

LIBROS

42

LETRAS LIBRES
SEPTIEMBRE 2020

Israel Yehoshua Singer
DE UN MUNDO QUE YA NO ESTÁ

Deborah Feldman
UNORTHODOX

Santiago H. Amigorena
EL GUETO INTERIOR

Lorrie Moore
CUENTOS COMPLETOS

Sara Mesa
UN AMOR

Walter Kempowski
TODO EN VANO

Ignacio Martínez de Pisón
FIN DE TEMPORADA

Arturo Barea
UNAMUNO

Irene Vallejo
EL INFINITO EN UN JUNCO.
LA INVENCION DE LOS LIBROS
EN EL MUNDO ANTIGUO

Clément Rosset
EL LUGAR DEL PARAÍSO.
TRES ESTUDIOS



MEMORIAS

Judaísmo trasatlántico



Israel Yehoshua Singer
DE UN MUNDO QUE YA NO ESTÁ

Traducción de Rhoda Henelde y Jacob Abecasis
Barcelona, Acantilado, 2020, 320 pp.



Deborah Feldman
UNORTHODOX

Traducción de Laura Martín de Dios y Laura Manero Jiménez
Barcelona, Lumen, 2020, 392 pp.



Santiago H. Amigorena
EL GUETO INTERIOR

Traducción de Martín Caparrós
Barcelona, Literatura Random House, 2020, 160 pp.

MERCEDES CEBRIÁN

El *shtetl* es el nombre en yiddish con el que se conoce a esas arquetípicas aldeas en las que los judíos

desterrados se veían obligados a instalarse en Polonia y otras regiones de Europa huyendo de los pogromos para poder vivir su religión y hablar libremente su lengua materna o *mamelosbn*, el yiddish. Actualmente, los *shtetls* son un lugar de alta carga simbólica para los judíos descendientes de familias askenazíes, pues representan un mundo irremediablemente perdido que se ha convertido en símbolo de una comunidad de apoyo autosuficiente y utópicamente anclada en el tiempo.

Debido a la ocupación alemana de Polonia en 1939 y al régimen nazi, en cuyos campos de concentración perecería el noventa por ciento de los judíos polacos, se produjeron nuevas diásporas, esta vez al continente americano, procedentes no solo de Polonia sino de Hungría, Alemania y otros países de Europa Central y del Este. Fruto de esta huida —y de las anteriores a finales del siglo XIX y principios del XX— fue la creación de nuevas comunidades, en algunos casos muy heréticas, que intentaban reproducir la vida en el *shtetl*.

Se ha producido abundante literatura acerca de estas comunidades judías, ya sea para recrear su memoria europea o para narrar su reconstrucción en los países de acogida. El relato que recientemente ha generado mayor interés internacional, en parte gracias a que Netflix lo ha convertido en miniserie, es el libro de memorias *Unorthodox* (Lumen), escrito por Deborah Feldman. Publicado en castellano en 2020 tras el éxito de la versión audiovisual, la narración se basa en la vida real de la estadounidense de ascendencia húngara Deborah Feldman, que creció en la comunidad ultraortodoxa satmar de Williamsburg, en la Nueva York de finales del XX y principios del XXI. Algunos

lectoescpectadores —me parece pertinente emplear aquí este término acuñado por Vicente Luis Mora— quizá consideren que, tras exponerse a las andanzas audiovisuales de la protagonista en Netflix, la lectura de esta *memoir* poco les va a aportar, pero se llevarían una grata sorpresa al acercarse a la escritura altamente sensorial y precisa mediante la cual Feldman documenta su educación represiva y sus constantes deseos de libertad.

Entre los predecesores de Feldman, que recrearon también literariamente la vida de las comunidades judías askenazíes en los Estados Unidos tenemos a la nonagenaria Cynthia Ozick, nacida en 1928 en Nueva York de padres rusos. Desde su Bronx natal se ha convertido en la gran narradora y ensayista de la identidad judía en el país norteamericano, con libros como la colección de ensayos *Metáfora y memoria* (Mardulce) y sus *Cuentos reunidos* (Lumen). En un registro más tragicómico escribe Daniel Fuchs, quien, de hecho, acabaría convirtiéndose en guionista de Hollywood. Su novela *Tributo a Blenboldt* (Automática, 2020), forma parte de su trilogía sobre Brooklyn. Fuchs nos habla de otra comunidad judía también de Williamsburg, pero en esta ocasión escribe sobre (y durante) los años treinta del siglo xx, cuando el Holocausto afortunadamente aún no había marcado las vidas de sus habitantes. En tono de comedia teatral, Fuchs ilustra la cotidianidad de un vecindario cuyo día a día, en plena Gran Depresión, implica una lucha por la supervivencia y cuyo ambiente nada tiene que ver con el del Williamsburg actual, donde el precio de un apartamento ronda el millón de dólares. Los personajes de Fuchs no vivían en un entorno de ortodoxia religiosa,

a juzgar por la fascinación que ejercían estrellas de Hollywood como Joan Crawford en Ruth, la mujer del protagonista de la novela, un antihéroe llamado Max Balkan cuya mente está siempre urdiendo planes fallidos para convertirse en millonario.

Los libros recién mencionados, si bien están escritos en inglés, están trufados de términos en yiddish como *kvetch* [quejica] o *schlemiel* [torpe], que muestran que estos inmigrantes de primera o segunda generación no habían perdido totalmente la conexión con su lengua y cultura.

También en Latinoamérica recalaron numerosas familias judías del Este de Europa. De hecho, Buenos Aires se convirtió en uno de los centros mundiales más importantes del teatro en yiddish, junto con Nueva York, en las primeras décadas del siglo xx. Esta época y su particular atmósfera la rememora el escritor argentino Edgardo Cozarinsky en su novela *El rufián moldavo* (Seix Barral, 2006). En ella se comen unas gachas de tradición rusa llamadas *kasha* y los carteles de teatros como el Excelsior o el Ombú figuran escritos tanto en caracteres latinos como hebreos, pues el yiddish emplea este último alfabeto.

La novela más reciente acerca de los judíos askenazíes en Argentina acaba de publicarse en castellano el pasado mes de junio. Se titula *El gueto interior* (Literatura Random House) y su autor es Santiago H. Amigorena. Escrita originalmente en francés, la novela ha sido finalista del premio Goncourt y de otros dos premios literarios franceses. La traducción de Martín Caparrós, primo del autor, es la idónea para que el texto conserve íntegramente su argentinidad. Como material memorístico, Amigorena se sirve de las cartas escritas por su bisabuela Gustawa

Goldwag desde el gueto de Varsovia a su hijo Vicente Rosenberg, abuelo del autor. Caparrós, en una nota inicial, deja ver su fuerte vínculo con el texto que va a traducir y resume en estos términos lo que podría ser el relato de cualquier judío latinoamericano: “Es una historia casi argentina, casi polaca, desplazada. Mi primo Santiago la cuenta en francés, como nuestra tía Viqui la contó en inglés y yo en castellano: somos el resultado de esa dispersión que unos llamaron diáspora.”

