

LIBROS

44

LETRAS LIBRES
OCTUBRE 2020

Elena Ferrante
LA VIDA MENTIROSA
DE LOS ADULTOS

Álvaro Santana-Acuña
ASCENT TO GLORY. HOW 'ONE
HUNDRED YEARS OF SOLITUDE' WAS
WRITTEN AND BECAME A GLOBAL
CLASSIC

Coradino Vega
LA NOCHE MÁS PROFUNDA

Dubravka Ugrešić
BABA YAGÁ PUŠO UN HUEVO

Keith Gessen
UN PAÍS TERRIBLE

Vicente Monroy
CONTRA LA CINEFILIA. HISTORIA
DE UN ROMANCE EXAGERADO



NOVELA

No hay certezas



Elena Ferrante
LA VIDA MENTIROSA
DE LOS ADULTOS
Traducción de Celia
Filipetto
Barcelona, Lumen,
2020, 368 pp.

ALOMA RODRÍGUEZ

La fragilidad de nuestro mundo es cosa sabida, pero a veces parece olvidarse. Esa verdad está en los mimbres de la última novela de Elena Ferrante, *La vida mentirosa de los adultos*; la vuelta a la novela de la autora de la tetralogía napolitana *Dos amigas*, que cerró en 2015. Desde entonces han pasado varias cosas: publicó *Frantumaglia*, un compendio de entrevistas y ensayos donde más o menos explicaba la idea de la literatura que defiende, pero también sucedió que una investigación periodística trató de destapar la verdadera identidad de Ferrante, que desmentía el origen napolitano. Ferrante respondió con silencio, una recopilación de columnas publicadas a lo

largo de un año en *The Guardian* y siguió a lo suyo, que no es otra cosa que la ficción y la novela en su más larga y noble tradición: la de contar historias.

La vida mentirosa de los adultos es marca Ferrante: sucede en Nápoles, está contada en primera persona, hay enredos y sobre todo hay un deseo de escapar de la familia, el barrio y la miseria, que suele ser más moral que material. Hay también un chico deslumbrante y un despertar sexual, hay amistad femenina y una niña que quiere escribir. Los elementos con los que juega son por tanto conocidos, y sin embargo consigue que no suene a lo mismo y no solo porque la historia no es la misma. Hay algunas novedades: ya no estamos en los años cincuenta, sino en los noventa; aquí, a diferencia de lo que ocurría en la tetralogía, la protagonista ya ha ascendido: es su padre quien viene de clase baja y ha logrado medrar y convertirse en lo que siempre quiso ser, un burgués. Y será la hija, Giovanna, la que sienta la llamada de sus orígenes en el barrio alejado de su casa, en los chicos violentos y macarras, en esa tía seca, brusca, dura y controladora. Y todo eso que él ha construido junto a una mujer dócil se tambalea cuando Giovanna oye a su padre decir que no es guapa, que es igual que esa tía cuyo rostro no recuerda. Esa frase torpe —nunca sabremos con qué intención real la dice el padre— desencadena un reencuentro entre Giovanna y la tía, que a su vez siembra la semilla de lo que será la destrucción de la paz familiar y la caída del padre como héroe. Vittoria, la tía soltera, es guapa y fea al mismo tiempo; como le sucede a Giovanna: parte de la explicación de cómo se comporta frente

al mundo está en cómo cree que es, fea, nada atractiva, casi desagradable: pelo lacio, dice, cejas pobladas. Pero al mismo tiempo, los chavales del instituto alaban sus pechos, recibe elogios, le dicen que es guapa... La cuestión queda sin resolver, y es un acierto narrativo. Pero no es el único tema de la novela, el desclasamiento tiene mucho peso en este libro. Giovanna empieza a intuirlo cuando su madre le habla de la infancia de su padre: “no tenía nada de nada, tuvo que escalar una montaña a pulso, y aún no ha terminado, no se termina nunca, siempre hay alguna tormenta que te hace caer, y después vuelta a empezar”. El padre de Giovanna se empeña en no caer, rechaza el dialecto y solo habla en italiano. Y cuando su hija empieza a ir mal en los estudios y suspende, deciden que lo mantendrán en secreto. Pero para entonces, la chica ya sospecha que la vida de los adultos es esencialmente mentirosa, como la suya: “Mientras tanto fui aprendiendo cada vez más a ocultar a mis padres lo que me pasaba. O mejor, perfeccioné mi forma de mentir diciendo la verdad. Naturalmente, no lo hacía a la ligera, sufrí por ello.”

La vida mentirosa de los adultos es también una novela sobre sexo: está el sexo como lo recuerda la tía Vittoria (“Si en toda tu vida no lo haces como lo hice yo, con la pasión con la que yo lo hice, con el amor con el que yo lo hice, y no digo que tengan que ser once veces, sino al menos una, es inútil que vivas”), están los juegos protosexuales entre Giovanna y una de las hijas del matrimonio amigo de sus padres, el sexo “que tanto nos intrigaba y divertía en cualquier circunstancia”, y está también “un sexo que nos asqueaba, porque percibíamos que no se refería a nuestros cuerpos, ni a los cuerpos de los chicos de nuestra edad, ni de actores

y cantantes, sino a los cuerpos de nuestros padres”.

