

LIBROS

42

LETRAS LIBRES
ENERO 2021

Jordi Amat
EL HIJO DEL CHÓFER

Leslie Jamison
LA HUELLA DE LOS DÍAS

Vicente Luis Mora
CENTROEUROPA

T. S. Eliot
LA TIERRA BALDÍA

Quentin Skinner
MAQUIAVELO

Casey Cep
HORAS CRUENTAS. HISTORIA DE LA
NOVELA INCONCLUSA DE HARPER LEE

Mariana Enriquez
EL OTRO LADO. RETRATOS,
FETICHISMOS, CONFESIONES



HISTORIA

El poder en Cataluña



Jordi Amat
EL HIJO DEL CHÓFER
Barcelona, Tusquets,
2020, 256 pp.

RICARDO DUDDA

En 1960, con diecisiete años, Alfons Quintà chantajeó a Josep Pla. En una carta, le pide que convenza a su padre, que trabajaba como chófer del escritor, de que le firme una autorización para “poder pedir el pasaporte y otra para poder sacarme el carné de conducir”. Si no hace lo que le pide, “yo me vería en la necesidad de comunicarle al señor Juan Vicente Creix, inspector jefe de la Brigada Política Social de Barcelona con quien tengo relación, todo lo que sé sobre ustedes y otros miembros del ‘equipo’”. ¿De qué equipo habla? De lo que Jordi Amat llama “el Camelot de Pla”, un grupo de intelectuales catalanistas

opositores al régimen franquista del que formaba parte humildemente el padre de Quintà, y en el que participaban desde el historiador Vicens Vives al president de la Generalitat en el exilio Josep Tarradellas. La anécdota ejemplifica dos aspectos importantes de Alfons Quintà: siempre estuvo cerca del poder y siempre supo cómo aprovecharse de ello. La carta termina así: “Espero que esta carta defina exactamente y para siempre nuestras futuras relaciones.”

Hijo de un matrimonio fracasado, con un padre ausente y autoritario, el periodista Alfons Quintà desarrolló muy temprano un resentimiento y afán de venganza contra cualquiera que le llevara la contraria. Y uno de los primeros en hacer esto después de su padre fue Jordi Pujol. A principios de los años setenta, Quintà comienza a colaborar en Enciclopèdia Catalana, un proyecto financiado por Banca Catalana (el banco de Pujol) cuyo propósito era “describir el mundo desde un lugar y una perspectiva concreta: la de los Països Catalans y la del nacionalismo catalán”. Tras demostrarse su inviabilidad económica, Pujol cierra la publicación. Quintà “lo interioriza como una humillación que no perdonaría”. A partir de entonces, se convirtió en uno de los escasos periodistas catalanistas que se atrevían a criticar abiertamente el caciquismo, el control mediático y la corrupción de Pujol. No por profesionalidad periodística o deontología, sino por venganza personal. Como dice Amat, “si dice la verdad, es al servicio de su propio delirio”.

En su etapa en la radio (en *Dietari*, el primer magazín de radio en catalán desde 1939) y en la edición catalana de *El País*, se convierte en uno de los periodistas más

influyentes de Cataluña. Tiene una relación cercana con Tarradellas, consecuencia de sus contactos con el “Camelot de Pla”, e intenta promover su vuelta a Cataluña con la llegada de la democracia, lo que va en contra de los planes de Pujol (Tarradellas despreciaba a Pujol). Durante unos años, nadie se le escapa. Tiene todas las fuentes, nadie se atreve a decirle que no. Con ese poder, comienza a preparar su venganza. Se acercan las elecciones autonómicas de 1980. Pujol se presenta candidato y Quintà sabe que carga con una mochila pesada: el caso Banca Catalana. Apenas cinco días después de ganar, Quintà escribe el primer gran artículo sobre los problemas financieros del banco. Le seguirían varios con los años.

Pujol, dueño de la revista *Destino* y accionista de *El Correo Catalán* y *El País*, que tiene comprados a periodistas de *La Vanguardia* (más adelante en su mandato, el jefe de política catalana del periódico de Godó era a la vez el asesor de prensa de Pujol), no puede aceptar esta situación. Y decide comprar a Quintà: le ofrece dirigir TV3. El propio periodista alimenta el rumor de que es un chantaje. Cuando le preguntan por qué lo han elegido a él a pesar de ser el instigador del caso Banca Catalana, responde: “Porque saben lo que puedo seguir contando.”

