

LIBROS

42

LETRAS LIBRES
NOVIEMBRE 2020

Alexandra Popoff
| VASILÍ GROSSMAN Y EL SIGLO
SOVIÉTICO

Alberto Olmos
| IRENE Y EL AIRE

Ana Luísa Amaral
| WHAT'S IN A NAME?

Amaranth Borsuk
| EL LIBRO EXPANDIDO. VARIACIONES,
MATERIALIDAD Y EXPERIMENTOS

Eimear McBride
| UNA CHICA ES UNA COSA A MEDIO
HACER

Giorgio Agamben
| EL REINO Y EL JARDÍN

Guillermo Arriaga
| SALVAR EL FUEGO



BIOGRAFÍA

Vasili Grossman y la verdad sin adjetivos



Alexandra Popoff
VASILÍ GROSSMAN Y EL
SIGLO SOVIÉTICO
Traducción de Gonzalo
García
Barcelona, Crítica, 2020,
512 pp.

RICARDO DUDDA

Verdad: En 1932, cuando estaba comenzando su carrera literaria, Vasili Grossman (1905-1964) le escribió una carta a Maksim Gorki en la que le rogaba que leyera su nuevo libro, *Glückauf*, una novela que narra la vida de los mineros en la región ucraniana del Dombás:

La casa editorial ha rechazado mi manuscrito; además la editora pretendía convencerme de que el libro tiene un aire contrarrevolucionario. Escribí lo que pude ver en los tres años que trabajé en la mina Smólianka II. Escribí la verdad. Quizá sea una verdad

amarga. Pero la verdad no puede ser contrarrevolucionaria.

Gorki, convertido en uno de los escritores *oficiales* del estalinismo y uno de los principales defensores del realismo socialista, le respondió con dureza: “Dice el autor: ‘Escribí la verdad.’ Debería haberse planteado dos preguntas, primero: ¿qué clase de verdad?, y segundo; ¿por qué?” Gorki pensaba que la “sucia verdad del pasado” había muerto y había nacido en su lugar una nueva: “Por descontado, todo esto [lo que cuenta Grossman en su novela] es verdad; pero una verdad muy negativa y atormentadora.” Grossman luchó toda su vida por defender la verdad. Lo hizo sin complejos, casi de manera naïf, sin pedir permiso (lo que confundía al régimen, acostumbrado a la docilidad; quizá se salvó gracias a una combinación de ingenuidad, obcecación y suerte), como inconsciente de lo que significaba desafiar tan abiertamente al estalinismo.

Treinta años después, en 1962, Grossman escribió una carta parecida a la que envió a Gorki, esta vez dirigida al presidente de la URSS, Nikita Jruschov. La KGB acababa de secuestrar su novela *Vida y destino*:

En este libro he escrito lo que consideraba, y sigo considerando, que era la verdad. Solo he descrito las cosas que he pensado, sentido y sufrido. [...] ¿Por qué se ha prohibido mi libro, que de alguna manera puede corresponderse con las necesidades espirituales del pueblo soviético, y que no contiene ni falsedades ni calumnias, sino verdad, dolor y amor por las personas?

Censura: Grossman peleaba hasta la última coma, se negaba a introducir los cambios que le pedían y en ocasiones insistía tanto que los censores

añadían de su propia pluma los pasajes que creían necesarios (lo que provocaba la ira de Grossman y un nuevo proceso de apelaciones). El régimen lo premiaba y castigaba a partes iguales. A veces, la verdad que narraba Grossman servía para la propaganda soviética; otras, como cuando describía el antisemitismo soviético (o incluso nazi), era contraria a los intereses del Estado, y el régimen lo amenazaba y censuraba.

No consiguió que *Vida y destino*, su gran obra, que muchos críticos han descrito como la *Guerra y paz* del siglo XX, saliera a la luz mientras existió la URSS. Para Grossman era muy importante publicar en su país; se negó a seguir la estrategia de Pasternak, que publicó en el extranjero *Doctor Zhivago*. *Vida y destino* era un libro que, como le dijo a Juschov, se correspondía con “las necesidades espirituales del pueblo soviético”. El secuestro del libro, en sus últimos años de vida, lo sumió en una depresión profunda.

Guerra: Científico, sentimental e inseguro, miope, Grossman se convirtió sin embargo en una figura heroica durante la Segunda Guerra Mundial. Como ha señalado el historiador Antony Beevor, que ha editado sus textos sobre el frente y sus cartas, sus crónicas desde el frente oriental son las más detalladas y fieles del conflicto; era uno más, y gozaba del respeto de los soldados, que lo consideraban un igual y no un escritor del oficialismo. Fue también uno de los primeros escritores en desvelar, en 1944, la Solución Final: sus textos sobre el campo de concentración de Treblinka se usaron como prueba contra los nazis en los juicios de Núremberg.

Amor: En *Vida y destino*, los divorcios, infidelidades y separaciones son comunes. Los padres de Grossman se separaron cuando era niño; él se

divorció dos veces. Tuvo *affaires* con tres esposas de amigos cercanos; se casó con dos de ellas. Grossman era un mujeriego sentimental: sufría por amor y le afectaba estar alejado de su esposa o su frialdad, era un romántico a veces no correspondido; rompió tres matrimonios.

Antisemitismo: En paralelo a la historia de Grossman, Popoff cuenta la historia de los judíos en Rusia, desde el zarismo hasta las purgas posteriores a la Segunda Guerra Mundial, en las que se acusaba a los judíos de nacionalistas sionistas y “cosmopolitas desarraigados”. Popoff compara la infancia y adolescencia de Grossman con la de Trotski (judío ucraniano como él), cuenta las historias de escritores judíos como Isaak Babel e Iliá Ehrenburg y señala el enorme papel de los judíos en la Revolución rusa (al menos hasta el golpe de Estado de Lenin; la mayoría apoyaba a los mencheviques). Pero, sobre todo, da gran importancia a una de las reivindicaciones por las que más peleó Grossman: demostrar que la Segunda Guerra Mundial fue en buena medida una guerra racial y de exterminio de los judíos, algo que en Rusia se ocultó durante el estalinismo para justificar las purgas antisemitas. *El libro negro*, una obra colectiva sobre los crímenes nazis coordinada por Grossman y Ehrenburg tras la guerra, no llegó a publicarse en Rusia íntegramente hasta la caída de la URSS.

