

LIBROS

52

LETRAS LIBRES
MAYO 2017

**Guillermo
Cabrera Infante**
• TRES TRISTES TIGRES

Rodrigo Castillo
(selección y epílogo)
• SOMBRA ROJA. DIECISIETE
POETAS MEXICANAS (1964-1985)

Thomas Wright
• LA CIRCULACIÓN DE LA SANGRE.
LA REVOLUCIONARIA IDEA
DE WILLIAM HARVEY

Alan Moore
• JERUSALEM

Gaston Dorren
• LINGO. GUÍA DE EUROPA
PARA EL TURISTA LINGÜÍSTICO

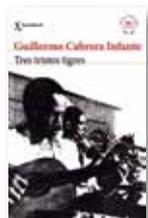
María Moreno
• BLACK OUT

Ignacio Martínez de Pisón
• DERECHO NATURAL



NOVELA

La censura raya tigres



**Guillermo
Cabrera Infante**
TRES TRISTES TIGRES
Edición Conmemorativa,
50 aniversario
Barcelona, Seix Barral,
2017, 540 pp.

ANTONIO JOSÉ PONTE

Tres tristes tigres cumple medio siglo de publicado y esta edición conmemorativa incluye un apéndice sobre las negociaciones con la censura franquista por las que tuvo que pasar: informes del Ministerio de Información y Turismo a cargo de las prohibiciones, dictámenes bajo el eufemismo de “orientaciones bibliográficas”, una carta del editor Carlos Barral, la portada de la edición príncipe y un prólogo de Guillermo Cabrera Infante a la edición venezolana de 1990.

En esas negociaciones, Barral se vio obligado a desearle larga vida al señor censor. “Es gracia que espero alcanzar del recto proceder de V. E.

cuya vida guarde Dios por muchos años”, se despidió en su carta. El prólogo de Cabrera Infante le reconoce autoría a aquel funcionario: “¡Ah, mi querido censor! Cuánto me habría gustado conocerlo, usted que es mi hermano, mi semejante, mi hipócrita lector. ¡Después de todo, los dos hemos escrito el mismo libro!”

Dicho con apenas ironía, la censura política le vino bien a *Tres tristes tigres*, ayudó a conformarlo. Y no solo la censura franquista, sino también la del castrismo. En 1964, cuando ganó el Premio Biblioteca Breve, el libro era otro, bajo otro título: *Vista del amanecer en el trópico*. No contaba únicamente La Habana de las bombas eróticas y musicales, sino la ciudad de los sabotajes y atentados contra el régimen de Fulgencio Batista. Debió ser más épico que elegíaco, debió constituir un homenaje a la revolución triunfante de 1959.

Guillermo Cabrera Infante recibió la noticia de su premio barcelonés en la embajada de Cuba en Bélgica. Había llegado allí luego de dirigir la más importante publicación cultural del país (*Lunes de Revolución*), luego de que Fidel Castro censurara un cortometraje producido por su equipo (*PM*, de Orlando Jiménez Leal y “Sabá” Cabrera Infante) y de que fuera clausurada *Lunes...* Para quitárselo de encima, los comisarios políticos de la cultura tuvieron a bien brindarle un puesto diplomático.

Premiada la novela y en marcha los tejemanejes del editor con la censura, Cabrera Infante tuvo que ir a La Habana para el sepelio de su madre. Sería la última vez que visitara la ciudad de sus libros, muy poco de ella encontró allí, y ese poco y los muchos desencuentros pueden leerse en *Mapa dibujado por un espía*, la mejor de sus obras póstumas.

En La Habana de 1965 se vio obligado a permanecer más tiempo del que habría deseado y sintió la amenaza de no poder volver al mundo. Allí rumió su caída en desgracia, percibió zombis en quienes fueran hasta hace poco vivarachos habaneros, entrevió la muerte de una capital, y se dedicó a planear un libro bien distinto de aquel que enviara al Premio Biblioteca Breve. Porque el Ministerio de Información y Turismo dejaba prohibido *Vista del amanecer en el trópico* y Barral se mostraba dispuesto a publicar un libro distinto, bajo otro título.

La novela que cumple ahora medio siglo necesitó de la censura de un cortometraje, del cierre de un suplemento literario, de la encerrona en que se convirtió La Habana, así como de la censura franquista en dos versiones: antes y después de la Ley de Prensa e Imprenta de 1966. De aquel libro original sobrevivieron un centenar de páginas y se escribieron unas trescientas nuevas. Para acceder a su publicación, la censura franquista cortó tetras en nombre de la moral católica, cortó alusiones a lo militar, una al deicidio y, lo más crucial, las frases finales. Y es en este punto donde el autor debió estar agradecido, pues ese corte consiguió mejorar el final del libro, dejándolo memorablemente en vilo.

“Ya no se puede más”, decía un personaje que iba a seguir su monólogo, pero el censor dio ahí mismo un chasquido de tijeras, y así termina la novela desde entonces. Lo que seguía resulta *pentimento*: cuando el autor alcanzó a recuperar su obra y añadió todo lo que le fuera expurgado (Seix Barral, 1997), respetó ese corte final. El final desechado, así como los otros cortes de la censura pueden leerse en la edición que anotaron Nivia Montenegro y Enrico Mario Santí (Cátedra, 2010), y es

una lástima que el apéndice de esta nueva edición no incluya la carta que Cabrera Infante dirigiera por recomendación de Barral al director general de Información, jefe de censores, de la cual Montenegro y Santí citan un fragmento.

La literatura clásica japonesa cuenta con un género novelístico llamado *ukiyo-zōshi*, que podría entenderse en paralelo con un género pictórico de la misma época (finales del XVII y buena parte del XVIII): el *ukiyo-e*, reconocible por sus grabados de cortesanas, actores de kabuki y luchadores de sumo. Igual que esos grabados, las historias del *ukiyo-zōshi* constituyen arte urbana por excelencia. Cuentan vidas en los barrios de placer, vidas que flotan. “Libros del mundo flotante” es la más conocida traducción del término *ukiyo-zōshi*. El budismo está en el fondo de ese nombre, aludido, hasta donde sé, con ironía.