Por último, y para seguir viajando hacia atrás en el tiempo, acudamos a las memorias de Israel Yehoshua Singer, el escritor polaco-estadounidense que tuvo la mala suerte de ser hermano del Premio Nobel Isaac Bashevis Singer, hecho que opacó en cierta medida su fama. Sus memorias, escritas en yiddish originalmente y tituladas con acierto *De un mundo que ya no está*, vieron la luz durante su exilio en los Estados Unidos. Singer pretendía escribir tres volúmenes con sus vivencias en Europa y América, pero su muerte prematura de un infarto a los cincuenta años en Nueva York dejó a sus lectores huérfanos; solamente alcanzó a publicar póstumamente los veintidós primeros capítulos, que abarcan desde su nacimiento hasta los trece años de edad y cuyo escenario es el *shtetl* de Lentshin, junto a Varsovia.

Algo que sorprenderá a quienes no estén familiarizados con la vida en las aldeas judías es la heterogeneidad de sus habitantes. Singer nos da a conocer tanto al rico del lugar —el maderero *reb* Yehoshe— como a los más humildes, en su mayoría zapateros y artesanos. El autor también capta al detalle las profundas diferencias en el modo de vivir la religión que se hallaban incluso dentro de su propia familia.

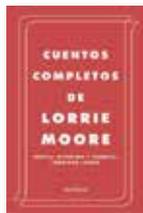
Estas memorias, como las demás obras de Israel Yehoshua, fueron un éxito entre el público de su época que seguía leyendo en yiddish en Estados Unidos, pues fue en 1946 cuando su libro vio la luz en la editorial neoyorquina Forlag Matones, centrada en dar a la imprenta textos en la lengua judeoalemana. *De un mundo que ya no está* fue traducida al inglés en 1970 por Joseph Singer, hijo del autor, y en 2020 ha sido vertida al castellano por los traductores Rhoda Henelde y Jacob Abecasis, cuya labor se centra en dar a conocer la literatura escrita en yiddish a los lectores hispanohablantes. —

MERCEDES CEBRIÁN es escritora. En 2019 publicó *Muchacha de Castilla* (La Bella Varsovia).



CUENTOS

La vida al servicio de la muerte



Lorrie Moore
CUENTOS COMPLETOS
Traducción de Alejandro Pareja Rodríguez, Isabel Murillo Fort, María José Galilea Richard y Daniel Rodríguez Gascón
Barcelona, Seix Barral, 2020, 960 pp.

ELVIRA NAVARRO

Para alegría del lector en lengua española, Seix Barral ha ido publicando los cuentos completos de narradores norteamericanos de primer nivel. Digo narradores y debería decir narradoras, pues son mayoritariamente escritoras quienes, en Estados Unidos, han llevado en las últimas décadas el hipercodificado género del relato a unos niveles de perfección que rara vez se dan en la novela. En la editorial capitaneada por Elena Ramírez hemos podido leer a Amy Hempel, Lydia Davis, Joy

Williams y ahora a Lorrie Moore, cuyos cuatro libros de relatos aparecen reunidos en *Cuentos completos*, un volumen de cuidada edición con las traducciones que en su día hicieron Alejandro Pareja Rodríguez, Isabel Murillo Fort, María José Galilea Richard y Daniel Rodríguez Gascón. Leerlo de corrido es maravillarse ante el esplendor, mantenido a lo largo de tres décadas, de esta autora nacida en Nueva York en 1957, merecedora de galardones como el Premio REA o el PEN/Malamud, y reconocida internacionalmente a raíz de *Pájaros de América*.

Que los mimbres de los cuentos de Moore sean más clásicos no la hace menos audaz y contemporánea que, por ejemplo, Lydia Davis. ¡O que Chéjov! Alguien es clásico solo si consigue ser, al mismo tiempo, rabiosamente contemporáneo: la literatura, como la vida, a menudo va de paradojas. Moore se maneja a través de estructuras lineales y cumpliendo casi siempre con la premisa de la unidad (de tiempo, espacio, trama, personaje e impresión), logrando la excelencia en ese territorio indefinido al que denominamos relato largo o *nouvelle*, que comparte con el cuento su querencia por la unidad y la intensidad, y con la novela la acumulación episódica.

Autoayuda, publicado en 1985, cuando la autora tenía 28 años, nació en el Máster de Escritura Creativa de la Universidad de Cornell. Casi todas las piezas formaron parte de la tesis de maestría de Moore, quien tuvo como mentora a la ganadora del Pulitzer Alison Lurie. *Autoayuda* parodia los libros de crecimiento personal a través de un narrador que relata como si diera instrucciones. Moore está aquí en ciernes, apuntando maneras, tono y temas: la soledad, las relaciones sentimentales desgraciadas, la desubicación

y la enfermedad, todo ello atravesado siempre por un humor cervantino, balsámico, encantador: hay alegría a pesar de todo. Escribe su mejor cuento cuando se sale de ese narrador que parodia los libros de crecimiento personal, el cual dirige en exceso la lectura y hace que la forma, y por tanto su contenido, resulten un tanto mecánicos, previsibles. Así ocurre en “Cómo ser otra mujer”, donde el pescado está vendido desde el principio y cifra el mérito en una experimentación tímida, o en “Cómo hacerse escritora”, brillantísimo y desternillante y desolador, pero también frío por la excesiva distancia de la voz. Coquetea con cierta experimentación (el referido narrador que cuenta dando órdenes, el recurso de las listas a lo Perec o el tiempo hacia atrás). En los relatos donde la narración se torna más clásica y meticulosa, la autora da el do de pecho, como en el cuento largo “De lo que se apoderan”, para mí el más sobresaliente del conjunto, en el que una hija narra la difícil relación con su madre, enferma de cáncer, y que es un prodigio de la caracterización psicológica y de la atmósfera. Se cumple aquello de Mies van der Rohe de que Dios está en los detalles, pues es en una selección portentosa de los detalles donde la escritora norteamericana se vuelve genial, captando a través de una chispeante minuciosidad toda la complejidad de lo real.

Su segundo libro de relatos, *Como la vida misma*, publicado en 1990, es a mi juicio el mejor, el más ambicioso y redondo, como si Moore hubiera encontrado el lugar desde el que explorar un territorio aún ignoto y nos brindara esa intensidad y gozo de las primeras veces. Encontramos aquí el soberbio “Además usted es feo” que John Updike incluyó en *The best American short stories of the century*, el primero que la escritora

publicó en *The New Yorker*, y del que habrá distintas variaciones o derivas en el resto de su obra. Se asientan sus temas, inevitablemente ligados entre sí. Una de las soledades más exploradas por la autora es la de la mujer liberada de su papel convencional, tan infeliz como la atada al marido y a los hijos, que en sus cuentos se encarna en profesoras de algún campus perdido en la inmensidad americana a las que parece esperar el cáncer, enfermedad que protagoniza muchas de sus historias más logradas y que adquiere unas dimensiones metafóricas. No es el cuerpo sino el espíritu quien está enfermo antes de que el padecimiento físico lo alcance como consecuencia de una sociedad en descomposición, de unas formas de vida que, como un tumor maligno, se devoran a sí mismas. *Como la vida misma* es un festival de rarezas, humor, crueldad y sagacidad, y lleva a una cumbre ese juego de creación, ocultación y desvelamiento entre las palabras y las cosas que es la literatura.

