de un libro; es decir, que todo buen escritor es ante todo un encantador.”*

Cuando uno termina de leer la recién aparecida novela póstuma de Nabokov (San Petersburgo, 1899–Lausana, 1978) tiene, sin embargo, la impresión de que por una vez la prodigiosa máquina imaginativa que dio obras llenas de ese encantamiento, como *Cámara oscura* (1938), *Pálido fuego* (1962) o la insuperable *Lolita* (1955), no funcionó. La sensación que se tiene es la de haber sorprendido al encantador en su camerino, con el maquillaje a medio poner.

El novelista ruso-americano, sin duda uno de los mayores estilistas del siglo XX, murió en un hospital de Lau-

* En *The Nabokov-Wilson letters*, editado por Simon Karlinsky, Nueva York, Harper Colophon Books, 1979, p. 197.

sana, Suiza, tras una mala racha que comenzó con una aparatosa caída durante una excursión lepidoptérica y sin haber avanzado más allá de los preparativos de lo que sería su novela número dieciocho.

Nabokov, que sabía de manuscritos no quemados por albaceas (la gloriosa desobediencia de Max Brod para con Kafka), instruyó no obstante a Vera Nabokova que destruyera las tarjetas en las que, como era su costumbre, había comenzado a escribir, a lápiz, *El original de Laura*. ¿Contaba con que ella lo desobedeciera? No es descartable. En cualquier caso el libro sobrevivió. Por años la legendaria última novela de Nabokov existió tan solo en la forma de 138 tarjetas engargoladas que se conservaban en la bóveda de un banco suizo.

En un prólogo totalmente nabokoviano por su estilo irónico y también por su precisión estilística, su hijo Dmitri enumera las razones que le hicieron ver en aquellas tarjetas un libro y lo llevaron a publicar tan polémico material: “Al cabo de varias tentativas, durante un ingreso mío en un hospital, leí por primera vez aquel texto que, a pesar de estar incompleto, resultaba innovador en estructura y estilo, y estaba escrito en una nueva ‘la más dulce de las lenguas’, que era lo que el inglés había llegado a ser para Nabokov.”

La publicación de estas tarjetas en forma de libro por Knopf en 2009 fue recibida con muestras de entusiasmo y disgusto a partes iguales. El novelista inglés Martin Amis, gran admirador de Nabokov, no ocultó su descontento. Su vitriólica reseña comienza por destacar los claros (y sorprendentes!) errores ortográficos de Nabokov (“el manuscrito de Nabokov –con su robusta caligrafía y su frágil ortografía: *bycile, stomach, supriz*”) y finaliza con lo que parece un veredicto inapelable: “En otras palabras, *Laura* queda entre una larva y una pupa (para usar una metáfora lepidoptérica) y muy lejos de la acabada imago.” Igual de desilusionado quedó otro gran nabokoviano, el bosnio Aleksandar Hemon: “Podría decirse, sin temor a equivocarse, que la publicación de la novela [...] no es algo que Nabokov hubiera deseado ni le

habría dado la bienvenida. No solo va en contra de su expreso deseo, sino que va en contra de su sensibilidad estética y de toda su carrera como artista.” Ciertamente que muchos otros la celebraron, como Brian Boyd, importante biógrafo neozelandés de Nabokov (*Vladimir Nabokov: los años rusos* y *Vladimir Nabokov: los años americanos*, ambos publicados por Anagrama), quien escribió un largo artículo en *The American Scholar* en que confiesa que en un principio, cuando leyó hace algunos años las tarjetas, las había hallado impublicables, pero que terminó por parecerle muy deseable su aparición, que ahora apoya entusiastamente.

Tal polarización de opiniones quedó manifiesta en dos escuetos titulares de la prensa inglesa: “¡Quémelo!” (*Burn it!*), pidió el dramaturgo Tom Stoppard en un artículo en *The Times* de Londres. “¡Consérvenlo!” (*Save it!*), respondió John Banville, el novelista a quien muchos consideran heredero de Nabokov en el mismo *The Times*.

Repasemos entonces, sucintamente, el poco material que Nabokov alcanzó a colocar en estas tarjetas. Ciertamente que el autor llama Eric (“un hombre de letras neurótico e indeciso”) escribe un libro a manera de venganza, *Mi Laura*, en el que describe prolijamente la vida de la joven Flora, doble literario de Laura. Su libro, por consiguiente, versará sobre la “verdadera” Laura, su original. Ambos libros, el de Eric y el de Nabokov, comienzan por narrar la infancia de Laura que, nada de extrañar, guarda un enorme parecido con la de Dolores Haze, también conocida como Lolita. Como su antepasada literaria, Laura es un poco una mujer-niña: “Los pechos desnudos de aquella impaciente beldad de veinticuatro años parecían una decena de años más jóvenes que ella.” Y en su pubertad Laura-Lolita ha sido también asediada por un señor mayor de nombre Hubert Hubert: “A menudo se quedaba sola en casa con el Sr. Hubert.”

La madre de Laura, la señora Lanskaya, una ex bailarina rusa, muere sorprendentemente en una cancha de tenis. En ese trance Laura es observada por su futuro marido, Philip Wild, un neurólogo

de carrera brillante que “lo tenía todo, salvo un físico atractivo”. Este detalle del físico se revelará importante para lo que vendrá y Nabokov se extiende en la descripción de su obeso esposo: Wild era “una obesa mole de rasgos informes y mirada porcina y triste”.

Sea por tener un esposo tan poco atractivo o por haber sido maleada en su infancia por Hubert Hubert, la joven Laura es promiscua. A Wild le pesa sobremanera la extrema infidelidad de su esposa, y, por si fuera poco, la vida amorosa de la pareja es un infierno. Los esposos hacen el amor de una manera grotesca: “De la única forma que él podía poseerla era en la postura más [...] de la cópula: él recostado sobre almohadones; ella sentada en el sillón de su carne y dándole la espalda. El trámite –unos cuantos botes sobre unas nalgas muy pequeñas– no significaba nada para ella. Miraba el paisaje nevado del pie de la cama, las [cortinas]; y él, con el cuerpo de ella delante, agarrado como un niño a quien un desconocido amable le estuviera dando una breve vuelta en trineo.”

Es entonces, una vez que hemos avanzado un poco más en la maraña de anotaciones y de listas de palabras contenidas en las tarjetas, que vemos perfilarse una segunda línea narrativa, la de la “muerte divertida”: la exploración de una forma paralela al placer sexual. Este, creo, es el verdadero centro del libro. La idea es tan original –la del regodeo y el placer encontrado en una muerte reversible, una suerte de gozo libertino extremo, de arte masturbatorio terminal– que no extraña que, como afirma su hijo Dmitri, Nabokov lo considerara entre sus libros más importantes.