Ficción: Grossman tenía una idea elevada de la verdad. Sentía que era su responsabilidad contar lo que había vivido y le habían contado. Pero prefirió la ficción a la no ficción para hacerlo. Como escribe Popoff, la comparación común entre *Vida y destino* y *Guerra y paz* es acertada; Grossman quería escribir la *Guerra y paz* del siglo XX y creía que “la novela de Tolstói captaba los

acontecimientos de 1812 ‘con tal fuerza y veracidad’ que la ficción se convertía en una ‘realidad superior’”. En *Vida y destino*, la ficción es el mejor vehículo para contar una historia demasiado real.

En una carta que dirigió a su madre, años después de que esta muriera en el gueto de Berdichev, le dice: “Querida mamá, yo soy tú. Mientras yo viva tú también vivirás. Y cuando yo muera, tú seguirás viviendo en este libro [*Vida y destino*] que te he dedicado y cuyo destino es tan parecido a tu propio destino.”

Humanismo: Grossman escribió sobre el nazismo y el estalinismo, sobre la Segunda Guerra Mundial y el Holocausto, y siempre intentó hacerlo desde un humanismo tolstóiiano. Al contrario que otros autores que escribieron sobre la guerra, como Ehrenburg, no escribía desde la épica (el antifascismo, la Gran Guerra Patriótica) sino desde la melancolía y la indignación por los crímenes contra la humanidad. En su ensayo sobre Treblinka, se niega a aportar cifras generales y habla de individuos concretos, de médicos, ingenieros, agrónomos, abuelas, estudiantes, discapacitados: “Han muerto los violinistas y los pianistas; han muerto los niños de tres años y los de dos años; han muerto los ancianos de ochenta años con los ojos nublados por las cataratas. Han muerto los bebés ruidosos que mamaron del pecho de sus madres hasta el último minuto.”

Grossman sobrevivió al estalinismo, pero no por haber sido complaciente. En su última novela, *Todo fluye*, que escribió en sus últimos años vigilado por la KGB, establece un paralelismo entre el proceso de *deskulakización* en los años treinta (la colectivización forzosa del campo) y la limpieza étnica antisemita de la Alemania nazi: los *kulaks* (pequeños propietarios) eran para la

propaganda soviética como los judíos en la propaganda nazi. Grossman, que hasta sus últimos años distinguió entre Lenin y Stalin (el segundo, pensaba, había pervertido la misión liberadora del primero; en los años de Jruschov las críticas a Stalin se compensaban con una reivindicación de Lenin, una manera de proteger el sistema) acabó denunciando también a la generación de la Revolución: “Estaba claro que un nuevo mundo se construía para el pueblo, [pero] los principales obstáculos que se oponían a la construcción de aquel mundo se encontraban en el mismo pueblo.”

Grossman no fue precoz ni un visionario con respecto a los crímenes del estalinismo, pero cuando los descubrió no miró hacia otro lado. En *Vasili Grossman y el siglo soviético*, Popoff rinde homenaje a un hombre sentimental, melancólico, heroico y brillante, que se atrevió a defender una verdad sin adjetivos. —

RICARDO DUDDA (Madrid, 1992) es periodista y miembro de la redacción de *Letras Libres*.



NOVELA

Venir al mundo



Alberto Olmos
IRENE Y EL AIRE
Barcelona, Seix Barral,
2020, 186 pp.

ALOMA RODRÍGUEZ

“Nacer, sin embargo, no suele propiciar la palabra. Se diría que nacemos ya narrados, con poco que decir, y por eso nacer es apenas un paréntesis —medio paréntesis, de

hecho— en las biografías de las enciclopedias. Nadie sabe si Dostoievski fue fruto de un parto complicado o veloz, si Nina Simone precisó cesárea para asomarse al mundo”, escribe Alberto Olmos en *Irene y el aire*, un libro sobre el nacimiento de su primera hija. Con ese bebé van a nacer también los padres, y de eso trata este libro, de cómo el nacimiento de los hijos transforma a los progenitores en otros, en personas que ya no tendrán miedo por ellas mismas. Es de lo que se da cuenta Olmos en el último capítulo del libro y luego pone en práctica en el epílogo: arrulla a su bebé recién nacido mientras le canta una canción de un tren, lo primero que le viene a la cabeza para calmar el llanto de su hija. Empiezo desvelando que acaba todo bien, que la niña nace, al fin, sana y salva, dentro del trauma que es nacer y atravesar esos treinta centímetros de entrañas, como dice Olmos, porque así mientras se lee uno puede concentrarse en las palabras, sabiendo que la historia que está leyendo va a acabar bien. Es algo que hacía también Valérie Donzelli en su estupenda *Declaración de guerra*: dejar claro al principio de la película que el niño que enferma sobrevive. Además, en el caso de Olmos, se dice en la contraportada y se sabe si se ha leído alguna de las entrevistas que le han hecho al autor recientemente. Quiero decir que no estoy haciendo un spoiler.

Irene y el aire es el relato del nacimiento de la primera hija de Alberto Olmos, pero empieza con la última fiesta a la que asisten los futuros padres: una fiesta en la que son ya fantasmas porque la enorme tripa de su novia, Eugenia, anuncia que pronto dejarán de poder ir a fiestas y anuncia de manera ostentosa que el sexo, esa cosa divertida y sucia, tiene consecuencias. Una embarazada

es una mujer que ha follado: “Es como si la embarazada no se callara las cosas que hacen de la noche una promesa deliciosa.” El libro tiene dos partes, que difieren tanto de tono que podrían ser dos obras distintas. La primera parte tiene nueve capítulos, pero no es el relato cronológico de los nueve meses de embarazo, sino que funciona como un prólogo en el que se presenta a la pareja antes de los hijos, antes de la paternidad. Ikea, mudanzas, un coche prestado, cursos de parto, traslado de expediente para parir en un hospital público que respete el parto; el nuevo vocabulario que lo invade todo: piel con piel, colecho, maniobra de Kristeller; decisiones que hay que tomar y que se creen definitivas sobre el tipo de padres que serán: chupete sí, chupete no; epidural sí o no. Esa primera parte es una comedia, a pesar del protagonista, tímido y con opiniones razonadas aunque casi siempre acaba cediendo. “En Ikea siempre estaba pagando uno un poco más”, dice en medio de un episodio entre cómico y desasosegante. En esa primera parte, Olmos trabaja un costumbrismo renovado, especialmente dotado para señalar las contradicciones, sobre todo las propias, por ejemplo, elegir en qué hospital parir: “Durante meses di por hecho que pariríamos en el hospital que nos tocaba, como habían hecho todas mis amigas durante años. De hecho, acudir al hospital que te toca, como llevar a tus hijos al colegio que les corresponde, era para mí la única muestra verdadera de confianza en la democracia.” En esta primera parte también se ponen las semillas para que la segunda parte sea trepidante y conmovedora: alguien que les cuenta que el bebé puede morir en la tripa, las señales de alarma que les explica la matrona (sangre), y la muerte que aparece como

una sombra: “La paternidad siempre implica que alguien tiene que morir. [...] El padre o la madre no pueden ver morir a su hijo. Ser padre implica eso: morir antes; morir.”