Quintà se convierte en el primer director de la cadena autonómica. Dice que no quiere “una televisión casera y folclórica que hable de Cataluña desde Cataluña” sino “una televisión profesional e institucional que hable de todo desde una perspectiva catalana.” Tiene muchísimo dinero, mucha gente joven e ideas nuevas. Pero, como siempre le ocurre, acaba boicoteando su proyecto. Gasta desorbitadamente, es autoritario,

maleducado e impulsivo. Acosa y abusa de mujeres, ejerce *vendettas* personales. El 10 de septiembre de 1983 se emite por primera vez el canal; en junio de 1984 Quintà ya está fuera. Vuelve a intentarlo en otros medios. Un periódico en el que vuelve a tener un cheque en blanco, como en TV3, *El observador*, que quiere competir con *La Vanguardia*. Colaboraciones en diversos medios catalanes, decadencia, soledad. Una obsesión conspiranoica por el pujolismo que le dura toda la vida. Y un patrón de abusos y problemas mentales que desemboca en el asesinato de su mujer y su suicidio en 2016.

La historia de *El hijo del chófer* tiene todo para ser una historia apasionante. En más de una ocasión lo consigue: Amat narra con pulso y rigor sucesos generalmente desconocidos para el no experto en la historia de la Transición en Cataluña. En otras ocasiones, sin embargo, el autor interviene demasiado para hacer énfasis en la importancia de lo que está sucediendo: adjetiva, “editorializa”, da solemnidad y un tono épico a sucesos e historias no muy interesantes del mundo de la política y los negocios: el chalaneo más prosaico entre líderes políticos locales se presenta como una trama shakespeariana. A veces, la disonancia entre lo que se cuenta y cómo interpreta los hechos el autor es llamativa. Tras reproducir íntegramente el primer gran artículo sobre Banca Catalana de Alfons Quintà en *El País*, un texto denso y gris sobre participaciones accionariales y créditos hipotecarios del que es difícil extraer nada especialmente grave (o al menos predecir que se trata de un caso de corrupción importante), Amat dice que está escrito “con la retórica de los reporteros

del *Washington Post* que habían tumbar a un presidente”. Pero es muy difícil verlo así.

El libro pone el foco en el poder del Estado y la alta política, los “comedores donde el humo de los puros se confunde con el aroma de las influencias”, las grandes decisiones en los grandes despachos. En cierto modo, este interés por el poder forma parte de una tradición intelectual catalana. Es una fascinación previa a Pujol (es la Cataluña de burgueses, industriales y políticos pragmáticos que defendían Ernest Lluch o Josep Tarradellas), pero que con Pujol se refuerza. El pujolismo construyó un relato muy influyente: el Pujol del *peix al cove* (pájaro en mano), estadista, gran negociador que consiguió desplegar todo el poder que tiene Cataluña. Hoy, ese marco persiste no solo para hablar del *procés* sino para hablar del lugar de Cataluña en España: choques de trenes, un tablero de ajedrez, los grandes poderes.

En *El hijo del chófer*, Amat cuenta indirectamente la historia de Cataluña durante la Transición con un molde similar. Tanto el autor como el protagonista están obsesionados con el poder. Y ambos están profundamente influidos, y en cierto modo fascinados, por el pujolismo. Quintà se creía Bob Woodward. Pujol era su Nixon y el caso de Banca Catalana era su Watergate. Amat, por su parte, narra con un tono épico y dramático la historia de un Woodward psicópata y manipulador, y la de un Nixon que no era más que un cacique local. —

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).

ENSAYO

Todos los escritores borrachos



Leslie Jamison
LA HUELLA DE LOS DÍAS
Traducción de Rita da Costa, Barcelona, Anagrama, 2020, 630 pp.

ALOMA RODRÍGUEZ

El español de *La princesa prometida* es alcohólico. Cuando Vizzini lo recluta para que le ayude a secuestrar a la princesa, dice, “estabas tan borracho que ni siquiera podías pedir otra”. Cuando el gigante Fezzick lo encuentra borracho de nuevo en esa misma taberna, le basta con meterle la cabeza en barriles llenos de agua un rato y recordarle que tiene una misión importante: vengar a su padre. En la realidad, la vida de los adictos es un poco más compleja —no todos persiguen a un hombre con seis dedos en una mano— y no resulta tan fácil renunciar al alcohol o a las drogas. El escritor alcohólico es un cliché: Hemingway, Scott Fitzgerald, Carver, Cheever, Marguerite Duras, Malcolm Lowry o Jean Rhys están en el panteón de los borrachos profesionales. Algunos trataron de desintoxicarse, como Duras; Rhys, por ejemplo, nunca lo intentó. Algunos dedicaron libros a retratar el alcoholismo, como Lowry en *Bajo el volcán*, o muchos de los cuentos de Carver, que son cuentos sobre alcohólicos.