El *best-seller* *Pájaros de América*, de 1998, contiene el célebre relato del bebé con cáncer (“Gente así es la única que hay por aquí: farfullar canónico en oncología pediátrica”), que es además una reflexión sobre cómo una narración asume la imposibilidad de narrar y se hace fuerte desde ahí. Moore es aquí perfecta, lo que también significa más correcta que en *Como la vida misma*, pero no porque sus cuentos sean menos incómodos, sino porque saben demasiado bien por dónde transitan.

Gracias por la compañía, de 2014, es más crepuscular e irregular, menos sorprendente comparado con los anteriores. Se mantiene el humor y se renuncia al desarrollo, donde, como he apuntado antes, reside parte de la fuerza de la autora. Incluso por momentos la escritura destila cierta

pereza, cansancio y autoindulgencia. A pesar de que esta última compilación no esté a la altura de esas dos cumbres que son *Como la vida misma* y *Pájaros de América*, sigue siendo un buen libro, o quizás un buen cierre, el descenso elegante de una obra mayor rotunda y magistral. —

ELVIRA NAVARRO es escritora. Su libro más reciente es *La isla de los conejos* (Literatura Random House, 2019).



NOVELA

Celos, perros y el monte que los mira



Sara Mesa
UN AMOR
Barcelona, Anagrama,
2020, 186 pp.

ALOMA RODRÍGUEZ

Nat, la protagonista de *Un amor*, ha dejado atrás su vida urbana y se ha trasladado a un pueblo, La Escapa, porque vivir allí es más barato. La casa está sucia, un grifo pierde agua, hay mosquitos y es pequeña. El casero, por supuesto, es zafio, y a Nat le da un poco de miedo. Aun así, Nat trata de centrarse en el nuevo trabajo que ha conseguido, traductora literaria, y dar con lo que sea que ha ido a buscar allí: una especie de reencuentro consigo misma. *Un amor* es la novela más reciente de Sara Mesa (Madrid, 1976). Y como en la anterior, *Cara de pan*, la escritora explora los prejuicios y juega con las expectativas que genera en el lector sobre la historia que va construyendo.

Nat es una extraña en el pueblo al que llega, presidido por el omnipresente monte El Glauco. Se pelea con las palabras de su traducción,

una obra de teatro de una escritora que cambió su lengua materna por el francés (¿Agota Kristof?). La traducción sirve como pretexto, deliberadamente desaprovechado, para hablar de la importancia de la precisión en las palabras. Pero ese asunto aparece de manera fugaz, porque Nat abandona la traducción, o al menos la aparta. Al mismo tiempo, la protagonista se afana en adecentar la casa y el terreno que la rodea, va a la tienda y a veces al bar del Gordo, pero solo cuando lo hace en compañía de Píter, su vecino, al que conocen en el pueblo como *el bippie*. Adopta un perro, Sieso, que le cede su casero, con quien la relación es cada vez más tirante. Lo que empieza como el relato de un nuevo comienzo en el mundo rural va basculando hacia una atmósfera cada vez más desasosegante en la que parece que algo malo va a ocurrirle a Nat. Esa sensación crece cuando se descubre la historia de la pintada de la casa abandonada: vivía ahí una pareja de hermanos, de quienes se decía que mantenían una relación incestuosa, y la casa fue desvalijada por la gente del pueblo. La amenaza puede venir de Píter, tan majo y servil y condescendiente y voluntarioso hasta la incomodidad. O del casero brusco que la intimida y le ha ocultado algunos desperfectos de la casa. O del Gordo. O de Joaquín, el anciano cuya mujer requiere cuidados constantes. O del alemán, que no es alemán pero da igual porque en el pueblo es el alemán. O del gitano. O del vecino, que acude los fines de semana con su mujer y sus dos hijos y hace fiestas para celebrar la llegada del otoño.

La novela juega a crear un clima inhóspito hacia Nat, pero que quizá está solo en su imaginación. La historia está contada desde su punto de vista, el de una mujer que percibe el

mundo con suspicacia y cierta desconfianza, tiende a sospechar y a sentirse amenazada. Por ejemplo, en su anterior trabajo, Nat cometió un error, que le fue perdonado, pero ella creyó que eso la dejaba en una situación de vulnerabilidad permanente y se fue. Una tormenta de verano descubre algo más que goteras: varias tejas están rotas y la reparación no es cosa fácil. Es ese incidente el que propiciará un punto de inflexión en la estancia de Nat en el pueblo: el alemán puede arreglarlo, sabe cómo hacerlo, pero ella no sabe si se lo puede permitir. Él le ofrece con pulcritud y casi asepsia un trueque peculiar.

El libro tiene tres partes, y en la central sucede la historia de amor a la que alude el título. Antes y después está Nat sola, tratando de buscarse sin saber que tiene que hacerlo. En *Un amor* hay muchos fantasmas: del pasado que vuelven, con mayor o menor acierto narrativo; o interiores, como los celos, de los que se hacen aquí un retrato certero. Hay violencia, hay tragedia, hay repudio y hay una invitación, como sucedía en *Cara de pan*, a abandonar los prejuicios y a prestar atención a las cosas antes de juzgarlas. Hay también una voluntad de señalar los vicios de la tribu, que refuerza su sentimiento de pertenencia señalando enemigos comunes ajenos a ella. Todo eso está, y también un intento por comprender cómo funciona una mente que se deja llevar por la paranoia.

Es una novela compleja y complicada de definir: a ratos el clima recuerda a *Dogville*, de Lars Von Trier; la presencia de los perros que ladran cada noche hace pensar en *Desgracia*, de Coetzee, y cuando se desmelenan un poco se parece al thriller *Elle* de Paul Verhoeven. También pueden verse paralelismos con dos libros de Annie Ernaux,

Pura pasión y *La ocupación* (el primero es el relato de un deseo; el segundo, de los celos). Tiene elementos que la hacen cinematográfica por la potencia de las imágenes: el paisaje, la descripción de los espacios o la tensión que se palpa. Subyace también una reflexión, o un cuestionamiento, sobre el papel que desempeña el poder en las relaciones y en el deseo. La duda que queda en el ambiente una vez terminado el libro es si, aun sin verse las costuras, el resultado no es demasiado cerebral. A esa sensación contribuye que quizá algunas cosas suceden de manera demasiado abrupta y eso no siempre funciona. Pero quizá en realidad la estructura de la novela sea un reflejo de lo que descubre la protagonista al final, subida al monte Glauco: “Comprende que no se llega al blanco apuntando, sino descuidadamente, mediante oscilaciones y rodeos, casi por casualidad. Ve con claridad que todo conducía a ese momento. Incluso lo que parecía no conducir a ninguna parte.” —

ALOMA RODRÍGUEZ es escritora y miembro de la redacción de *Letras Libres*. En 2016 publicó *Los idiotas prefieren la montaña* (Xordica).



NOVELA

Las cosas no son tan sencillas



Walter Kempowski
TODO EN VANO
Traducción de Carlos Fortea
Barcelona, Libros del Asteroide, 2020, 354 pp.