La segunda parte del libro es el relato del parto, lleno de sobresaltos y malos presagios que, afortunadamente, no se cumplen. El ritmo se acelera aquí, empieza la acción y la novela pierde casi todos los toques de comedia: ya no hace gracia la torpeza de la pareja, que no acude al hospital sino al centro de salud, donde antes había risas empieza a crecer la angustia. Pero esta es una historia que acaba bien. Hay un truco, eso sí: esto que cuenta se lo han contado ya muchas veces, y él lo tiene escrito en un cuaderno “de tapas blandas y rojas” en el que escribieron “lo que nos sucedió el 26 de febrero, quizá tres o cuatro o seis meses después, cuando nos dimos cuenta de que no queríamos olvidar lo que habíamos vivido aquel día”. El cuaderno está debajo de la carpeta donde archiva las declaraciones de la renta, dice. “La letra es mía, y la tinta, azul. Veo mi menuda caligrafía cubrir varias páginas, siempre impares. Las líneas obedecen a cierta tendencia ascendente y nunca concluyen en punto, sino en el rabito demasiado largo de la última letra”, pero no está hablando solo de su caligrafía, está hablando del estado de ánimo en que escribió eso. Olmos, ahora en el papel de testigo privilegiado, demuestra su versatilidad y su capacidad para provocar emociones en el lector, al mismo tiempo que mira a su yo pasado con cierta ternura. Al incorporar el material escrito, entronca con todos esos libros que cuentan, además de la trama, cómo se han hecho. Todo cobra sentido y vuelo cuando la niña sale y está bien y respira; no importa que haya que operar

a la madre: “Yo no sentía preocupación y la cara de Eugenia mostraba una enorme serenidad. No íbamos a despilfarrar el miedo nunca más en nosotros mismos, lo guardábamos para el futuro.” *Irene y el aire* es un libro cuyo final es el principio de una nueva vida desconocida e incierta: la de la niña que nace, pero también la de la pareja convertida en otra cosa ya, en padres. Hay algo universal en esa inocencia y en esa apuesta en el futuro, quizá por eso sea tan emocionante. —

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



POESÍA

¿Quién les da nombre a ellos?



Ana Luísa Amaral
WHAT'S IN A NAME?
Traducción de Paula
Abramo
Madrid, Sexto Piso,
2020, 176 pp.

BÁRBARA MINGO COSTALES

Lo primero que hace la poeta portuguesa Ana Luísa Amaral en este libro es preguntarse qué hay en un nombre, y lo hace con las palabras de Julieta. Sabemos que en la obra de Shakespeare Julieta se responde —aunque su respuesta está condicionada por lo que conviene a su amor— que el nombre no afecta a lo nombrado, que la rosa desprendería un aroma igual de dulce aunque se llamase de otra manera. Por eso convendría abrir el libro con la actitud de quien llega a un lugar desconocido y se dispone a mirarlo todo con ojos nuevos: ¡qué más da el nombre, olvídale!

Ese olvido es una nueva ocasión que se le da al mundo de presentarse como un recién nacido lleno de oportunidades y de encantos particulares, por encima de las convenciones que lo convierten en un surtidor de automatismos. El de poeta es un doble trabajo, porque por un lado debe nombrar las cosas y por el otro tiene el cometido de hacernos reparar en ellas como si fuesen nuevas, de barrerles el polvo de la convención. O de limpiar las puertas de la percepción, y así ya ha aparecido el segundo William —Blake— de la tríada de poetas que venera Amaral. La tercera es Emily Dickinson.

Pero sabemos también que la pregunta de Julieta no está animada solamente por un interés filosófico, sino que en ella hay algo de desespero expectante, pues una u otra respuesta podría decantar la trayectoria de su amor. Vamos a ver cómo se lo toma Amaral, qué importancia le concede a los nombres. El primer poema, que va suelto y no dentro de los bloques que le siguen, se llama *Cosas* (*Coisas*). ¿Cosas y nombres son intercambiables? ¿Pueden sustituir unos a otros? Ya en él reconoce que, aunque sean insuficientes (dar nombre a las cosas es “un reducido oficio”), son imprescindibles para nosotros, no contamos con otra cosa, desde que hemos asociado a cada ser con un símbolo verbal hasta el punto de sustituirlo. ¿Cómo recorrer el camino inverso? Voy a tratar de escapar de los nombres en que están encerradas las cosas, pero solo puedo hacerlo a través de esos mismos nombres: con los barrotes de la prisión construiré la escalera por la que me voy a fugar. En esa paradoja estamos siempre.

El resto del libro queda entonces teñido por el título, la cita de Shakespeare y el primer poema.

Se divide en cuatro bloques: *Cosas*, *Retornos*, *Poblamientos* y *O, en otras palabras* (3 poemas). Parece que la poeta se acerca a los fenómenos y los seres tratando por fin de captar la verdad profunda que ha quedado tantos años sepultada bajo el nombre, y en su acercamiento subraya la relación que mantiene con ellos. Surge el yo en virtud de su capacidad de relacionarse.

En *Cosas* la estructura se repite en el arranque de varios poemas, un yo que recurrentemente acomete una acción sencillísima: “Asesiné (tan fácil) con la uña / a un pequeño mosquito / que sin tener licencia ni permiso / aterrizó en la hoja de papel”; “Dejé un libro / en el banco de un jardín: / un despropósito”; “Rompí, / como si fuera un pensamiento, / una castaña brava que recogí del suelo, / su cáscara encendida e inquietante.” A partir de acciones tan sencillas desarrolla los poemas con una minuciosidad que asocio con el sigilo, para no despertar a los nombres que engullen a los seres que acompañan. En todo el primer bloque se respira un ambiente neblinoso, como esos días en que apenas se distinguen los contornos y también el sonido adquiere un tono insólito. La voz está midiendo los límites de su cuerpo.

