

LIBROS



> García de Cortázar

• **Leer España. La historia literaria de nuestro país**
> FERNANDO GARCÍA DE CORTÁZAR

• **Tiempo de vida**
> MARCOS GIRALT TORRENTE

• **Autobiografía sin vida**
> FÉLIX DE AZÚA

• **Autores, libros, aventuras**
> KURT WOLFF

• **A pie**
> LUIGI AMARA

• **Inundaciones**
• **El mapa de sal**
> IVÁN DE LA NUEZ

• **Cuentas pendientes**
> MARTÍN KOHAN

• **El sustrato cultural de la violencia de género**
> ÁNGELES DE LA CONCHA

• **Cuba libre. Vivir y escribir en La Habana**
> YOANI SÁNCHEZ

ENSAYO

La novela de España



Fernando García de Cortázar
Leer España. La historia literaria de nuestro país
Barcelona, Planeta, 2010, 542 pp.

En una entrevista publicada en 1982 en la revista italiana *Lotta Continua*, Adriano Sofri formulaba la pregunta siguiente a Carlo Ginzburg: “¿Qué aconsejarías a los muchachos que quieren dedicarse a la historia?”. La respuesta era muy interesante. “Leer novelas, muchas novelas”, afirmaba, sin demasiadas dudas, el historiador italiano. Y, a renglón seguido, añadía: “Porque la cosa fundamental en la historia es la imaginación moral, y en las novelas está la posibilidad de multiplicar las vidas, de ser el príncipe Andrei, de *La Guerra y la paz*, o el asesino de la vieja usurera de *Crimen y castigo* [...] La imaginación moral no tiene nada que ver con la fantasía, que prescinde del objeto y es narcisista –aunque puede ser, obviamente, óptima. Esa imaginación quiere decir, por el contrario, sentir mucho más de cerca a ese asesino de la usurera,

o a Natacha, o a un ladrón, un sentimiento que es, justamente, lo contrario del narcisismo”. Considero acertadísimo el anterior consejo de Carlo Ginzburg y reconozco habérselo transmitido en muchas ocasiones a mis propios estudiantes. ¿Por qué los historiadores debemos leer novelas (o poesía, o teatro, como a buen seguro añadiría Roger Chartier)? Justo Serna, autor del interesante volumen *Héroes alfabéticos. Por qué hay que leer novelas*, ha intentado responder a esta interrogación en algunos de sus trabajos, muy deudores del ya citado historiador italiano. Se me ocurren, por mi parte, un mínimo de tres razones. Las novelas tienen, en primer lugar, un papel importante en la historia. Forman parte de ella, como la existencia de una disciplina denominada historia de la literatura nos recuerda. En nuestro análisis –las novelas no son ni una fuente ni un motivo ornamental, sino productos literarios a los que resulta imposible aproximarse sin la debida sensibilidad–, nos interesan los textos y los contextos, y también sus respectivas evoluciones, así como los autores y las recepciones y lecturas de las obras.

En segundo lugar, las novelas nos permiten acercarnos al pasado. Ofrecen, como ha asegurado Mario Vargas Llosa,

un claro reflejo de la subjetividad de una época. Y, asimismo, contienen elementos indispensables para conformar eso que Ginzburg denominaba una imaginación moral, tan importante para la historia como poco frecuente en los historiadores. Una novela puede explicar más adecuadamente, a veces, un aspecto del pasado que cien documentos. Finalmente, las novelas pueden ayudar a los historiadores a escribir mejor –y buena falta les hace–, aunque ya no vivamos afortunadamente en épocas de feísmo y dejadez estilística. La escritura es una parte fundamental del trabajo del historiador, tan importante como, pongamos por caso, ir a los archivos o la interpretación. Si los historiadores escriben tan mal, apunta Silvio Lanaro en *Raccontare la storia* (2004), es sobre todo por el hecho de que no se plantean, ni en términos teóricos ni tampoco prácticos el problema de la escritura como elemento constitutivo de la investigación y de su propia articulación conceptual. No existe ninguna contradicción, como ya recordaba Marc Bloch en los años cuarenta, en satisfacer al mismo tiempo la inteligencia y la sensibilidad del lector. Leer novelas, muchas novelas, constituye, así pues, un excelente consejo para los historiadores.

Fernando García de Cortázar ha leído muchas novelas. Erudición, sensibilidad y una pluma extraordinaria ofrecen buen testimonio de ello. Desde hace años viene contándonos, por vías distintas y con gran éxito de lectores, la

historia de España. Ha tenido un papel destacado en su conocimiento y popularización en el último cuarto del siglo xx. Y sigue teniéndolo en los inicios de esta nueva centuria. Empezó por las síntesis históricas (por ejemplo, *Historia de España. De Atapuerca al Estatut*) y, más adelante, incorporó nuevas maneras de presentar el tema, desde España explicada a través de los mapas (*Atlas de historia de España*) o del arte (*Historia de España desde el arte*), o usando la cultura como hilo conductor del relato (*Breve historia de la cultura en España*). En su último trabajo, *Leer España*, nos propone una apasionante y apasionada excursión por la historia de España a partir de la literatura. Se trata, en sus propias palabras, de recurrir a obras y autores “para colorear la crónica biográfica de nuestro país, para pintar un cuadro completo de España a través de los siglos”. Abre el volumen una cita de Isaiah Berlin sobre las novelas como documentos básicos para entender el pasado, en especial, está claro, si se considera que la vida interior, las ideas y la situación moral de los hombres son importantes en la historia. No algo distinto era para Ginzburg, en fin de cuentas, la imaginación moral.

Leer España consta de treinta y seis capítulos, además de un prólogo y una bibliografía que constituye, tal como la presenta García de Cortázar, una biblioteca personal, a la manera de Borges, para una novela de España. Cada uno de los capítulos empieza con una breve entrada y una imagen –pinturas, casi en exclusiva–, seguidas de unas reflexiones del autor sobre el momento histórico y sobre los principales autores y obras que tratan de esa época. Completa el apartado una selección de textos literarios. Los tres primeros capítulos, pongamos por caso, dedicados a la Antigüedad, están ilustrados con fragmentos de obras de Heródoto, Polibio, Lucano, Julio César, Tácito, Marcial y Gustave Flaubert –de la novela *Salambó*, en concreto. Para la Restauración y la dictadura de Primo de Rivera –capítulos 27 al 31– los fragmentos reproducidos pertenecen a escritos de Clarín, Valera, Villalonga, Pardo Bazán, Pérez Galdós, Rizal, Martínez Campos, Ciges Aparicio, Crane, Mendoza –*La ciudad de*

los prodigios y *La verdad del caso Savolta*–, Baroja, Sagarra, Pérez de Ayala, Ortega y Gasset –José, pero también Eduardo–, Pla, Barea, MacOrlan y Sender. Lo contemporáneo y las evocaciones del pasado conviven, como puede apreciarse, en las páginas del libro. Miguel de Cervantes y Miguel Delibes coexisten, en consecuencia, en la evocación de la época moderna. Como no podía ser de otra manera, toda selección es discutible y cada lector podrá añadir y quitar autores y obras de referencia –la no presencia de Max Aub para hablar del éxodo de 1939, por ejemplo, me ha sorprendido. Pero el conjunto es plenamente coherente. Uno de los capítulos contiene, en particular, una especial carga emotiva y en sus páginas emerge el compromiso intelectual y político de García de Cortázar. Me refiero a “Los gritos del silencio”, dedicado al nacionalismo vasco y a ETA. Algunos de los fragmentos que lo ilustran proceden de un libro extraordinario, de obligatoria y angustiosa lectura, *Los peces de la amargura*, de Fernando Aramburu.