Ferrante sabe que la literatura se esconde en los pequeños detalles y utiliza muy bien los objetos a los que dota de una carga simbólica cuyo significado nunca termina de aclararse por completo, porque sabe, también, que el poder de lo simbólico reside en su misterio. En este caso, el objeto mágico es una pulsera, que pasa de dueña a dueña, de muñeca en muñeca y revela secretos y comportamientos nada ejemplares de unos y otros, iluminando las aristas de los personajes. Están el abandono y el perdón, la comprensión y el crecimiento, la caída y la salvación; y el camino en zigzag hacia la vida adulta de una niña cuya infancia termina el día en que oye esa frase a su padre (“se le está poniendo la misma cara que a Vittoria”) en un momento delicado para ella: “Tenía la regla desde hacía un año, mis pechos eran demasiado visibles y me avergonzaban, me daba miedo oler mal, me lavaba muy seguido, me iba a dormir desgana-da y me despertaba desgana-da. Mi único consuelo, en aquel momento, mi única certeza era que él lo adoraba absolutamente todo de mí.”

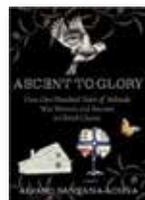
La vida mentirosa de los adultos, como todas las novelas de Ferrante, tiene un ritmo envidiable y, sin descuidar la trama, el estilo está mucho más mimado que en la saga *Dos amigas*. También esta podría convertirse en una serie: el final está abierto y los personajes dan para más. El cuerpo, el amor, el deseo, la clase, la violencia... la nueva novela de Ferrante es un destilado de lo mejor de la escritora, cuya verdadera identidad da igual siempre que siga escribiendo así. —

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



CRÍTICA

Ascensión al canon



Álvaro Santana-Acuña
ASCENT TO GLORY. HOW 'ONE HUNDRED YEARS OF SOLITUDE' WAS WRITTEN AND BECAME A GLOBAL CLASSIC
Nueva York, Columbia University Press, 2020, 384 pp.

CHRISTOPHER DOMÍNGUEZ MICHAEL

El mayor elogio que puedo hacer del libro de Álvaro Santana-Acuña sobre cómo se escribió *Cien años de soledad* y cómo se convirtió en un “clásico global” es que casi todas mis inquietudes, discrepancias y hasta enfados con el sociólogo de origen canario y su García Márquez entran en el terreno de la discrepancia fértil. Acaso lo más irritante se encuentre al comienzo de *Ascent to glory. How 'One hundred years of solitude' was written and became a global classic*, cuando el profesor del Whitman College, imitando a Harold Bloom —quien a su vez se sirvió del positivismo, de Joaquín de Fiore y de la Santísima Trinidad, cuando dividió a toda la literatura moderna en la Edad Aristocrática, la Edad Democrática y la Edad Caótica—, decide, a su vez, dividir a la latinoamericana del siglo xx en tres generaciones: las de la Forma Breve, la Forma Híbrida y la de la Novela tal cual, la monopolizada por el “realismo mágico”, el *boom* y *Cien años de soledad* (1967). Como aquella del finado Bloom (a quien admiré por tantas cosas), encuentro desagradable y errática la tríada de Santana-Acuña.

Aunque tiene la honestidad de decir que su criterio fue el formato (lo cual delata al sociólogo y descarta al crítico literario), diciéndose inspirado para acometer esa temeridad

por Karl Mannheim y por Ángel Rama, su propuesta es de aquellas que se inventan los profesores para soliviantarles, generosos y didácticos, la vida a sus estudiantes, tomándolos de la mano para cruzar el *syllabus* sin sudar del todo la adolescencia. Para quienes no fuimos a la universidad, el esquema resulta anticánónico (ya volveré sobre la distinción entre canónico y clásico con la cual cierra *Ascent to glory*) y produce algo de repelús.

Para componer su Generación Breve, Santana-Acuña llama a Pablo Neruda (autor tan solo de sus memorias y algunos discursos en cuanto a la prosa) como sirviente para justificar la obra de Jorge Luis Borges, incluyendo en ese nicho a novelistas de largo aliento como João Guimarães Rosa, José Lezama Lima (cuyo *Paradiso*, sujeto a una operación comercial y crítica de la envergadura de *Cien años de soledad*, fracasó dadas las dificultades de su lectura, se dice en *Ascent to glory*), Miguel Ángel Asturias y Alejo Carpentier (a quien se le devuelve su merecido lugar como la influencia dominante en García Márquez), junto al breve Juan Carlos Onetti. Ocurre que para Santana-Acuña, como es común entre los académicos y los productores de “literatura industrial” (para decirlo con Sainte-Beuve), la categoría “ficción” (más en el sentido de Barnes & Noble que en el de Borges) suele equivaler no solo a la narrativa en general, sino a la novela en particular, sacando a la poesía, por no ser rentable, del cuadro de la experiencia literaria.

Si el gran poeta Neruda aparece para justificar a Borges, en la generación siguiente, la Híbrida, es Octavio Paz el otro gran poeta quien presta sus servicios para explicarnos la naturaleza un tanto nonata de Julio Cortázar, Ernesto Sabato,

Juan Rulfo, Mario Benedetti y Jorge Amado. Los ensayos de Paz, decisivos para García Márquez, según lo confesó en su inolvidable epitafio del poeta, poco importan a un sociólogo consecuente en ejercer la objetividad adjudicada al cientista y no la gravedad del juicio estético.

La culminación del Espíritu Positivo, en *Ascent to glory*, es el *boom* y su Generación de la Novela, con Gabriel García Márquez (1927-2014) en calidad de astro rey –como Shakespeare en Bloom–, custodiado por el hiperactivo Carlos Fuentes (el profesional de la novela sin el cual el genial costeño de Aracataca no hubiese llegado tan lejos), por el voluble José Donoso, por Jorge Edwards (de los pocos de aquella generación que nunca le reconoció gran cosa) y por Mario Vargas Llosa. Completan el cuadro Manuel Puig y Guillermo Cabrera Infante, arrojados ambos a la periferia del *boom*, uno por su homosexualidad y el otro por su anticastrismo.