La rareza genérica de *Tres tristes tigres* lleva tan lejos como para permitirnos creer que es una de esas novelas japonesas de hace siglos. Igual que en aquellas historias, transcurre la fugacidad del goce y la belleza. La ciudad, vista desde un auto descapotable que parece salido de *La dulce vida*, está a punto de estallar. Es la vida reflejada, no en el espejo que recomendara Stendhal, sino en una pompa de jabón. Estalla la vida, estalla La Habana, y queda únicamente la posibilidad de reconstruir dónde pudo residir aquella gracia, en qué consistió, qué es lo que hacía tan hilante todo. *Tres tristes tigres* resulta una preciosa caja negra, la caja negra de la juventud y de los días magníficos. Está escrita en cubano, como se advierte al inicio del volumen, muchas de sus páginas deben oírse antes que leerse, como también se avisa, y me permito

agregar que, mejor que leerlas, han de releerse.

A la fragilidad, a lo flotante que puede encontrarse en su narración, esta edición añade documentación sobre su fragilidad y resistencia compositiva. Feliz cincuentenario. —

ANTONIO JOSÉ PONTE (Matanzas, Cuba, 1964) es escritor. Autor, entre otros libros, de *La fiesta vigilada* (Anagrama, 2007).



POESÍA

Una sombra que da mucha luz



Rodrigo Castillo
(selección
y epílogo)
SOMBRA
ROJA. DIECISIETE
POETAS MEXICANAS
(1964-1985)
Madrid-Ciudad
de México, Vaso Roto,
2016, 266 pp.

EDUARDO MOGA

La plena incorporación de las mujeres a la poesía —como autoras, pero también como protagonistas de su obra: como seres complejos y autónomos, sometidos a su propia mirada, no al escrutinio de quien las define a su conveniencia— es una de las deudas pendientes de nuestra cultura y una de las revoluciones en curso. Poetas —poetisas, se decía antes— las ha habido siempre, aunque a menudo disfrazadas de hombres, o anónimas, o enclaustradas. Pero es ahora cuando, fortalecida por la democratización de las sociedades y el imperativo de la igualdad, su presencia en la literatura se ha hecho —o se está haciendo todavía— común. No obstante, común no quiere decir adocada o indistinta: su voz entrega una visión propia del mundo, y se articula en un aliento y una sintaxis en los que se pueden reconocer inflexiones

particulares, independientes de las que caracterizan a cada escritora. Cuando alguien antes despachaba la cuestión diciendo, con aparente objetividad pero embozado desdén, que no había literatura de hombres o de mujeres, sino solo buena o mala literatura, cometía un interesante error: sí hay literatura de hombres y de mujeres —esto es, literatura escrita desde unos presupuestos psicológicos distintos, animada por preocupaciones emocionales singulares, y condicionada por una situación histórica y social asimismo dispar—, y ambas pueden ser buenas y malas. Y está bien que sea así.

La antología *Sombra roja. Diecisiete poetisas mexicanas (1964-1985)*, de Rodrigo Castillo, recoge una amplia muestra de la más reciente poesía de México escrita por mujeres. Los años que se indican en el título señalan los de nacimiento de la más veterana, la tamaulipeca Cristina Rivera Garza, y la más joven, la tlaxcalteca Karen Villeda. Este lapso de veinte años largos de poesía femenina mexicana revela algunas certezas —o continuidades—. La primera, y a mi juicio fundamental, es la indeclinable concepción del lenguaje como una herramienta no solo de comunicación, sino también, y aún más, de indagación y conocimiento. En las manos —o los labios— de estas poetisas, como ocurre con la mayoría de sus pares masculinos, la lengua permite un examen del mundo, pero es, asimismo, una prolongación de la conciencia, de los remolinos de la interioridad. Con ella se pretende quebrantar lo codificado y previsible, las nervaduras opresivas de una realidad tras la cual, o en cuyos huesos, se intuye siempre algo más: *otro lado* desconocido, en penumbra, en el que todo se percibe unido, en el que se reducen las fracturas del ser, en el que, en fin, todo,

que sigue siendo incomprensible, es comprendido. Paradójicamente, a esa comunión subterránea o trascendente se accede por medio de la quebradura y la fragmentación. Las poetisas de *Sombra roja* no practican el realismo acicalado y modoso que sigue instalado en los cálamos de, por ejemplo, muchas escritoras españolas. No hay en ellas atisbo de ñoñería, ni de cantinelas bobas, ni de certidumbres esterilizantes: la poesía que no quiere molestar no va con ellas. Todas se entregan a una ruptura de las formas que trasluce su propia inquietud existencial y su desacuerdo con las estructuras psicosociales que sustentan una realidad hostil o impenetrable. La desarticulación, de aristas surreales, que cultivan Cristina Rivera Garza, Ana Franco Ortuño, Rocío Cerón, Amaranta Caballero Prado, Claudina Domingo y Karen Villeda, aunque ninguna de las antologadas en *Sombra roja* sea ajena a cierto irracionalismo, promueve, saludablemente, una relación conflictiva con el texto y demanda, en consecuencia, una respuesta activa del lector. Sin embargo, casi todas hablan de temas cercanos, incluso domésticos: la familia —y los recuerdos de infancia—, el deseo y el amor, la tierra y la naturaleza (a las que se muestran especialmente inclinadas Natalia Toledo e Irma Pineda, que escriben en castellano y zapoteco), y, por supuesto, la identidad propia, en la que tiene un peso determinante la condición de mujer: el cuerpo, en particular, concita en muchas una atención entre admirativa y asombrada, pero también los atavíos de una feminidad sojuzgada protagonizan algunas composiciones. Así sucede, por ejemplo, en Carla Faesler, que denuncia en “Top model”, “Cuerpo” y el soneto “Güera miss Clairol” las servidumbres de las