Una cuestión me parece discutible, sin embargo, en el libro de García de Cortázar. Se trata de lo que entiende el autor por materiales literarios o por literatura. Tiene toda la razón cuando nos advierte que no se puede reducir lo literario a la ficción; existen textos, otras formas de escritura, igualmente interesantes para los propósitos del libro. En cambio, no estoy convencido de que una novela, una crónica o un libro de viajes merezcan el mismo tratamiento que un libro de historia. Estamos ante géneros distintos, con reglas también disímiles. No me parece lo mismo ejemplificar los años de Carlos V con el *Bomarzo* de Manuel Mujica Láinez, que hacer lo mismo, con la época del conde duque de Olivares, a través de la famosa biografía de John H. Elliott. La historia puede ser –o es, simplemente– narración, pero las fronteras entre historia y literatura, por muy erosionadas que éstas estén en el tiempo presente, siguen existiendo. Una novela o un poema o una obra de teatro no pueden ni deberían ser leídos de la misma manera que un libro de historia política o económica. Los literatos interpretan la realidad y se acercan al pasado, cier-

tamente, pero de forma diferente y con reglas distintas a los historiadores. En cualquier caso y en definitiva, Fernando García de Cortázar nos ofrece en *Leer España. La historia literaria de nuestro país* una nueva aproximación, muy interesante, a la historia de España desde los orígenes a la actualidad. Un nuevo eslabón en la ingente y necesaria tarea que el autor se ha propuesto –y lleva a cabo con éxito– de contar España a los españoles. –

– JORDI CANAL

MEMORIAS

Homenaje de amor



Marcos Giralt Torrente
Tiempo de vida
Barcelona,
Anagrama, 2010,
208 pp.

Quando reseñé *París*, la novela con la que Marcos Giralt Torrente obtuvo el Premio Herralde de 1999, dije que se trataba de una obra sobre la identidad y la existencia, que partía de una inquietud muy razonable: la necesidad de revisar el pasado y recuperar lagunas y silencios, alumbrar zonas oscuras, restañar ocultaciones, especular y trazar diversos hipotéticos, borrar dudas o “enfrentarse con la figura problemática de mi padre, y con lo que su nebulosa personalidad entrañaba para mi madre”. El narrador, a sus 37 años, vuelve a recorrer mentalmente determinados episodios de su niñez, y lo hace con el firme propósito de hacer presente aquella lejanía tal y como fue, anulando la distancia entre el tiempo de la escritura (el presente) y el tiempo de los hechos narrados (el pasado) para darle al relato el acento justo y veraz de la hora que se recuerda, porque “la tentación de la memoria es grande y apenas cuesta nada resaltar unos recuerdos por encima de otros, dibujar retrospectivamente una síntesis que se adapte a lo que ha perdurado y no a lo que fue”. La finalidad es conocer, entender unos sucesos

cuyo sentido no supo interpretar en su momento, como tampoco supo entonces advertir los lazos que aquéllos llevaban aparejados, ni distinguir las líneas de causalidad que regían la sucesión de acontecimientos para así poder ver las consecuencias que de ellos se iban derivando. En parecidos términos podría hablarse de la siguiente novela de Giralt Torrente, *Los seres felices* (2005), de la que el propio autor admite que consistía, parcialmente, “en un juicio demorado al padre en el que la propia culpa del narrador se convertía en carga de prueba”.

Y lo hace en las páginas de *Tiempo de vida*, por lo que el lector comprenderá que no me remontaría a las citadas novelas de no estar ambas presentes y latentes en este nuevo libro de Giralt Torrente, donde el autor aborda y reconstruye la relación con su padre —el pintor Juan Giralt— tras la muerte de éste. Y lo hace despojando al relato de cualquier adherencia. La primera de ellas, la ficción, porque aunque ésta se inspire en la realidad —argumenta el narrador— se atiene a sus propias reglas: “Altera persiguiendo fines distintos de los de la fidelidad a la verdad. Los padres de mis novelas no eran el mío y yo quiero a mi padre aquí tal como fue para mí”. Lo cual le obligará, entre otras cosas, a escribir contra aquello que anteriormente había dejado “novelado”.

Es posible que nada de esto importe al lector que se adentre en las páginas de este espléndido libro, *Tiempo de vida*, donde Giralt Torrente va evocando y analizando los diversos planos de una relación irregular que atraviesa momentos dispares, algunos de ellos muy difíciles, sin perder nunca de vista el sujeto que la inspira y al que se debe: la figura del padre, de quien traza también una breve biografía y sobre todo el retrato de la persona. Y lo hace sin reducirse ni resignarse a los dos registros habituales en este género de relatos, que suelen decantarse hacia la ferocidad-impiedad vengativa propias del ajuste de cuentas o hacia la comprensión-conmiseración sentimental y retórica que suplanta otros ejercicios necesarios.

Es obligación del crítico (al leer y valorar) atender a ese contrapunto

que va de las novelas a esta narración para calibrar la madurez de la escritura en la vida del tiempo. En cualquier caso, esos datos al lector posiblemente le sirvan para entender las vacilaciones iniciales del autor, por qué desdeñó las primeras anotaciones (páginas que se reproducen en el libro), las dificultades que le planteó el hallar el punto de vista y el tono adecuados o el reto que, en tanto escritor, afrontó, consciente Marcos Giralt de que por primera vez habría de hablar “con la propia voz”; sin ampararse en los subterfugios de la ficción, sin permitirse inventar, lo cual le produce una sensación de aturdimiento. “Había escrito *ficcionalmente* sobre la realidad, siempre se escribe sobre ella, pero ni era *mi* realidad, ni era yo quien narraba.” En cambio ahora, al hacerlo de este nuevo modo, confiesa haber tenido, a veces, la tentación de callarla; otras, la añoranza de poder inventar.

Subrayo estas reflexiones porque es como si en estas líneas el autor tantease (en el sentido de interrogarse por) el valor y el sentido (o su importancia) de la experiencia personal *per se*, sin manipularla o tramarla al servicio de la literatura. Y es justamente en lo que tiene de despojamiento (de ausencia de literatura) donde advierto la verdadera y auténtica calidad literaria de *Tiempo de vida*. Porque ahora ya no se trata de ir tanto hacia fuera sino hacia dentro, ni de proyectarse y extenderse sino de achicarse y ahondar. El resultado es una rotunda y a veces descarnada narración de las relaciones entre padre e hijo que no elude los tramos más difíciles de la misma ni tampoco rellena artificialmente las etapas más vacías o anodinas, sean éstas debidas a la prolongada ausencia del padre o a la repetición de unos encuentros tan banales y rutinarios como previsibles (el periodo 1984-1990), o por el contrario obedezcan al rencor en que uno u otro se atrincheran: los difíciles años de 1991 a 2002, que además coinciden con el inicio de la trayectoria literaria del hijo. Recuérdese lo apuntado más arriba sobre las novelas y sepa además el lector que la vocación literaria del autor entra también en colisión o pugna con la obra pictórica del padre. Contra lo comúnmente sobreentendido, Marcos Giralt Torrente, nieto

de Gonzalo Torrente Ballester, explica y defiende la genealogía de su vocación, más deudora de la vocación paterna que de la herencia materna: “Las palabras estaban ahí, en boca de mi madre, dando forma a la realidad, apresando la vida en historias, pero no las hice cabalmente mías hasta que hubo que hacer ausencia con ellas, trabajar la memoria, buscar explicación, construirse una personalidad alternativa a la de mi padre que, siendo artística, lo subsumiera, pero que a la vez aportase una necesaria dosis de rebeldía en su contra”.

El esfuerzo intelectual y emocional y afectivo que permite alcanzar el punto de llegada (la comprensión) vertebraba todo el libro y lo convierte en un relato excepcional no sólo por su valor humano, que es enorme, o por lo que tiene de confesión, entendida ésta bastante más allá de ese primer sentido que solemos dar a esta palabra hasta convertirla de facto en sinónimo de ejercicio expiatorio. La confesión aquí consiste en admitir y reconocer que se ha vivido en el rencor, la incompreensión, el desafecto, el dolor... y mostrar esa experiencia, que lo es también de soledad, sin añadidos edulcorantes e innecesarios. Y el relato es también excepcional por lo que respira de auténtico, o de verdad vivida. Para mí, el genuino valor de *Tiempo de vida* radica en lo que este relato tiene de tarea y aventura de *personificación*, que es lo que lo convierte en el libro que acaba siendo: un homenaje de amor. Y un acto de perduración. —

— ANA RODRÍGUEZ FISCHER

ENSAYO

La vida pública



Félix de Azúa
Autobiografía sin vida
Barcelona,
Mondadori,
2010,
168 pp.