Antes de proseguir aclaro que no me atrevería a incluir *Cien años de soledad* entre los libros más importantes de la historia universal, como lo hacen algunos de sus exegetas titulados en tantísimos campus remotos o votan por ello los impresionables reseñistas espontáneos en Amazon.com, registrados puntualmente en *Ascent to glory*, en buena medida una sociología de la recepción literaria aplicada a un manicomio de macondofilia y, en menor medida, de macondofobia –que la hubo– entre colombianos muertos de envidia y rancios censores falangistas. Empero, considero *Cien años de soledad* una de las grandes novelas de la lengua española. Juro que la he leído y releído con placer desde mi propia adolescencia y, como a tantos colegas, me sería difícil concebirme sin ella como escritor en español

aunque prefiera –debilidad en la cual tengo, lo sé, escasa compañía– *El otoño del patriarca* (1975).

Refrendado mi tributo, prosigo. Si la trinidad de Santana-Acuña me disgustó como muestra de la monopolización novelística del llamado “campo literario” y sus gerentes, expreso mi satisfacción ante el logro del profesor canario, quien consiguió imponerles a sus editores de Columbia el uso de “U. S. scholar” o “U. S. writer” sobre el odioso “American” como gentilicio de los estadounidenses y creo que, al hablar de “Latin American Spanish”, simplificó para bien las cosas.

Habiendo entendido lo esencial –el *boom* logró que América Latina dejara de ser un conglomerado de “literaturas nacionales”, esa rémora decimonónica, para convertirse en un territorio “ancho y ajeno” de la literatura occidental– solo queda pedirle a Santana-Acuña que si llega a hablar de España, se refiera a su literatura como escrita en “Peninsular Spanish” y les aclare que, siendo muy variadas las maneras de hablar el español en América Latina, es facilísimo para nuestros lectores entender a profundidad aquello de lo escrito en Santiago, Buenos Aires, La Habana, Ciudad de México o hasta en Los Ángeles. Como estudio de cómo el tardofranquismo entibió a su propia censura para reconquistar el mercado latinoamericano necesario para hacer realidad “el milagro español” y en tanto crónica de cómo el casticismo fue derrotado por nuestros escritores en Barcelona, *Ascent to glory* es impecable. El *boom* no fue la odiosa operación comercial perpetrada por la codicia catalana de la agente Carmen Balcells, ni tampoco la ascensión de un grupo de iluminados siguiendo a Remedios, la bella,

rumbo al cielo de los justos. Fue un caso proverbial del exitoso matrimonio entre el genio de la novela y el comercio del libro, tal cual lo consagraron sir Walter Scott y Honoré de Balzac en el siglo XIX.

Santana-Acuña hace bien la tarea en aquello del origen alemán, durante el expresionismo, del famoso “realismo mágico” y en cómo quedó sintetizado en lo “real maravilloso” de Carpentier. La etiqueta, como se muestra en *Ascent to glory*, no puede significar lo que se le dé la gana a cualquier profesor fervoroso y para ello cita a grandes críticos como Emir Rodríguez Monegal (uruguayo, no argentino, como se menciona en el libro), quienes aclararon que en *Cien años de soledad* se cruza la tradición caribeña con el cosmopolitismo, mucho Faulkner y no poco Rulfo: la única errata dañina está donde se dice que *Pedro Páramo* es de 1964 y no de 1955, lo cual altera el discurso, disminuyendo el rúflico que fue García Márquez, gracias a Álvaro Mutis.

Finalmente, objeto el uso que se hace de cierto “neobarroco” como el estilo característico del *boom*. Se entiende lo que Santana-Acuña quiere decir: García Márquez y cía. le dieron a la lengua española una libertad y una belleza, insólitas, allá en la península, entre el Siglo de Oro y Ramón Gómez de la Serna. Pero como hace caso omiso del modernismo y Rubén Darío, ni lee poesía, Santana-Acuña ignora u omite que “neobarrocos” han sido propiamente hablando los poetas latinoamericanos presentados como tales en la pasada centuria, hacia los años ochenta, como el cubano José Kozer y algunos notables bardos rioplatenses, una vez que Severo Sarduy bautizó ese temperamento en 1972. En todo caso, serían “neobarrocos”, por el fasto y la prodigalidad

de su idioma, Carpentier, Lezama Lima, Fuentes o García Márquez, pero no prosistas tan exactos, frugales en el decir y más dedicados a la técnica narrativa que a la enumeración caótica, como Vargas Llosa, Donoso y Cortázar, el más viejo de aquella tropa.

Dejo la mitología de García Márquez, tan detallada en *Ascent to glory*, a sus fanáticos, porque, admirador fiel de algunos de sus libros, nunca lo fui de su personaje, un escritor que llevó en el cinto las llaves de las ergástulas castristas que —ya se ha dicho— le confió el tirano. Tampoco comento el adecuado ejercicio genético del sociólogo a la hora de compulsar variantes en mecnoscritos. Agregó que, acertada en términos generales, La Mafia mexicana descrita por Santana-Acuña no fue ese cenáculo casi militante que se presenta a ratos, sino algo más parecido a una fiesta interminable, como aquella interpretada en *Ascent to glory*, en donde se cuenta cómo la misantropía y el mal carácter de Donoso lo hundieron literariamente mientras que la jovialidad de García Márquez, en aquellas bacanales, potenciaba geoméricamente sus *Cien años de soledad*. Es de admirarse el rigor que Emmanuel Carballo puso en auxiliar a su fugaz amigo colombiano y una vez más lamento que aquel buen crítico se haya retirado tan rápido de la escena, privando de su talento —resentido o perezoso— a la literatura mexicana.