A medida que avanza el libro, las acciones se complican, es como si la poeta hubiese adquirido una nueva seguridad al desenvolverse por el mundo, y se atreviese a utilizar los nombres de las cosas a su favor y estuviese ya lista para entenderse con el prójimo. Los poemas del bloque *Retornos* resultan menos metafísicos, contienen pequeñas historias cotidianas (un pescado en el horno que al final se quema; cómo se cocina una empanada de pollo; un difuso poema de amor hacia alguien que habla otra lengua; una carta a

su hija...). Parece haberse restaurado una antigua confianza que permite la aparición, o el retorno, de la segunda persona.

Sigue el bloque *Poblamientos* y ya el mundo está maduro para que lleguen ellos. Hay más bullicio, que atrae recuerdos del pasado tanto propio como universal. La hija que recibía la carta pasa a ser ahora objeto de reflexión. Aparecen en los poemas personas ajenas al círculo familiar, y es como pasar de la vista por el microscopio al plano general y al aire libre. Todo se ha ensanchado y los nombres cumplen su función, porque es en ellos donde bullen los demás.

Y finalmente, en el cuarto bloque, aparecen unos ellos más allá de ellos, una tercera persona aún más lejana que ha sido arrancada de nuestro estado de fraternidad y convivencia. Contiene tres poemas: “Bifronte condición”, “Mediterráneo” y “Alepo, Lesbos, Calais, o, en otras palabras”. El título del último deja claro de qué está hablando la poeta; en él dice “De lo que veo lejos y en pantallas / no puedo hablar usando redondillas, / versos redondos, una sintaxis pulcra y uniforme.” La tragedia de los refugiados no solo es inabarcable sino que se percibe mediada, y eso impide el uso del lenguaje que ya se había conseguido dominar. Lo que se ha vuelto a perder está entre la pericia y el hechizo y las palabras de nuevo son herramientas inútiles. Ahora la poeta tantea los límites de nuestro mundo, después de haber recorrido el camino que le había devuelto la voz. Pero la realidad se escurre entre el tamiz de los nombres. —

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).

ENSAYO

Cómo hacer cosas con libros



Amaranth Borsuk
EL LIBRO EXPANDIDO.
VARIACIONES,
MATERIALIDAD Y
EXPERIMENTOS
Traducción de Lucila
Cordone
Buenos Aires,
Ampersand, 2020,
298 pp.

PATRICIO PRON

Nadie verá nunca este libro en las listas de “los más vendidos”, pero los únicos perjudicados por esta omisión serán aquellos lectores que ingenuamente crean que algo es bueno si lo han comprado muchas personas. No hay nada que reclamar, pese a ello, a su joven autora, la poeta y artista multidisciplinaria estadounidense Amaranth Borsuk, ni a su tema, la historia del libro y sus transformaciones a lo largo de, digamos, los últimos 5.500 años, una historia especialmente atractiva en tiempos en que el libro y lo relacionado con la cultura surgida en torno a él se convierten en fetiche mercantil mientras los índices de lectura no dejan de bajar. La razón por la que es improbable que *El libro expandido* sea leído por muchos lectores radica en el hecho de que, a diferencia de otros libros recientes sobre el tema, su autora no banaliza esa historia, la del libro y la lectura, ni la degrada a una fantasía sobre reyes y escribas o a una lección escolar repleta de lugares comunes; de hecho, el de Borsuk es un libro que no subestima en ningún momento a su lector, al que ofrece, en cambio, al final de la obra, lecturas complementarias y recursos en línea para “seguir investigando”.

El libro expandido aborda las diversas materialidades del libro, desde las tablillas sumerias hasta el objeto comercializado con ese nombre en la actualidad. “El libro pareciera ser un objeto sólido”, escribe Borsuk, “pero, sin embargo, hoy parece estar listo para disolverse en el aire o, al menos, tenemos que admitir que ha estado amenazando con hacerlo en el imaginario popular desde hace al menos una década con la aparición del lector Sony Reader, en 2006, y en 2007, con el Kindle de Amazon, dispositivos de lectura que muchos creen que llevarán a la obsolescencia del libro”, afirma.

La autora no es una pesimista cultural, sin embargo. Y la tesis central de su obra es que los soportes electrónicos resultan beneficiosos de dos maneras: haciendo que el libro en tanto “dispositivo para la diseminación de ideas” conserve su centralidad en nuestra cultura y ofreciendo un campo de posibilidades para la intervención artística: no es en absoluto sorprendente que la estandarización del libro como objeto producido industrialmente y los temores en torno a la pérdida del libro físico hayan conducido a una extraordinaria diversidad de “libros de artista”, cuya génesis la autora remonta a las obras de William Blake, Ed Ruscha, Stéphane Mallarmé, Ulises Carrión, Emmett Williams, Raymond Queneau, Georges Perec y otros creadores.

Borsuk ha leído a los grandes autores sobre el tema, desde Roger Chartier a Frederick Kilgour pasando por Frederic G. Kenyon, Anthony Grafton, Henry Petroski, Alberto Manguel y David Finkelstein. (Resulta evidente que, al menos hasta hace poco tiempo, la historia del libro ha sido otra de esas historias que es narrada casi exclusivamente por hombres.) Al discutir el

libro como “objeto”, como “contenido”, como “idea” y como “interfaz”, la autora propone al menos cuatro formas antitéticas (pero complementarias) de concebirlo, así como el tipo de cosas que se hacen con él, el conjunto de prácticas que, partiendo de las limitaciones y las posibilidades que ofrece el libro, conforman una sociedad y una cultura. La suya es una historia inspiradora y elegante, una de esas, muy raras, obras de divulgación que no se limitan a popularizar conocimientos sino también a pensar “con” ellos, en un proceso extremadamente inclusivo para el lector, al que se invita a realizar un recorrido que (y esto es especialmente explícito en *El libro expandido*) no termina: como nos recuerda la autora, la historia del libro está llena de periodos en los que dos o más soportes materiales de la lectura coexistieron sin que la existencia de uno supusiese una amenaza para el otro. Y, en cualquier caso, nuestras prácticas de lectura en línea se parecen mucho a las que llevaban a cabo los lectores de papiros y de tablillas de arcilla no solo debido al *scroll*; una vez más, lo nuevo repite una gestualidad pasada, y la utilidad y la importancia del libro vuelven a ponerse de manifiesto cada vez que abrimos uno realmente bueno. Por ejemplo este.