Hay algo muy alarmante, para quien lleva muchos años leyendo a Fé-

lix de Azúa, en *Autobiografía sin vida*: uno lo termina y se da cuenta de que no se ha reído ni una sola vez. Es cierto que el tema del libro no es una juerga; pese a su título, *Autobiografía sin vida* es en buena medida un recorrido por la forma en que la vida se ha plasmado en imágenes a lo largo de la historia, y a estas alturas uno sabe ya con qué dramática y shakespeariana plasticidad explica Azúa la historia: como una sucesión de adolescentes cargados de semen y violencia, de sacerdotes alucinados por el poder, de políticos al mismo tiempo impulsados y aplastados por su ego, de artistas y filósofos escalando puestos en la corte o delirando en su pobreza, de melindrosos y elegantes burgueses con inmenso talento para la rapiña; de todo el paupérrimo resto, inexistente salvo en alguna ventana abierta por la ficción. Pese a tan poco simpático elenco, Azúa siempre había querido contar el argumento de esta obra con un sarcasmo coqueto y dándole codazos irónicos en el costado al lector. Pero no ha sido así en este caso. De hecho, el asunto central del libro y de toda la obra de Azúa, el acabamiento del arte, que siempre había tratado como excelente ocasión para carcajearse de quienes no se han dado cuenta de tal suceso y siguen haciendo el bufón para entusiasmo de comisarios, directores de museo y fondos de inversión, es aquí motivo de un grave lamento. No sólo el tiempo del arte ha terminado, parece decir Azúa, sino que el tiempo del arte —que coincidiría en sus últimos y monumentales dos o tres siglos, entre aterradores paréntesis, con la Ilustración, la burguesía y la democracia— era su tiempo y también algo del autor acaba ahora.

El recorrido empieza en el momento en que alguien, llevado por alguna necesidad que nadie antes había sentido, decidió producir imágenes y dibujó cuatro cabezas de caballo en una pared de la cueva de Chauvet. La aparición de esos dibujos, dice Azúa, “inventa la visión [...] como un instrumento ya propiamente técnico para ampliar nuestro cuerpo. La máquina de construir mundos posibles se había puesto en movimiento y gracias a ella el mundo

obligatorio [...] se convirtió en un dominio controlado”. Y de ahí surgió nuestra historia iconográfica, esa parte inmensa de la historia *tout court*: el embellecimiento y el intento de controlar la furia bélica masculina (y femenina) del friso del Partenón; la conversión del cuerpo de un hombre clavado a unos maderos en señal de redención y sumisión que tanto sirve a una humilde pastorcilla como a un emperador con buen instinto de poder; los templos modestos y húmedos del románico y las maravillosas muestras de lo que hacen la luz y el dinero en las catedrales del gótico; los interiores de los Países Bajos, con sus “pipas de barro, mondaduras de limón, platos de peltre, alfombras, sobres de cartas, abejas, un racimo de uvas polvorientas [...] en fin, la vida corriente, vulgar, sencilla, los objetos, las situaciones comunes, todos transfigurados en obra de arte”; la estilización “sublime y abstract[a]” de la Revolución en el asesinato de Marat pintado por David; la muchacha goyesca que busca en la boca de un cadáver colgado de un árbol a ver si encuentra algo que cambiar por comida o diversión. Llegados aquí, el mundo ya es uno en el que los mayores terrores los cometerá el Estado moderno en nombre del bien común y la tecnología servirá igualmente para sanar o para matar. Son las puertas de nuestro tiempo, que en materia de arte Azúa cifra en el artista “de segunda fila” James Lee Byars, que en la Documenta de Kassel de 1972 realiza una performance vestido de espantajo para denunciar a los museos y el arte comercial: “James Lee Byars [...] es el signo exacto del momento último del Arte, del mismo modo en que las cabezas de caballo de Chauvet son el signo exacto del primer momento. El Arte ha durado treinta mil años. No está mal.”

Se entiende que Azúa considere todo esto una *Autobiografía sin vida*. Ciertamente, la historia del arte es algo a lo que Azúa ha dedicado buena parte de su vida y bien está que de ésta última no aparezca lo privado, sino solamente lo público: lo que ha estudiado para conocer y dar a conocer, en este caso las imágenes a lo largo de la historia. Ésa es la vida de un

scholar. Pero llegados aquí —página 135 de 169— Azúa decide contar también la segunda pata de su vocación: la de escritor e intérprete de ficciones. Son 34 páginas oscuras y elegíacas, el equivalente de la *Carta de Lord Chandos*, que fundó la modernidad literaria, para un hombre que ha vivido toda su vida *biológica* de escritor en la posmodernidad, pero que tiene todos sus fundamentos en la modernidad de Hoffmannsthal.

“Lo que llamamos ‘literatura’ es una abstracción que trata de controlar y dominar el miedo que producen las palabras vivientes, las que nunca serán nuestras, eso que *no* es el lenguaje tal y como se describe de Saussure en adelante. El simulacro de control, la ciencia lingüística, ya se produjo y es ahora inevitable. Ciertamente en eso consiste el pensamiento moderno, pero podemos imaginar otros tiempos, vidas troglodíticas, cuando las vivas palabras y los cantos que creaban por su cuenta no se escribían sino que se sostenían en el aire.” Y esto último, en oposición a la literatura, era la poesía: cuando no se trataba de mantener el control de las palabras, sino de establecer con ellas una “relación infantil, admirada y respetuosa”, previa a toda interpretación. Lamentablemente, eso ya no es posible: escribir poesía después del siglo XX, como le confesara a Azúa Gil de Biedma tras dejar de escribir, es “como [hacer] los deberes del colegio”. “Deberes —añade Azúa— que pueden llegar a ser muy buenos y tener muy altas calificaciones por parte de los profesores. Puede llevarse muy lejos, saber componer y tener a los profesores contentos.” Pero no mucho más. Técnica y carrera.

La tercera pata de la vida pública de Azúa, la de intelectual, no aparece en *Autobiografía sin vida*, pero sí lo hizo, dolorosamente, en un artículo publicado en *El Periódico de Catalunya* casi al mismo tiempo que el libro. En él Azúa se despedía de los lectores del diario: “La ruina ha ido ensombreciendo la vida en común hasta el punto de que la próxima campaña electoral está derivando nada menos que en un simulacro de guerra civil. De un lado los insensatos que usurpan el nombre del socialismo, del otro los corruptos que dicen

ser populares. Ambos puro monigote, títeres sin cabeza, una densa necedad que pagaremos muy caro [...] En estas circunstancias, la verdad, es inútil tratar de influir en la vida pública, así que me voy a los cuarteles de invierno a ver si logro hacer algo de provecho”.

Leído así todo esto, *Autobiografía sin vida* y el artículo de *El Periódico*, bien puede creerse que Azúa se está despidiendo de sus tres vocaciones públicas. El arte ha terminado, la literatura es rutina técnica y el debate político civilizado, un adorno superfluo entre los guantazos que se arrian los partidos. Tengo para mí que Azúa acierta en lo primero y se equivoca en lo segundo, pero no logro saber si tiene razón en lo tercero. Y eso me da un poco de miedo. Pese a su diagnóstico, las artes y las letras siguen existiendo aunque sea, si es que es así, en forma de simulacro subvencionado. Pero ¿puede sobrevivir la democracia si, en este último punto, Azúa tiene razón? ¿Puede sobrevivir si es verdad que ya no existe un espacio intermedio entre el silencioso contribuyente y el verborreico funcionario de partido? Estamos llamando a las puertas de un tiempo sombrío, y sería bueno que en este punto Azúa—siempre caballero y brillante y ahora caballero y brillante y melancólico—se equivocara. Aunque no suele. —

— RAMÓN GONZÁLEZ FÉRRIZ

MISCELÁNEA

El editor



Kurt Wolff
Autores, libros,
aventuras
Traducción
de Isabel García
Adanes,
Barcelona,
Acantilado,
2010,
204 pp.