La escritora Leslie Jamison ha dejado el alcohol dos veces y ha dedicado años a estudiar y leer los libros de algunos de esos escritores que le sirven de mimbres para construir su recorrido

etílico, pero también de formación y lector en *La huella de los días*. Este libro largo abarca la relación de una idea del escritor y la creatividad con el alcohol u otras sustancias. Jamison explica que el impulso para su tesis doctoral, en la que trata de romper con el cliché de que el alcohol estimula la creatividad, surgió casi como una necesidad: encontrar escritores que hubieran sido mejores después del alcohol. *La huella de los días* es también una historia personal, la de su alcoholismo, sus desintoxicaciones, su aborto, sus noviazgos fallidos, sus novelas abandonadas, etc. Pero su historia personal se mezcla con la de otros: con la de escritores adictos como Charles Jackson, cuya novela *Días sin huella* es una de las principales guías de este ensayo, o John Berryman, cuyos poemas se analizan, junto con los estudios sobre su obra: “Yo quería creer que renunciar al alcohol no equivalía a renunciar a la efervescencia y Hyde sugería que los frutos de la inspiración alcohólica no eran dignos de admiración, sino que ponían en entredicho esa misma inspiración.” Aparecen otros adictos reconocidos, como Billie Holiday, Amy Winehouse o David Foster Wallace. Las borracheras de Jamison, nada festivas, que buscaban más bien un apagado, se alternan con la relación con el alcohol de Duras, Elizabeth Bishop o Rhys; también la historia de Lowry, que estaba escribiendo su obra maestra sobre el alcoholismo cuando Jackson se le adelantó con *Días sin huella*.

Jamison estuvo en Iowa City en dos momentos de su vida, primero como estudiante del famosísimo departamento de escritura creativa. Bebe y cuenta historias y se siente insegura y se acuesta con

poetas. Las sombras de Cheever y Carver andan por ahí, pero también la temporada de *Girls* en la que Hannah Hovart acudía como alumna y sufría leyendo sus relatos frente a sus compañeros. La segunda, cuando se instala allí con su novio, al que ofrecen un trabajo allí. Ella se pelea con una novela sobre la revolución sandinista, después de haber publicado su primer libro, y trabaja en una panadería. Pero el libro es mucho más, es una historia de la condena social del adicto, al que se vende como un criminal y no como un enfermo, y de la guerra contra las drogas. Es una reivindicación de Alcohólicos Anónimos, o más bien un reconocimiento al papel de la organización ayudando a otros alcohólicos y tejiendo redes. Charles Jackson fue el primero en mirar con escepticismo las reuniones. Aparece también la historia de Bill Wilson, fundador de AA, autor del Gran libro y de unas memorias, que, entre otras cosas, probó la terapia con LSD para desintoxicarse.

No hay relato de alcohólico sin recaída, que antes de suceder aparece como fantasía en los adictos; Jamison tuvo la suya, como la tuvieron los escritores de los que habla. En parte, la historia personal de Jamison sigue los pasos del relato típico de AA: hay que tocar fondo. En su caso, eso sucede mientras pasa una temporada en Nicaragua como voluntaria, y una noche termina acostándose sin ganas con un hombre porque está demasiado borracha y cansada como para quitárselo de encima. Aun así, desde ese episodio hasta el primer intento de dejarlo, pasará un tiempo: pasa un novio también alcohólico y noches de las que no recuerda nada. El libro huye del psicologismo y de buscar una causa a su alcoholismo: más que la brillantez de

sus hermanos o la necesidad de impresionar a su familia, Jamison sabe que la razón de su tendencia a la adicción está en su ADN y en una predisposición genética. Como dice hablando de Jackson y su novela: “*Días sin buella* me encantaba en parte por eso, por su rechazo a la idea de que es fácil, automático incluso, dotar al alcoholismo de significado. La novela hacía hincapié en que no siempre se podía rastrear la autodestrucción hasta un inmaculado mito psicológico fundacional: ‘Hacía mucho que el porqué había dejado de tener importancia. Eras un borracho, no había vuelta de hoja’.”

Una de las características de las reuniones de AA es que se aprende a escuchar los relatos de los demás. En *La buella de los días* se cuentan algunas historias de gente que Jamison conoció en AA (quizá esa es la parte en la que el libro flaquea mínimamente). Pero es bonito que Jamison, que empieza el libro contando que en una de esas reuniones, mientras estaba hablando, ella, escritora, escuchó cómo alguien gritaba que era un rollazo, acabe cediendo la voz a otros, cuyas historias podrían ser las de cualquiera. Y eso es una enseñanza para ella, que siempre ha estado contra el cliché: reconocerte en los demás, en los vómitos y en las recaídas, saber que no eres tan diferente resulta tranquilizador.

La buella de los días es un libro emocionante, lleno de erudición y escrito con agilidad, y es un agradecimiento a todos los que comparten sus historias de adicción y animan a otros a intentar dejarlo. —

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



NOVELA

Después de la tormenta



Vicente Luis Mora
CENTROEUROPA
Barcelona, Galaxia
Gutenberg, 2020,
184 pp.