El libro expandido es el tercer título de la colección Comunicación & Lenguajes que dirige la investigadora argentina Silvia Ramírez Gelbes; lo precedieron *El discurso híbrido. Formas de escribir en la web* de la directora de la colección y *Lectura transmedia. Leer, escribir, conversar en el ecosistema de pantallas* de Francisco Albarello. Quizás valga la pena leer este libro de Amaranth Borsuk junto a ambos títulos y como parte de una constelación conformada también por una (otra) maravilla relativamente reciente, el libro de

Peter Mendelsund *Qué vemos cuando leemos*, publicado en 2015 por Seix Barral. No todo lo que vale la pena está en la lista de “los más vendidos”. —

PATRICIO PRON es escritor. En 2019 obtuvo el premio Alfaguara de novela con *Mañana tendremos otros nombres*.



NOVELA

Nadie va al infierno



Eimear McBride
UNA CHICA ES UNA COSA A MEDIO HACER
 Traducción de Rubén Martín Giráldez
 Madrid, Impedimenta, 2020, 272 pp.

BÁRBARA AYUSO

A veces los elogios les sientan regular a las novelas. Afirmar que es heredera de Joyce, de Beckett o de Woolf es tan cierto como desalentador, por grandilocuente. Todo eso se ha dicho —y más que se dirá— de la primera novela de Eimear McBride (Liverpool, 1976), *Una chica es una cosa a medio hacer*, a la que se ajustan perfectamente tanto el repertorio de premios logrados como el título de “clásico instantáneo”.

Alabarla es fácil, salir indemne de su lectura ya no tanto. Por eso conviene avisar: las primeras páginas parecen concebidas para expulsar lectores. Nos topamos con el relato en primera persona de la cría protagonista, en un lenguaje roto que fusila deliberadamente cualquier convención sintáctica o lingüística. Toda la novela está narrada en un borboteo desestructurado de palabras, un desafío estilístico seguramente responsable de que tardara en publicarse más de nueve años en Reino Unido. Cuando lo hizo fue un

ciclón, porque no es un libro para andarse con tibiezas: puedes abandonarlo o dejar que te rompa.

La chica a medio hacer no tiene nombre, vive en Irlanda con su madre, fanática religiosa, y su hermano mayor, que padece un cáncer cerebral y a quien se dirige la narración. El resumen de su vida se le escurre a ella en un balbuceo: “No hay entrañable historia ninguna.” Ni siquiera en la infancia, cuando los hermanos son los parias del lugar. Él queda tocado con una cicatriz que lo desfigura y ambos sufren la asfixia de un hogar envenenado de rezos, violencia y un padre ausente. Temáticamente podría emparentarla con Edna O’Brien, pero el negror de McBride es más desolador porque no hace treguas, es deslumbrante en su sadismo. También en su exigencia: la novela le reclama todo (estómago, atención, aguante) al lector, y se lo reclama todo el rato.

Tras la infancia oscura y culposa, la enfermedad hace un paréntesis, aparece la pubertad. Y estalla el sexo, que la chica abraza con una fluidez suicida en busca de cualquier cosa menos placer. A la caza de cualquier clase de dolor. A través de una experiencia repugnante con su tío, el sexo se le revela como una herramienta de tortura, de venganza y castigo. Hacia ella y hacia los demás. “Qué bien no sentirse pura”, se maldice. “Lo sucio está hecho.” Una espiral que se desboca cuando abandona el pueblo y se muda a la ciudad, lejos del único afecto sin ensuciar que tiene, el de su hermano. Huye del dios enfermizo de su madre y se vuelca a conciencia en su propia degradación. Alcohol, desconocidos y golpes. “La respuesta a cada pregunta es Folla”, resume. Sus pensamientos, y la prosa, se tornan aún más biliosos y atropellados,

como si las palabras no supieran con qué otras juntarse para escapar.

“Noto su cuerpo ahora como un peso submarino. Me arrastra. Quiero. Si pudiera estar muerta si pudieran cortarme partirme hundirme bajo algo sentir mi piel desgarrarse. Lo haría. Mejor. Tiene que ser mejor. Tengo que estar aquí. Debería saberlo. Y lo que hay tengo que hacer. Vivir. Es algo. En alguna parte. Este hombre. Quiero. Algo. Me tiro de un precipicio. Me arrastra de espaldas he de. Hago tan mal. Pero. Da lo mismo. Sigue puedes seguir.”

Cuando vuelve al pueblo por el recrudescimiento de la enfermedad del hermano, ya no es una chica sin rumbo. Es una joven hecha de colapsos físicos y morales, de autolesión depravada. Los sucesos que se producen en el último tercio son, sin duda, los pasajes más extenuantes del libro. Eclosiona todo lo que ha estado palpitando en las frases atropelladas –aunque a este punto el lenguaje ya ha hecho su magia y resultan retorcidamente naturales– para convertir el último tramo en una suerte de *Dogville* irlandés que amaga con colapsarte emocionalmente. Cuesta soportarlo, pero compensa. Escondida en el desenlace hay una belleza tan macabra que te hace darte cuenta de las páginas que llevabas sin respirar, ahogándote. “Todo en mi vida es confusión y todo está perfecto”, monologa la chica, en algún punto. Así se queda el ánimo tras acabar, devastado, pero en su sitio. “La cabeza no se queda igual después de un libro como este”, resume su traductor, Rubén Martín Giráldez. No es un libro del que puedas librarte fácilmente. Resulta que no solo de Sally Rooney viven las letras irlandesas.

Al hilo de su siguiente novela (que se publicará en España en

2021), Eimear McBride ha reconocido que “es más fácil escribir sobre el dolor, porque es más limpio”. Quizá sea verdad. *Una chica a medio hacer* rebosa una suciedad cenagosa: no hay amor, el sexo solo hace daño y las familias son claustrofóbicas. Y aun así, emerge de ella una conclusión que se parece mucho a la esperanza: al final, nadie va al infierno. —

BÁRBARA AYUSO es periodista.



ENSAYO

Del Edén a la *Comedia*



Giorgio Agamben
EL REINO Y EL JARDÍN
Traducción de Ernesto
Kavi
Madrid, Sexto Piso,
2020, 132 pp.