RICARDO DUDDA

En una conversación con Philip Roth, Aharon Appelfeld decía estar interesado en el papel que

desempeña la ingenuidad en el arte. “Me parece que sin la ingenuidad que encontramos todavía en los niños y los ancianos y, hasta cierto punto, en nosotros, el arte es defectuoso. He intentado corregir ese defecto.” Si Appelfeld intentaba demostrar la ingenuidad de los judíos asimilados antes y durante el nazismo, el escritor alemán Walter Kempowski hace algo similar (desde el otro lado) con los alemanes que vivieron durante la guerra en una especie de burbuja autocomplaciente. Los personajes de *Todo en vano*, la última novela de Kempowski (se publicó en 2006 y el autor falleció en 2007) y la primera traducida al español, no viven en enero de 1945, que es cuando transcurre la trama, sino en una especie de exilio mental en una Prusia eterna y melancólica, una arcadía germánica junto al Báltico: canciones folklóricas, orgullo patriótico, aristócratas y militares, campos de trigo y la albufera, “¡Su querido Königsberg!, decía el profesor, que había comido platija a la plancha en un pequeño restaurante junto al Pregel... Y las bocinas de los grandes barcos desde el puerto...”

Mientras el Ejército Rojo se acerca desde el Este, los habitantes de la finca Georgenhof, una mansión cercana a la localidad ficticia de Mitkau, no muy lejos de Danzig (ahora Gdansk, en Polonia), observan con incredulidad los acontecimientos. ¿Por qué está la gente tan alterada? Hitler no permitirá que los rusos lleguen tan al oeste. Son Katharina, su hijo Peter, la tiita, el criado polaco Vladímir y las sirvientas ucranianas, Vera y Sonja. Katharina está siempre encerrada en su cuarto, donde lee y escucha la radio y hace manualidades. Se casó muy joven con Eberhard von Globig, el dueño de la casa

y destinado durante la guerra en Italia. Quien lleva las riendas de la finca es la tiita, familiar lejana de los Von Goblig, estereotipo de “solterona” estricta y resentida. El hijo de Katharina y Eberhard es un chico de doce años solitario, enfermizo (siempre encuentra excusas para no enrolarse en las juventudes nazis) y soñador. Colecciona sellos y siempre carga consigo un microscopio.

Para los habitantes de Georghof, representantes de una aristocracia anticuada y nostálgica de los años dorados de Prusia, la guerra es como un rumor de fondo, a veces solo una incomodidad que ha alterado algunas costumbres. Pero con el acercamiento de las tropas rusas, se ha vuelto algo más. Cada vez vienen más refugiados o gente desplazada. Lllaman a la puerta de la casa y piden ayuda: un rato frente al fuego, algo de comer, un sitio donde dormir. Una violinista, un aristócrata báltico, un economista, un pintor. Esto provoca problemas de logística doméstica. La tiita no puede llevar las riendas de la casa con tanto trasiego. ¿Dónde los aloja? ¿Qué les puede dar de comer? ¿Les darán al menos unos cupones de comida a cambio de su hospitalidad? Hay que arreglar la cancela, cada vez pasan más carros de refugiados por delante.

Todos los personajes tienen muchas otras cosas que pensar más allá de la guerra. No consiguen determinar la gravedad del asunto. Incluso cuando la evacuación resulta inminente, la tiita solo piensa en la organización de la casa. “Por la tarde seguían tronando las explosiones al otro lado del horizonte, pero no era posible quedarse eternamente sentadas en la sala, había cosas que hacer. ¿Quizá lavar los visillos antes de irse? ¿Hacer una limpieza a fondo?” No sabe si ha de pedir permiso al alcalde, o al líder

del partido nazi de la zona, para iniciar su partida. ¿Qué hacer con las cucharitas de plata? Quizá las pueden llevar y usarlas como sustituto del dinero. No funcionan las vías de tren, pero quizá podrían enviar un coche a Berlín con algunas posesiones valiosas (vajillas, cuadros) de los Von Goblig, para ponerlas a salvo.

Katharina no está tan ciega como la tiita, pero intenta hacer su vida con normalidad. Y eso implica paseos en coche de caballos hasta el pueblo, ir a librerías o visitar a amigos para tomar té con pastas mientras el resto de la población prepara trincheras y se organiza para enfrentarse a los rusos. A pesar de vivir en una burbuja aristocrática, es el único personaje que realiza un acto valiente: un cura de Mitkau le pide el favor de alojar a un hombre perseguido por el régimen. Ella duda mucho pero finalmente accede.

El doctor Wagner, que da clases particulares a Peter y pasa mucho tiempo en la casa, también vive en su mundo. Hay una escena que explica bien su ceguera e ingenuidad. Escapando del avance de las tropas rusas, se topa con un albergue juvenil llamado Johann Gottfried Herder. Durante las siguientes horas, su mayor preocupación es que no recuerda ningún poema de Herder. Kempowski relata su breve obsesión con un humor ligeramente absurdo: “Herder... ¿no tenía un absceso en el ojo? Le sonaba que tenía un absceso en el ojo”, va pensando el Doctor Wagner mientras anda sobre la nieve, perdido y hambriento.

Es el niño Peter, comprensiblemente, el más ingenuo. Recuerda a los personajes infantiles, muchas veces autobiográficos, de Appelfeld: sufren penurias y están perdidos, pero todo les resulta más o menos indiferente. En mitad de bombardeos y rodeado de muertos, Peter piensa

“en la navaja de cuatro usos que su padre le había traído el año anterior. Le roía no habérsela traído.”

En *Todo en vano*, el drama de la guerra es secundario; lo primario son los pensamientos de los personajes, sus obsesiones y reflexiones banales, su melancolía y nostalgia. De vez en cuando Kempowski sale de sus cabezas y traza con frialdad y sin caer en el melodrama breves escenas de la tragedia que rodea a los personajes: “Y entonces el hielo se rompió y los carros se hundieron, y los gritos de la gente sonaban a lo lejos como un gran suspiro.” Pero luego vuelve a la mente de sus personajes, sus preocupaciones mezquinas y sin importancia.

En la manera de narrar de Kempowski se adivina en ocasiones su proyecto más célebre, *Das Echolot* (algo así como ecosonda, o sonido de eco), una serie de seis volúmenes de diarios y archivos autobiográficos de la Segunda Guerra Mundial. En *Abgesang 45* (Canción de cisne), uno de esos volúmenes, realiza un collage de diarios de centenares de personas durante los días 20, 25 y 30 de abril, y 8 y 9 de mayo de 1945. Muchos son anónimos, otros son de personalidades como Churchill o Hitler. Las entradas conversan entre ellas y crean un relato colectivo, y a la vez radicalmente privado, de los últimos días de la guerra. En cierto modo, Kempowski hace algo parecido en *Todo en vano*: a través de párrafos sueltos, escenas breves y casi epigramáticas, a menudo banales, construye una gran novela coral sobre el fin de la guerra y el suicidio de una nación. La tensión y el drama se construyen a través de la acumulación y el ritmo. El resultado es fresco y original. El narrador a menudo comparte la ingenuidad de sus personajes y se hace preguntas banales o hace reflexiones superficiales mientras la

Historia con mayúsculas (los bombardeos, los refugiados, el Ejército Rojo, los nazis) sigue su curso.

La tiita repite a menudo que “las cosas no son tan sencillas”. No es una reivindicación en favor de análisis más complejos, es una manera de no pensar y no juzgar. Es una forma de autojustificación y auto-complacencia. El régimen llega a su fin. Prusia, una entidad casi milenaria y núcleo simbólico de una idea de germanidad (militarista y autoritaria y, a la vez, idealista y pastoral), también está a punto de desaparecer. “Las cosas no son tan sencillas”. Es solo una excusa para no enfrentarse a la realidad y no asumir las propias culpas. —

RICARDO DUDDA (Madrid, 1992) es periodista y miembro de la redacción de *Letras Libres*. Es autor de *La verdad de la tribu. La corrección política y sus enemigos* (Debate, 2019).