mujeres entregadas al papel emblecedor que se les ha asignado: “Mundo enredado en alambres de púas, / narices de perfectas púas, casquitos de patitas fabricadas también púas. / En su mundo ladrado, Dóberman a la entrada, / tarasca furiosa los esponjosos labios, la adúltera pelusa mordicante”, leemos en el primero. No hay frivolidad en estos asuntos ni en la forma de abordarlos; no se aprecian lirisimos vacuos ni tonterías. La muerte asoma en los poemas de Cristina Rivera Garza, Ana Franco Ortuño, Mercedes Luna Fuentes, Irma Pineda, Mónica Nepote —que dedica poemas al maltrato doméstico, a las mujeres asesinadas en Ciudad Juárez y al suicidio colectivo de los adeptos del gurú Marshall Applewhite en 1997—, Minerva Reynosa y Karen Villeda. Otro rasgo de las poetisas de *Sombra roja* es la importancia que muchas conceden a lo visual y lo que podríamos llamar fonético-performativo, esa dimensión estrictamente sonora de lo poético, que se cuela en los poemas escritos. Aunque tanto las imágenes, desde los caligramas griegos, como las diferentes manifestaciones de la oralidad han estado siempre presentes en la literatura —más perceptiblemente en los periodos de vanguardia, del último de los cuales estas poetisas mexicanas son herederas—, la explosión digital de las últimas décadas ha favorecido su crecimiento y su incorporación natural al lenguaje textual. Así, Karen Villeda, Amaranta Caballero Prado, Rocío Cerón y Carla Faesler funden versos e ilustraciones, ya sean dibujos o fotografías. Y ninguna teme, en fin, el versículo y el poema en prosa, a los que tan reacias suelen ser las poetisas más conservadoras, que buscan, en general, el refugio de la escansión y las formas domesticadas por el uso.

Estilísticamente, y más allá de esa querencia por el rompimiento y la experimentación, todas las autoras de *Sombra roja* presentan acentos propios y perfiles bien definidos: el lenguaje arisco, de relumbres metálicos, de Cristina Rivera Garza; la plasticidad telúrica de Natalia Toledo; la entereza acumulativa de Carla Faesler; el discurso plural, despedazado, de Ana Franco Ortuño, y su investigación del cuerpo y la feminidad; la carnalidad atormentada de Mercedes Luna Fuentes; el simbolismo, de acentos incluso neoparnasianos, con el que Mónica Nepote practica la crítica social; la diversidad formal y la riqueza expresiva de Rocío Cerón; la complejidad de la mirada y los juegos léxicos de Amaranta Caballero Prado; el enclavamiento en la tierra y el erotismo elegante de Irma Pineda; el espíritu cósmico de Renée Acosta; la sensualidad y la condensación elocutiva de Maricela Guerrero; el onirismo, la diversidad temática —de la Biblia al boxeo— y el gusto por el poema largo de Sara Uribe; la reflexión existencial entreverada de mensajes publicitarios de Minerva Reynosa; la robustez y policromía del lenguaje de Paula Abramo, y su feroz crítica política; el desafuero, el llamear de Claudina Domingo; la presencia del cine y del agua —metáfora del nacimiento y la muerte— en Xitlalitl Rodríguez Mendoza; y el irracionalismo zarandeador de Karen Villeda. Rodrigo Castillo, el antólogo, cierra la muestra con un ceñido epílogo, cuya afirmación final resume el sentido del libro: “Se privilegia el trabajo con el lenguaje.” —

EDUARDO MOGA (Barcelona, 1962) es poeta, traductor y crítico literario. En 2016 publicó *Apuntes de un español sobre poetas de América (y algunos de otros sitios)* (Universidad Autónoma Metropolitana).



BIOGRAFÍA

Los privilegios de la vista



Thomas Wright
LA CIRCULACIÓN DE LA SANGRE. LA REVOLUCIONARIA IDEA DE WILLIAM HARVEY
Traducción de Virginia Aguirre Muñoz
Ciudad de México, FCE, 2016, 344 pp.

MAIA F. MIRET

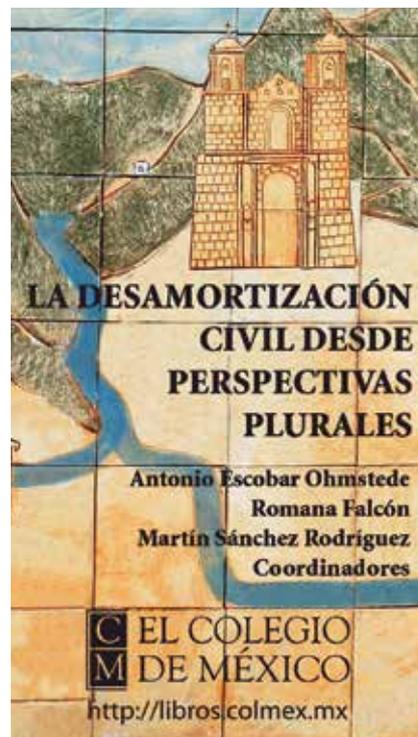
“¿A quién le vas a creer, a mí o a tus propios ojos?”, pregunta Chico Marx, que interpreta a Chicolini —quien a su vez se hace pasar por Rufus T. Firefly— en el largometraje de los hermanos Marx *Sopa de ganso*, de 1933. Está de más hacer notar la relevancia intemporal de esta pregunta sobre la naturaleza de la autoridad y del escepticismo, y no solo en el contexto del frenesí actual, que no tiene nada de nuevo, sobre la verdad y la mentira.

Todavía se discute, por ejemplo, por qué un observador tan acucioso como Aristóteles pudo ser al mismo tiempo tan omiso como para hacer esta famosa afirmación (de la que se quejó Bertrand Russell argumentando que el sabio había estado casado dos veces) y que se repitió acriticamente, con el resto de sus escritos, durante casi mil años: “Los varones tienen más dientes que las hembras en el caso de los hombres, las ovejas, las cabras y los cerdos; en el caso de otros animales aún no se han hecho observaciones.”