Wild planea borrar la odiada masa de su cuerpo con el más estafalario de los experimentos: “Un proceso de auto-bliteración dirigido por un esfuerzo de voluntad.” Y explica: “El placer, rayano en un éxtasis casi insoportable, viene de la percepción de que la voluntad trabaja en una tarea nueva: en un acto de destrucción [...] Aprender a aniquilar el cuerpo con el fin de aniquilarlo, darle vuelta al concepto mismo de vitalidad.” Wild buscará borrarse, destruir por partes su cuerpo: primero los pies, luego las

rodillas, y así, siempre de forma ascendente. “Una tarde calurosa de domingo, estando solo en casa [...] di comienzo al test crucial. Borré la fina base de mi ‘yo’ de tiza blanca [...] El exterminio de los diez dedos de mis pies llevó aparejada la voluptuosidad acostumbrada.” Pero lo que de verdad lo vuelve un ejercicio muy disfrutable es que esta destrucción paulatina es también reversible, se puede repetir a voluntad. De ahí el “dying is fun”, “morir es divertido”, del subtítulo.

Aquí y allá, por todo el texto, aparecen nódulos de la más excelente prosa nabokoviana: “En la acera de enfrente de la casa, su obeso marido, con un traje negro arrugado y botines de tartán con hebilla, paseaba un gato a rayas sujeto por una trailla desmesuradamente larga.” Un renglón después: “Su marido la siguió, ahora con el gato en brazos. La escena podría considerarse un tanto incongruente. El animal parecía cándidamente fascinado por la sierpe que se arrastraba por el suelo, a su espalda.” Nódulos que, amplificados y engarzados por la idea del “abrazo nirvánico” que busca la “extinción del yo”, debieron amalgamarse en algo grande, pero que, no obstante, aquí no se comunican entre sí. Falta el tejido conjuntivo: los diálogos, la trama expuesta, los movimientos de los personajes. El resultado, aunque conmovedor en extremo, no logra cuajar, no se constituye en una novela propiamente dicha.

Pero lo cierto es que esto no importa. La discusión, las encontradas opiniones que mencioné al principio, andan descaminadas, ignoran lo obvio: no estamos ante una novela, y esto no constituye afrenta alguna a la imagen de Nabokov. Debemos leer este libro como otra cosa, como un homenaje, claro está, pero también como un paseo virtual por el laboratorio del escritor. Quizá cabe argüir, como lo hiciera cierto crítico en Rusia, que este material se hubiera visto mejor en un volumen añadido a las obras completas del escritor, para consulta de los especialistas. Quizá tenga razón. Pero hubiera significado privar de un placer a los lectores de Nabokov, que son legión.

Una vez que entendí esto, apareció el disfrute. Yo, por ejemplo, preferí

leer todo el libro en la sección superior, donde se reproducen las tarjetas facsimilarmente y donde se puede leer sin esfuerzo la escritura manuscrita, a lápiz, de Nabokov. No se trata solo de que estas tarjetas transmitan el calor de la escritura, sino de que aportan una clave importante sobre su método creativo. Leyéndolas se me hizo evidente que Nabokov pensaba en imágenes: eran su punto de partida. Las anotaba como quien lleva un diario de sus sueños. La escritura de la novela consistía, entonces, en una *interpretación* de esas imágenes, de esos seres que el sueño ponía ante él. Los diálogos y la trama son un añadido, un artificio destinado a hacerlos inteligibles, atractivos al espectador externo. Pero el núcleo principal de ese encantamiento, que él proclamaba como la cualidad esencial de todo libro, eran esas imágenes soñadas. En *El original de Laura* estas aparecen previsiblemente dislocadas, desordenadas, como corresponde a lo soñado. Es un trabajo de la vigilia ordenarlas, hacerlas legibles, redondearlas.

Cabe, por otra parte, el ejercicio opuesto: explorar sus libros anteriores para dar en ellos con el núcleo de esas imágenes primigenias, las primeras “soñadas”, en torno a las cuales el autor construyó sus novelas. Hay, por ejemplo, una imagen central de *Lolita* claramente soñada: el momento cuando, en la habitación del motel, Humbert engatusa a Lolita con lindos regalos: “Se dirigió hacia la valija abierta como deslizándose desde lejos, en una especie de marcha muy lenta, fijando los ojos en el distante cofre del tesoro [...] Se acercó levantando bastante los pies de talones más bien altos, e inclinando sus hermosas rodillas de muchacho mientras *atravesaba el dilatado espacio con la lentitud de quien camina bajo el agua o en un sueño*. Después levantó por los breteles un vestido de color cobre, encantador y costoso, extendiéndolo muy lentamente entre sus manos silenciosas, como un cazador de pájaros apasionado que contuviera su aliento sobre el pájaro increíble que extiende por los extremos de sus alas flamígeras. Después (mientras yo seguía observándola) tomó la lenta serpiente de un brillante cinturón y se lo probó.”

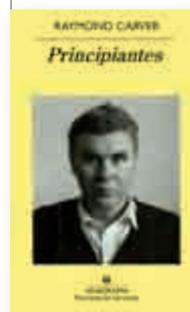
En la versión de *El original de Laura* aparecida en Estados Unidos y el Reino Unido las tarjetas pueden ser desprendidas del libro de modo que el lector pueda componer un libro totalmente distinto del que tiene en sus manos; imitar el método compositivo del propio Nabokov, que solía barajarlas incesantemente, o más bien figurativamente hablando; arrojarlas al aire (justamente como un *shamán* u oráculo) para escrutar atentamente en qué orden caen sobre el tablero.

Nabokov, que al morir estaba en su octavo decenio de vida, no había perdido su fuerza narrativa. Los grandes pilares (soñados) de su novela inconclusa son clara prueba de ello. —

— JOSÉ MANUEL PRIETO

CUENTOS

Deudas y gratitudes



Raymond Carver
Principiantes
trad. Jesús Zulaika,
Barcelona,
Anagrama, 2010,
312 pp.

[...] as a good editor [...] but not as my ghost.

Raymond Carver a Gordon Lish

1.

Los diecisiete cuentos que Raymond Carver envió a su editor a principios de 1980 se publican en su forma original. Son la base de la que saldría en 1981 el libro *What do we talk about when we talk about love?* Son lo que Carver tecleó en su máquina de escribir, antes de que su editor recortara y reorganizara, desacomodara y suprimiera. Diecisiete cuentos antes de la transformación.

2.