A los autores les suelen gustar las autobiografías de editores, sobre todo porque están seguros de detectar enseguida un puñado de mentiras e imposturas; a su vez, los editores con-

firman en los libros de memorias de los escritores a los irremediables narcisos, megalómanos o neuróticos con los que tuvieron que tratar. Hay una extensa bibliografía de memorias y biografías de editores desde el siglo XX: Gastón Gallimard, Sir Stanley Unwin, Siegfried Unseld, Einaudi, Giangiacomo Feltrinelli, Mario Muchnik y, entre los españoles, Carlos Barral, Esther Tusquets y Jorge Herralde, entre otros. Periodos históricos y lenguas distintos, y autores con actitudes diversas ante la memoria.

El editor y bibliófilo alemán Kurt Wolff (Bonn, 1887-Marbach, 1963) no dejó unas memorias sino algunas intervenciones radiofónicas y algún texto breve sobre su labor donde afirma que el “editor no es anónimo, sino sinónimo de su labor”. El catálogo (aunque no sólo el catálogo) es el rostro del editor. El volumen que comento reúne, como aclara el subtítulo de la obra, “observaciones y recuerdos de un editor, seguidos de la correspondencia del autor con Franz Kafka”. No cabe duda de que Kurt Wolff fue un editor coherente y sensible, honesto y valiente. Estos documentos nos permiten acceder al oficio de un hombre singular. Lo recomiendo vivamente a todos los editores de los grandes grupos: que lo lean y luego, antes de pedir informes sobre libros que vayan a vender no menos de cinco mil ejemplares, que duden un momento. De lo contrario, que proclamen que podrían vender igualmente latas de sardinas o electrodomésticos.

Kurt Wolff estudió germanística en la Universidad de Leipzig y comenzó a trabajar en el mundo editorial con Ernst Rowohlt, y tras independizarse fundó en 1913 su propia firma, la Kurt Wolff Verlag, que se mantuvo hasta 1930. No sabía apenas nada, pero poseía entusiasmo y buen gusto, “todo lo demás —confiesa— es secundario y se aprende enseguida con la práctica”. Para Wolff hay dos tipos de editores, los que publican lo que creen que la gente quiere leer y los que editan lo que la gente debería leer. No se entienda en este deber un prurito formativo, moralizante o de otro tipo: es el resultado

de la coherencia con su gusto. Editar lo que uno considera bueno. Para Wolff, los editores de la primera categoría no necesitan ni entusiasmo ni buen gusto sino saber qué efecto produce sobre las glándulas lacrimales o sobre el sexo.

En 1933 abandona Alemania y vive en Londres y Niza, para establecerse en 1941 en Nueva York, donde fundó la Pantheon Books en 1942, una aventura que concluyó en 1960. Este entusiasta editor comenzó editando a Max Brod, Werfel, Hansenclever y Kafka, a los que siguieron Trakl (que no pudo ver su libro *Sebastián en sueños*, porque se quitó la vida unos días antes de editarse), Robert Walser, Gustav Meyrink (*El Golem*), Heinrich Mann, Tagore, Georg Simmel, Buber, Gauguin y una larga lista, algunos desconocidos hoy, otros, como los mencionados, memorables. Como se sabe, abusando de la etiqueta, de la editorial de Wolff se dijo que era la casa del expresionismo. No logró quitarse el sambenito. Editaba novela, cuento, poesía, ensayo y textos poco clasificables. Dicho de otro modo: trataba de oír la literatura y serle fiel, no hacer del escritor una maquineta productora de novelas cada año o de un solo género. ¿Qué preguntaría un editor (se entiende que no hablo de los pequeños, que hoy son los únicos grandes) en la actualidad? Sin duda: ¿Tiene usted una novela histórica? ¿Podría escribirla en seis meses? También nos cuenta Kurt Wolff algunas pifias, como haber rechazado, en 1917, *La decadencia de Occidente*, de Oswald Spengler. Wolff, extrañado ante las posibles razones de que hubiera elegido una editorial como la suya para ese texto, leyó la carta, hojeó el inmenso manuscrito y se lo devolvió al autor. Pensó que ya lo habrían rechazado en otras editoriales, y que la letra de Spengler era banal. También confiesa que no era la persona más adecuada para entender ese libro. Luego trató a ese raro genio y le pareció gris.

Hay unas páginas reivindicativas del autor teatral Carl Sternheim, al que atribuye alguna de las poquísimas buenas comedias que, en su opinión, ha dado la lengua alemana. Sternheim

luchó contra la burguesía guillermina y contra las metáforas, reproduciendo, dice Wolff, lo mismo que denostaba. Hombre riquísimo, fue un gran coleccionista de arte, influido en su mejor momento por su mujer, Thea (más rica que él), quien fuera amiga, tras su divorcio, de Gide, Matisse, Masereel. También fue editor de un gran personaje, Karl Kraus, editor y autor único de la revista *Die Fackel*, del que Elias Canetti nos dejó un amplio y generoso retrato en sus memorias y de quien Freud dijo, en su correspondencia, que era de poco fiar, además de histérico.

Y ahora pasemos a Kafka. La relación se remonta a julio de 1912, cuando le fue presentado por Max Brod. Un mes después, el autor checo le envió dieciocho breves obras en prosa, que fueron publicadas con el título de *Meditaciones*. Pasados cinco años, apenas se habían vendido unos cientos de ejemplares. En aquel primer encuentro, Brod hizo la loa del joven e inédito narrador, y Kafka guardó silencio; pero al despedirse le dijo algo que Wolff no oiría jamás a ningún otro autor: “Siempre le quedaré más agradecido porque me devuelva mis manuscritos que por su publicación.” Ahora bien, Kafka había encontrado a su editor, alguien que le escribe en 1921, ante la poca venta de sus obras: “Usted y yo sabemos que, por lo general, son precisamente las cosas mejores y más valiosas las que no encuentran eco inmediato, sino que no lo hacen hasta más adelante, y nosotros seguimos creyendo en los lectores alemanes y en que alguna vez poseerán la capacidad de recepción que estos libros merecen.” La Kurt Wolff Verlag editó *La metamorfosis*, un capítulo de la novela *América*, publicada completa, es decir, inconclusa, tras su muerte, así como *El Castillo*. Wolff admiraba en Kafka la prosa más pura y perfecta de la lengua alemana. Pero esto, que veinte o treinta años después de desaparecido Kafka comenzó a ser un lugar común, no era compartido tan fácilmente, y sólo hay que recordar lo que dijo un gran escritor (cierto que poco generoso)

como Robert Musil, que calificó los escritos de Kafka de bagatelas y pompas de jabón. Frente a él, un poco más tarde, hay que situar las defensas entusiastas de Thomas Mann y Hermann Hesse; y, tras la Segunda Guerra Mundial, la lectura francesa, que logró universalizarlo. En carta de octubre de 1915, y relativa a la portada de *La Metamorfosis*, en la que pretendía la editorial dibujar un insecto, Kafka se apresura a decirle que no puede ser dibujado y sugiere que se mostrara a los padres y la hermana “en la estancia iluminada mientras se ve la puerta abierta que da al cuarto vecino, completamente a oscuras”. En otra le confía que nunca podrá vivir de sus escritos y que la inseguridad es un motivo de angustia “para el funcionario que reside en lo más hondo de mi ser”. Las cartas de ambos revelan un trato en el que las conciencias se balancean entre la reticencia del autor (la angustia de Kafka ante lo definitivo, lo editado en este caso) y el deseo de Wolff de dar a conocer todo lo que su autor escribiera. El conjunto de estos textos es un testimonio de una inteligencia despierta regida por una honestidad y buen gusto ejemplares. —

— JUAN MALPARTIDA

POESÍA

Teoría y praxis del paseo



Luigi Amara
A pie
Oaxaca,
Almadía, 2010,
108 pp.