NOVELA

Tragedia griega en el camping Florida



Ignacio Martínez de Pisón
FIN DE TEMPORADA
Barcelona, Seix Barral,
2020, 372 pp.

DANIEL GASCÓN

Al empezar una nueva novela de Ignacio Martínez de Pisón (Zaragoza, 1960), sobre todo a partir de *Carreteras secundarias*, uno tiene la sensación de entrar en un territorio conocido. Cambian muchas cosas: el tiempo del relato, la incidencia de la historia sobre la vida privada de los protagonistas, los lugares donde transcurren, características formales

como el tipo de narración, desde la multiplicidad de puntos de vista de *El día de mañana* o *El tiempo de las mujeres* a voces sobrias y empáticas en tercera persona, pasando por mediatubundos narradores autodiegéticos como el de *Derecho natural*. Pero también hay una serie de elementos recurrentes. Entre ellos, además del rigor estructural, el pulso narrativo y una combinación agrídulce de lo humorístico y lo dramático, destacan las historias de familia y unos personajes no exactamente a la deriva pero muchas veces algo desarraigados, en ocasiones cercanos a la picaresca y casi siempre a cierta inestabilidad. Hay un conflicto generacional y un anhelo de encontrar un lugar donde pertenecer, de ser gente normal: los personajes de Pisón no saben qué significa exactamente ser gente normal, pero perciben que ellos no lo son del todo.

Pisón es un novelista metódico y racional que escribe sobre vínculos e impulsos irracionales, como los que hay entre los hijos y los padres, o los que nos hacen guardar un secreto o recordar una ofensa, y que pueden acabar marcándonos y viciando nuestra relaciones con los demás. Su novela más reciente, *Fin de temporada*, comparte algunos de esos ingredientes: diferencias entre padres e hijos, la orfandad, el malentendido o los secretos de familia. Hay coincidencias que adoptan la forma de un destino burlón y a menudo cruel. *Fin de temporada* es una novela llena de accidentes, algunos trágicos y otros algo cómicos, un poco a la manera de ese personaje de Blake Edwards que concluía que Dios es un escritor de gags. También hay un espacio para la sensibilidad hacia lo cotidiano de una época —en este caso, los últimos años del siglo pasado—, con objetos y formas de relacionarse que a veces hemos olvidado (los

primeros móviles, foros de ligue en internet, cibercafés), con cierta sensibilidad pop, que se ve por ejemplo en la música y los vehículos.

Es la historia de una madre y un hijo, marcada por la fatalidad: los padres de Iván, apenas dos adolescentes, van hacia Portugal, a una clínica abortista clandestina, y tienen un accidente de tráfico. El hombre, Juan, fallece; un poco más tarde nace Iván. Tras viajar de una ciudad a otra, con cambios de colegio a mitad de curso, en la segunda mitad de los años noventa Iván y su madre emprenden el proyecto que en teoría va a darles cierto sentido y cierta estabilidad, la rehabilitación de un camping en la Costa Dorada. Se le une Mabel, que también tiene una historia traumática (en su caso, de abusos sexuales), y durante un tiempo parece que esa empresa inverosímil ofrece una oportunidad de redención.

Entre los dos, el hijo y la madre no solo soltera sino sola, hay un vínculo poderoso, a veces asfixiante. De manera inevitable, la maduración de Iván pone una distancia entre los dos. Deja el instituto, se apunta a escondidas en una formación para trabajar en la central nuclear de Vandellós. Los hijos tienden a pensar que es normal guardar secretos a sus padres, pero creen que los secretos de los padres son secretos sobre ellos. Lo que Iván oculta a Rosa de sí mismo es menos grave que lo que Rosa oculta a Iván.

Los saltos temporales entre cada capítulo, a la manera de algunos libros de Anne Tyler, son uno de los mecanismos más característicos y eficaces de una novela que tiene muchos elementos clásicos: una herencia secreta y de pronto descubierta casi dickensiana, por ejemplo, que empuja a Iván a una especie de búsqueda. El lugar donde naces,

cree, forma parte de tu identidad, aunque no hayas vivido en él. “Tenía que visitar los lugares de su pasado y hacerlo por orden: primero su ciudad natal, después la siguiente, más tarde... Podía ser que fuera un orden azaroso, casual, pero el que la vida había escogido. Eso quería decir que era el único orden posible. Porque las vidas con las que había fantaseado no existían y esa era la única vida posible.” Encuentra datos y personas de las que no sabía nada: no es tanto que lo que descubre sea extraordinario, sino que muestra una parte de su vida que le habían escamoteado.

Atenuado por el humor, por la forma narrativa y por la ambientación, *Fin de temporada* tiene algo de tragedia griega: se observa en el elemento fatídico, en la distinción decisiva entre saber y no saber, entre interpretar los signos que muestran tu destino. También en que el conflicto entre Iván y Rosa es irresoluble: los dos tienen parte de razón y su empecinamiento produce infelicidad. “Esa herencia”, le dice Iván a su novia Céline, “fue la forma que el destino eligió para manifestarse.” También le explica: “Esa es la cuestión: no eres el mismo si sabes unas cosas que si no las sabes. Saber nos hace diferentes, nos convierte en otras personas. ¡Cómo me gustaría a mí no saber algunas cosas que ahora sé y seguir siendo el mismo!” La obsesión con los propios problemas conduce a cierta insensibilidad: “el mismo Iván que tanto había sufrido por ese asunto no era consciente del sufrimiento que a su vez causaba a los demás”, piensa Céline en un momento. Mabel, que a veces es el *comic relief*, tiene una sensación parecida.

A Iván le parece que su madre ha intentado vivir escapando: pretendía “dar esquinazo al destino”. Pero “al final el pasado siempre

acababa encontrándote”. Quizá él y su madre tienen demasiado que decirse, y eso, para Iván, no es una familia normal: la familia, piensa, es “no tener nada que decirse pero querer decírselo”. Para su madre, lo que hizo, huir, no fue una traición sino un sacrificio, algo que hacía para proteger a su hijo: “lo que quería era vivir contigo una vida pura, limpia, inocente. Pensarás que estaba intentando modificar el pasado. Nada de eso. Lo que estaba intentando cambiar era el futuro”.

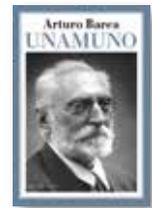
“¿Qué sabemos unos de otros, en definitiva?”, dice casi al final Rosa, tras encontrarse con una familia a la que dejó de ver hace tiempo. El rencor y el miedo pueden producir una parálisis que es también una peligrosa sensación de pertenencia, parecen percibir los protagonistas de esta poderosa, emocionante y triste novela de personajes. —

DANIEL GASCÓN (Zaragoza, 1981) es editor de *Letras Libres*. Este año ha publicado la novela *Un hipster en la España vacía* (Literatura Random House).



BIOGRAFÍA

El Unamuno de Barea: la forja de una imagen



Arturo Barea
UNAMUNO
Prefacio de William
Chislett
Madrid, Espasa, 2020,
136 pp.