¿Qué llevaría a Aristóteles a cometer un error tan fácil de rebatir? Al hablar sobre la función de los dientes explica que la naturaleza “no hace nada en vano, ni superfluo: la forma de defensa de unos es golpear, de otros morder. Por eso

las hembras de los jabalíes muerden: no tienen colmillos salientes”. También explica la superioridad dentaria entre hombres y mujeres “en razón de la abundancia de calor y sangre, que es mayor en los hombres que en las mujeres”. Allí están, sin más, la causa eficiente y la causa final que explicaban el mundo aristotélico. ¿Risible? Hace medio siglo a las mujeres se les prohibía votar y estudiar en la universidad con argumentos no mucho más sofisticados.

No es una novedad que aquello que sabemos y creemos tiñe y condiciona lo que somos capaces de observar, y que las revoluciones intelectuales ocurren cuando alguien puede alzar ese velo; esta idea es la que hace tan fascinante la figura de William Harvey, el médico inglés que derrumbó, a principios del siglo xvii, la tradición médica galénica al describir el sinuoso circuito de la sangre por el cuerpo, la verdadera función



del corazón y los mecanismos de las válvulas de venas y arterias. Es también la noción que fluye por las páginas de *La circulación de la sangre. La revolucionaria idea de William Harvey*, el libro de Thomas Wright que ganó el Wellcome Trust Book Prize 2012 y que ahora publica, en una traducción impecable, el Fondo de Cultura Económica.

Estructurado en forma de ensayos breves, no se trata realmente de una biografía, aunque tampoco es un texto de filosofía de la ciencia o una historia de las ideas. No es ni siquiera una historia novelada, aunque abunda en reconstrucciones verosímiles, por bien documentadas, de episodios de la vida del inglés, como las vivisecciones de animales —perros pero también anguilas o moluscos— o de las apasionadas defensas que debió hacer Harvey de su tesis tardía ante doctores rivales. Esta ambigüedad la hace una interesante introducción a la época y a la vida y obra del médico, pero a pesar de lo certero de la narración y de lo exhaustivo de sus descripciones de la estructura educativa y gremial de la época, de la arquitectura y de las vestimentas y costumbres de la clase media, alta y cortesana de la Inglaterra del Renacimiento, nos mantiene a un brazo de distancia del personaje, que se nos pinta brillante pero ambicioso, marrullero y desagradable.

El grueso de la obra de Wright, sobre los años de formación y de práctica médicas de Harvey, invita a apreciar lo original y aventurado de la que sería su teoría y obra cumbre. Siempre dentro de la tradición, la galénica que primaba en el Londres de su época, pero secretamente de la aristotélica que aprendió en la Universidad de Padua, Harvey le dio al corazón un lugar

justamente central en la mecánica del cuerpo, desplazó al hígado de ese puesto y cerró, inspirado en el principio alquímico del ciclo de la purificación de la materia, el insospechado circuito de la sangre por el cuerpo, de un lado del corazón a otro a través de los pulmones, y de regreso por algún mecanismo —los vasos capilares— que no llegó a conocer. A pesar de que vivió en la bisagra de un cambio de época que demostraría ser propicia para sus ideas, Harvey, hijo ejemplar de su educación en Cambridge y temeroso de las severas reglas del Colegio de Médicos de Londres, que consideraba anatema desviarse por más ligeramente que fuera de los textos canónicos, se cuidó bien de que *De motu cordis*, la obra que esperaba que lo inmortalizara para cumplir sus ambiciones de gloria intelectual —cumplidas ya como estaban las de prestigio y posición económica—, fuera aceptada por las autoridades civiles y aristocráticas no como un rompimiento sino como un producto de lo mejor de la filosofía natural de su época.

El autor solo le destina las últimas páginas del libro al problema de la observación y la teoría y a la colosal transformación que operaron las ideas de Harvey en la filosofía natural de la época. Y es de lamentar, porque realmente fue formidable: gracias a la rebelión insospechada que emprendieron él y algunos de sus contemporáneos más lúcidos fue derrocada la anatomía que consideraba el cuerpo un mero caso del arquetipo divino, del mismo modo que lo era la política, la economía o la geografía, y no la sede de lecciones que hicieran avanzar la práctica clínica, estancada durante siglos por un riguroso apego a la tradición escolástica. Se menciona así, de pasada, el pesar con el que Harvey vio sus

ideas, de bordados ricamente simbólicos, sustituidas por el mecanicismo de Descartes y el empirismo de Bacon, ambos deplorados por el piadoso y pequeño doctor William Harvey, el ambicioso hijo de un *yeoman* de Kent que dejó, en el nacimiento de la medicina moderna, el intranquilo legado de haberles creído a sus ojos. —

MAIA F. MIRET es diseñadora industrial por formación y divulgadora de la ciencia por vocación. Edita, traduce y escribe.



NOVELA

Historia de la eternidad



Alan Moore
JERUSALEM
Nueva York, Liveright,
2016, 1280 pp.

ALBERTO CHIMAL

Este libro reciente no se vería fuera de lugar entre las novelas “totales” del siglo xx. Es una narración de muy largo aliento, densa y repleta de personajes, acontecimientos y reflexiones, con interés en numerosos periodos históricos y en grandes temas de su propio tiempo, que examina desde muchos puntos de vista para intentar grandes conclusiones: una visión coherente de la existencia humana.

Más todavía, esa visión incluye la historia y la política, la cultura “popular” y la otra; recurre a pastiches de numerosos estilos literarios y a crear decenas de voces diferentes; tiene algunas porciones de autoficción o al menos de autobiografía ficcionalizada; tiene también

largas tramas que exploran nada menos que el sentido último de la vida y su valor en el universo.