JUAN MALPARTIDA

Los libros de Giorgio Agamben que prefiero son casi todos breves, como *La muchacha indecible* en colaboración con Monica Ferrando, *Ninfas* y *Autorretrato en el estudio*. La alianza del filósofo, el filólogo y el historiador de las ideas y mitos está en todos ellos. Es más: en lo mejor de su obra siempre se da la presencia de la poesía, en el sentido de que lo propio de esta forma parte de las obsesiones del pensador.

Agamben estudia fundamentalmente en los textos de Ambrosio, Agustín de Hipona y Tomás de Aquino la idea del paraíso y de la culpa, de la naturaleza humana, por tanto según la tradición cristiana, y luego nos muestra el modo en que Dante los concibe en su *Comedia*, al parecer no entendida en este aspecto rectamente, porque ha sido

interpretada desde Tomás, cuando en realidad hay un elemento creador mucho más potente y revulsivo. La pulcritud de su investigación es admirable y valiosa porque desbroza con habilidad e imaginación una cuestión que ha sido importante en la concepción occidental de la naturaleza humana. Ciertamente, es un tema histórico, y hoy día solo puede interesarnos de verdad en cuanto a las metamorfosis de un mito: el paraíso, por un lado, y por el otro, la tensión entre animal y alma (animal-humano), que Agamben no explora aquí pero a la que dedicó *Lo abierto. El hombre y el animal*.

La palabra paraíso, que aparece por primera vez en griego en Jenofonte, es copia del término avéstico y designa un jardín amurallado. En algunos libros de la Biblia fue elegido el término: “Y Dios plantó un paraíso en Edén.” Es el jardín de Dios. Jerónimo le añadió algo en su traducción del hebreo: delicia. También es así en la vulgata: *locus voluptatis*. Jardín o lugar de las delicias. Hasta aquí parece que vamos sin problemas, pero ya en los primeros tratados sobre el paraíso, como el de Ambrosio, comienzan a haberlos. El paraíso es visto como alegoría del alma humana, y Adán y Eva son leídos como las dos facultades del alma: el intelecto y la sensación. Ya estamos cerca de la tensión doble de la historia del cristianismo que Agamben resume así: “la justicia originaria de la criatura, su pérdida a causa del pecado y su recuperación salvífica por obra de Cristo”. Ambrosio dice con gran belleza que o bien el hombre (Adán) “es la sombra de una vida a causa de la vida futura” o “es una especie de prueba de la vida”. “No era todavía un pecador sino aquel que más tarde habría de pecar.” Doble exilio, apunta Agamben: el hombre es

un expulsado de su patria edénica, peregrino en la tierra y consciente de que su paraíso es exterior a la misma: celeste. Es un mito que ha marcado la cultura occidental, “condenando—dice nuestro autor— a la derrota toda búsqueda de felicidad sobre la tierra”. Este es un punto importante de su investigación, porque esa condena formará parte de la economía de la culpa de la Iglesia, es decir, de la respuesta político-teológica del cristianismo.

El pecado original supone la corrupción de la naturaleza humana. Al parecer se debe del todo a Agustín la creación de esta doctrina, o “dispositivo” como la llama siguiendo a Foucault, aunque en realidad quiso hacer pensar que estaba en Hilario, en Ambrosio y en Cipriano, y que esta había sido siempre la doctrina de la Iglesia católica. Agamben sigue de manera monacal los entresijos textuales, corrupciones y alteraciones para indicarnos que Agustín tergiversa la interpretación de la Primera Epístola a los Corintios para que haya una sola lectura: “el pecado de Adán contamina la naturaleza humana misma y se convierte en el ‘pecado original’ de toda la humanidad”. Orígenes no pensó en estos términos, porque para él no son iguales los que contagiados (de manera “leve”) se mantienen en la virtud que los que son prevaricadores: sabiendo, pecan. Volviendo a Agustín, que era un buen teólogo, y por lo tanto capaz de cortar un pelo en siete, este afirma, refutando la negación pelagiana, que “si la naturaleza humana puede ser justa, entonces Cristo murió en vano”. Claro, ¿para qué? Pero no es tan fácil, porque Agustín está pensando en la necesidad de la Iglesia y sus sacramentos, en los que puso su empeño. Para el autor de las *Confesiones*, el pecado es una herida

cometida por el primer hombre, algo que transformó nuestra naturaleza haciéndola pecadora y generando pecadores. Para Agamben queda claro este extremo: el hombre solo no puede curar su naturaleza herida, solo la Iglesia, a través de los sacramentos, puede facilitar la gracia. Esto es Agustín, en contra de lo que pensaban Pelagio y Celestino, que no aceptaban que un acto pudiera convertirse en sustancia, y por lo cual recusan el pecado original. Triunfó, sin embargo, la visión agustiniana: el pecado impide al hombre disponer del paraíso, y la necesidad de la gracia solo puede obtenerla de la Iglesia. Anselmo trató de terciar en este aspecto oscuro, pero solo mostró aún más las contradicciones entre naturaleza única y personal, entre el determinismo y la libertad individual, para elegir entre el pecado y la virtud.

Para Escoto Erígena, que concebía vida y alma como idénticas, el hombre nunca ha vivido en el paraíso, y la vida paradisíaca de Adán se refiere al futuro, “cada uno según su propia proporción”. Para Erígena el paraíso no es un lugar real sino alegórico, como la propia naturaleza humana (alegoría de Dios). Pero si el Jardín es la verdadera naturaleza humana futura, entonces el hombre siempre estuvo fuera de su naturaleza, y el pecado ocurrió fuera del paraíso. Lo humano íntegro, pues, nunca ha estado afectado por el pecado. Agamben dice que es un pelagismo extremo. Erígena afirma que el pecado no es una sustancia sino que su naturaleza es “un defecto de potencia”, y nuestro autor piensa que se adelanta a la doctrina de Spinoza. El pensamiento de Erígena no triunfó, porque la naturaleza humana ya está para siempre salvada. ¿Qué negocio iban a hacer entonces los mediadores?