Todo el mundo lo sabe. La transformación consistía en un trabajo de edición

despiadado y certero; las más de las veces impecable. Este cambio, como todo acto de edición, ocurría en esa intimidad subvaluada pero imprescindible que se genera entre autor y editor. Ahí, por medio de un intercambio postal, durante unas cuantas llamadas de larga distancia, se dirimían los sobrantes y los tajos, las rebabas y las superficialidades. En el mejor de los casos, de esa cercanía emergen libros decisivos y apremiantes. En la mayoría de las ocasiones esta relación tiene la calidez de la visita periódica al médico familiar: produce libros propios, cautos, legibles. En el peor de los casos la simbiosis es tal, el encuentro parece tan predestinado, que la belleza, la maestría de la obra producida no será suficiente para desactivar la bomba de tiempo que se ha echado a andar. Carver y Lish eran una perfecta bomba de tiempo: de su trabajo juntos ambos salieron tan beneficiados como cualquiera podría desear. Y sin embargo ninguno de los dos pudo evitar el estallido.

3. Es claro para todos de qué hablo. La intimidad se resquebrajó con la primera nota periodística que daba cuenta de esta colaboración editorial “extrema”. Se publicó en 1998 y causó el revuelo que provocan estos hallazgos: absolutamente ninguno en el gran esquema de las cosas, sísmico en el mundo literario. Que Carver fuera un nombre solamente, que Lish fuera el fantasma debajo de la piel del otro, que la literatura es el arte solitario por excelencia, que la literatura es un arte colectivo en secreto. La palabrería fue mucha. Como tantos otros escándalos, su relevancia aminoró, perdió notoriedad, y terminó siendo la nota introductoria cada que se mentaba el nombre de cualquiera de los dos: Lish gracias a Carver; Carver en deuda con Lish.

4. Esta historia pone de relieve más que su anecdótico –que por lo demás es nutrido y siempre entretenido. Trae a cuento nociones que nunca es malo revisitar, que incluso es preciso mantener cercanas. En particular dos: por un lado, el concepto de originalidad, y por otro,

el trabajo del editor. Ambas atraviesan la escritura, ambas podrían ignorarse –la experiencia al leer los cuentos de *Principiantes* no sería radicalmente distinta si uno no se pregunta por el trabajo del editor. Y sin embargo, cuánto más fecunda se vuelve si uno lee al tiempo que pone en entredicho los prejuicios personales sobre la originalidad y los límites de la autoría.

No es que este volumen de cuentos resuelva ningún tipo de disputa sobre la muerte o la lozanía del Autor. Más bien es la lectura contrastada, lo accesible y lo evidente del contraste, lo que termina por inducir esos pensamientos. No se llega demasiado lejos. Más bien se encuentra uno con las preguntas de siempre. ¿Por qué atribuir al Autor todo el peso creativo, cuando en un caso extremo como este quedan de manifiesto las otras miradas y las influencias y las enmiendas de los otros? ¿Por qué la firma tiene tanto poder y el editor permanece no solo en la sombra sino en el desconocimiento?

5. El “original” de uno de los cuentos –“Algo sencillo y bueno” digamos, por elegir uno de los sobresalientes–, nos informan los editores, fue recortado para su publicación en el libro de 1981 en un 78%. El 78% de las palabras tecleadas por Carver fue reubicado o desapareció por completo; es decir, el editor está en tres cuartas partes del texto “original”. La anécdota es simple: Un niño es atropellado el día de su cumpleaños. La madre ha ido a ordenar el pastel. El niño convalece en el hospital y muere. El pastelero llama para avisar que el pastel está listo. Los padres terminan siendo consolados por el pastelero.

Qué se fue en ese 78%. Lo esperado: el melodrama –una larguísima digresión sobre aquella vez que el niño se perdió–; la información innecesaria; los adjetivos. Pero sobre todo se pierde esa búsqueda por poner palabras a lo que no tiene explicación; desaparecen los intentos por explicar que los personajes están tan anonadados y perdidos como lo estaríamos nosotros. Se pierde una empatía esencial: el intento por decir, el *hacer el esfuerzo*.

6. No asistimos, con esta lectura, a la escena de un crimen. Ambos consintieron la colaboración: no hay plagio que perseguir ni atribuciones dolosas. Siempre firmó Carver. Lish tenía siempre la última palabra. Ambos renunciaron, por decirlo de alguna manera, a la más anhelada de las celebraciones: la del genio individual.

El talento individual, sin embargo, está presente. Carver supo mirar y escuchar la miseria de primer mundo. Supo del valor de las frases sucintas, de las situaciones irresolubles. Supo de desesperación. Lish, ya está muy dicho, era un genio del enunciado: lo suyo era la frase, el sujeto, verbo, objeto. Y el silencio. Después de *Principiantes*, no se puede escatimar el mérito a ninguno de los dos.

7. Dicen que en 1980 Carver dudó del plumón rojo del maestro; quiso, eso parece, distanciarse del estilo personal de emborronar originales que Lish dominaba. Dicen que imploró por carta, la misma que anunciaba el envío de estos diecisiete cuentos, una piedad que no llegó: Lish cambió el título, cortó el manuscrito inspirada y salvajemente, y continuó cimentando la fama de su autor.

8. Otro de los cuentos más notables del libro, “La aventura” –título blando si los hay: el cuento trata sobre la infidelidad de un padre–, nos precisan, fue recortado en un 61%. Anécdota: un hijo se reencuentra en una terminal aérea con su padre. Su padre le cuenta el motivo del divorcio con su madre. Tuvo una relación con una mujer del vecindario. Se despiden. 61% de los intentos por hacer que los personajes muestren su perplejidad con elocuencia, con melodrama, desaparecen del “original”.

9. Quizá tampoco hay que llevarlo tan lejos. Carver era un alcohólico inseguro; en palabras de su viuda, “no era un luchador”. La confrontación nunca fue lo suyo. Lish, por su parte, siempre fue un megalómano y un editor avezado y puntual. Embonaron perfecto.

IO. *Principiantes* es casi un capricho, una excentricidad. Se agradece, se disfruta. Es muy grato tener acceso a dos instancias del complicado y tortuoso proceso de edición. Sin embargo, el volumen de cuentos recién publicados, lejos de cimentar la fama de Raymond Carver, lo único que hace es comprobar que Lish gracias a Carver, Carver en deuda con Lish. —

— PABLO DUARTE

NOVELA

La literatura entera



David Grossman
La vida entera
trad. Ana Bejarano,
Barcelona,
Lumen, 2010,
806 pp.