REBECA GARCÍA NIETO

En el principio fue un muerto. “Varón, prusiano, soldado húsar y congelado”. Así describe el narrador de esta novela, Redo Hauptshammer, el cadáver que ha aparecido en el terreno en el que se acaba de instalar. Él y su esposa, Odra, se disponían a empezar una nueva vida en el Oderbruch, en la antigua Prusia, pero Odra falleció en el trayecto de forma fortuita. Es precisamente al enterrarla cuando aparece el primer cuerpo.

No es la primera vez que un muerto aparece plantado en la tierra (en *La tierra baldía*, T. S. Eliot preguntaba: “¿Aquel cadáver que plantaste el año pasado en tu jardín, ha empezado a germinar? ¿Florecerá este año?”), pero sí la primera, que yo sepa, que se multiplica como si se tratase de una semilla. Cada vez que Redo empieza a excavar aparece un cuerpo congelado: al húsar prusiano le sucederán dos soldados del ejército de Napoleón, más tarde otros cuatro polacos, y así sucesivamente.

“En esta historia los números y los detalles son relevantes”, nos advierte el narrador. Y tiene razón. En *Centroeuropa* nada está dejado al azar. Desde el principio, Redo nos hace partícipes de su delicada situación: “Mi sobrevivencia en Szonden dependía ya de un solo

requisito [...]: no meter la pata, no soltar la lengua, no descubrir mi verdadera identidad, no revelar mis orígenes.” Pero igual de cuidadoso que es con los habitantes del pueblo lo será con el lector. A cuentagotas, y a su capricho, Redo irá desvelando los detalles de su historia personal. Así, escudándose en su “impericia a la hora de construir un relato tan largo y lleno de andanzas”, en un momento dado dejará “congelada” la trama para volver atrás en el tiempo y luego retomar la historia más adelante. En otro punto dirá: “He recordado sin venir a cuento una escena sucedida varios años después en el mismo lugar.” La escasa fiabilidad del narrador y sus habituales “fallos de memoria” son subrayados en las notas al pie de la traductora que ha traducido el manuscrito del libro que tenemos delante. Estamos, por tanto, ante una novela del siglo XXI cuidadosamente disfrazada de texto del siglo XIX.

Uno de los alicientes de *Centroeuropa* es el diálogo que mantiene con algunos libros de aquella época. Parte de esta “conversación” se desarrolla a través de Jakob Moltke, un historiador que vive en el pueblo y se convertirá en el mejor amigo de Redo, introduciéndole en el “mundo de las ideas”. Jakob compartirá con Redo sus opiniones sobre Wilhelm von Humboldt, Hegel o los representantes del romanticismo alemán, de quienes dirá que le gustan más sus poemas que sus ideas. Pero más interesante es el diálogo que la novela mantiene, de forma implícita, con *Antes de la tormenta*, de Theodor Fontane (Pre-Textos, 2017). La primera novela del escritor alemán se desarrolla también en el Oderbruch casi en las mismas fechas. *Centroeuropa* tiene lugar unos pocos años más

tarde, pero las consecuencias de la tormenta a la que se refiere Fontane (las “Guerras de Liberación” contra las tropas de Napoleón) son todavía apreciables. La ocupación francesa ha desencadenado en la región un nacionalismo exacerbado. Prusia se basa todavía en el sistema feudal propio del antiguo régimen; sin embargo, se respiran aires de cambio, curiosamente procedentes de territorio enemigo. Las ideas francesas han “envenenado” este lugar, especialmente en lo que respecta a la propiedad de la tierra, se lamenta el alcalde Altmayer. Aunque unos años después toda la tierra será liberada, cuando Redo llega al pueblo es el único que tiene una cédula de propiedad libre, lo que significa que puede hacer lo que quiera con su tierra, aunque no está claro qué debe hacer con los cadáveres que hay en ella. En principio serán las autoridades las que tengan que decidir, pero los trámites burocráticos se retrasarán por un choque entre “dos administraciones”, o, mejor dicho, entre “dos épocas”, la del antiguo régimen y la del nuevo, representado por Redo. Todo ello da pie a una serie de reflexiones interesantes: ¿a qué jurisdicción pertenecen los muertos?, ¿es mejor enterrarlos para poder seguir con nuestras vidas o exponerlos para que a nadie se le olvide que cuando se siembran cadáveres ya se sabe lo que se recogerá después?