Santana-Acuña termina *Ascent to glory* afirmando que no todas las obras canónicas son clásicas, porque las primeras necesitan del mantenimiento regular de la academia y de la crítica mientras que las segundas permanecen incólumes. El aserto es interesante aunque olvida que los clásicos también mutan. Nuestro Miguel de Cervantes no es el mismo

que el de Miguel de Unamuno ni el actual Shakespeare leído por los franceses es el de Voltaire. Pero ya se sabe que la historia y la sociología no se llevan bien y es correcto que así sea. Obsesionado por lo contrafactual hasta incurrir en el dislate, seguramente Santana-Acuña se pregunta qué clase de clásico será *Cien años de soledad* en tres siglos. Mientras tanto, *Ascent to glory*, de Álvaro Santana-Acuña, nació con buena estrella. Ignoro si llegue a ser un clásico de la crítica sociológica pero es indudable y certera su pertinencia canónica más allá de los estudios culturales de los que forma parte porque está escrito con dedicación y nobleza. —

CHRISTOPHER DOMÍNGUEZ MICHAEL

es escritor y crítico literario. Este año El Colegio Nacional publicó sus *Ensayos reunidos 1984-1998*.



NOVELA

Preludio de un genocidio



Coradino Vega
LA NOCHE MÁS PROFUNDA
Barcelona, Galaxia
Gutenberg, 2019, 430 pp.

REBECA GARCÍA NIETO

Hay lugares que, sin saberlo, se convierten en el campo de pruebas de desgracias futuras. Cuando pensamos en antisemitismo nos viene a la cabeza la Alemania nazi; con un poco de suerte, el caso Dreyfus o, ya para nota, los pogromos que ocurrieron en Rusia en el siglo XIX. Rara vez pensamos en Rumanía. Por eso sobrecoge leer que en 1934, siete años antes de que Hermann Göring hablase de la “solución final a la cuestión judía”, un personaje

de una novela de Mihail Sebastian dijese: “Hay un problema judío y es menester resolverlo. No es posible soportar un millón ochocientos mil judíos. Si en mi mano estuviera, intentaría eliminar a varios centenares de miles.”

La novela en cuestión, *Desde hace dos mil años*, retrataba la crisis de valores del Bucarest de entreguerras. En ella se describían los abusos que sufrían los judíos de forma cotidiana. Pero, al igual que Philip Roth —que defendía que el diario de Sebastian merecía ser tan leído como el de Ana Frank—, el rumano tampoco tenía reparos en mostrar la cara menos amable de los judíos aunque él también lo fuese. Así, también se decía que la idea del Estado judío palestino era una aberración o que no por ser judío alguien era menos fascista. No obstante, más que la novela en sí, lo que levantó ampollas fue el prólogo, un alegato antisemita en toda regla. Sebastian había pedido el prólogo a su profesor Nae Ionescu, pero al leerlo se encontró con “una auténtica condena a muerte”. Pese a ello, movido por una especie de honestidad intelectual, decidió publicarlo tal cual estaba.

Precisamente en el episodio del prólogo (o mejor dicho en cómo una década después Sebastian recordaba aquel momento tan doloroso) empieza el último libro de Coradino Vega, que novela los últimos años de la vida del escritor: los altibajos de su amistad con Mircea Eliade, el enamoramiento de ambos por la misma mujer o su relación intermitente con la actriz Leni Caler. En *La noche más profunda*, Vega no se limita a recrear estos episodios más o menos conocidos (en este sentido, además del espléndido diario de Sebastian son muy recomendables los ensayos de Norman Manea), sino que además reflexiona sobre el papel que

jugaron los intelectuales en el ascenso del fascismo en los años treinta. Sebastian, Eliade o Cioran pertenecían a la nueva generación de escritores —la llamada Generación del 27—. Eran los primeros pensadores libres en la historia de Rumanía y, como suele ocurrir, lo primero que hicieron fue arremeter contra la generación anterior. Como se cuenta en la novela, Cioran escribió en un artículo que había que hacer lo que fuese “para superar esa ‘dictadura reumática’, añadiendo que la única salvación pasaba por otra masacre de San Bartolomé que apuntara a quienes encarnaban esa decrepitud. Empeñados en regenerar el país, ¿nadie reparaba en que los efectos de las palabras pudieran ser literales?”, se pregunta Vega. Tiempo después el crítico y poeta Nicolae Iorga, al que se refería Cioran en su artículo, fue asesinado por la Guardia de Hierro. Desde luego, considerar a Cioran autor intelectual del asesinato de Iorga sería ridículo, pero sí cabe preguntarse, como hace Vega en otro punto de la novela, “en qué momento una palabra que alienta el crimen se convierte en crimen”. Es innegable que las palabras de aquellos que tienen algún tipo de relevancia pública pueden acabar sirviendo de coartada a los propósitos más viles. No hay que olvidar que, como decía Victor Klemperer, el lenguaje del vencedor no se habla impunemente.

En la línea de lo apuntado por Klemperer en *LTI. La lengua del Tercer Reich*, Vega se detiene en la transformación que fue sufriendo el lenguaje para ir dando cabida a las atrocidades, cada vez de mayor calibre, que iban ocurriendo a diario en Rumanía. A Sebastian no le pasan desapercibidos los “epítetos de los reporteros que habían servido a tres regímenes y hacían lo mismo con

un cuarto, las hipérbolas aduladoras, los eufemismos [...]”, el abuso de la expresión “revolución de las razas victoriosas” o del adjetivo “histórico”. A base de repetir las una vez tras otra, el sentido de las palabras, incluso las más nobles, se fue tergiversando hasta no significar nada o acabar incluso significando lo contrario. En este sentido, todos los que escribían artículos en aquella época, incluido el propio Sebastian, tuvieron su parte de culpa. Al fin y al cabo, durante una época escribió en *Cuvântul* (La Palabra), periódico dirigido por Nae Ionescu cuya línea editorial se fue escorando cada vez más hacia la extrema derecha, al igual que la mayor parte de su círculo de amigos más cercanos, incluyendo a Eliade. En un momento de la novela, Eliade le reprocha a Sebastian que en su juventud publicase algún artículo halagador sobre el fascismo italiano. No obstante, tampoco hacía falta que le acusase de nada: la mente de Sebastian es una letanía de remordimientos y autorreproches, y, lejos de ocupar el papel de víctima, siente que es él el que ha incurrido en “una deuda extraña” que no sabe muy bien “a quién pagar”.