Y prácticamente todo ocurre en un único escenario: el barrio pobre de los Condados (Boroughs) de la ciudad inglesa de Northampton, en la que su autor, Alan Moore, nació en 1953 y vive todavía. Pasado, presente y futuro se resumen en esa área, de poco más de un kilómetro cuadrado, en la que numerosas vidas comienzan y terminan sin consecuencias aparentes, pero en la que (también) se entrevé una cosmogonía visionaria, fantástica. El universo de Moore es la *everness* de John Wilkins y de Borges: nada se pierde pues todo suceso, por nimio que sea, se guarda, o mejor dicho está prefijado –existe de manera incesante– en la eternidad. La realidad es comprensible solo desde esa dimensión sin tiempo, superpuesta al mundo físico, que puede ser intuida por videntes y locos y está regida por criaturas inauditas. En ella, los vivos y los muertos repetimos una y otra vez nuestros momentos de torpeza, de horror o de felicidad.

La ambición de *Jerusalem* sería inusitada hasta en una época menos hostil a las obras enormes. Está en su imaginación impresionante, la amplitud de su investigación histórica, la originalidad de sus puntos de vista y hasta sus tropiezos (ocasionalmente Moore es pomposo, no todos sus experimentos formales tienen éxito y su representación de la violencia de género deja que desear). Pero esa desmesura es una medida de su valor: es una de “las grandes obras, imperfectas, torrenciales, las que abren caminos en lo desconocido [...] los combates de verdad” de los que escribió Bolaño en 2006, su propia obra desbordada e inabarcable. Una narración

espectacular, compasiva, amarga, vertiginosa sobre los desposeídos: sobre la mayoría de nosotros.

Reseñas tempranas de *Jerusalem* querían enlazarla con el trabajo de Moore como guionista de cómic, por el que goza de fama mundial desde hace treinta años. Desde luego, muchos temas centrales de la novela son los de la obra entera de Moore, que también abarca performance, poesía y cine experimental y ha utilizado en repetidas ocasiones el homenaje literario, la idea de la predestinación, los métodos de la novela histórica y la experiencia visionaria. Pero también se debe considerar la parentela novelesca del libro, desde *Lanark* de Alasdair Gray o *Diccionario jázaro* de Milorad Pavić hasta *La casa de bojas* de Mark Z. Danielewski: textos intrincados que responden no solo a aspiraciones estéticas sino al reconocimiento, por parte de sus creadores, de la posición peculiar que cada uno ocupa en el espacio, en el tiempo y en la sociedad en los que viven. Para Moore, en los Condados están su propia vida, su crianza en una familia proletaria y la memoria de la comunidad entera, menospreciada por la historiografía de los encumbrados o los poderosos debido a su pobreza: a su falta de influencia en los “grandes sucesos”. En *Jerusalem* aparecen Oliver Cromwell, Lucia Joyce (la hija de James, que murió en un hospital psiquiátrico de Northampton) y otros famosos, pero el lugar de privilegio lo ocupan los propios habitantes del barrio: mujeres y hombres que deben afanarse todos los días para ganarse la vida, son víctimas de enfermedades y accidentes y al observar su entorno concluyen, de manera bastante razonable, que nada puede cambiar. El fatalismo de *Jerusalem* es el producto de generaciones de postergamiento:

de progreso material que siempre beneficia más a otros y de promesas siempre incumplidas por parte del poder.

Los actos de reivindicación de una novela no son más que literatura, evidentemente, pero en *Jerusalem* también buscan reclamar, como mínimo, la capacidad creadora: el derecho a la propia representación –y a la propia representación inventiva, poderosa– que muchos suponen confinado a las élites.

El episodio inicial de la novela ocurre en el siglo XIX: Ernest Vernall, un trabajador analfabeto, enloquece al encontrarse con un ángel y, además de terminar en la ruina, aprende a escribir una sola palabra misteriosa, cuyo sentido se revelará cientos de páginas más tarde. El ángel dice palabras como estas: *Theis whille beye veery haerdt foure yew*.

Es fácil leer y hallar un sonido semejante al de la oración inglesa “This will be very hard for you” (Esto será muy difícil para ti), pero inmediatamente después el texto revela que las palabras se desdoblaron, se amplifican en la mente del escucha y terminan convertidas en un pasaje mucho más extenso y complejo sobre el impacto destructivo que el descubrimiento de lo trascendente puede tener en la conciencia humana, al confrontarla con sus limitaciones y la certidumbre de la muerte. Algo, en efecto, muy difícil.

En la ficción popular que Alan Moore conoce tan bien es habitual que una narración retome detalles de otras previamente publicadas y los reinterprete en un nuevo contexto, en el que son “explicados” de formas imprevistas por sus creadores originales. *Jerusalem* hace esto –pobres de quienes tengan la tarea de traducirlo a otros idiomas– con el idioma experimental de *Finnegans*

wake, repleto de *portmanteaus* con múltiples sentidos. Aquella habla sintética y alarmante resulta haber sido, siempre, el idioma de los ángeles: siempre parte del universo inventado, o vislumbrado, por un intruso en la fiesta de postín de la literatura. —

ALBERTO CHIMAL es escritor. Su libro más reciente es *Los atacantes* (Páginas de Espuma, 2015).



ENSAYO

Mapa dibujado por un lingüista



Gaston Dorren
LINGO. GUÍA DE EUROPA PARA EL TURISTA LINGÜÍSTICO
Traducción de José C. Vales
Madrid, Turner, 2017, 384 pp.

MERCEDES CEBRIÁN

Una de las formas de viajar más placenteras que existen es organizar nuestro periplo siguiendo un hilo conductor que nos interese. La arqueología, la literatura o la gastronomía serían algunas de estas posibilidades, pero optar por la lingüística para moldear nuestro viaje es mucho menos frecuente, de ahí la originalidad de este texto del lingüista holandés Gaston Dorren, en el que nos propone recorrer Europa mirándola como lo haría un lingüista. En realidad, lo que requiere esta mirada es principalmente un oído muy fino para escuchar todos los dialectos y lenguas que tratan de sobrevivir bajo la presión de los idiomas oficiales de cada estado. Con sus peculiares herramientas de análisis, Dorren nos llega a hablar de sesenta lenguas europeas, sin olvidarse de algunas ignotas para

muchos como el gagaúzo, el dálmata o el córnico.