De las cuatro novelas que he leído de David Grossman, *Véase: amor* (1986), *El libro de la gramática interna* (1991), *Chico zigzag* (1998) y *La vida entera* (2008), tres son obras maestras. *Chico zigzag* es la excepción, no obstante se trate de una excelente novela juvenil o de un loable intento de crear ficción adulta a partir de los elementos propios de la literatura para jóvenes. Los otros tres títulos remiten a otras tantas novelas sumamente ambiciosas y del todo logradas. Como explica Grossman (Jerusalén, 1954) en uno de los ensayos recogidos en *Escribir en la oscuridad*, “Libros que me han hablado”, su *big bang* como escritor llegó después de madurar durante décadas su lectura infantil de los libros de Sholem Aleijem y, durante años, su descubrimiento adulto de Bruno Schulz. La explosión dio como resultado la novela de ficción más compleja y redonda que he leído sobre el exterminio nazi: *Véase: amor*. Para entonces, por supuesto, Grossman había interiorizado la gran tradición hebrea y había leído, entre otras, la obra

de Thomas Mann y de Franz Kafka. Su exploración de la tensión entre la infancia y el mundo adulto, las posibilidades expresivas del lenguaje o la transformación de la historia del horror en ficción analítica prosiguió con la novela más compleja y redonda que he leído sobre la lenta metamorfosis interior que supone la primera adolescencia. Con *El libro de la gramática interna* siguió trabajando artísticamente el conflicto entre Israel y su pasado europeo, al tiempo que demostraba ser un maestro de la indagación psicológica en sus personajes divididos entre dos mundos (el traumáticamente ganado y el traumáticamente perdido). Si el conflicto con Palestina aparecía de través en esas dos novelas anteriores, en *La vida entera* es enfocado de frente. Eso no significa que Grossman sitúe en el rol de protagonista a un personaje árabe-israelí o palestino; la familia, desgraciada a su manera, que absorbe la mayor parte de la novela es judeo-israelí, y solo un personaje secundario es de origen árabe. Pero la guerra incivil de nuestro presente aparece en toda su crudeza y dificultad e historicidad. Como en el resto de sus libros, las pasiones, los cambios, las herencias, las guerras, las lecturas se ubican en una cronología que intenta explicarlas, en un contexto híbrido de metáfora y hechos históricos, que multiplican su sobresentido y neutralizan la tentación reduccionista, la posibilidad del maniqueísmo. Por eso las guerras de los últimos años se imbrican en las guerras de las últimas décadas y todos los personajes son o han sido víctimas de una o de otra. En Israel todo el mundo es víctima y verdugo. Por eso la mejor escena de la novela es el viaje en taxi en que el taxista árabe de la familia es obligado a llevar a Ofer, el hijo militar, al frente. Pocas veces se ha logrado tanta tensión narrativa, tan sutilmente formulada, en una novela contemporánea.

¿Qué tienen en común *Véase: amor*, *El libro de la gramática interna* y *La vida entera*? Más allá de un contexto compartido con las novelas de Oz, Yehoshua o Kaniuk (Israel inscripto en la Historia, hijo del exterminio nazi, migrante, mestizo y problemático) y más allá del submarinismo psicológico, una misma obsesión por

el lenguaje. El lenguaje del nazismo enfrentado al lenguaje del amor y del sexo (“Sólo me quedaron las palabras; huecas, despedazadas; y en sus cáscaras vacías, hice mi nido como el último pájaro, el superviviente de una gran catástrofe”). La evolución del lenguaje de la adolescencia como un correlato de los cambios hormonales y morales (“nosotros aún no comprendemos lo que son los valores y los ideales, nosotros tan sólo declamamos con palabras grandilocuentes que hemos oído de los adultos”). El lenguaje como búsqueda y como herencia (“Sois como lobos, vuelve a darle vueltas en la mente, no quiero estar con vosotros. En lo más hondo de su ser se siente conmovido por esas palabras tan sencillas que él mismo lleva buscando hace casi treinta años”). En esa dimensión metalingüística, en esa obsesión por la consecución del símbolo que entraña la palabra, la poética de Grossman se aproxima a la de W.G. Sebald o a la de J.M. Coetzee. Un lenguaje que es cultivado con rigor y con arte a causa de una doble conciencia: la literaria y la política, porque —de nuevo “Libros que me han hablado”— “desgraciadamente, hace casi un siglo que los israelíes vivimos en una situación de conflicto brutal cuya influencia se nota en todos los aspectos de la existencia y, por supuesto, también en el lenguaje y en lo que a través de él se expresa”.

La vida entera, no obstante, se aleja de los dos títulos anteriores en su voluntad de representación realista. Porque estamos ante una gran novela realista. Ante una actualización, en pleno siglo XXI, de las mejores novelas sobre mujeres, escritas por hombres, del siglo XIX. La protagonista, Ora, se encuentra dividida entre cuatro hombres: sus dos hijos (uno de ellos llamado a filas en plena guerra, el otro de viaje con su padre por América Latina) y sus dos amantes (su ex marido y su gran amigo, torturado por el ejército egipcio durante la Guerra de los Seis Días). Esa división se ve exacerbada por la decisión de su hijo Ofer de presentarse voluntario justo cuando su servicio militar ya ha concluido, borrando de un plumazo la posibilidad de un viaje por Galilea que iba a realizar junto con su madre. Desesperada, para salvarse de

la locura, Ora decide llevar a cabo una suerte de objeción de conciencia: no estar en casa el día que llegue la carta en que le digan que su hijo ha muerto. Negarse a esa posibilidad viajando a pie por el país, sin teléfono móvil, como un conjuro. La acompañará Abram, que desde que fue torturado no ha vuelto a ser el mismo y que es el auténtico padre del joven militar. La conversación entre Ora y Abram, un monólogo femenino la mayor parte de las veces, tiene como objeto mantener al chico con vida. Contar su vida, producir lenguaje sobre él, lo apartará de la muerte. Contar su vida significará hablar de los años sesenta, cuando se formó el triángulo amoroso que todavía mantienen, explorar las divergencias y las semejanzas entre la paternidad y la maternidad, analizar la relación entre los dos hermanos, sus pactos, sus juegos, su forma de entender la magia de la palabra.

Pero el título *La vida entera* no solo refiere a la necesidad que siente Ora de narrar la vida entera de Ofer y, por extensión, de Abram, de Ilan y de Adam; también implica la voluntad del propio proyecto novelístico de contar la vida entera de su protagonista, de convertirla en un personaje, más que redondo, absolutamente esférico. Pero con el adjetivo del título nos encontramos, al mismo tiempo, ante un desafío y ante una trampa. Porque Grossman, pese a que las reglas que le impone su propia obra de arte, unas reglas que, por su adscripción al realismo decimonónico y su empatía con algunas poéticas modernistas (pienso en Woolf o en Mann, no en Joyce ni en Faulkner), lo alejan en principio, técnica y conceptualmente, de sus obras maestras anteriores, parcialmente posmodernas, es un artista contemporáneo y, como tal, no traiciona la conciencia de la imposibilidad del todo. Aunque la sensación que transmiten las páginas de la novela es de totalidad (la familia y el país, recorridos y narrados hasta en sus últimos pormenores), su final abierto, si no *interrumpido*, nos recuerda que esta es imposible y nos retrotrae al comienzo de la novela, que recuerda el de *Hiroshima mon amour*, el único momento un tanto experimental de la obra, la conexión

simbólica con las que la precedieron en la trayectoria del escritor. Para entonces, Ora ha crecido tanto en nuestra conciencia de lector, que sigue viviendo tras el punto y final. —

—JORGE CARRIÓN

ENSAYO

La incesante paradoja del ensayo joven



José Israel Carranza
Las encías de la azafata
México, Tumbona/
Universidad de Guadalajara,
2010, 202 pp.