El Sebastian dibujado por Vega es un fiel reflejo del que se muestra en los diarios del escritor rumano (de hecho, como reconoce el autor en la nota al final del libro, muchas de las palabras que aparecen en esta novela son más de Sebastian que suyas). También está muy bien retratado el enloquecido clima social y cultural de la época. Por supuesto, siempre habrá quien prefiera leer los diarios y escritos de los diferentes protagonistas en vez de una novela “basada en hechos reales”, por muy fiel a la realidad que esta pueda ser, pero no hay que olvidar que la ficción tiene sus ventajas. *La noche más profunda* permite confrontar

los puntos de vista de los protagonistas a través de una serie de “careos” que nunca tuvieron lugar. En este sentido, ofrece una visión de conjunto mucho más rica y llena de matices, algo esencial cuando se intenta entender un hecho tan complejo como el ascenso del fascismo. Se trata, en definitiva, de una novela inteligente y muy bien documentada sobre un periodo de la historia tan turbulento como incomprensible. Además, contribuye a reivindicar la figura de Mihail Sebastian, un grandísimo escritor eclipsado por los Eliade, Cioran y compañía. —

REBECA GARCÍA NIETO es escritora. Su libro más reciente es *Las siete vidas del cangrejo* (Editorial Alegoría, 2016).

NOVELA

Lo vivimos, lo contamos y lo analizamos



Dubravka Ugrešić
BABA YAGÁ
PUSO UN HUEVO
Traducción de Luisa
Fernanda Garrido y
Tihomir Pištelek
Madrid, Impedimenta,
2020, 367 pp.

BÁRBARA MINGO COSTALES

Baba Yagá puso un huevo está dividido en tres partes muy dispares en cuanto a tono, pero íntimamente unidas en cuanto al fondo. La primera, emocionante y confesional, se titula “Vete donde no te digo, tráete lo que no te pido”, y cuenta en primera persona la relación de una escritora (quizá la propia Dubravka Ugrešić, o un trasunto suyo, pero da un poco igual) con su anciana madre, que está empezando a mostrar los primeros síntomas de demencia, y por otro lado

con una joven doctoranda en estudios folclóricos que, vista a través de los ojos de la narradora, resulta sabihonda y enternecedora a un tiempo.

La madre se siente algo nostálgica pero demasiado mayor para viajar, así que le encarga a la hija que visite su ciudad natal (Varna, en la costa búlgara) y a la vuelta le cuente cómo siguen los escenarios de su infancia. La escritora peregrina por Varna con la fastidiosa sensación de ser un pelele cumpliendo un deseo vicario. Por si fuera poco, tiene que cargar con la compañía impuesta de Aba, la estudiante listilla, que la admira rendidamente. Las dos forman una extraña pareja que es clásica en la literatura y el cine: uno de los personajes adora al otro, que no soporta esas atenciones a su juicio bochornosas, hasta que gracias a la convivencia los dos desarrollan un vínculo o un afecto basado en la compasión por las universales imperfecciones humanas. En el caso de esta historia destaca el hecho de que la desequilibrada pareja esté formada por dos mujeres, que emprenden una leve pelea soterrada sin que medie ningún asunto sexual.

El segundo tercio se titula “Pregunta, pero recuerda que la curiosidad no siempre es buena”. Nos adentramos en una divertidísima novela protagonizada por tres amigas mayores (Pupa, Beba y Kluka) que van a pasar unos días en un spa en los alrededores de Praga. No hay que hacer ningún esfuerzo para imaginar la estupenda película que saldría de esta novela, por el encadenamiento de la acción, lo atractivo de la localización y el encanto de unos personajes tan vistosos. Esta parte recuerda a la novela de Jane Bowles *Dos damas muy serias*, tanto en la forma de ser y

proceder de las estrafalarias señoras que la protagonizan como en su capacidad de provocar carcajadas durante la lectura. Además, aquí y allá se van deslizando los detalles que nos hacen comprender sus penas ocultas y conmovernos en mitad del regocijo. Pupa, Beba y Kluka se las ven con una colección de disparatados secundarios que también parecen rescatados de una fábula y arrastrados a la más poliédrica vida *real*. No en vano las unidades dramáticas están separadas por unos versitos que contraponen la torpe vida con el ágil relato (por ejemplo: “Y ¿nosotros? Nosotros seguimos adelante. Mientras la vida trata al hombre como una tirana, el cuento lanza la flecha y acierta en la diana”, o bien “Mientras que la vida a menudo nos aprieta y ahoga, el cuento solo por sí mismo aboga”) y que son las puntadas visibles del hilo con que está cosido este libro sobre las relaciones entre el mito, el relato y la vida.