Si *Antes de la tormenta* se caracterizaba por su parsimonia (hasta bien entrada la novela no “pasa algo” —lo cual no impide que el narrador, al que *Centroeuropa* rinde en cierto modo homenaje, consiga embaucar al lector durante casi 1500 páginas—), la novela de Mora es de lectura ágil. Además, en sus poco más de 180 páginas ocurren muchas cosas. Pese a desarrollarse

en un espacio tan acotado como la región del Oderbruch, en un lapso temporal tan limitado (en las navidades de 1812-1813), la gran novela de Fontane ha sido comparada con *Guerra y paz* por su inmensidad. En *Centroeuropa*, Mora va más allá y concentra en ese punto no solo las guerras napoleónicas, sino todas las guerras habidas y por haber, convirtiendo el Oderbruch en una singularidad espacio-temporal donde confluyen presente, pasado y futuro. La imagen de los muertos que tenemos enterrados en nuestro jardín materializa lo que podríamos llamar el “inconsciente colectivo” del Viejo Continente. Hablar de inconsciente aquí no es gratuito. No parece casualidad que Redo haya nacido en un burdel de Viena. Las alusiones al psicoanálisis, aunque veladas, están ahí: “Viena se ahoga en lo no dicho” (en lo reprimido, que diría Freud), y en otro punto: “Cualquiera sabe cómo funcionan un burdel y el alma humana, ambas realidades tienen el suelo común del deseo.”

Hacía tiempo que no leía una novela de la amplitud y ambición que tiene esta. *Centroeuropa* no teme tutearse con otras grandes novelas, y lo cierto es que no sale mal parada. Tiene además la virtud de no parecerse a nada de lo que se publica actualmente en nuestro país. En un momento en que, como el propio autor denuncia en su anterior libro, *La buida de la imaginación* (Pre-Textos, 2019), predominan la autoficción y las novelas “basadas en hechos reales”, se agradece esta apuesta por lo imaginario, por la ficción en estado puro. He leído esta novela con mucho gusto y no será la última vez que lo haga. —

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

POESÍA

Un clásico que revive



T. S. Eliot
LA TIERRA BALDÍA
Traducción de Luis Sanz Irlés, prólogo de Ernesto Hernández Busto, epílogo de José Antonio Montano, Valencia, Olé Libros, 2020, 109 pp.

EDUARDO MOGA

La tierra baldía es uno de los libros que más atención ha merecido por parte de lectores y exégetas —sobre todo, de exégetas— de la historia de la literatura. Y no es extraño: su tumultuosa amalgama de voces, que recoge casi todas las tradiciones literarias —desde los *Upanishad* hasta el *Ulysses* joyceano— y casi todas las edades humanas (y las comprime en 434 versos), para dibujar un mundo exhausto, fracturado, dominado por la esterilidad y el vacío, al tiempo que expresa la queja del autor contra la vida, su “refunfuño rítmico” por los problemas que lo atosigaban —entre los que no era el menor la inestabilidad mental de su mujer, Vivienne Haigh-Wood, que contribuía decisivamente a su propio desequilibrio nervioso—, es una fuente inagotable de lecturas e interpretaciones, cuya superposición tectónica acaso haya dificultado la percepción del poemario como el “formidable artefacto sonoro” que es, como resume el traductor de la edición que acaba de aparecer, Luis Sanz Irlés, y como también subraya Ernesto Hernández Busto, el autor del esclarecido prólogo, para quien “la apuesta de Eliot por un poema extenso dividido en varias partes aparentemente inconexas [...] [era] una operación eminentemente musical”. Algo parecido señaló José María Valverde en la

introducción de su traducción de la poesía completa de Eliot, publicada en 1978, y que durante mucho tiempo ha sido la versión canónica en España. Decía el autor de *Ser de palabra*: “La poesía de T. S. Eliot [...] quedará como poesía *tout court* por la virtud de lo que siempre ha sido lo decisivo en un escritor: el acierto y la fuerza de su lenguaje [...]: un lenguaje, en este caso, casi sin ‘dar la cara’, casi como invisible punto de arranque para multiformes voces irónicas o *collages* de citas, pero con la esencial fuerza legitimadora del poeta, que hace que esos artefactos se mantengan en pie porque están hechos de palabras insustituibles y memorables –igual que la más vieja y clásica poesía.” Sanz Irles resume este “acierto y fuerza” del lenguaje eliotiano en tres elementos fundamentales: la sonoridad, la intertextualidad y la fragmentación, el primero de los cuales constituye la clave de bóveda del conjunto: una “fastuosa sonoridad [...] hecha, sobre todo, de ritmo, rimas y aliteraciones”. Es necesario subrayar, en este punto, el papel crucial que desempeñó Ezra Pound en la conformación de *La tierra baldía*, un papel de tal magnitud que no sería descabellado que Pound figurase como coautor del libro. Su intervención en el manuscrito que le confió Eliot –al que conocía desde 1914 y había introducido en los más adelantados círculos literarios ingleses– descartó la mitad de lo escrito, pese a (o quizá precisamente por) considerar el original “jodidamente bueno”, e introdujo numerosos cambios en el orden y fraseo de los versos. Eliot, por su parte, tuvo la humildad y la inteligencia, características que no siempre van unidas, y menos en el mundo de los poetas, que suelen ser creyentes inmovibles en la sublimidad de cuanto escriben, de aceptar