JON JUARISTI

La editorial Espasa acaba de publicar la breve biografía de don Miguel que Arturo Barea (1897-1957) escribió en su exilio inglés y que apareció, casi simultáneamente, en 1952,

bajo el sello de Bowes & Bowes en Londres y el de Yale University Press en Estados Unidos. Hay que recordar que Barea había conseguido salir de España en 1939 junto a su mujer, la periodista austriaca Ilsa Kulcsar, a la que había conocido en el centro de prensa instalado en la torre de la Telefónica, durante los bombardeos sobre un Madrid del que había huido el gobierno, y con la que se había casado en 1939. En Londres se les unieron los padres de Ilsa, fugitivos de la Viena del Anschluss (el padre, Valentin Pollak, era un conocido profesor de instituto, socialista y judío). En el Madrid republicano, los comunistas habían puesto cerco a Arturo e Ilsa, a la que acusaban de trotskista. Perseguidos por los totalitarismos de signo opuesto, los Barea y los Pollak llegaron en Inglaterra en vísperas de la Segunda Guerra Mundial. Arturo e Ilsa trabajaron en la BBC (donde coincidió con su amigo Orwell), Arturo a cargo de las emisiones para España en las que intervenía bajo el seudónimo de *Juan de Castilla*, e Ilsa como traductora. El régimen franquista intentó desacreditar a Barea difundiendo la especie de que, bajo tal nombre exageradamente español, se ocultaba en realidad un georgiano soviético llamado *Arturo Beria*, paisano de Stalin y quizá emparentado con el verdugo del zar rojo, Lavrenti Beria.

En 1948 Barea obtuvo la nacionalidad británica. Sin embargo, no llegó a dominar el inglés escrito y la colaboración de Ilsa como traductora de sus libros y artículos le fue tan necesaria como constante. Así sucedió con la más conocida de sus obras, escrita en Londres bajo las bombas alemanas entre 1940 y 1945 y publicada por Faber & Faber (cuyo director literario era por entonces el poeta T. S. Eliot). *La forja de un rebelde*,

cuyo original en español no vería la luz hasta 1977, apareció por vez primera bajo el título *The forge*, título peligroso donde los haya, por su cercanía, en inglés, al término *forgery* (“falsificación”), noción que no puede aplicarse a la magnífica trilogía autobiográfica de Barea, pero que ensombrece un temprano episodio de la actividad profesional de Ilsa en Londres: su traducción del artículo de Luis Portillo, “La última conferencia de Unamuno”, para la revista *Horizon*, de Cyril Connolly, en 1941. Como es sabido, fue este artículo el que difundió la versión legendaria de la intervención de Unamuno en el acto académico del 12 de octubre de 1936 celebrado en el paraninfo de la Universidad de Salamanca. Según el relato de Portillo, que no asistió al acto por encontrarse entonces en Madrid, Unamuno habría desafiado gallardamente al general Millán Astray y a los falangistas y legionarios allí presentes. Tal versión fue recogida y popularizada por un entonces jovencísimo Hugh Thomas en su historia de la Guerra Civil española y ha pasado a la reciente película de Alejandro Amenábar, *Mientras dure la guerra*.

En su mayor parte, tal versión es una *forgery*, con independencia de que, como han observado los esposos Jean-Claude y Colette Rabaté en sus últimos estudios unamunianos, y William Chislett en su prefacio a la presente edición del *Unamuno* de Barea, respondiera al “espíritu del 12 de octubre” o tuviera “un trasfondo histórico innegable”. Pero no menos innegable, según el propio Chislett, es que se trata de un “relato novelado escrito de oídas”, aunque haya llegado a convertirse en símbolo de “la memoria viva de la España republicana” y haya sido aceptado como “una crónica veraz”

por “varias generaciones de españoles” (y de no españoles). Sobra decir que este relato canónico del antifranquismo subyace en el esbozo de Barea, aunque en el mismo no se deje de admitir que “muy poco se sabe del valiente ataque a los que estaban en el poder”, si bien Barea daba por hecho que hubo por parte de Unamuno un “valiente ataque”, y que había “una verdad intrínseca” en el relato de Portillo que se imponía sobre “el exacto detalle de los discursos” del general legionario y del viejo rector.

No se tome lo dicho hasta ahora como una maniática insistencia por mi parte en una controversia historiográfica (por otra parte, ya zanjada, pese a la tenacidad del mito), sino como énfasis añadido a la tesis de que el Unamuno de Barea es el Unamuno de Barea y no el Unamuno real e histórico, lo que no es decir nada especialmente novedoso, puesto que toda biografía es una versión literaria de una vida, y la biografía de Unamuno según Barea lo es en un doble aspecto. En primer lugar, se ajusta a un género predeterminado: el de la biografía de tradición anglosajona, subgénero de una literatura de alta divulgación histórica que ha sido bien estudiado en obras como la ya clásica de Leon Edel. Es asombroso, en el caso de Barea, la maestría con la que un periodista español autodidacta, sin formación teórica ni profundo conocimiento de la tradición literaria del país anfitrión, logró convertirse en un biógrafo al estilo inglés. Para ello tuvo que asimilar un criterio que exigía seleccionar ciertos aspectos de la vida, pensamiento y obra del biografiado en detrimento de otros. Por ejemplo, no hace apenas referencia a la obra poética de Unamuno, muy extensa, quizá la más extensa de su generación

española. La obra ensayística aparece representada en la biografía por los artículos de *La España Moderna* de 1895 que recogería posteriormente en *En torno al casticismo* y en *Del sentimiento trágico de la vida*, con alguna alusión superficial a *La agonía del cristianismo*. No presta atención a la *Vida de don Quijote y Sancho*, cuya influencia fue tan decisiva en autores de las generaciones españolas de la Edad de Plata (en Ortega, Madariaga o incluso Ledesma Ramos). La problemática histórica y política de la España del Sexenio, Restauración, Dictadura y Segunda República se reduce a trazos muy esquemáticos, para situar en ella, también a grandes rasgos, la proteica y caprichosa trayectoria del escritor vasco. Por cierto, el tratamiento del entorno vasco y bilbaíno de la infancia y mocedad de Unamuno adolece de un rigor mínimo e incurre en la mitografía del nacionalismo (obviamente vasco), pero algo parecido le ocurrió a Ortega en su necrología de don Miguel, al que suponía hablante nativo del vascuence. Donde brilla en particular el genio divulgativo de Barea es en la exposición de la novelística unamuniana, que privilegia como manifestación fundamental del pensamiento y las contradicciones íntimas del autor. No aborda, en cambio, algo tan fundamental en Unamuno y la generación española del fin de siglo como la visión del paisaje. En definitiva, opta claramente por lo que Antonio Machado, el más leal de los discípulos del rector de Salamanca, habría llamado “lo universal humano”, desdeñando los aspectos más castizos y particularistas; es decir, lo más tópicamente “español”. El resultado es la biografía más inglesa, si no la más europea posible, de un escritor español escrita hasta ese momento clave en la historia del mundo.