Valeria Luiselli
Papeles falsos
México, Sexto Piso, 2010,
106 pp.

Si ponemos entre paréntesis por un momento la ociosidad de agrupar autores en generaciones, es sin duda de notar el auge que el ensayo ha tenido en escritores nacidos después de 1970. Más allá de críticos jóvenes, conocidos dentro del medio, que alternan entre el ensayo y la narrativa (Geney Beltrán Félix, Heriberto Yépez), la literatura mexicana ha producido un interesante espectro de autores que empiezan a encontrar en el ensayo un lenguaje particular de expresión que los aleja de la predominancia que la narrativa y la poesía han disfrutado desde casi siempre en nuestras letras. Encontramos así un rango que va desde la exploración literaria (José Mariano Leyva) hasta el desenfadado culturalismo (Fausto Alzati Fernández), desde el ensayo personalí-

simo y subjetivo (Paola Velasco) hasta el ensayo cargado por iguales partes de teoría y afectividad (Jezreel Salazar). En cualquier caso, los autores que discuto en estas breves líneas, José Israel Carranza y Valeria Luiselli, pertenecen a una amplia constelación emergente donde el ensayo parece encontrar gradualmente un nuevo rol en la configuración tanto de la digresión literaria como de la libertad de pensamiento.

Las encías de la azafata y *Papeles falsos* comparten un mismo origen genealógico: las misceláneas ensayísticas de Alfonso Reyes. Aunque el género ciertamente ha tenido practicantes de consideración (vienen a la mente Adolfo Castañón y José de la Colina), en realidad se trata de una tradición dejada de lado. Aunque la definición estricta de la miscelánea implica la coexistencia de varios temas y estilos, en realidad se pueden encontrar tanto en su variante alfonsina como en la presentada por los textos de Carranza y Luiselli ciertos elementos precisos: una vocación por la memoria personal filtrada por un archivo cultural (pienso en el archivo desplegado por Reyes en sus *Memorias de cocina y bodega* o por el Joseph Brodsky que estructura el paseo de Luiselli por el cementerio); un tono humoroso y desenfadado que, desde los títulos, establece una noción de ludismo y tentatividad (lo hacen claramente el aleatorio sarcasmo de un título como *Las encías de la azafata*, la ironía autocuestionadora de *Papeles falsos*, o títulos alfonsinos como *Al yunque* o *El suicida*); la construcción de un mundo que es una mezcla de dosis personales y literarias, estableciendo una cartografía de la experiencia cuyo factor escritural es tanto o más importante que sus referentes (como queda claro en los ensayos de Carranza sobre la mujer iracunda o su “amigo Owen”, o como hizo Reyes en sus exploraciones sobre el concepto de sonrisa o sus lecturas de Fray Servando en la provincia castellana).

Una comparación entre los dos libros deja ver algunas diferencias importantes entre dos talentosos practicantes del mismo género. Ciertamente, Carranza (Guadalajara, 1972) es un escritor más hecho y más experimentado (es, oh veleidad de las generaciones, diez años mayor

que Luiselli), y se nota en el admirable trabajo prosístico de su libro. Carranza es autor de frases precisas y lúdicas en igual medida: “Siempre conviene ampararse en los ilustres cuando se está a punto de declarar lo que inevitablemente será tomado como una insensatez”; “Esto quiere decir que para la absoluta libertad, en la obra, sólo hay una oportunidad: la que llega cuando es preciso nombrar, titular, aquello que se creó”. Como se ve en ambos ejemplos, el libro de Carranza acusa a un autor cómodo y en pleno dominio de su canon literario personal, dándonos un texto en la raigambre de los libros de la primera madurez alfonsina (pienso en los textos de los años treinta), sólidos, casi clásicos, donde todo está en su lugar y bien contenido. Pese al título desenfadado y el afán de juego, Carranza es un ensayista profundamente clásico, y en él la desenvoltura y naturalidad son máscaras de la precisión y el control estilístico.

En cambio, Luiselli (ciudad de México, 1983) ofrece un libro gozosamente inmaduro, con una voz joven deslumbrada por su propia cultura y con un afán amplio de demostrarla al mundo. “Después de buscar la tumba de Brodsky durante varias horas y no haber encontrado siquiera la de Stravinsky, estuve a punto de tirar la toalla.” En esta frase, donde Brodsky viene al caso y Stravinsky sobra, se nota, sin embargo, la virtud principal del libro de Luiselli: su talento es tal que estos detalles, en vez de sonar irritantes, son parte de lo que hace al libro entrañable. Como los jóvenes ateneístas, Luiselli es una joven escritora cuyos entusiasmos radican en la posesión de una cultura letrada capaz de articular el sinsentido de la modernidad: desde las bicicletas y los mapas hasta las zonas de obras. Si Reyes habita el género de los textos de Luiselli, Walter Benjamin claramente puebla su espíritu: una cultura literaria cuidadosamente adquirida y demostrada desde lo pertinente hasta lo desesperado como único lenguaje capaz de dar sentido a una vida que desborda a su voz narrativa.

Pese a las diferencias de edad y tono, no deja de llamar la atención que, en el fondo, ambos libros son profunda-

y radicalmente nostálgicos. Si a nivel mundial el ensayo es cada vez más, en todos sus registros, un estudio del malestar producido por la interminable proliferación de culturas, subculturas y contraculturas (vienen a la mente Slavoj Žižek en la filosofía, Eloy Fernández Porta en el ensayo hispano, Chuck Klosterman en la cultura popular de Estados Unidos o el brillante *Inmanencia viral* de Fausto Alzati Fernández en México), tanto Carranza como Luiselli apelan al ensayo como la última posibilidad de preservar una cultura en que la literatura ocupa un lugar innegable de privilegio epistémico y afectivo. Por ejemplo, Luiselli se embarca, a contracorriente del caos de la ciudad de México, en una reflexión sobre los mapas y rastrea las primeras cartografías de la región para sentenciar: “La ciudad de entonces se parecía a algo.” Por su parte, Carranza, en un ensayo titulado “Ojalá”, recrea a la compañera de la escuela que se entusiasmaba por el día de San Valentín como icono de un mundo afectivo perdido y lamentado pese al despectivo tono de la voz ensayística. El ensayo concluye: “Ojalá alguien me ayude a recordar cómo se llamaba.”