las modificaciones propuestas por Pound (y de agradecerse las dedicándole el libro: “Para Ezra Pound, *il miglior fabbro*”). Impresiona ver el manuscrito de *La tierra baldía*, con las muchísimas anotaciones y tachones (de páginas enteras) del autor de los *Cantos*, que se publicó en 1971, en una extraordinaria edición a cargo de la viuda del poeta, Valerie Eliot: *The waste land: a facsimile & transcript of the original drafts including the annotations of Ezra Pound* (Londres, Faber & Faber).

El tiempo transcurrido, la prodigalidad con que se ha publicado y los muchos estudios que se le han dedicado hacen que cualquier reedición de *La tierra baldía* no tenga ya el impacto que tuvo en 1922 –un *annus mirabilis* de la literatura occidental, en el que también aparecieron el *Ulysses*, de Joyce; *Anábasis*, de Perse; *Trilce*, de Vallejo; y el *Tractatus lógico-filosoficus*, de Wittgenstein–, cuando vio la luz en la revista *The Criterion* de Londres. Hubo reacciones entusiasmadas, como la del poeta estadounidense John Peale Bishop, que escribió en una carta a Edmund Wilson: “He leído *La tierra baldía* unas cinco veces al día desde que me llegó un ejemplar de la revista. Es INMENSO. MAGNÍFICO. TERRIBLE”, aunque predominaron las críticas negativas, como ya había sucedido con otros libros revolucionarios, como *Hojas de hierba*, de Whitman, o *Las flores del mal*, de Baudelaire. El conservador, influyente y hoy casi olvidado crítico Rodolphe Louis Mégroz afirmó, con la rotundidad que suele caracterizar a los reseñistas menos perspicaces, que *La tierra baldía* era “el mayor engaño del siglo”, y alguien tan relevante como E. R. Curtius calificó a Eliot, con mucha más sutileza pero no menor malignidad, de “poeta aljandrino”, esto es, de alguien que no aporta nada, sino que solo sabe reutilizar materiales ya forjados por la

tradición. Superadas estas visiones contrapuestas, e integrada *La tierra baldía* en el canon de la literatura occidental, su publicación, hoy, atrae la atención antes sobre la traducción que sobre el contenido, o, mejor dicho, la atrae sobre el contenido en la medida en que la traducción aporte algo que lo vivifique: que arroje una nueva luz sobre él.

La de Sanz Irles es admirable: flexible, fluida, reposada, sin sombra de la sintaxis del inglés, sin ninguna de las correspondencias inmediatas, pero imprecisas o engañosas, a las que empuja la lengua original. Basta leer los primeros y celeberrimos versos del libro para percibir la pertinencia y la belleza de las opciones elegidas por el traductor. Dice Eliot: *April is the cruellest month, breeding / Lilacs out of the dead land, mixing / Memory and desire, stirring / Dull roots with spring rain. / Winter kept us warm, covering / Earth in forgetful snow, feeding / A Little life with dried tubers*. Y traduce Sanz Irles: “Abril es el mes más cruel: preña / de lilas los campos muertos, mezcla / recuerdos y deseos, agita / las embotadas raíces con sus lluvias. / Nos abrigó el invierno, cubriendo / la tierra ensimismada, nutriendo / rescoldos de vida con tubérculos secos.” El traductor dice de la forma más ceñida, más escueta posible lo que cada verso enuncia, eludiendo ampliificaciones innecesarias, como “abril es el más cruel de los meses”, pergeñadas por otros traductores, y hasta omitiendo esa sombra de redundancia que se advierte entre *April*, “abril”, y *spring*, “primavera”; reduce el peso del, en castellano, peligroso gerundio –que en inglés, en cambio, es ubicuo–, empleándolo solo cuando la simultaneidad de las acciones lo justifica; y, con acierto poético, sabe apartarse de la literalidad cuando conviene para dotar

a la expresión de una reciedumbre y, al mismo tiempo, una penetración que el mero traslado del término original no asegura. Así, *breeding* es “preña”; *dull*, “embotadas”; *Winter kept us warm*, “nos abrigó el invierno”; *forgetful*, “ensimismada” (una imagen excelente: “nieve ensimismada”, igual que la anterior “embotadas raíces”, ambas coherentes entre sí; la mayoría de las versiones anteriores se decantan por el previsible “olvidadiza”); y *a little life*, “rescaldos de vida”. Eliot vuelve a la vida con esta privilegiada entrega. —

EDUARDO MOGA (Barcelona, 1962) es poeta y traductor. En 2017 publicó *Muerte y amapolas en Alexandra Avenue* (Vaso Roto).