El libro acaba con el bloque “El que sabe mucho envejece pronto”. Se trata de un estudio divulgativo sobre Baba Yagá, figura de la tradición folclórica eslava que presenta todos los rasgos de una bruja y que ha servido para amedrentar a niños de incontables generaciones con su terrorífico aspecto y para volver locos a estudiosos de incontables universidades con su lábil simbolismo. Se presenta como texto académico, pero como lo firma la experta Aba, que conocimos en la primera parte del libro, pasa inmediatamente a ser ficción. Aquí aprendemos las diversas formas que puede adoptar Baba Yagá, los instrumentos de que se sirve para conseguir sus fines, los animales que tiene asociados y los distintos nombres con que se la conoce en los distintos países. Con

sus recurrentes alusiones a los personajes de Beba, Pupa y Kukla, el estudio incluye algo que el lector ha ido barruntando a medida que leía los bloques anteriores: el papel crucial que desempeña Baba Yagá en la historia de las mujeres, y en resumidas cuentas las correspondencias entre el mundo mitológico y la peripecia de cada vida humana, que se encuentran en el territorio común del cuento, accesible desde las dos fronteras.

La apabullante inteligencia y la amplia visión que revela Dubravka Ugrešić al acercarse al mismo tema desde tres caminos diferentes nunca eclipsan la entretenida lectura del libro (traducido por Luisa Fernanda Garrido y Tihomir Pištelek, que por la maestría y la frescura con que han resuelto el trabajo, diría lo han disfrutado mucho). Llaman también la atención por su belleza los delicados desvíos para describir fenómenos fugaces como un ocaso, un temblor del sol en las hojas de un árbol, las brillantes partículas de polvo que flotan en el aire. Y como el tema más evidente del libro nunca podrá pasar de moda, porque es el mito, entresaco en esta reseña un fragmento que se refiere a otro de los subtemas del libro, que es la vejez, por su pertinencia en estos tiempos en que las residencias de ancianos han pasado a ocupar las primeras páginas de los periódicos: “Todas las culturas primitivas sabían cómo enfrentarse a la vejez. [...] Y, sin embargo, los hipócritas de hoy en día, que se escandalizan por el primitivismo de las antiguas costumbres, aterrorizan a sus ancianos sin sentir una pizca de remordimiento. No son capaces de matarlos, ni de ocuparse de ellos, ni de construirles unos establecimientos apropiados, ni de organizarles un servicio de cuidados digno.”

Por cierto, el huevo es importante, en el libro y en la vida. —

BÁRBARA MINGO COSTALES es escritora. Ha publicado *De ansia de goznes mi alma está llena* (Ediciones 4 de agosto, 2011) y *Al acecho* (Ediciones Vitruvio, 2013).



NOVELA

Un buen nieto



Keith Gessen
UN PAÍS TERRIBLE
Traducción de Amelia Pérez de Villar
Barcelona, Galaxia Gutenberg, 2020,
400 pp.

RICARDO DUDDA

Hay un género literario frecuente en Estados Unidos (se da en la ficción y en la no ficción): autor no nacido en el país, pero bien integrado, explica a los lectores estadounidenses cómo es su lugar de origen. Como buen ciudadano asimilado, el autor demuestra su pedigrí estadounidense constantemente, y compara a menudo su país de nacimiento con el de acogida. Siempre el lugar de llegada de sus reflexiones, y su vara de medir, es EEUU. Quizá el autor ha adoptado el provincianismo cultural estadounidense, o quizá simplemente sabe que esta es la única manera de tener lectores en un país donde solo un 3% de los libros publicados son traducciones.

Pasa algo parecido con la no ficción. Desde la victoria de Trump, los libros publicados en EEUU que tratan el totalitarismo o autoritarismo en el mundo son a menudo manuales políticos de autoayuda para estadounidenses preocupados por Trump, y explican poco

de otros regímenes (un ejemplo es *Cómo perder un país*, de la periodista turca Ece Temelkuran, que explica a través de Trump, Boris Johnson y Le Pen cómo triunfó Erdogan).

En la novela *Un país terrible*, el editor y periodista Keith Gessen, director de la revista cultural *N+1* y hermano de la célebre ensayista Masha Gessen, no menciona a Trump porque la historia transcurre en 2008. Es un alivio. Pero en la primera parte, el libro encaja exactamente en este molde. Andréi es un académico (sin plaza fija) ruso, nacionalizado estadounidense, cuya familia se mudó a EEUU cuando él era niño. Aunque está completamente integrado en su país de acogida (no como sus padres, que no salieron nunca de la comunidad rusa de Boston), mantiene cierto vínculo con Rusia a través de sus estudios académicos. Su hermano, que volvió al país durante los años de Yeltsin y se hizo rico con negocios fraudulentos, ya no puede hacerse cargo de su abuela, y le pide a Andréi que vaya a Moscú a cuidarla. Andréi vuelve a su país natal como un explorador, y como americano y no como ruso. Piensa que lo detendrán en la aduana al ver su pasaporte estadounidense, y cree que el país es violento y salvaje. En los primeros capítulos, Andréi redescubre Moscú (lo conocía de breves estancias hace años): se queja de la mala educación de la gente, de la masculinidad tóxica de los hombres, de los altísimos precios del centro de la ciudad. El narrador se dirige a un lector concreto (un trasto de sí mismo) y establece cierta complicidad con él: Moscú es diferente a Occidente, pero sobre todo es muy diferente a Brooklyn.

A medida que Andréi se integra, la novela pierde la mirada provinciana y el protagonista comienza

a ver su nueva ciudad con cariño y ambivalencia, como suelen verla sus habitantes: “Durante unos cinco minutos, aquel país me pareció una especie de organización enorme y anárquica que había escapado a la modernidad y a la ordenación: un experimento en evolución continua. Me gustó aquel sitio. Pero esa sensación duró unos cinco minutos.”