Lingo está estructurado en nueve partes temáticas, centradas en cuestiones como el vínculo de los idiomas con la política o las lenguas en peligro de extinción. Cada una de estas partes consta de varios capítulos que dan a conocer aspectos curiosos del idioma europeo del que se ocupan (en el caso del córnico, su dificultad para unificarlo; en el del ucraniano, la precisión de sus adjetivos posesivos...). Al tratarse de un libro de divulgación, su autor no pretende hacer un estudio exhaustivo de la historia, presente y futuro de cada idioma o dialecto; más bien quiere presentar la información a sus lectores como si se tratase de los canapés de un coctel, y así lo confiesa desde la introducción: “Lo que se pretende es excitar el apetito con unas ‘tapas lingüísticas’, o, como dicen los franceses a su modo tan seductor, este libro quiere ser un *amuse-bouche*.”

El principal mérito de Dorren es el de organizar un material tan diverso y proporcionarle coherencia. Lo que podría haber sido un batiburrillo de curiosidades lingüísticas es, finalmente, una primera incursión por un bosque en el que siempre es posible adentrarse en mayor profundidad; Dorren es consciente de ello, de ahí que aporte al final del volumen una serie de lecturas complementarias sobre singularidades, traducción e historia de las distintas lenguas del mundo.

El tono por el que apuesta a lo largo del ensayo es de complicidad con el lector, al que se dirige en todo momento situándolo como interlocutor. Los lectores en castellano pronto perciben que Dorren conoce su lengua, pues, al ir narrando las peripecias de los distintos idiomas europeos, él se posiciona como hablante de español, lo cual facilita

la tarea al lector de esta versión, que no se siente excluido de la conversación en ningún momento. Este “milagro” se debe a lo que se conoce como localización lingüística, un proceso de adaptación cultural a la lengua de destino, llevado a cabo aquí por el traductor de la versión castellana, José C. Vales, en colaboración con la editorial y el propio Dorren. De este modo, se han añadido o sustituido algunos pasajes para evitar que el texto resultase excesivamente anglocentrista. En cambio, en el capítulo dedicado al castellano —titulado “La ametralladora ibérica”—, el extrañamiento creado por Dorren al hablarnos de la impresión que produce el castellano oral en aquellos que lo desconocen es eficaz y sorprendente. “Para un extranjero, una conversación en español es como un tiroteo: cada palabra suena como una bala, cada frase como un estallido o un disparo”, declara el autor al principio, para enseguida argumentar su afirmación apoyándose en estudios lingüísticos sobre pronunciación y fonética.

El método divulgativo que el lingüista holandés emplea más a menudo es la detección de obstáculos con los que las lenguas se han visto obligadas a enfrentarse a lo largo de su desarrollo, y la posterior explicación de las soluciones que los lingüistas han encontrado para sortearlos. Como ya indiqué más arriba, Dorren se sirve eficazmente de la primera persona para conectar con un lector potencial poco conocedor del tema, si bien se presupone que quien se acerque a este ensayo ya tendrá ciertos conocimientos de otras lenguas y, ante todo, una inmensa curiosidad por lo etimológico que *Lingo* contribuirá a saciar.

Un ejemplo muy logrado de este uso frecuente del “yo” es el capítulo en el que cuenta sus vicisitudes como

niño holandés al aprender a pronunciar palabras en inglés: “Nunca supe qué pintaban el ai y la th en Braithwaite”, confiesa, y recuerda preguntarse si “tenía que pronunciar Fforde y Lloyd como si fuera tartamudo”. También es particularmente divertida y eficaz la personificación del idioma húngaro, encarnado en la señora Szabina Magjar, que acude al médico-lingüista por sentirse terriblemente sola, al tener a sus familiares —el finés y el estonio— muy lejos y no entenderse con sus vecinos alemanes y rumanos. El ficticio doctor Haspelmath le hace ver, a través de una serie de explicaciones sintácticas y etimológicas, que su entendimiento con los vecinos de lenguas fronterizas es mayor hoy que hace cientos de años.

Otro gesto que se agradece es que, a modo de colofón de cada capítulo, figuren tanto los préstamos que ha dado la lengua en cuestión a otras mayoritarias como algunas joyas lingüísticas intraducibles entre las que se encuentra *karot*, palabra que en armenio condensa el fuerte sentimiento de echar de menos a alguien.

Por último, el logro más importante (quizá no intencionado) de esta guía lingüística de Europa es su contribución a aclarar aspectos de la historia cultural e identitaria europeas de forma más iluminadora e inmediata que muchas campañas de comunicación institucional. Basta mirar el cuadro sinóptico en el que el apellido Herrero aparece en sus distintas variantes europeas para recordar la importancia de los gremios profesionales de artesanos, comunes durante siglos en todo el continente. Y lo mismo sucede con la mayoría de los datos y rarezas que Dorrenos proporciona en este estudio. —

MERCEDES CEBRIÁN es escritora. Su libro más reciente es el poemario *Malgastar* (La Bella Varsovia, 2016).

AUTOBIOGRAFÍA

Una chica absolutamente moderna



María Moreno
BLACK OUT
Buenos Aires, Literatura
Random House, 2016,
416 pp.

ENRIQUE SCHMUKLER

María Moreno es el pseudónimo más usual de María Cristina Forero, pero no el único. En más de treinta años de carrera periodística —integró míticas redacciones en Argentina como las de *Primera Plana* y *Página/12*, además de participar de la revista *Literal* junto a Germán García, Luis Gusmán, Osvaldo Lamborghini y Héctor Libertella— también adoptó los de Rosita Falcón, Dolly Skeffington o Juan González Carvalo. La heteronimia es un dato que no debería soslayarse en la lectura de *Black out*, su último libro, que se presenta como autobiográfico aunque carezca de la pretensión de dar testimonio de la propia vida como algo definido de antemano, consumado y reconocible. Al contrario: *Black out* es una narración urgente e inestable y en ella, como en los pseudónimos, vida y literatura se funden en una experiencia común solo reconocible en la escritura.