Cuántas veces no se ha repetido que el nacimiento de la poesía moderna coincide con la representación de la metrópolis y que el *flâneur* es el prototipo del poeta moderno, ese que busca en las innumerables relaciones de la urbe el detonante de sus paroxismos. Caminar la ciudad fue, a partir de Bau-

delaire, no sólo materia poética, sino disidencia, cambio de perspectiva, torsión. De Robert Walser a Guy Debord, una suerte de comunidad secreta de paseantes fue cuajando como tradición literaria. Los autores que pertenecen a esa orden, por decirlo así, lucen sus credenciales de transeúnte con orgullo. Lo que al principio fue una revuelta contra las abstracciones y contra el prestigio gastado de lo bucólico terminó por convertirse en lugar común y zona transitada por todo poeta que aspirase al adjetivo de lo moderno.

Pero, conforme la poesía se acomodaba en este nuevo territorio y le sacaba jugo, las ciudades fueron cambiando, mucho más rápidamente que las formas poéticas. Los grandes bulevares fueron expropiados por la voracidad turística; la posibilidad del paseo se fue restringiendo a dos o tres barrios donde los poetas procuraron poner su domicilio. Arrinconados por el bochinche, los poetas-peatones formaron pequeños guetos donde la lectura de la Internacional Letrista pasó a ser un ejercicio de nostalgia. La *deriva*, como práctica revolucionaria, tuvo que contentarse con recorrer las inmediaciones de tres o cuatro paradas de metro. En este contexto, intentar recuperar la experiencia del peatón como materia poética requiere, al menos, cierta dosis de ironía, cierta distancia. Luigi Amara tiene esa ironía y toma esa distancia. Su más reciente libro, *A pie*, es un poema largo vertebrado por una caminata. Se trata, pues, de un libro unitario, pero no con la forzada unidad de los proyectos planteados de antemano por una voluntad grandilocuente, sino con la frescura de una ocurrencia que al mismo tiempo condensa varios temas tratados anteriormente por el autor: el paseo, el ensayo, el aforismo, la velocidad de las cosas.

Amara camina con un ojo puesto en la calle y otro en esa tradición de paseantes literarios que tiene el regusto de las cofradías. Salta de un anuncio de neón a una cita de Raoul Vaneigem. Hay apuntes, registros, observaciones, fotografías tomadas sobre la marcha. No hay épica urbana, sino atención a la minucia. Mediante el detalle, Amara

logra darle la vuelta al manoseado tópico: no busca el sinsentido metafísico de las aglomeraciones, sino las coincidencias, el juego, la reflexión interrumpida por el goce de lo inmediato.

Claro que entre los dos registros por los que se mueve el texto es imposible no tomar partido: por momentos, las citas entorpecen, con su meditada pertinencia, un fragmento cuyo vigor estaba en la espontaneidad de las imágenes, en la arbitrariedad que la ciudad misma ofrecía. Amara se debate entre el registro de lo que observa y el prestigio de una tradición que ya es imposible (“no hay sitio ya/ para el nostálgico *flâneur*/ que todo lo registra sin rozarlo”). Cuando se concentra en lo primero alcanza niveles de gran lucidez: tiene oído para los pregones y una lectura simbólica de México DF que aporta fragmentos geniales: “El Eje Central o el espejismo/ de un principio de orden”.

Esta mirada incisiva e inteligente que descifra la ciudad a partir de los hallazgos está también en las fotografías incorporadas al poema: una constelación de corcholatas adheridas al asfalto, un vendedor que lleva a cuestas la efígie de un santo en tamaño natural, una escultura de barquillos de helado. Pero la inclusión de fotografías es, simultáneamente, un acierto y una trampa: acierto porque ensucian el texto, lo anclan a un lugar específico y muestran algunos de esos atisbos que la atención del paseante sustrae al conjunto para cargar de significado. Y trampa porque las fotos eximen al autor de buscar una expresión textual para las imágenes. Al delegar en las fotos el peso de lo concreto, Amara se siente libre para teorizar sobre el paseo, y la “teoría del paseo” en que se solaza padece frente a sus dotes de observador.

Dije antes que *A pie* condensa muchos de los intereses que el autor había tocado en libros anteriores. Entre otras cosas, repite en verso lo que ya nos dijo en forma de ensayo. “Los escritores nómadas [...] se entregan a lo fragmentario, a la persuasión elusiva de la belleza”, escribe en *Sombras sueltas*, y remata en *A pie*: “esa belleza indiscutible/ de lo que no debe perdurar/ de lo que clama a toda costa/ su martillo”. El problema

no es que aborde desde otro ángulo las mismas obsesiones —puede haber escritores de metáforas recurrentes, o incluso de una sola metáfora—, sino que abandone el paseo para convencernos de su importancia. Y también que *sue* tan parecido en sus ensayos y en el poema: la versificación, en los fragmentos más ensayísticos de *A pie*, parece accidental; cuando se concentra en la teoría el poeta renuncia casi por completo a la exploración de la forma.

Mientras registra y avanza atento a la ciudad que lo rodea, Amara dispone las palabras por la página con una intención visual o fonética, siempre lúdica y arriesgada: busca la transcripción del sonido del roce de los pantalones al caminar, de las conversaciones escuchadas a la salida del metro, juega con

las tipografías de los grafitis. Pero luego cede a la tentación de la cita, al encanto de una tradición ciertamente seductora —no lo niego—, y entonces los versos son versos por pura costumbre: bien podrían ser fragmentos de prosa agrupados al final en una separata.

Amara se regodea en ciertas convicciones: “Un nuevo sentido de la marcha/ como estrategia de protesta”, pero su paseo no puede ser acto revolucionario porque está distraído barajando citas sobre el paseo como acto revolucionario. Cuando se olvida de que forma parte de una tradición prestigiosa, en cambio, no sólo conmueve, sino que dice algo cierto y profundamente subversivo: que deberíamos habitar de otra manera. —

— DANIEL SALDAÑA PARÍS

ENSAYO

El regreso de Calibán



Iván de la Nuez
Inundaciones
Barcelona,
Debate, 2010,
267 pp.



Iván de la Nuez
El mapa de sal
Cáceres,
Periférica, 2010,
134 pp.

En su reciente libro de ensayos *Inundaciones*, igual que ya hizo en *El mapa de sal* (2001) que ahora reedita Periférica, Iván de la Nuez desarrolla la reformulación heroica del Calibán shakespeariano que hizo en su día Roberto Fernández Retamar y postula que el eje de las controversias de la cultura latinoamericana del siglo XX ha sido la batalla intelectual del sujeto histórico latinoamericano —del cual el cubano es epítome— para construir su modernidad, forzado a elegir entre Próspero (el pragmatismo estadounidense, la cultura de masas, el pop) y Ariel (la alta cultura europea, la espiritualidad, el surrealismo). Desde la revolución, dice De la Nuez, “el sujeto histórico cubano ha aparecido a menudo identificado con Calibán, paradigma de la barbarie y la rebeldía, siempre nece-

sitado de optar y renegar entre Próspero o Ariel, odiando a ambos y necesitando a ambos”. A fin de entrar en el Primer Mundo, el propio arte cubano de la era posmoderna ha optado por acentuar esa barbarie implícita de su cultura e identificarse con una versión estetizada y culturalmente rentable de Calibán, “el isleño a quien Próspero arrebatará su isla e impusiera su lengua”.