Consigue, tras intentarlo varias veces, unirse a un equipo de hockey, y hace un pequeño grupo de amigos, que han creado un grupo marxista de oposición a Putin. Su tesis es que la disidencia liberal contra el putinismo solo se centra en cuestiones como la libertad de expresión o de prensa, pero no en la justicia social ni en la economía (en parte tienen razón, pero en el espacio postsoviético es muy delicado articular ideas de izquierdas, que rápidamente se asocian al comunismo). Andréi participa en acciones de protesta y en clubs de lectura marxista, se enamora, visita dachas de amigos y se integra en la ciudad. Mientras, sigue con un pie en la academia estadounidense: da clases online y sigue con envidia las carreras de sus excompañeros.

La crítica a la endogamia y vanidad del mundo universitario estadounidense es divertida y cáustica. El asesor posdoctoral de Andréi le dice que quería ser Isaiah Berlin, pero que acabó siendo el típico académico hiperespecializado en algo ridículo: en su tesis exponía la teoría de que como las chozas medievales rusas no tenían chimeneas, los campesinos rusos sufrieron daños cerebrales por culpa del humo, y esto explica el atraso ruso durante siglos. Andréi desprecia la condescendencia de los rusófilos estadounidenses y se enfrenta a uno de ellos en una cena

(le dice que “Rusia está enferma. Cuando alguien está enfermo, no necesita que lo critiquen. Necesita ayuda”, y luego se da cuenta de que es una célebre cita de Putin).

Las anécdotas y desventuras del personaje, sin embargo, no sostienen el libro, que a veces es plano y repetitivo; también se hace demasiado largo. Sus ideas políticas son ingenuas (el neoliberalismo no es el problema de Rusia, como sostiene, sino la falta de Estado de derecho y el capitalismo clientelar y mafioso) y, al contrario que *Pequeño fracaso*, las memorias de Gary Shteyngart (otro escritor judío ruso nacionalizado estadounidense), el libro de Gessen carece de sentido del humor.

La historia se salva, sin embargo, gracias al personaje de la abuela, Seva Efraimovna Gejtman. Andréi cree que conviviendo y conversando con Baba Seva podrá extraerle historias de su interesante vida, y podrá publicar un artículo académico: era historiadora, se quedó viuda tras la Segunda Guerra Mundial, fue uno de los pocos académicos judíos que conservó su puesto en la universidad tras las purgas de “cosmopolitas” de Stalin, e incluso recibió el apartamento en el que vive como recompensa por participar como asesora histórica en una película propagandística sobre Iván el Grande. Pero la anciana comienza a tener signos de alzhéimer. No le habla de su trágica y apasionante vida, solo se queja de su soledad y de que su amiga Emma Abramovna no la invita a su dacha en verano. Andréi entonces se limita a estar a su lado: pasean, van al cine, juegan a hacer anagramas, ven películas antiguas de la URSS, le organiza su noventa cumpleaños. La relación entre nieto y abuela es tierna y sencilla, y el cierre de la novela consigue, al contrario que

otros dramas en la historia, emocionarnos con sutileza. —

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

Lemmy contra Alphaville



Vicente Monroy
CONTRA LA CINEFILIA.
HISTORIA DE UN
ROMANCE EXAGERADO
Madrid, Clave intelectual,
2020, 152 pp.

MANUEL ARIAS MALDONADO

En este brillante ensayo, que confirma el atractivo de la colección Urgentes de la editorial Clave Intelectual, el todavía joven Vicente Monroy —que ha sido poeta, guionista, profesor e incluso arquitecto— presenta una enmienda contra la totalidad de la cinefilia que no solo interesará a los cinéfilos: cualquier aficionado a las películas se sentirá interpelado por esta diatriba tan apasionante como apasionada. Resulta apasionante por la inteligencia con que el autor desgrana sus argumentos, expuestos mediante una prosa exacta que rehúye la tentación del barroquismo. Y es apasionada porque Monroy ha sido un cinéfilo, de tal manera que él mismo es aquí objeto de estudio: las evocaciones de sus jornadas en la filmoteca conviven con el lamento por el carácter adolescente de este desbordamiento emocional y con la constatación de que cada vez le resulta más difícil experimentar esa vieja pasión con el

entusiasmo de antaño. Por momentos, de hecho, se diría que el autor ha escapado de una secta y ahora regresa para vengarse: la ironía acusatoria que recorre estas páginas es también un programa de superación personal. Pero no es un episodio privado, sino un razonamiento público que puede leerse como un *thriller* del espíritu. Y merece la pena.

Monroy empieza por señalar que el *homo cinematographicus* es una criatura típica del siglo xx, habida cuenta de que los hermanos Lumière—nos dice en ingeniosa *boutade*—inventaron menos el cinematógrafo que el espectador de cine. Ocurre que el espectador pronto degenera en cinéfilo, lo que quiere decir “alguien que organiza la propia vida alrededor de las películas”. Este personaje tiene sus propios rituales y se integra en comunidades orientadas a la discusión o el intercambio; en la descripción del autor se reconocerá cualquiera que haya cultivado la pasión por la sala de cine y la revista monográfica. Pero el cinéfilo merece reproche en la medida en que desarrolla “una relación patológica con el objeto de su deseo”; se trata de alguien que entrelaza su propia vida con la vida de las imágenes y experimenta conmociones estéticas a la salida de aquellas películas que marcarán su biografía como espectador. Monroy refuerza sus argumentos con el testimonio de ilustres cinéfilos: del André Bazin que describe su desgarró al salir del estreno de *Paisà* a un Phillip Lopate que veía las películas como quien reza una oración y termina desencantado con la vida a fuerza de romantizar el cine. Para demostrar la puerilidad del cinéfilo, Monroy identifica manías tan irritantes como la fetichización de los detalles fílmicos, la convicción de que el cine es un arte superior a los demás o la creencia en que el cine