Así y todo, los “fríos hechos” no están ausentes. Porque ante el problema de escribir sobre sí, Moreno opta por no desviarse de lo que ha venido haciendo durante más de treinta años en el periodismo cultural argentino. *Black out* es una autobiografía construida a partir de

recuerdos de la infancia que sirven para trazar contundentes retratos del padre y de la madre; de crónicas en donde fluyen el alcohol y el reviente; y de ensayos que oscilan entre la reflexión literaria (la veneración por la obra de Lucio V. Mansilla es una contraseña de entrada a la obra de Moreno), la escritura de ficción o directamente la vida, en los que consigue perfiles conmovedores, no pocas veces vengativos, de escritores amados que bebieron junto a ella y que ya han muerto (Norberto Soares, Miguel Briante, Jorge Di Paola Levin —Dipi— o Claudio Uriarte).

El libro no se organiza siguiendo un orden cronológico sino en torno a los territorios genéricos recurrentes en su obra. Pero si la crónica o el ensayo son presencias permanentes, su *vida-obra* jamás podría distinguirse del todo sin el biografía (Moreno es una barthesiana confesa) que la constituye en todos sus vaivenes: el alcohol, que es el verdadero vector temporal del relato pues, como toda tragedia alcohólica que se precie de tal, *Black out* no termina sino en el instante epifánico en que la heroína logra dejar la bebida.

De entrada, el alcohol es el eje de una paradoja. Moreno pasó su infancia junto a su madre y su abuela en un conventillo (así se designa en Buenos Aires a las vecindades) del Once, un barrio de inmigrantes al sur de la ciudad de Buenos Aires. El conventillo es la arquitectura que posibilita que la vida privada y las tribulaciones del *pueblo* se imbriquen. La paradoja surge entonces cuando la madre, doctora en química, decide instalar allí un laboratorio de análisis clínicos. Ya adulta, seguidora del peronismo de izquierda de los años setenta, Moreno no dudará en ver en ello una metáfora desafiantes. El laboratorio será interpretado

retrospectivamente como el puesto de avanzada del ejército contrainsurgente de la asepsia que, armado de alcohol etílico de 97 grados de pureza, tenía por única misión desinfectar las habitaciones de uso común (el baño, la cocina, la escalera) de cualquier vestigio de pueblo. “Lectora de las obras del doctor Ramos Mejía, asociaba el pueblo al pecado, la infección y la barbarie”, escribe Moreno, en quien el mensaje higienista produce un efecto literal en sentido contrario: “Si para mi madre colocar alcohol entre el mundo y uno significaba protección y seguridad, yo tomé el mensaje al pie de la letra.”

Tomar el alcohol al pie de la letra es escribir la vida al dictado del alcohol. En *Black out*, el alcohol es una patria y frente a su omnipotencia todas las otras identidades—ser escritora, periodista, heterosexual, homosexual o bisexual— pasan a formar parte del anecdótico jactancioso de una escritora que, al parecer, solo cultiva una pretensión en la vida: la de ser, como exigía el vidente, absolutamente moderna. Los bares, esas “pasarelas del alcohol” que se extendían también “del otro lado de la puerta vaivén”, son el olimpo de esa modernidad; gracias



a ellos, en otras épocas Moreno supo guiar su propia educación sentimental sometiéndose al imperativo de que las mujeres debían ganar las tabernas. Escribe: “Comencé a beber para ganarme un lugar entre los hombres. Imitaba una iconografía fuerte. Alfonsina Storni en el Café Tortoni, Norah Lange en el Auer’s Keller. Como Alfonsina, quería un hogar contra el hogar, ser la mujer de las medias rotas—una gota de esmalte detiene la corrida—, la varonera ante cuya sorna se ponen a prueba las teorías, la amada vitalicia pero protegida por el tabú del incesto a la que se descubre de pronto como la amante más fiel aun en su traza impostada de pendenciera.”

Black out, la pérdida de conciencia a largo o mediano plazo provocada por la ingesta de alcohol, es el feliz hallazgo de la autobiografía para titular su libro. ¿Qué otro sentido tiene ese anglicismo sino el de señalar el fondo de amnesia sobre el que se erige toda autobiografía, el secreto que nunca se develará, que es imposible sacar a la luz, que no se puede correr de la oscuridad que lo constituye? Tal vez a eso, también, refiere la foto de la portada. En ella, Moreno viste una campera negra y mira hacia abajo como prefiriendo no mostrarse del todo. Sin embargo, aun renuente, se presta a la pose. Ahí hay una clave: *Black out* se mueve entre lo ficcional y lo biográfico, entre el develamiento de frivolidades y la astucia camaleónica de quien se pone en escena ofreciendo un repertorio de ardid para, en el fondo, no dejarse ver porque no hay nada que ver más allá de las palabras. —

ENRIQUE SCHMUKLER (La Plata, 1976) es doctor en letras por la Universidad de París 8. Coordinó y editó, junto a Maya González Roux, el volumen colectivo *Seis formas de amar a Barthes* (Capital Intelectual, 2015).

NOVELA

Ejercicios de supervivencia



Ignacio Martínez de Pisón
DERECHO NATURAL
Barcelona, Seix Barral,
2017, 448 pp.

DANIEL GASCÓN

Las novelas de Ignacio Martínez de Pisón (Zaragoza, 1960) tratan de familias infelices. Y muchos de sus libros podrían leerse pensando en la figura del padre: a veces el problema es que falte (como en *El tiempo de las mujeres* y *El día de mañana*), otras veces el problema es que esté (como en *Carreteras secundarias* o *Dientes de leche*) o que esté a medias (como en *Derecho natural*). Incluso *Enterrar a los muertos*, su ensayo sobre el asesinato del traductor José Robles Pazos durante la Guerra Civil, tiene algo de impulso filial a través de Miggie Robles.