El regreso periódico de esta extendida metáfora shakespeariana solamente extrañará a quienes no estén familiarizados con la obra de De la Nuez: sus libros no se suceden como variaciones de un mismo libro, a la manera de tantos ensayistas, ni tampoco como aplicaciones “locales” de un canon intelectual propio. Ni siquiera me parece que las distintas entregas de su proyecto ensayístico se puedan con-

siderar *exactamente* piezas de un mismo edificio intelectual o, como dice Rodrigo Fresán de sus propios libros, “habitaciones de una misma casa”, ya que eso supone una naturaleza sistemática que la obra de De la Nuez elude, a la vez que excluye un concepto de crecimiento orgánico que es muy característico de su escritura. En realidad, la metáfora más útil—tal vez la única—para describir la escritura de Iván de la Nuez es la metáfora cartográfica que él mismo formuló hace una década en *El mapa de sal*, cuyo proyecto de disidencia engloba el conjunto de su obra: “Yo escribo este libro—dibujo este mapa— con la pretensión mínima de cartografiar el presente. Yo dibujo este mapa—escribo este libro—para invadir el futuro.” Dicha invasión se ejecuta “entre la revolución social naufragada y la pequeña revolución privada que es preciso llevar adelante para mantener en forma una mínima disidencia con el mundo; y será una invasión exitosa en la medida en que no favorezca a ninguna parte y las desestabilice a todas. En la justa medida en que construya una erótica [...] por las pulsiones y estremecimientos que consiga poner en juego a su alrededor [...] He ahí la faz contundente del mapa de sal: emplear los usos que sean para que siempre quede un Muro por hacer estallar”. El proyecto del mapa de sal lleva más de una década creciendo, y su autor lo compara con la saeta de Lezama Lima, donde no importan el origen ni el destino sino la trayectoria y la propia supervivencia. Libro a libro, el mapa crece igual que crecen los mapas del cartógrafo premoderno, cuyas virtudes ha alabado De la Nuez en numerosas ocasiones: la exploración a ciegas, la incursión en la intemperie.

Inundaciones es el libro más ambicioso de Iván de la Nuez hasta la fecha; recoge dos décadas de escritura para publicaciones como *Lápiz y Babelia* y de trabajo teórico como comisario de arte, y regresa por tanto a los textos que sirven de base a los tres libros que lo preceden: *La balsa perpetua* (1998), *El mapa de sal* (2001) y *Fantasia roja* (2006). La idea de inundación que da título al libro es lo más parecido a un mito fundacional de la obra de De la Nuez, y alude a la

transformación en 1989 de Occidente en un mundo multiperiférico, donde la caída del Muro de Berlín funciona como big bang multidireccional que fractura todas las fronteras geográficas y sociales e inunda simultáneamente las periferias de formas culturales occidentales y Occidente de las formas periféricas. *Inundaciones* también presenta al lector el atractivo de transformar en verdadera travesía épica (los libros de Iván de la Nuez, igual que los de su admirado Peter Sloterdijk, se leen *como si fueran novelas*) el que a mí me parece indudablemente el eje de su obra. Me refiero a la oposición, en ese paisaje inundado, entre los dos caminos que se le presentan al sujeto—Calibán de la metáfora inicial de este artículo: la nostalgia melancólica *versus* la supervivencia a la intemperie.

Por “nostalgia melancólica”, término inspirado en *La jaula de la melancolía* de Roger Bartra, De la Nuez se refiere a un elenco de formas políticas y culturales *carcelarias* destinadas a atenuar el pensamiento, mantener silenciado al “bárbaro” contemporáneo y perpetuar la autoridad cultural de Occidente. Son nostálgicas las autoridades *neocon* del exilio cubano en Miami, con su edulcoración de la Cuba prerrevolucionaria como origen maravilloso de la cubanidad y también la nostalgia por la “inmanencia misma de una isla que pese a todas sus catástrofes vendría acompañada de autenticidad”. Son nostálgicos los líderes de la Revolución Cubana, tras renunciar al ideal universalista de los sesenta a favor de una reivindicación neo-origenista de la raza y las raíces. Está la nostalgia de Occidente, que necesita “codificar territorios exóticos para poder asumir de manera simple las culturas complejas que existen más allá de sus mares, al punto de no reconocer siquiera el carácter occidental de algunas, como es el caso de la latinoamericana”. Son nostálgicos los turistas revolucionarios de los que habla *Fantasia roja*: esa “nutrida tropa de filósofos, músicos, novelistas, poetas y cineastas que han convertido Cuba en el destino particular de sus fantasías revolucionarias, la encarnación de su sueño redentor o la terapia ideal para colocar en otro sitio—pintoresco y lejano—su desasosiego con

el malestar de la cultura en Occidente”. Todos permanecen congelados en ese gesto reverencial que adopta Sartre en la foto de su encuentro con el Che, cuando ve materializada la síntesis de la mayor fantasía revolucionaria: “recibir el fuego del Che en persona”. Son nostálgicos los escritores, músicos y artistas latinoamericanos que “se han apuntado a todos los tópicos habidos y por haber para configurar el folclorismo contemporáneo”. Y son nostálgicos los multiculturalistas, con su adoración del sujeto étnico y de las raíces y con su “inserción selectiva del margen” en el discurso institucional de la cultura. Sus dispositivos institucionales de inclusión de las periferias no son más que una nueva estrategia poscolonizadora encaminada a restituir la autoridad cultural de Occidente: mientras el crítico occidental siga “comprando allá para vender aquí, reintegrándose a los centros desde un viaje circular que comienza y acaba allá mismo, su benévolo gesto no podrá cambiar el sentido perverso de un esquema que deja a la periferia su exhibición y a Occidente la conciencia crítica de la misma”.

Como puede apreciarse por el párrafo anterior, la diatriba ocupa un puesto muy central en la ensayística de Iván de la Nuez. Y sin embargo, pese a la lucidez a menudo hilarante de dicha diatriba, con sus incursiones frecuentes en la sátira, es la parte afirmativa de su *ethos*, su proyecto de supervivencia a la intemperie, la que marca la diferencia. En última instancia, el mapa de sal creciente y cambiante de Iván de la Nuez tiene como fin romper el círculo vicioso planteado por la metáfora extendida de *La tempestad*, “resistirse a la idea de un Calibán al que sólo le queda ‘maldecir en lengua ajena’, enfrentado a Próspero” y “perseguir ese momento en el que Calibán, percatado de la inutilidad de su lucha, opta por abandonar la isla y atraviesa el océano para explorar y sobrevivir, dejando algún rastro en el mar”. Esa es la base del proyecto de Iván De la Nuez, esa reinención del porvenir que él denomina “una cruzada de sal en la intemperie”. La huida de Calibán de la isla. Dejarse llevar hasta la intemperie vital e intelectual despro-

tegida por los sistemas de pensamiento y poder existentes, esa intemperie que en sus primeros libros tenía su metáfora central en la huida del balsero a través del océano. —

— JAVIER CALVO

NOVELA

La tretas del débil



Martín Kohan
Cuentas pendientes
Barcelona, Anagrama, 2010, 177 pp.

La prosa del escritor argentino Martín Kohan, sobre todo en los últimos libros, transmite precisión clínica, fría distancia. De una a otra novela, sin embargo, los efectos son diferentes. Si, por ejemplo, en *Ciencias Morales* (Anagrama, 2007) esa escritura servía para trabajar la rigidez amorale de la dictadura y sus formas represivas, y la manera panóptica en que esa rigidez se inmiscuía en la conciencia, en el imaginario de la clase media (en este caso, en el personaje de la preceptora), en *Cuentas pendientes* sirve para construir de manera tan minuciosa como desapaionada a Giménez, el personaje aparentemente central de la narración. Ese estilo, ya lo veremos, es engañoso: le permite a Kohan construir el secreto, la vuelta de tuerca sobre la cual descansa la novela.

El narrador presenta a Giménez en el primer párrafo: “arrastra los pies” al caminar, está cansado y tiene las piernas “acechadas por calambres, quebradizas”. Poco después el lector se entera de que vive solo en un departamento muy pequeño y que está a punto de llegar a los ochenta. Su mundo es mezquino, está hecho de gestos miserables: los planes para no pagar el alquiler del departamento, la relación con la ex (que vive en el mismo edificio y lo atormenta), su comercio

sexual con putas viejas y sus sueños de acostarse con putas más jóvenes. Sus ideas están llenas de lugares comunes: ¿es verdad que murieron tantos judíos en la guerra, o es una propaganda sionista? “Mañana será otro día”, piensa Giménez antes de dormirse, pero en verdad el otro día parece ser el mismo. Kohan ha creado un personaje notable, redondo en su fidelidad a una “vida oscura y triste”.