El punto aquí es que estos dos libros muestran de manera ejemplar las dos paradojas del “ensayo joven”, del escritor *in medias res* existencial que, sin embargo, articula la voz de la experiencia: un género que requiere madurez vital practicado por autores necesariamente inmaduros y en formación y, quizá más importante, un género de libertad y juego que, sin embargo, refugia a los autores jóvenes de la tormenta cultural que se avecina. No sé si dicha nostalgia sea una instancia de resistencia necesaria ante el caos de la contemporaneidad o un anacronismo irremediadamente sentenciado a la desaparición. Lo que sí es es que tanto *Las encías de la azafata* como *Papeles falsos* son dos de los mejores libros de la literatura mexicana reciente y que, en medio de sus respectivas nostalgias, han vuelto a encontrar una belleza y un sentido de la literatura que, en lo personal, alfonsino empedernido como soy, creía perdido. —

— IGNACIO M. SÁNCHEZ PRADO

ENSAYO

La escritura que espera



Hugo Gola
Las vueltas del río / Juan L. Ortiz
y Juan José Saer
México, Mangos
de Hacha, 2010,
64 pp.

*Agosto, fines de agosto, cede ya
a una, sin embargo, imprecisa delicia nocturna.
Delicia oscura, oscura delicia de los árboles,
[que baja, de qué cielo
hacia el gran río, hacia el gran río perdido.*
Juan L. Ortiz

A mediados de la década de 1950, en Argentina, un grupo de amigos se reunía con frecuencia para conversar sobre política, poesía, filosofía, arte. El más joven tenía alrededor de 18 años. El mayor, cerca de 60. Vivían en la provincia, a orillas del Paraná, y compartían una curiosidad inagotable por el entorno —próximo o distante— y una suerte de ascética responsabilidad intelectual. La mayor parte de ellos escribía, pero les preocupaba poco o nada publicar sus textos. Los unía, sobre todo, el afecto y la mutua admiración.

Veinte años después, tras el golpe militar, casi todos debieron partir hacia distintos lugares del mundo. Uno de ellos, Hugo Gola (Santa Fe, Argentina, 1927), se instaló en la ciudad de México. Desde entonces ha desempeñado una muy importante labor dentro del ámbito editorial y literario de nuestro país. Hoy dirige la revista *El poeta y su trabajo*, y su último libro, mezcla de ensayo biográfico y crónica, fue publicado hace apenas un par de meses por la editorial Mangos de Hacha.

Mientras que la crítica se ha concentrado en el aspecto marginal de aquel grupo de poetas que escribía efectivamente desde los bordes, Gola rescata en este volumen el lado íntimo de dos de sus amigos más entrañables. Por un lado, el maestro que nunca se comportó como un

maestro, Juan L. Ortiz, autor de uno de los poemas centrales de la literatura argentina: *El Gualeguay*. Por otro lado, Juan José Saer, discípulo tanto de Ortiz como de Gola y una de las voces sobresalientes de la literatura contemporánea en lengua castellana. *Juanele*: el mayor del grupo, un personaje extravagante que padecía un crónico enfisema pulmonar, que nunca pesó más de 45 kilos y que consumía anfetaminas para diluir su fatiga. Saer: el más joven, un aprendiz que pronto se convertiría en un diestro narrador.

Quienes forman parte del llamado “medio literario” saben, porque así lo dicta la consigna, que jamás deben confesar ningún tipo de interés por la fama; están al corriente de que *deben decir* que la rechazan, pero no abandonan la compulsión de alcanzarla a cualquier precio. Por ello, suele repudiarse de modo sistemático la *idea* del éxito, pero aceptarse de inmediato sus beneficios mundanos. Las publicaciones prematuras, la preocupación por figurar dentro del circuito, el ansia de acumular premios, becas, menciones en periódicos y revistas, explican, en definitiva, la propensión casi prioritaria de los críticos a aclarar que, en el caso de este grupo de escritores rioplatenses,

existía un desinterés *verdadero* por incorporarse al engranaje.

Si los especialistas en la obra de Juan L. Ortiz, Juan José Saer o Hugo Gola, pero también quienes se han ocupado de Antonio di Benedetto, Francisco Urondo, Mario Medina, Raúl Beceyro o Hugo Padeletti, insisten en persuadir al lector sobre la distancia geográfica, estilística y ética adoptada por todos ellos, se debe sin duda a la necesidad de alejarse de esa deformación contemporánea que privilegia y celebra a quienes aparecen en la cartelera. Se juzga el “espectáculo” que la rodea, pero no la literatura misma.

Esta circunstancia actual contrasta, pues, con la postura moral de un clan que, más allá de toda palabrería, creía con firmeza en la importancia de borrarse en lo individual para que la obra pudiera, así, adquirir su dimensión estricta.

Las vueltas del río es, ni más ni menos, el recuento de un hombre de más de ochenta años que, mediante la literatura, regresa a su origen. La vuelta se entiende en sus dos acepciones: Gola regresa a sus amigos mediante el ejercicio de la memoria y retoma las obsesiones compartidas, al tiempo que reproduce el serpenteo sinuoso del río para sugerir el fluir eterno de la existencia. Las vueltas del río se asemejan a las vueltas de la vida. El texto se convierte en un gesto de amistad.

Según explica Gola, la relación entre los tres tuvo que ver “no sólo con el vínculo creado por una corriente afectiva. Siempre fue también un conjunto de afinidades vinculadas a los gustos, a las ideas, a las convicciones”. El más profundo punto de encuentro fue entre ellos la poesía, el poema, que para ninguno de ellos consistía “meramente [en] un ejercicio de retórica o una exhibición de habilidades”, sino en la búsqueda de un tono, de una voz propia. De ahí la relevancia de la tradición fundada por Juan L. Ortiz.

Suma de anotaciones personales, casi diario íntimo, un libro como el de Gola supone así una anomalía. Publicado por una editorial pequeña, escrito por un hombre fuera del reflector, tendrá que abrirse camino en silencio, esperar el instante en que se active, como diría Saer, “el momento poético, la visita del ángel”. —

— MARÍA LEBEDEV

NOVELA

Frívola memoria



Alan Pauls
Historia del pelo
Barcelona,
Anagrama, 2010,
198 pp.

El artificio, lo falso, lo frívolo, se vuelve más verdadero que lo verdadero.

Alan Pauls

La producción artística tras la sangrienta dictadura militar argentina ha ayudado a vertebrar la reconstrucción democrática. La elaboración discursiva —sobre todo en el cine y la literatura— ha respondido a una memoria colectiva que pedía catarsis, duelo y reparación, y todavía se antoja como tema infinito. Desde la creación en los mismos años de plomo hasta hoy (ya sea en el exilio o en el país), el corpus responde a un flujo incesante por el que vemos transitar la literatura testimonial, el relato del sobreviviente, la pretensión de olvido vs. el *boom* de memoria, y una nueva etapa que ha roto con el canon político establecido, ha permitido la afluencia de nuevos autores y un espacio fresco para reconocidos como Alan Pauls o Martín Kohan.