Ahora pasamos de la teología eclesial a la imaginación teológica asistida por la poesía, es decir, a Dante. El centro de la *Comedia* es la floresta donde está Matelda, criatura que concilia la acción y la contemplación. El poeta florentino interpreta la imagen del Jardín del Génesis y la subvierte: no está vacío, o apenas habitado fugazmente por Elías y Enoc, sino por una mujer enamorada, que baila y canta. Para Dante el amor es conocimiento (filosofía) y de él se deriva felicidad. El paraíso terrenal es una alegoría de la beatitud de la naturaleza humana, cuyos dos rostros son la vida civil y la contemplación. Agamben incide en este punto en la importancia de la dimensión transpersonal del paraíso de Dante, que implica lo político. En este paraíso del poeta hay dos ríos (no uno que se abre en cuatro como en la Biblia) y uno es el Leteo, “que corta en la gente la memoria del pecado”, algo que no podría ocurrir en el paraíso del Génesis. A diferencia de Agustín, Beatriz “atribuye a la encarnación del Hijo una restitución integral de la naturaleza humana en su dignidad original”. Para Tomás, los sacramentos son necesarios después de la llegada de Cristo, pero para Dante la encarnación cancela el pecado. Dante, pues, elige el paraíso terrenal para expresar “un mensaje teológico y político”, nada ortodoxo y con un sentido profético. El paraíso terrenal como figura de la beatitud contradice las tesis escolásticas, sobre todo la de Tomás, que negaba la posibilidad de la felicidad del hombre en esta vida.

Agamben dedica un capítulo a mostrar la concepción escolástica de la naturaleza humana, sin duda importante por su repercusión en el imaginario social, político y filosófico posterior. El centro de esta idea es que la naturaleza humana,

para esta tradición, es lo que queda si se la separa de la gracia. Así pues solo hay naturaleza corrupta. La gracia es lo que aparece ante el abandono humano. Para salvarnos, hay que agregar la gracia a la naturaleza, pero entonces, ¿cuál es la naturaleza humana? El cuerpo estaría por encima de la materia gracias a una virtud (al fin y al cabo, debía acoger al alma). Si al cuerpo le quitan la gracia, nunca será del todo cuerpo, porque es carencia precisamente de esa gracia. Así pues, el paraíso solo expresa una carencia y una escisión constitutiva. Y lo que viene a decirnos Agamben, y sin duda fue la intuición inicial que le llevó a esta investigación, es que el pensamiento de Erígena y de Dante supone una refutación de esta doctrina. Añadiré que en el caso de Dante, la refutación supone además una creación: un mito poético. Lo que Agamben quiere postular, como en otros libros suyos, a veces solo sugiriéndolo, es que, contra la interpretación tomista, de largo alcance, “el hombre puede, como hace Dante, entrar nuevamente en el Jardín, para hallar la inocencia y la justicia original, personificada en Matelda, la muchacha enamorada que nunca ha salido de ahí”. Nuestro autor, un creyente sin iglesia, defiende que se accede a la naturaleza humana solo históricamente, pero el contenido de esta es el paraíso, “la beatitud en esta vida”. No negaré el contenido de la felicidad, que pasa por el placer, pero creo que no forma parte de nuestra naturaleza como noción totalizadora sino que se vincula a nuestra imaginación ética; a su vez, esta forma parte de nuestra identidad histórica, pero es cambiante. ¿No hay aquí coincidencia con la contradicción de Heidegger entre historicismo y Ser? ¿Justicia e inocencia originarias? Agamben tal vez soluciona la

escisión a la manera de Spinoza, sumiéndola y disipándola en la lógica del lenguaje, pero el pensamiento siempre necesita, para probar su verdad, de la realidad, de la historia, y ahí, en la Historia, la felicidad (beatitud, en el sentido de Dante) es siempre un momento *poético*. —

JUAN MALPARTIDA es escritor y director de *Cuadernos Hispanoamericanos*. Es autor de *Mi vecino Montaigne* (Fórcola, 2020).

NOVELA

Salvar el fuego en dos espejos



Guillermo Arriaga
SALVAR EL FUEGO
Madrid, Alfaguara, 2020,
664 pp.

JULIÁN HERBERT

Quiero hacer un breve ejercicio comparatista entre *Salvar el fuego*, de Guillermo Arriaga, y dos novelas que la preceden y con las que a mi juicio dialoga (independientemente de las intenciones del autor): *Libertad* (2010), de Jonathan Franzen, y *La muerte de Artemio Cruz* (1962), de Carlos Fuentes. Los aspectos que me interesa destacar son, por una parte, los niveles narrativos; el punto de vista. Y, por otra, las relaciones y tensiones entre la trama novelesca y las realidades cognitiva y social: algo que José Revueltas llamó realismo dialéctico y a lo que Fuentes parece referirse (en entrevista con Emmanuel Carballo) cuando describe su propia estética como un “realismo simbólico”.

Aunque las voces narrativas y la frecuencia temporal de los relatos difieren, subrayo algunas coincidencias entre *Salvar el fuego* y la novela de Franzen. Ambas inician con una prolepsis (muy breve la de Arriaga, extensa la del estadounidense) que ofrece un atisbo al desenlace de la historia. En ambas, sendas voces femeninas (Marina, que narra en primera persona, y Patty, que habla de sí misma en tercera persona encarnada a través de un diario terapéutico) intentan dilucidar las tensiones entre su vida doméstica (una vida económicamente estable, regida por éticas y estéticas burguesas), la insatisfacción que genera en ellas esa comodidad mortificante y su intoxicante búsqueda de una felicidad alterna.

Ambas novelas ofrecen, también, una contraparte masculina (más polarizada y dual en Arriaga; más integrada a un elenco en el caso de Franzen) que cataliza el arquetipo junguiano de la sombra en cada historia: la figura de un *outcast*, un rebelde tardío quebrantado por la realidad. En *Salvar el fuego*, esta figura es José Cuauhtémoc Huiztlíc, un mestizo rubio, asesino y presidiario de extraña belleza. En *Libertad*, el portador de esa pulsión es Richard Katz, un mujeriego medio yonqui y rimbaudiano que ha pasado la vida dando tumbos entre la genialidad musical y el ostracismo o el olvido.

(Aquí me interesa recalcar lo idiosincrásica que resulta la alteridad en ambos relatos: el antihéroe providencial anglosajón es una estrella de rock; en cambio, el personaje mexicano de tesitura paralela que habita *Salvar el fuego* es un forajido y escritor más o menos accidental que está cumpliendo una condena de cincuenta años de prisión.)