En el imaginario de Kohan aparecen siempre los años de la violencia, de la dictadura, de la guerra sucia. El título parece remitir a las “cuentas pendientes” de la sociedad argentina con su pasado. Giménez tiene una relación servil con Vilanova, un militar que, décadas atrás, les dio a Giménez y su esposa un bebé para que lo adoptaran. Kohan no necesita insistir en este tema porque resulta fácil llenar los espacios en blanco, asumir que los padres del bebé fueron víctimas “desaparecidas” de la dictadura. Estamos en el presente, pero el pasado no termina de convertirse en pasado. A estas alturas, este tema se ha convertido en un lugar común de la ficción argentina, y hace bien Kohan en no insistir. Igual, no es esto lo mejor de la novela. De hecho, quizás *Cuentas pendientes* no necesitaba de este subtexto para funcionar.

Lo que sí funciona de maravilla es la vuelta de tuerca que se inicia en el capítulo XIV, 15. Ahí, Giménez se encuentra con el Dueño del departamento, y se entabla un diálogo que le permite a Giménez un despliegue de estrategias para evitar una vez más pagar los cuatro meses de alquiler que adeuda. *Cuentas pendientes*, que hasta el momento había sido narrada en un estilo indirecto libre y se focalizaba en Giménez, de pronto gira a la primera persona, para descubrir que el narrador “impersonal” no lo es tanto. El Dueño (de la novela), el narrador, es un escritor, obvia parodia del mismo Kohan: acaba de publicar una novela cuya trama es la de *Segundos afuera* (una de las novelas más importantes en la obra de Kohan). Y el Dueño lee su propia novela y la describe como un “diálogo de sordos” entre la cultura alta y la cultura popular. De igual ma-

nera, el Dueño de *Cuentas pendientes* es un letrado incapaz de entender las “tretas del débil” de Giménez.

En ese cambio de perspectiva, *Cuentas pendientes*, que podía leerse como un estudio notable de un personaje, o como un relato sobre la violencia histórica y su rastro de sangre en el presente, se abre a otra lectura en clave metaliteraria: aquella que reinscribe en la literatura el conflicto entre civilización y barbarie, obsesivo paradigma de la cultura argentina. Este paradigma, que comienza con Echeverría (“El matadero”) es un texto fundacional para Kohan, se consolida con Sarmiento y se reconfigura a lo largo del siglo XX, en la obra de Borges, Cortázar y Piglia —por citar sólo algunos—, no termina de agotarse. Martín Kohan le ha dado nueva vida para el siglo XXI. Las “cuentas pendientes” adquieren una resonancia mayor: no sólo tienen que ver con el pasado más reciente sino que echan sus raíces en el “diálogo de sordos” con el que se origina la nación argentina. —

— EDMUNDO PAZ SOLDÁN

ENSAYO

De suceso a escándalo



Ángeles de la Concha (coord.)
El sustrato cultural de la violencia de género (Literatura, arte, cine y videojuegos)
Madrid, Síntesis, 2010, 324 pp.

Uno de los principales logros del movimiento feminista ha sido convertir en problema —en algo visible, analizable, necesitado de combatirse con políticas públicas— un fenómeno que hasta entonces parecía “natural”, inevitable y privado: la violencia contra las mujeres. Los antiguos “crímenes pasionales” que se publicaban, si acaso, en forma de “suelto” en la sección Sucesos, se llaman ahora feminicidios o violencia de género, se contabilizan e interpretan como un

fenómeno global y son objeto de un gran despliegue de medidas, ley *ad hoc* incluida (en España), a fin de erradicarlos. No es fácil: en nuestro país mueren, siguen muriendo, todos los años, 50 o 60 mujeres a manos de sus parejas o ex parejas. Las características recurrentes de estos asesinatos –los asesinos son siempre varones, las víctimas mujeres, y su *delito*, intentar escapar al poder que sobre ellas se arroga el hombre: es frecuente que estuvieran en trámites de separación– los convierten en un fenómeno político: puede hablarse de un terrorismo doméstico, tan mortífero como lo fue el de ETA en sus mejores tiempos. Y al igual que en ese caso, no se trata del mero desvarío de unos cuantos dementes, sino del fruto más extremo de un árbol con hondas raíces. En el caso que nos ocupa, una sociedad que ejerce, legítima y “naturaliza” la violencia contra las mujeres.

No hará falta decir más para explicar la necesidad de un libro como este. Tomando como punto de partida teórico, entre otros, a Foucault, Bourdieu o Judith Butler, *El sustrato cultural de la violencia de género* analiza, en diez capítulos debidos a otras tantas autoras y autores, una amplia gama de manifestaciones culturales, examinando cómo se representa en ellas la violencia en las relaciones personales. Son especialmente brillantes –como era de esperar, a juzgar por otros libros o artículos suyos que llevamos leídos en los últimos años– las contribuciones de Mercedes Bengoechea (poesía amorosa), Juan Antonio Suárez (cultura *queer*), Amparo Serrano de Haro (historia de la pintura), Pilar Aguilar (cine) y Teresa Gómez Reus (pintura victoriana y moderna). También resultan interesantes las demás: Marta Cerezo examina el canon literario, Antonio Ballesteros la novela inglesa del siglo XIX, Pepa Feu lo sobrenatural como rito de paso en la obra de escritoras y pintoras, y Eugenia López Muñoz, los videojuegos. Corresponde a la coordinadora, Ángeles de la Concha (autora también de uno de los textos, sobre la representación literaria de la violencia de género) el mérito de haber estructurado la obra y elegido a tan competentes colaboradores. Digamos, eso sí, de entrada, que *El sustrato cultural* tiene un defecto que

no es, desgraciadamente, sólo suyo, sino de los estudios culturales de género en España, en términos generales, y es su excesiva dependencia de la bibliografía, y por ende de la cultura, británica y norteamericana. Varios de los capítulos versan exclusivamente sobre textos literarios en lengua inglesa. Y aunque se trate de obras de las que existe traducción castellana, o incluso de clásicos de la literatura (*La fierecilla domada*, *Los cuentos de Canterbury*, *Frankenstein*, *Jane Eyre*, *Drácula*...), no puede esperarse de la lectora o lector españoles que estén familiarizados con ellos, que les concedan el peso, la autoridad, el significado, que tendrían para alguien educado en Gran Bretaña o los Estados Unidos. La anglofilia llega al punto de que una obra de Freud se cita, no en alemán ni en español, sino en inglés, y abundan anglicismos como *historias cortas*, por cuentos o relatos, o *destituidos* por indigentes (en inglés, *destitute*).

Pero dejemos de lado esos *peccata minuta*, pues no son otra cosa, para preguntarnos qué nos dice esta obra sobre el sustrato cultural de la violencia de género, como reza su título. Y la respuesta es verdaderamente preocupante. Me limitaré a señalar tres conclusiones que pueden extraerse de las distintas piezas de este puzzle. Una es que la tradición cultural occidental presenta el amor y el sexo en términos de descubrimiento, apropiación o conquista que un sujeto masculino lleva a cabo sobre un cuerpo femenino tratado como un objeto. Tanto el cine como la poesía llamada “amorosa” (Paz, Neruda, Salinas...) nos muestran a la mujer no como un ser deseante, dueño de emociones, sensaciones e intenciones equiparables a las de su compañero y susceptible de interactuar con él, no como un individuo, sino como un conglomerado de elementos corporales que la mirada del varón disgrega, convirtiendo a la persona en cosa. Otro denominador común entre distintas manifestaciones culturales de todas las épocas radica en presentar como algo erótico, placentero o hasta cómico, cuando no como manifestación de amor, la violación, el rapto y otras formas de violencia contra las mujeres: es esa una constante que va de las *Metamorfosis* de Ovidio hasta *Rompien-*

do las olas de Lars von Trier, pasando por las abundantes y festivas o románticas representaciones iconográficas del rapto de Europa o del de las Sabinas.