Alan Pauls (Buenos Aires, 1959) publica *Historia del pelo*, segunda parte de la trilogía que conforman *Historia del llanto* (2007) y una próxima *Historia del dinero*; un proyecto sobre la década de los setenta en Argentina donde recurre a elementos aparentemente secundarios, desde una óptica de insignificantes para contar esos años llenos de significados. Pauls no se plantea una historiografía política, y reniega de cualquier literatura testimonial: busca lo que sobrevive en ella. Después de las 500 páginas de



El pasado (2003), la magnífica novela con la que ganó el premio Herralde, regresa a la idea del menos es más, pero ahora menos escritura, menos páginas, incluso menos que contar. En *Historia del llanto*, libro que nace de un pequeño y delicioso ensayo titulado *La vida descalzo* (2006), el protagonista es un joven *progre* comprometido con una revolución que no hará jamás y que es capaz de vomitar ante un cantante de protesta. Pauls se mofa de la militancia de la época, pero en *Historia del pelo* da un paso más: la ignora. Si bien algunos personajes tienen algo que ver (pero nada que hacer) con cierta lucha o cierta militancia, todos viven en la periferia de los sucesos. La novela gira alrededor de un hombre obsesionado con su pelo; pero no es un tipo que se corta el pelo en cualquier lugar ni en cualquier época, es alguien que busca el corte de pelo perfecto en el menos perfecto de los mundos: la Argentina a principios de los setenta, al borde del horror. Su manía lo lleva a encontrarse con Celso, un peluquero paraguayo, Monti, un amigo de la infancia que aparece y desaparece, y el Veterano de guerra, hijo de exiliados que sobrevive como *dealer*. Los cuatro se confunden constantemente en una ciudad alterada por la locura, y buscan una salida que no existe. Y a todo esto: ¿hay mayor locura que poner tu cabeza en alguien con tijeras?

Para contextualizar el lugar que ocupa un libro como este hagamos un breve repaso por las etapas del discurso sobre la dictadura: la primera corresponde a lo escrito cuando aún mandaban los militares, tal es el caso de obras emblemáticas como *Respiración artificial* (1980) de Ricardo Piglia, *Nadie nunca nada* (1980) de Juan José Saer y *Cuarteles de invierno* (1982) de Osvaldo Soriano, tres libros profundos y valientes que apelan a la elipsis y el desplazamiento como estrategia de producción, circulación y sobrevivencia. En la siguiente etapa, ya en democracia, predomina una literatura testimonial, de víctimas y sobrevivientes, que dio lugar al libro *Nunca más*, un informe más periodístico que literario

que realizó un grupo de destacados (bajo el liderazgo de Ernesto Sábato) en el que se detallan los horrores de los campos de concentración. Por más de una década la literatura testimonial estuvo en auge hasta que en los años noventa –gobernados por el menemismo– la amnesia y el olvido fueron política de Estado. Como respuesta, a partir de 2000 hubo un *boom* de la memoria, desde donde se pretende realzar la lucha de los años setenta y ensalzar a la generación que finalmente llegó al poder. A esto debemos sumarle una nueva etapa en la que el relato deja de ser *sobre* la dictadura, y se convierte en un derivado. La definiremos con el término de *posmemoria*, según lo entiende Marianne Hirsch, citada por Beatriz Sarlo en *Tiempo pasado, cultura de la memoria y giro subjetivo* (2005). La posmemoria para Hirsch es “recordar lo no vivido, recordar por la vivencia de los demás o por un canon de memoria”. Sarlo agrega que la posmemoria “sería la ‘memoria’ de los hijos sobre la memoria de los padres, una memoria de segunda generación, allí donde hubo fracturas importantes”.

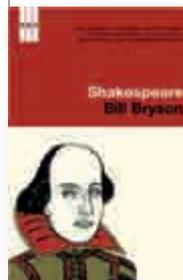
Historia del pelo corresponde a esta etapa, aunque ella ya le pertenezca a la generación de jóvenes como el escritor Félix Bruzzone (76, 2007; *Los topos*, 2008) y la cineasta Albertina Carri, directora del documental *Los rubios*, ambos treintañeros hijos de desaparecidos que se han alejado del canon y que han planteado, más que una manera nueva de hacer literatura o cine, una nueva manera de hacer memoria.

Historia del pelo está muy lejos de estas propuestas. Lo de Pauls es a todas luces una frivolidad; crítica imposible porque él mismo ha dicho que esa era su intención. Su apuesta por colocar lo pequeño y lo íntimo frente a la Historia podría haber llegado a buen puerto, pero la excesiva digresión sobre el tema principal acaba en tedio y el regodeo sobre sí mismo es insoportable. Sin embargo, en la jugada de Pauls se respira una libertad por el riesgo, que siempre vale la pena celebrar. —

— GASTÓN GARCÍA

BIOGRAFÍA

Shakespeare esencial



Bill Bryson
Shakespeare / El mundo como escenario
trad. Andrés Ehrenhaus,
Barcelona, RBA,
2009, 187 pp.

Como T.S. Eliot, como Ezra Pound, Bill Bryson nació en una remota ciudad estadounidense –Des Moines, Iowa, en 1951– y se ha establecido en Gran Bretaña. No se dedica, como ellos, a la poesía sino al periodismo y al ensayo, pero comparte con ambos la objetividad y el pragmatismo propios de la cultura anglosajona, una mirada inquisitiva sobre el mundo y una prosa elegante como un escalpelo. En España, Bryson es conocido por sus libros de viajes –entre los que destaca el desternillante *Menuda América*, de 1994– y ese raro ejemplo de *best seller* bien escrito que es *Una breve historia de casi todo*, aparecido en 2004 y del que un eminente científico señaló que estaba “irritantemente exento de errores”. Los intereses de Bryson –un polígrafo– no se limitan a los viajes y la divulgación científica, sino que se extienden a la historia de la lengua y la biografía. Por eso ha publicado *The life and times of the thunderbolt kid*, sus memorias de infancia que reclaman una urgente traducción al castellano, y este *Shakespeare / El mundo como escenario*, una sucinta biografía del dramaturgo inglés, cuya brevedad resulta coherente con el propósito que la anima: “determinar qué puede saberse de Shakespeare sin recurrir a la especulación”. Y es que lo que se puede saber de él sin fantasear se reduce a esto, según el historiador George Stevens: “nació en Stratford-upon-Avon, tuvo familia allí, viajó a Londres, se convirtió en actor y autor, regresó a Stratford, hizo testamento y murió”.