Por último, en *Libertad* hay un pasaje muy franco acerca del aspecto

conceptual con el que Franzen ha insuflado su novela: luego de un encuentro erótico crucial con Richard, Patty Berglund se sienta frente a un estanque a leer *Guerra y paz* de Tolstói. Aunque *Salvar el fuego* no es así de declarativa en su mimesis, todo su entorno (desde el epígrafe de Cocteau con el que abre el relato hasta las entrevistas concedidas por Arriaga tras la aparición de su obra, pasando por el tópico carcelario, el onirismo opresivo y fulminante de los fragmentos pretendidamente escritos por los reos, la excavación en la memoria en busca de un crimen fundacional mediante los personajes de Ceferino y Francisco y, en fin, la exploración del dolor físico y mental como proceso de purificación) es una re-presentación posmoderna del *pathos* de Dostoievski.

(Una re-presentación formidable en el contexto de la novela mexicana de principios del siglo XXI, si se permite el entusiasmo.)

Si esto fuera un *paper*, quizá podría sumar al ejercicio comparatista anterior otros aspectos teóricos, como la relevancia cognitiva de los puntos de vista femeninos en la novela del siglo XIX, la relación de este tipo de enfoque con el dinero y la movilidad social a través del matrimonio, y la impronta de esa matriz formal (explorada por Jane Austen, Stendhal, Flaubert y Tolstói, entre otros) en las novelas de Franzen y Arriaga. También podría demorarme en el modo en que *Salvar el fuego* retoma el espacio carcelario como contenedor —y oxímoron— de la novela de aventuras. Puesto que mi espacio es breve, me conformaré con enunciar apenas lo anterior. Dejo también para otro momento la reflexión en torno a los pasajes escritos en tipografía distinta que se han incorporado a

la novela: una compilación de escritura producida por los reos ficticios de Arriaga, y que añaden una textura fresca a la atmósfera del relato. Estos supuestos ejercicios de taller literario (breves homenajes a la literatura de presidio, escritos con sensible libertad) merecerían una reseña aparte.

En alguna página (quizás en la misma entrevista con Carballo a la que hice referencia antes, y que aparece en *Protagonistas de la literatura mexicana*), Carlos Fuentes declaró que la estructura tripartita de *La muerte de Artemio Cruz* (monólogos interiores narrados alternativamente por las tres personas gramaticales del singular y en tiempos presente, futuro y pretéritos) quería ser una lectura simbólica de los tres libros de la *Divina comedia*. En el caso de Arriaga, el uso de las mismas tres personas gramaticales —un “yo” para Marina; un “tú” para narrar, desde una voz lateral pero muy bien integrada, los orígenes familiares y emocionales de JC; y una tercera persona móvil, con distintos niveles de encarnación, aunque bastante enfocada en José Cuauhtémoc, para presentar el resto de la historia— tiene una función menos simbólica, más pragmática: hacer volar coralmente el relato sin descuidar ni la interioridad de los personajes ni los distintos niveles de oralidad. La voz de Marina contrasta sabrosamente en ritmos y vocablos con el angloñol del Máquinas o la jerga carcelaria —y creo que este es un aspecto clave para la buena recepción que ha tenido la novela entre distintos tipos de lectores, a pesar de su extensión y complejidad formal—. Por añadidura, la alternancia de voces permite al autor articular hacia el final de su relato un muy afortunado pasaje sinfónico.

Sin embargo, la historia de Ceferino —narrada en segunda persona del singular: la voz menos común del repertorio empleado en esta ocasión por Arriaga— sí que tiene una carga simbólica y dialógica, a mi juicio, no solo con la obra de Fuentes, sino también con la de Rulfo. (Dejo esta idea prendida aquí con alfileres para no incurrir en *spoilers*, pero quien haya leído la novela sabrá a qué me refiero.)

Ceferino es el único personaje importante de *Salvar el fuego* que no se desenvuelve en el plano sincrónico del relato central. Su identidad ficcional está conectada a tesis filosóficas que, durante el siglo xx, pretendieron (desde Samuel Ramos hasta Octavio Paz y el propio Carlos Fuentes) desentrañar *la mexicanidad*. Sin tomarse muy a pecho el vasconcelismo inherente a la cuestión, y no sin añadirle una cierta dosis de parodia oscura, Guillermo Arriaga retoma, a través de Ceferino, la obsesión nacional con el tema de la raza, el resentimiento y la violencia cotidiana que subyace en ella, y lo actual que resulta semejante

discusión en el presente, a pesar de que muchos mexicanos (escritores o no) preferirían restarle importancia. En este sentido, la construcción de los niveles narrativos en *Salvar el fuego* abarca no solamente las posibilidades cognitivas de cada personaje puesto en una situación, sino también un abismo recurrente de la novelística occidental: el relato entrevisto como sinécdoque de una cultura nacional.

Desde un enfoque narratológico (es el que he procurado expresar aquí la mayor parte del tiempo), encuentro un par de pequeños cabos flojos en *Salvar el fuego*. El primero, bastante menor: me habría gustado que Claudio, esposo de Marina, fuese un personaje menos esquemático (aunque también es cierto que los pocos financistas chilangos que conozco son fanáticos del Real Madrid). El segundo cabo es un poco más relevante: la función del Máquinas como catalizador de amenaza y violencia me resulta un poquito *puesta*: su voluntad de venganza me parece el aspecto menos preciso y convincente de la trama.

Salvar el fuego no se limita a construir un relato emocionante, técnicamente sólido: pone también en juego metonimias culturales de eso que el siglo xx bautizó como La Gran Novela Nacional, algo que en su momento hicieron autores como Carlos Fuentes o Jonathan Franzen. Cualquier lector puede simpatizar o no con este enfoque estético: para ciertos sectores académicos (pienso en particular en los doctores de origen latinoamericano vinculados a departamentos de estudios culturales de las universidades anglosajonas), la vocación literaria que he descrito puede resultar repelente. Sin embargo, me parece justo anotar que se trata también de una vocación muy demandante, que pone al autor de cara a problemas estéticos, cognitivos y humanos profundos. Problemas que Guillermo Arriaga afrontó en esta ocasión con solvencia admirable y envidiable. —

JULIÁN HERBERT es escritor. Su libro más reciente es *Ahora imagino cosas* (Literatura Random House, 2019).

sus
crí
base



LETRAS
LIBRES

12 números

€50

91 402 0033
revista@letraslibres.es
www.letraslibres.com/suscribete