ENSAYO

Con y contra el Maquiavelo de Quentin Skinner



Quentin Skinner
MAQUIAVELO
Traducción de
Manuel Benavides
Madrid, Alianza, 2020,
164 pp.

JORGE DEL PALACIO

Alianza Editorial ha recuperado para la nueva edición de bolsillo una pequeña joya de su catálogo: el estudio clásico de Quentin Skinner sobre Maquiavelo. La novedad editorial radica en que no se trata del mismo libro publicado originalmente por Alianza en 1984. Una versión que traducía al español el *Machiavelli: a very short introduction* de Quentin Skinner publicado por Oxford University Press en 1981. Se trata de un libro cuyo texto ha sido revisado y ampliado a la luz del nuevo estudio introductorio que Skinner incorpora a

la segunda edición de la versión inglesa de *El príncipe*, publicada por Cambridge University Press en 2019.

La recuperación del clásico de Skinner es una estupenda noticia para las disciplinas académicas en las que encuentra acomodo la historia de las ideas políticas. La renovación del texto original da nueva vida a un libro cuya aportación fue importante para sacudir la interpretación de Maquiavelo, atrapado en las distintas versiones que hacían del *quondam secretario* un pensador *sui generis* cuya originalidad rompía con las categorías de su tiempo. Vale la pena subrayar que la obra de Skinner sobre Maquiavelo sucedió a su monumental *Los fundamentos del pensamiento político moderno* de 1978 (traducido al español por el Fondo de Cultura Económica en 1985). En esta obra Skinner desplegaba el principio metodológico de la Escuela de Cambridge que reivindica un análisis histórico de los clásicos del pensamiento político. Lo que significa, aun a riesgo de simplificación, el propósito de superar las limitaciones del análisis “textualista” de los clásicos, incorporando a su interpretación la relación de la obra con el contexto político y su posición ante las convenciones teóricas de su tiempo.

En este sentido, la gran aportación de Skinner a la historia de las ideas políticas ha sido su defensa de la necesidad de interpretar el pensamiento político de Maquiavelo en el marco de la tradición humanista del republicanismo clásico. Y en consecuencia, señalar que las ideas más originales de Maquiavelo nacen del encuentro, no siempre amistoso ni pacífico, con las convenciones morales y políticas del Quattrocento. Debe decirse que esta posición ya había sido defendida por historiadores del Renacimiento italiano como Hans Baron o Felix Gilbert. A

quienes Skinner, curiosamente, no incluye entre sus referentes académicos en la nueva versión del libro. Sin embargo, Skinner sí tiene el mérito de haber desarrollado, de manera magistral, una clave hermenéutica que permite entender la riqueza del pensamiento de Maquiavelo como el desarrollo de un diálogo crítico con *Sobre los deberes* de Cicerón, *La consolación de la filosofía* de Boecio y *Sobre la clemencia* de Séneca.

No obstante, a la hora de valorar la obra de Skinner no podemos olvidar que si el propósito original de la Escuela de Cambridge era interpretar los clásicos en su contexto polemizando con la escuela “textualista”, no era menor su compromiso con la tarea de exhumar la tradición política del republicanismo. Una tarea que andando el tiempo, sin embargo, ha mudado de propósito: pasando de la reivindicación del republicanismo en la historia a su defensa como proyecto ideológico contemporáneo alternativo al liberalismo. En el caso de Quentin Skinner, esta transición se verifica en la distancia que media entre el propósito académico de *Los fundamentos del pensamiento político moderno* y el objetivo ideológico del opúsculo *La libertad antes del liberalismo*, de 2012. Pieza en la que moviliza la tradición republicana y su concepto “neo romano” de libertad para polemizar con *Dos conceptos de libertad* de Isaiah Berlin.

La huella de esta transición también se hace patente en la nueva versión del *Maquiavelo* de Skinner. La necesidad de formalizar una suerte de ideología republicana, a la que urge dotar de carácter normativo y genealogía consistente, ha terminado poniendo el carro delante de los bueyes: los clásicos del republicanismo al servicio de la competición ideológica con el liberalismo. En el caso del Maquiavelo de Skinner, este cambio se hace patente en la vocación

de elevar a Maquiavelo de la condición de crítico del humanismo de Cicerón y Séneca a la categoría de “teórico de la libertad”, que en la nueva versión del libro se explicita con un epígrafe dedicado al “giro republicano” del florentino.