Derecho natural cuenta la formación, un tanto accidentada y vacilante, de una familia, y su proceso de destrucción. La historia la narra Ángel Ortega, el hijo mayor, y el personaje más memorable es el padre, que aunque se llama como él adopta otros nombres por razones laborales (Gran Demis, Ray Ronson): un hombre que aspira a ser actor en películas de serie B, un padre y marido que desaparece, un escritor de guiones y un empresario que deja algún pufo. Tras inventar varios personajes para triunfar, acaba ganándose la vida gracias a su parecido con el cantante Demis Roussos.

La narración en primera persona hace que *Derecho natural* recuerde

más a *Carreteras secundarias*, y a veces a *El tiempo de las mujeres*, que a *Dientes de leche* o *La buena reputación*. Las primeras páginas, con la tensión entre el padre y el hijo, así como algunos de los escenarios y parte de la época en que sucede, remiten sobre todo a *Carreteras secundarias*, una de las novelas decisivas en la trayectoria del escritor. Como en el libro de 1996, el padre tiene una propensión a los delirios de grandeza. Es un pobre hombre, pero también causa desgracia e infelicidad a su alrededor: al narrador, que lo trata con una mezcla de piedad y exasperación; a su pareja Luisa, cuya ingenuidad y desamparo en las cuestiones sentimentales terminan conviviendo con una astucia empresarial; a su hijo Manolo, cleptómano; y a Cristina y Paloma, otras dos hijas menores de madres distintas.

La novela transcurre en Barcelona y Madrid durante los años setenta y ochenta. El mundo es el que ya conocen los lectores de Martínez de Pisón: el retrato de una época y la descripción de unas relaciones y de cómo les afecta el paso del tiempo, la asunción y el intercambio de papeles en una familia, la confrontación entre las preferencias individuales y las necesidades del grupo, los rencores y las deslealtades, los secretos y las mentiras, la sensación de que la gente que está más cerca de nosotros es muchas veces incomprensible.

Ignacio Martínez de Pisón se ha definido como un escritor de la clase media. Sabe explicar como pocos la logística familiar y darle un significado tragicómico. Tiene una sensibilidad inusual para retratar la percepción íntima de las diferencias sociales y económicas. “Éramos definitivamente una familia normal”, dice el narrador, aunque lo que hace que lo parezcan es una “simulación”, uno de cuyos componentes es que la

gente crea que dos niñas de madres distintas son hermanas gemelas o al menos mellizas. Poco más adelante, dice: “¡Qué pobretones debíamos parecer!” La frase da una pista sobre la sutileza de la escritura de Martínez de Pisón: ese comentario surge cuando cuenta una escena humillante y ridícula; deriva en una leyenda familiar divertida y leve; el tiempo —más bien, los cambios que el tiempo opera en los protagonistas— llena de melancolía el episodio.

También aparece una pequeña iconografía de objetos y marcas: las cámaras de fotos, los coches, el paisaje de una época. La cultura pop, siempre presente de un modo u otro, resulta aquí más visible que en otros libros: en las películas del padre y la agencia para estrellas infantiles, en la música y los locales donde toca el padre, en los nuevos medios o los arrabales de la movida madrileña, donde aparece Irene, el amor torturado del protagonista. No es el mundo del glamour: siempre tiene un elemento de serie B, un aire ligeramente cutre. Los personajes de Martínez de Pisón son actores secundarios que, por una vez, están en el centro: los protagonistas de la Historia, de Brigitte Bardot a Gregorio Peces-Barba, son los figurantes.

Martínez de Pisón recrea también el lenguaje de la casa, con un espíritu lúdico: los padres de Luisa se equivocan cuando intentan decir frases hechas, y Cristina y Paloma inventan un lenguaje para ellas solas.

“Los estudios de derecho nos sirven para entender un poco las reglas del juego de la vida, pero el novelista debe acuñar su propio código civil que tiene más que ver con la decencia y con la moral que con el derecho real”, ha dicho Martínez de Pisón. El título alude a una transformación: el paso de un derecho natural a un

derecho positivo. El narrador, que se convierte en profesor de filosofía del derecho, interpreta así el conflicto entre sus padres. Lo que reclama su padre tiene que ver con el derecho natural. Las reivindicaciones de la madre encuentran el apoyo del derecho positivo. Esos cambios —el divorcio sería el más llamativo— también son una especie de metáfora de una transformación más amplia: no una solución de los conflictos, sino otra manera de afrontarlos.

La transformación positiva del país no está exenta de miedo o hipocresía: “El cambio de régimen autorizaba a hacer tabla rasa con el pasado, y cada uno era libre de elegir lo que quería ser. Los que habían sido más tibios podían ahora ser los más radicales.” El padre —que acaba de adoptar un izquierdismo oportunista— y su suegro —católico, conservador recientemente convertido al nacionalismo catalán— se encuentran en una manifestación un 11 de septiembre.

Sin que la novela pierda el pulso narrativo característico de su autor, en *Derecho natural* da la impresión de que, por encima de la trama y sus mecanismos, lo más importante son la voz y los personajes. En apariencia más modesta que otras obras de Ignacio Martínez de Pisón, acaba siendo una de las novelas más logradas, divertidas y conmovedoras de un narrador extraordinario. Al leerla, encontramos el manejo discreto y riguroso de una técnica depurada que se utiliza para describir con piedad y sabiduría algo parecido a lo que percibe Ángel Ortega: “Qué rara me parecía el alma humana, que tan fácilmente confundía la fuente del dolor y de la felicidad.” —

DANIEL GASCÓN (Zaragoza, 1981) es escritor y editor de *Letras Libres*. Su libro más reciente es *Entresuelo* (Literatura Random House, 2013).