Pero de las tres conclusiones que antes mencionaba, sin duda la más descorazonadora es la última, a saber: las actitudes que acabo de describir, lejos de ser cosa del pasado, siguen vigentes. De hecho, los artistas contemporáneos supuestamente más innovadores, considerados incluso subversivos, muestran y justifican la violencia misógina con tanto o más ardor (o frivolidad) que sus antepasados. Reflexiones como las que formulan Amparo Serrano de Haro sobre las vanguardias pictóricas, Pilar Aguilar en torno a las películas de Almodóvar, o Eugenia López Muñoz respecto a los videojuegos, nos hacen cerrar este libro con una mezcla de admiración por la perspicacia del análisis –*El sustrato cultural de la violencia de género* es un libro contundente, por no decir apabullante–, y de tremenda desolación por el diagnóstico. –

– LAURA FREIXAS

DIARIOS

Verdades cotidianas



Yoani Sánchez
Cuba libre.
Vivir y escribir en La Habana
Barcelona, Debate, 2010,
252 pp.

Tras una estancia en el extranjero, decidió volver a su país natal, como sucede con miles de personas todos los años. Y, como millones en el planeta, lleva un blog en que anota sus vivencias cotidianas como madre desempleada. ¿Por qué, pues, nos interesa tanto Yoani Sánchez? ¿Por qué la revista *Times* la incluyó en 2009 en su lista de las cien personalidades más influyentes del mundo? ¿Por qué ganó el premio de periodismo Ortega y Gasset? Porque más allá del talento y la inteligencia de la autora, que son grandes, todo lo hace

desde una isla del Caribe llamada Cuba y ahí, como en una pesadilla literaria del peor Alejo Carpentier, lo normal es siempre extraordinario.

En Cuba nadie puede decir lo que piensa. Los medios están en poder del Estado, que acepta una única verdad oficial. El desahogo privado en las calles, además de inútil, es peligroso: alguien puede denunciarte. En Cuba no existe la opinión pública. Tampoco existe un mercado libre de papel, las máquinas de escribir están controladas, lo mismo que las imprentas, todas estatales, y las escasísimas fotocopadoras son sólo de uso oficial. Repartir octavillas de denuncia es, más que un suicidio político, un sueño guajiro. Toda escritura impresa requiere de un sello, una autorización, y forma parte de un discurso vigilado. Cuba, o el secuestro de las palabras. Parafraseando a Carlos Puebla: Y en eso llegó internet y mandó hablar. Las tecnologías asociadas a la red han abierto un inesperado resquicio de libertad.

Cuba libre. Vivir y escribir en La Habana es un compendio de las entradas del blog de Yoani Sánchez, *Generación Y*, desde su creación en abril de 2007 hasta enero de 2009. El nombre del blog alude a todos los cubanos con nombre “raros”, mucho de ellos con y griega, producto del uso de la libertad de sus padres para nombrar a sus hijos, una de las pocas que no han sido abolidas en Cuba.

Un sociólogo puede, a partir de estas páginas, estudiar lo que significa vivir en una sociedad donde se ha abolido por ley el mercado, lo que, por una parte, hace que lo poco que existe sea escaso y difícil de adquirir y que, por la otra, el Estado se dedique a perseguir denodadamente a quienes intentan, por su cuenta y riesgo, crear cualquier tipo de empresa privada. Así, los policías vigilan que los coches que entran y salen de La Habana no lleven frutas ni pescados comprados en el mercado negro del campo o de la costa. Una escena no tan rara del campo cubano, según cuenta Yoani, es ver vacas amarradas a los rieles del ferrocarril. Como el gobierno vigila que no se sacrifique ninguna vaca, re-

servadas a su función lechera, este tipo de “accidentes” permite a los guajiros consumir carne de res.

Un economista puede extraer conclusiones demoledoras sobre la planificación centralizada. Y sobre el sistema monetario. En Cuba funcionan dos monedas: el peso, con el que se pagan los salarios y cuyo poder de compra es prácticamente nulo, y el peso convertible, paritario con el dólar, cuyo poder de compra se limita a tiendas destinadas a captar divisas. La sociedad de la igualdad se divide en dos: la paupérrima mayoría, que sobrevive gracias a la cartilla de racionamiento y los escasísimos bienes que puede adquirir con la moneda oficial, y la minoría privilegiada que tiene acceso a la divisa fuerte, ya sea por pertenecer a los círculos de poder, ya sea por recibir remesas del extranjero. Como Yoani cuenta, salir en busca de limones para combatir un catarro es una aventura quijotesca en La Habana de hoy, lo mismo que hacerse con una piña en un país tropical o conseguir broches para el pelo.

Un periodista encontrará profundamente atractiva la forma en que Yoani interpreta las noticias de su país, y cómo ha sabido descifrar las cosas que pasan, no por lo que se dice sino por lo que se calla. En Cuba se informa del resultado de hechos de los que no se había dicho nada previamente y se anuncian conclusiones de circunstancias que se desconocían. Así, de la mano de Yoani, el lector se convierte en hermeneuta de los crípticos medios cubanos.

Para un politólogo, este libro es un instrumento indispensable para estudiar cómo vivió la población la salida de Fidel del poder, la sucesión hereditaria a su hermano Raúl y cómo los tímidos cambios decretados desde el poder son paralelos a un aumento de la ya de por sí asfixiante represión. Yoani, nacida en 1975, nunca conoció otro presidente que Fidel Castro, ¡lo mismo que sus padres!, nacidos en 1954 y 1957, pero como la transición no existe y la salud obligó a Fidel a dejar su finca al hermano menor, lo que se respira en este proceso, que desde el extranjero ocupó tantas columnas y titulares, es fastidio.

Para un demógrafo, este libro es una ventana íntima para entender cómo pueden las familias vivir hacindas entre abuelos, padres, nuevos matrimonios e hijos; qué pasa en un país con índice de crecimiento poblacional negativo y por qué sufre las tasas de suicidios y abortos más altas del mundo. Y no desde abstracciones, sino desde las vidas rotas de personas concretas.

Para un turista de regreso de la isla, aún obnubilado por el daiquirí, los sones y las mulatas (o mulatos), este libro es una guía por la ciudad que no pudo ver, protegido por el *apartheid* del dólar y los recintos exclusivos. La Habana real: colas, apagones y derrumbes.

Para los defensores de la revolución, este libro es un objeto peligroso. Yoani no quiere ser una disidente ni repite consignas de un signo o de otro: es simplemente una ciudadana que dice lo que piensa y que cuenta lo que vive. Se dice fuera de Cuba que al menos la revolución garantizó comida, educación y salud para todos sus pobladores. Cartilla de racionamiento, insuficiencia calórica y no pocas veces hambre es lo que uno aprende en este libro-blog sobre el primer punto. En cuanto a la educación, Yoani tiene un hijo, y lo que cuenta de la escasez de maestros, del discurso ideológico en las aulas, de la disciplina a rajatabla e incluso de las prácticas de tiro para un niño de once años, es un desmentido brutal de las virtudes de la educación socialista. Y sobre la salud, basta seguir sus peripecias para curarse una caries en un país sin aspirinas para sacar conclusiones.

Cuba libre es la bitácora de una habanera que estudió filología, pero no puede ejercer su profesión. *Cuba libre* es la historia de una madre que decide regresar a la ciudad de la que todo mundo intenta huir y sacar adelante a su hijo. *Cuba libre* es la historia de una ciudadana que quiere vivir al margen del Estado. *Cuba libre* es el testimonio de una mujer que, pese al miedo y las amenazas crecientes, incluida una directa de Fidel Castro, se esfuerza día a día por el contar la verdad al mundo. *Cuba libre* es un milagro. —

— RICARDO CAYUELA GALLY