Bryson realiza una estricta revisión de los datos existentes sobre la vida y obra de William Shakespeare, que nació

en 1564, en medio de una pavorosa peste, y murió en 1616, en la misma fecha, pero no en el mismo día, que Miguel Cervantes, como reza la leyenda popular: el calendario por el que se regían entonces los ingleses no era el gregoriano sino el juliano, según el cual el 23 de abril—fecha de su fallecimiento—corresponde a nuestro 3 de mayo, cuando el autor del *Quijote* llevaba ya once días enterrado. Es notable el espíritu científico con el que Bryson acomete sus pesquisas: sus afirmaciones se apoyan siempre en hechos, en testimonios y documentos, y sus razonamientos observan siempre un saludable escepticismo con cuanto excede de los límites de la sensatez. Además, Bryson, que no en vano ha sido periodista económico—ejerció como redactor jefe de la sección de negocios del *Times*—, gusta de la investigación pegada al terreno, de la información concreta, de la minucia estadística, para conjurar el riesgo de la abstracción o la laxitud intelectual. Así, por ejemplo, en el primer capítulo del libro nos informa que, según las Leyes Suntuarias vigentes en los primeros años de vida de Shakespeare, a un cardenal se le permitía comer hasta nueve platos, en tanto que los que ingresaran menos de 40 libras anuales, es decir, casi todo el mundo, solo podían tomar dos, sopa aparte.

Shakespeare dedica sabrosos capítulos a los años de formación de nuestro autor—su padre era un funcionario municipal, entre cuyas no muy gravosas obligaciones figuraba la de catador de cerveza—; a los denominados “años perdidos”, entre 1585 y 1592, durante los cuales su rastro literalmente se desvanece; y a su moderadamente exitosa carrera como dramaturgo y actor, aunque no llegase a ser el autor más reputado de su tiempo: lo superaban comediógrafos como Francis Beaumont o Ben Jonson, algo en lo que coincide con Cervantes, que era tenido en España por un ingenio mediano. Este dato no es ocasional en la aproximación a Shakespeare de Bryson: la desmitificación de su figura es frecuente; una desmitificación por otra parte necesaria ante su pertinaz e indocumentada hipérbole. Así, Bryson nos recuerda que quien escribiera con perspicacia y delicadeza inusitadas sobre el amor humano solo fue capaz

de legar a su mujer su “segunda mejor cama”; que fue condenado por defraudar al fisco; que no vaciló en apropiarse de argumentos, versos y diálogos de otros autores en sus obras, hasta el punto de que, como puntualizó Bernard Shaw, “Shakespeare era un magnífico narrador de historias, siempre y cuando alguien las hubiera contado antes”; o que sus piezas abundan en errores de toda laya, entre los que destacan los anacronismos—por ejemplo, que los antiguos egipcios jugasen al billar— y los anatopismos, como que, en *La tempestad*, Próspero zarpe de Milán, una ciudad sin mar. En el análisis de su obra, no obstante, Bryson acentúa lo esencial: que Shakespeare ha sido uno de los mayores prodigios creativos de la literatura universal, y que su pervivencia en la historia se explica no tanto por la calidad de sus tramas o su visión del mundo, inevitablemente periclitados, como por el poder traspasador de su lenguaje, por el torbellino arrebataador de la expresión verbal. Y, amante como siempre de la estadística, ilustra su aseveración con un dato sobresaliente: el autor de *Macbeth* ha aportado unos 800 neologismos, todavía en uso, a la lengua inglesa. Esta obra extraordinaria estuvo a punto de perderse, como de hecho ha sucedido con la mayoría del teatro de su época: solo 230 de las más de 3,000 piezas que se estrenaron en vida de Shakespeare han llegado hasta nosotros, entre ellas 38 escritas por él. Si no ocurrió así fue por la providencial intervención de sus colegas Henry Condell y John Heminges, a quienes Bryson califica como “los mayores héroes literarios de todos los tiempos”, que reunieron su producción en un volumen póstumo: el denominado Primer Folio, publicado en 1623. Bryson dedica también una amplia consideración a los *Sonetos* de Shakespeare, aparecidos en 1609, cuyo hermetismo ha desesperado a los exégetas durante siglos, y cuya ambigüedad homoerótica sonrojara a los victorianos, pero que, en su opinión, acreditan “al poeta gay más sublime de la historia literaria inglesa”. El examen de todas estas cuestiones le da pie, asimismo, para dibujar un magnífico fresco de la Inglaterra isabelina, con gozosos excursos sobre el abigarrado e insalubre Londres de la época, el gobierno de

la reina Isabel o su sucesor Jacobo I—que tenía el desconcertante hábito de jugar con su bragueta—, el mundo del teatro—los escenarios se situaban extramuros, junto a burdeles, prisiones, cementerios no consagrados y manicomios— y las costumbres editoriales, entre otros asuntos. Bryson dedica una atención especial, a lo largo del libro, al mundo de los eruditos shakespearianos, particularmente propenso a albergar a fabuladores y a chiflados y, en el capítulo final, desmonta las desquiciadas teorías que atribuyen las obras de Shakespeare a otros autores, una fértil pero funesta tradición que inaugura la norteamericana Delia Bacon, cuando, en 1857, las proclamó escritas por su tocayo Francis Bacon, poco antes de morir en un sanatorio psiquiátrico, convencida de ser el Espíritu Santo. Su insania no disuadió a autores respetables, como Mark Twain o Henry James, de secundar sus hipótesis, y, desde entonces, se han sucedido los sedicentes investigadores que han creído ver, tras el nombre de Shakespeare, a escritores como Edward de Vere, Christopher Marlowe, Mary Sidney o William Stanley, entre una cincuentena de candidatos. Brilla aquí con especial intensidad la celebrada ironía de Bryson, que se aplica a desmenuzar estas elucubraciones como lo haría con las que sostienen que Elvis Presley no ha muerto, sino que vive con Michael Jackson en una isla del Pacífico, o que Walt Disney está congelado hasta que alguien descubra el secreto de la inmortalidad. Bryson practica la burla con flemático regocijo, sirviéndose de la litotes y el *understatement*, sin descomponer el gesto ni acidular la palabra. Por ejemplo, tras referir las atolondradas cábalas que pretenden que Shakespeare era, en realidad, Mary Sidney, condesa de Pembroke, Bryson las desbarata con esta conclusión inapelable: “Lo único que falta para relacionarla con Shakespeare es algo que la relacione con Shakespeare.”

Shakespeare es un ensayo literario delicioso, diáfano y bienhumorado, riguroso pero nunca pedante, conciso pero sustancial, que deberían leer todos cuantos estén interesados en la figura de Shakespeare, pero también quienes, simplemente, quieran aprender a escribir. —

— EDUARDO MOGA