Y, hablando de *clave*, merecería la pena rectificar, en próximas ediciones, una de las dos únicas erratas visibles del texto, que se encuentra en la página 37. Allí donde dice “que pudiera darle la clase de una integración espiritual” debería decir *clave* en lugar de *clase*. Algo semejante cabe decir de un párrafo en la página 40, “colaboró con artículos anónimos al periódico radical de su Bilbao”, en el que *periodismo* convendría más al sentido de la frase que *periódico* (había varios periódicos radicales en Bilbao, y, por cierto, el joven Unamuno también publicó artículos en periódicos conservadores bilbaínos). Un error flagrante que habría que enmendar, en la “Nota Biográfica de Unamuno” que cierra el libro, es el de la fecha de nacimiento, que no es el del 20 de abril de 1864, sino el 29 de septiembre de ese mismo año, día de San Miguel Arcángel. —

JON JUARISTI es escritor, historiador y poeta. En 2018 publicó *Sonetos de la patria oscura* (Renacimiento) y *Los pequeños mundos* (Ipsa Ediciones). En 2012 la editorial Taurus publicó la biografía *Miguel de Unamuno*.



ENSAYO

Quando se inventaron los libros



Irene Vallejo
EL INFINITO EN UN JUNCO. LA INVENCIÓN DE LOS LIBROS EN EL MUNDO ANTIGUO
Madrid, Siruela, 2019, 452 pp.

KARLA SÁNCHEZ

Los libros son el artefacto que mayor impacto ha tenido en nuestro desarrollo, pero reparamos poco en su historia. Decodificamos de manera

automática la sucesión ininterrumpida de signos que aparece ante nuestros ojos sin preguntarnos por los procesos sociales, históricos y culturales que tuvieron lugar para que ese conjunto de papel y tinta haya llegado hasta nuestros ojos. Esa curiosidad fue lo que motivó a Irene Vallejo a escribir *El infinito en un junco*.

En su ensayo, Vallejo (Zaragoza, 1979) hace un estudio exhaustivo y profundo de los orígenes y primeros siglos de vida del libro. Pero no se conforma con contar cómo se pasó de las tablillas de arcilla a los papiros y de ahí a los pergaminos y al papel, sino que también narra cómo surgió el alfabeto, cómo se transitó de la oralidad a la escritura, cómo nacieron los museos y las bibliotecas y quiénes fueron los primeros bibliotecarios.

Este recorrido, aunque fascinante para los apasionados del mundo del libro, puede volverse abrumador por la cantidad de información que se presenta entre diferentes tiempos y lugares. Por ejemplo, Vallejo interrumpe la narración centrada en el Egipto del siglo III a. C. para saltar a finales de la década de los ochenta cuando Tim Berners-Lee ideó el protocolo de transferencia http, gracias al cual podemos navegar por internet, y luego volver a la capital egipcia para conocer los planes de construcción de la Biblioteca de Alejandría. Posteriormente, la autora lleva a los lectores a la actualidad, a los fríos pasillos de la biblioteca Bodleiana, cuyo acervo solo se puede consultar si previamente se ha jurado no romper las reglas, no maltratar los libros y no prender fuego al edificio, y luego da un salto cinco mil años atrás para conocer las primeras bibliotecas de Mesopotamia, donde las tablillas de arcilla se colocaban de manera vertical una detrás de otra sobre los estantes de madera. Si

bien las digresiones y saltos temporales ayudan a establecer conexiones entre épocas distantes y pretenden darle dinamismo a la narración, esta estructura complica el rastreo de información.

A pesar de esto, *El infinito en un junco* bien podría convertirse en un libro de referencia para los profesores de historia del libro y de la lectura y una adquisición valiosa para los estudiantes de humanidades. Sin ser un texto académico, Vallejo logra escribir un compendio que refresca las bibliografías encabezadas por los volúmenes escritos por Svend Dahl, Frédéric Barbier, Alberto Manguel, Roger Chartier y Robert Darnton.

La veta novelista de Vallejo le permite mantener un tono ligero y recrear con detalle el esplendor de Alejandría, cuando Ptolomeo I ordenó que la ciudad contara con una biblioteca que almacenara una copia de todos los libros del mundo conocido para ver cumplido el sueño de universalidad de Alejandro Magno, o el sigilo de los monasterios medievales en los que los copistas y miniaturistas elaboraron verdaderas obras de arte sobre los códices que preservaban el conocimiento clásico. Al mismo tiempo, la profunda documentación de la ensayista se deja entrever en la precisión con que describe los procesos de fabricación del papiro y del pergamino y en los capítulos en los que explica la manera en que el contexto político del mundo antiguo contribuyó a la invención y evolución de los libros, como la súbita muerte de Alejandro Magno o la caída del Imperio romano en el año 476. Vallejo está consciente de que la lectura “es un ritual que implica gestos, posturas, objetos, espacios, materiales, movimientos, modulaciones de luz. Para imaginar cómo leían nuestros antepasados necesitamos conocer, en cada época, esa red de

circunstancias que rodean el íntimo ceremonial de entrar en un libro”.

En *El infinito en un junco*, Vallejo no renuncia a su formación como filóloga clásica. Además de ser un libro sobre libros es también una carta de amor a los clásicos grecolatinos. Capítulos enteros del libro están dedicados a Homero, Heródoto, Safo, Ovidio y Séneca. El análisis minucioso de estos autores y sus obras permite comprender la importancia de la herencia clásica, pero no deja de señalar las contradicciones que se gestaron desde entonces. Así, Vallejo recuerda que el primer autor en dejar su firma en un texto fue la princesa y poeta acadia Enheduanna, pero esto solo se esclareció en el siglo xx. Como ella, un sinnúmero de escritoras fueron borradas de la historia y sus voces silenciadas. “Atenas, la capital de los experimentos políticos y la osadía intelectual, fue tal vez la ciudad griega más represiva con las mujeres”, señala Vallejo.

A pesar de que el ensayo de Vallejo se centra en el libro antiguo, razón por la cual su recorrido concluye antes de que Johannes Gutenberg haga entrada triunfal en la historia e invente la imprenta, la autora no puede dejar fuera las profecías en torno a la muerte de los libros de papel. Como recuerda, a lo largo de las épocas, los libros han tenido diferentes formas, texturas y soportes, pero lo que ha permitido que sobrevivan es el deseo de trascendencia de la humanidad. Los libros electrónicos —el único formato en el que se puede conseguir el libro de Vallejo fuera de España— no son el rival a vencer, sino un avance tecnológico que retoma el anhelo de portabilidad, flexibilidad y ligereza que dio origen a los primeros libros. Finalmente, “la invención del libro

es la historia de una batalla contra el tiempo para mejorar los aspectos tangibles y prácticos [...] del soporte físico de los textos”.

Leer *El infinito en un junco* en un momento donde las bibliotecas permanecen cerradas, las librerías luchan por su subsistencia y las editoriales no saben si podrán seguir publicando nuevos títulos es un golpe de añoranza, pero también de esperanza. Los libros, recuerda con optimismo Vallejo desde un tiempo previo al coronavirus, han sido aliados de la humanidad y juntos han superado inundaciones, guerras y saqueos. La pandemia es solo una catástrofe más por vencer. —

KARLA SÁNCHEZ estudió literatura latinoamericana en la Universidad Iberoamericana y es miembro de la redacción de *Letras Libres*.



ENSAYO

Más acá del cielo



Clément Rosset
EL LUGAR DEL PARAÍSO.
TRES ESTUDIOS
Traducción de Rubén
Martín Giraldez
Barcelona, Anagrama,
2020, 88 pp.