no es la suma de las películas individuales sino un gran mundo que posee consistencia propia y discurre en paralelo a nuestra existencia ordinaria. El autor se incluye: también él era así, también él creía en esas cosas. De manera algo previsible, Monroy también ve en la cinefilia “una estrategia para la distinción intelectual” que permite establecer una barrera entre el simple aficionado y el concienzudo especialista; igual que exaltar al director como creador fue una “estrategia de legitimación” que permitió difundir la noción del cine como arte. En realidad, el cinéfilo es un incauto que cae en la vieja trampa de buscar la profundidad más allá de la superficie, reproduciendo con ello un “antiguo mito de la cultura occidental” que la famosa *política de los autores* formulada por la crítica francesa de los años cincuenta y sesenta habría abrazado con intensidad. A decir verdad, no se ve claro dónde está el problema de analizar y discutir las obras de arte o los productos culturales, ya sea por efecto de una vocación hermenéutica o para desentrañar mejor su forma y su significado; quien prefiera quedarse con una impresión más superficial no tiene que dar explicaciones. En todo caso, aquella cinefilia dogmática convertía la militancia ideológica en militancia estética y lo mismo entronizaba a Samuel Fuller que denigraba a Pontecorvo por un *travelling* inapropiado. Para colmo, denuncia Monroy, la cinefilia ha sido tradicionalmente un asunto de hombres dispuestos a hacer suya la “visión patriarcal” que emanaba del cine y de sus héroes: atravesar la ciudad en agosto como quien cruza el desierto acechado por los apaches. Ahora, el Me Too arremete contra esa sensibilidad masculina al tiempo que la teoría fílmica—sobrecargada de estructuralismo, semiótica

y psicoanálisis—pone límites al sentimentalismo cinéfilo.

Para Monroy, se va configurando con ello una crisis de la cinefilia que el cinéfilo interpreta de manera narcisista como muerte del propio cine. He aquí un cliché mil veces repetido y otras tantas desmentido: el cine no se muere. Ahora bien: la aparición de nuevos formatos visuales habría privado al cine de su rol privilegiado como testigo de su tiempo, mientras que la general accesibilidad de los productos fílmicos de ayer y hoy dificultaría la construcción de la biografía íntima del espectador. Pero nuestro autor va más allá: hay que celebrar la divergencia entre el ideal de la cinefilia y la realidad audiovisual contemporánea, ya que “los medios audiovisuales son jóvenes” y no importa que el cine ya no sirva para construir la identidad de las nuevas generaciones. De hecho, el cine es una “categoría excluyente” que reduce los límites del audiovisual encerrándolo en un formato caduco. Aunque podamos seguir disfrutando las películas, la forma de vida cinéfila ha terminado y ello nos obliga a desarrollar una relación más sana con las imágenes: salgamos del cine, nos propone, para reencontrarnos con la realidad.

A pesar de que Monroy escribe siempre la frase certera con ayuda de la cita más precisa, su tesis acaso sea menos convincente de lo que parece a primera vista; a ratos se tiene la impresión de que el talento que atesora el autor se ha empleado contra el objeto equivocado. Sin duda, la cinefilia ha incurrido en actitudes grotescas y excesos vergonzantes; tampoco parece cuestionable que sus días de gloria han terminado. Pero el cinéfilo que Monroy fue y contra el que Monroy escribe tiene algo de hombre de paja, de muñeco hecho a medida del golpe que lo

descabeza. Es verdad que los críticos de *Cabiers* no tienen la relevancia de antaño, pero tampoco tenemos ya a Sartre ni a Marcuse: todos ellos eran hijos de su tiempo. Y por muy dogmáticos que fueran aquellos críticos, defender a Fuller se antoja mucho más inofensivo que defender a Mao. Tal como parece haber pasado al autor, la cinefilia se entiende mejor como una pasión de juventud que el tiempo va atemperando y refinando. Incluso si el cinéfilo se entrega a excesos fetichistas, tampoco molesta a nadie. En realidad, el cinéfilo nunca ha sido el problema del cine y no se ve claro que haya de celebrarse su desaparición; salvo que nos sea indiferente que el cine se marchite como lo hizo la zarzuela. Por lo demás, el cine constriñe a las demás imágenes tanto como la novela o el

poema constriñen a las demás palabras; más que una categoría excluyente, es una forma artística exitosa que ha generado su propia tradición y seguirá viva mientras haya espectadores dispuestos a frecuentarla.

De hecho, las facilidades de acceso a las películas de todas las épocas son mayores que nunca y por eso hay razones para pensar que no vivimos la decadencia del cinéfilo, sino su edad de oro: libre de cualquier interferencia, el espectador tiene a su disposición la entera historia del cine y puede disfrutarla en sus propios términos, sin realizar grandes proclamas teóricas ni sentirse partícipe del hegeliano Espíritu Universal. También siguen editándose revistas, celebrándose festivales, creándose foros virtuales para el intercambio de impresiones. Y si,

es posible que el cinéfilo tradicional confundiera el cine con la vida, una inclinación tan vieja que ya la noveló Cervantes poniendo libros de caballería allí donde otros ponen el *noir* de la Warner Brothers o los claroscuros del expresionismo alemán. Pero la vida hay que pasarla de alguna manera y aficionarse al cine no parece la peor de las opciones; aunque quizá no sea tampoco la mejor. Sea ello como fuere, tampoco perderá el tiempo quien se acerque a este libro original y estimulante, insólito en nuestro panorama ensayístico e ineludible para los amantes del cine: aunque solo sea por saber lo que nos dice el espejo. —

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

LETRAS
LIBRES

La conversación
ahora continúa
en los móviles.

DISPONIBLE EN
App Store

DISPONIBLE EN
Google play