MANUEL ARIAS MALDONADO

Podría pensarse que el momento que la humanidad está viviendo, marcado por una pandemia que ha matado a casi un millón de personas y dañando la economía en todas las regiones del globo, es el más inoportuno para la publicación de un breve ensayo sobre la alegría cuyo título alude, por añadidura, a un “lugar del paraíso” que resulta ser este mundo y no el otro. ¡No está el horno para bollos! Ocurre justamente lo contrario, sin embargo, ya que el propósito de

Clément Rosset en este breve trabajo —que en nuestro país aparece ya póstumamente tras su fallecimiento en marzo de 2018— es reivindicar la *pertinencia* de la alegría con independencia de las circunstancias. Y lo hace inspirado por una época dorada que también padeció su cuota de desgracias, el tiempo de esa antigua Grecia que supo de guerras y pestes sin por ello dejar de iluminarnos con su arte y su pensamiento: Rosset se declara aquí, con Nerval, “un hijo más de Grecia”. Tal vez eso explique que este normando, pupilo en su momento de la Escuela Normal Superior de París, enseñara en la Universidad de Niza y poseyera una casa en Mallorca, amante como era de nuestro país: para participar de los dones del Mediterráneo. Si uno toma cierta altura, no se tocan las medusas ni se ven los plásticos.

Hay que celebrar la aparición de estos tres breves ensayos en los Nuevos Cuadernos de Anagrama, tan atractivos y accesibles para los lectores, ya que constituye una ocasión ideal para que quienes desconozcan a Rosset puedan trabar contacto con su pensamiento. No es que el filósofo francés haya sido ignorado entre nosotros; todo lo contrario. Patrocinado entre otros por Fernando Savater, fue traducido pronto y de manera profusa: *La antinaturalidad* aparece en 1974 en Taurus y su *Lógica de lo peor* sale en Seix Barral en 1976; en las décadas siguientes no faltarían títulos de mayor o menor extensión (*Lo real y su doble*, *El objeto singular*, *Escritos sobre Schopenhauer*), a los que han de añadirse otros publicados en los últimos años en Latinoamérica (como sus brillantes *Reflexiones sobre cine*, que publica la argentina Cuenco de Plata, o el opúsculo sobre el sentido de la escritura *La elección de las palabras*, que debemos a la chilena

Hueders). Pero el tiempo pasa: lo que para unas generaciones es cosa sabida apenas significa nada para la siguiente. Y sería una pena que decayese, por puro desconocimiento, el interés por un escritor tan vivificante.

Pese a su concisión, los tres estudios que componen este volumen tratan de los temas fundamentales que ocuparon a Rosset a lo largo de una obra llena de continuidades y escrita siempre con una brillantez que se hizo más clara si cabe con el paso de los años. Influidos por Nietzsche y Schopenhauer, no por casualidad amigo de Cioran, el filósofo bajonormando se ocupó ante todo de aclarar las relaciones del ser humano con la realidad. Dicho así, podríamos pensar en un filósofo de la ciencia que atendiese a las limitaciones epistémicas de la percepción humana; pero no se trata de eso. Rosset defiende la realidad cruel de lo real frente a sus duplicaciones, que proyectan sentidos providenciales y fantasmagorías ideológicas allí donde solo hay un objeto terco e indiferente a nuestros espejismos: la realidad, única e inmodificable, no trae mensaje alguno bajo el brazo. El elemento trágico que hay en ello, pues no podemos hacer nada y lo sabemos o lo sospechamos, podría llevarnos al absurdo o la desesperación; para Rosset, en cambio, la salida es la alegría. He aquí la “fuerza mayor” a la que apela en sus escritos: un sentimiento que no se enfrenta a la realidad, porque sabe que esa batalla está perdida de antemano. Aquí reside la “paradoja de la alegría”: no se refiere a un objeto concreto, ni tiene razón de ser. Elegir la alegría es elegir lo inverosímil sobre lo verosímil, siendo para ella misma preferible no tener justificación; en el terreno de las razones, el nihilista siempre gana. En esa misma medida,

la alegría no puede “demostrarse”; se participa de ella o no se participa.

De ahí que, en el primero de los ensayos que podemos leer aquí, titulado “El escudo de Aquiles”, Rosset empiece por parodiar a Aristóteles diciendo que la alegría de vivir es una sustancia independiente de sus accidentes. Y es que una cosa es la alegría de vivir, otra distinta las alegrías de la vida; estas últimas vienen indefectiblemente acompañadas de penas y decepciones. Para tratar de explicar qué es esa alegría, Rosset recurre a Homero y a la descripción que hace de la elaboración del escudo del héroe griego por el dios Hefesto en el canto XVIII de la *Iliada*. Se trata de un cuadro o escultura que, a través de escenas cotidianas, sugiere un estado de paz y una felicidad desprovista de acontecimientos; algo así como un anti-Hegel. Pero la paz no es, advierte en el segundo ensayo, ella misma la alegría de vivir; solo una ocasión favorable que la hace posible: “La alegría de vivir no se cimenta en las circunstancias, ni siquiera en las más alegres.” Bien sabía Rosset que la vida trae a menudo consigo verdaderas pruebas de fe: dejó constancia de algunas de ellas en *Travesía nocturna*, una crónica en forma de diario de la depresión que padeciese durante nueve años, a raíz de un episodio personal no revelado, cuya manifestación más perturbadora fue un agudo trastorno del sueño que le impedía toda clase de descanso. Desde su punto de vista, al menos durante este difícil periodo, la alegría de vivir no podía afirmarse sino a pesar de las circunstancias.

Asunto distinto es que haya ocasiones o bienes que nos la hagan sentir; particulares alegrías de la vida que potencian la felicidad de existir. Aquí entra en juego una de las grandes pasiones de Rosset, la música, que calificase como “el más potente

catalizador de la alegría”. En consonancia con su crítica del Doble, Rosset defiende la música por no ser imagen de nada: ella misma es una ofrenda suficiente, un “pretexto sin texto” que no quiere decirnos nada concreto porque tiene un lenguaje propio y autosuficiente. Leemos: “El mundo está demasiado lleno de imágenes, de remisiones, de referencias y de reflejos: *su contenido de realidad se diluye sin cesar* en el juego de la réplica y en el espacio del punto de vista” (mi cursiva). La crítica de la duplicación está infrarrepresentada en este delicioso volumen; quien tenga interés en ella puede acudir a trabajos del autor donde se desarrolla de manera exhaustiva.

De la música dice aquí Rosset que, sin ella, el mundo sería un error o más bien una creación superflua. No se puede afirmar algo semejante de sus libros; también ellos son, al fin y al cabo, duplicaciones inútiles. Tanto si se participa o no de la más vasta alegría de existir, de ellos sí puede decirse que son una de las alegrías de la vida; al menos, pueden llegar a serlo. ¡Ya tenemos bastantes penas! Pocos lugares del paraíso habrán sido más accesibles: apenas ochenta páginas en formato de bolsillo. Basta con probar suerte. —

MANUEL ARIAS MALDONADO es profesor de ciencia política en la Universidad de Málaga. En octubre publica *Desde las ruinas del futuro* (Taurus).



La conversación
ahora continúa
en los móviles.