El peso de la agenda del republicanismo se hace evidente sobre todo en las dificultades que Skinner manifiesta para equilibrar vida y pensamiento de Maquiavelo. Si bien su objetivo es “proporcionar una introducción directa a su pensamiento”, Skinner no puede prescindir de elementos biográficos. Sin embargo, subordina los materiales biográficos al objeto de potenciar el perfil de Maquiavelo como teórico del poder popular y la virtud cívica enfrentado a toda forma de tiranía. Y, llegado este punto, Skinner termina trabajando el mito romántico —alimentado desde el Risorgimento a Gramsci— de un Maquiavelo *post res perditas* crepuscular, humillado y orillado por el poder de los Medici tras su salida de la Signoria de Florencia en 1512.

El lector de la obra de Skinner se encontrará un texto cuajado de comentarios orientados a señalar la distancia entre Maquiavelo y los Medici que funcionan como justificación del republicanismo maquiaveliano. Así, al comentar la dedicatoria de *El príncipe* a los Medici Skinner, dice: “Su inquietud por ese objetivo parece haber afectado negativamente sus modos de razonamiento, normalmente objetivos.” O en lo que se refiere al elogio a los Medici en el capítulo xxvi de *El príncipe* señala: “Y en un arrebatado de despreciable adulación impropio de él añade que los Medici poseen afortunadamente todas las cualidades requeridas.” O cuando debe explicar la posición de Maquiavelo ante la comisión recibida por Giulio de Medici, futuro Clemente VII,

en 1520 para escribir la *Historia de Florencia*, Skinner se despacha diciendo que “emplea considerables esfuerzos para disimular su creencia de que eran los principales responsables de la destrucción final de la libertad de Florencia”.

Lo cierto es que Skinner, que reconstruye de manera brillante la crítica de Maquiavelo a Boecio y Cicerón, pierde potencia argumental por su empeño en mantener con vida el mito republicano que obliga a presentar a Maquiavelo como campeón de posiciones antimediceas. Sin embargo, en los últimos años la historiografía ha dado pasos muy importantes en la reconstrucción de un Maquiavelo posibilista, que rechaza otros empleos y se vincula a los papados de León X y Clemente VII —Giovanni y Giulio de Medici— a partir de 1520 y gracias a la intercesión de sus amigos florentinos los hermanos Strozzi, los hermanos Vettori y el aristócrata Francesco Guicciardini. Una colaboración que se sustancia en su condición de comediógrafo, historiador, asistente militar y diplomático en el contexto de la Liga de Cognac contra el emperador Carlos V.

Una época de gran interés, un último esplendor de Maquiavelo no exento de valor teórico, de la que Skinner, sorprendentemente, no ofrece razón en su libro, salvo una brevísima mención final a las “conexiones con los Medici, que le habían pagado su soldada durante los seis años precedentes”. ¿Cómo explicar, si no, la paradoja de que la expulsión de los Medici en 1527 y la instauración de un gobierno de signo popular en Florencia no trajese ningún beneficio a Maquiavelo? —

JORGE DEL PALACIO es profesor de historia de las ideas en la URJC y columnista en *El Mundo*.

PERIODISMO

Un problema de género



Casey Cep
HORAS CRUENTAS.
HISTORIA DE LA
NOVELA INCONCLUSA DE
HARPER LEE
Traducción de María
Alonso Seisdedos,
Madrid, Libros del ko,
2020, 416 pp.

XAVIER PERICAY

Harper Lee vivió cerca de noventa años y, a pesar de algunos desgarros —¿quién no los tiene con una vida tan larga?—, todo indica que fue razonablemente feliz. A ello contribuyó sin duda el éxito de su novela *Matar a un ruiseñor* (1960), de la que se llevaban vendidos en 2019 más de cuarenta millones de ejemplares, y de la oscarizada película homónima de Robert Mulligan, estrenada dos años más tarde. Aparte de la inyección de autoestima que debe producir en un escritor comprobar cómo la primera novela que publica —la primera que escribió, *Vé y pon un centinela*, permaneció inédita hasta 2015, poco antes de la muerte de su autora— se convierte en un fenómeno editorial sin precedentes, con unas críticas que rivalizan en excelencia con las ventas; aparte de eso, digo, está la evidencia de que gracias a ese éxito Lee pudo abandonar de por vida los trabajos subsidiarios y meramente alimenticios que llevaba desempeñando en Nueva York desde que a finales de la década de los cuarenta aterrizó en la ciudad procedente de su Monroeville natal, en el sureño Estado de Alabama. Abandonarlos para dedicarse a escribir, claro.

O no. Porque durante los más de 56 años que median entre la entrega al editor del original de *Matar a un ruiseñor* y su muerte en una residencia de ancianos de Monroeville, Harper

Lee no publicó nada más, excepto el referido *Vé y pon un centinela*, de factura anterior, y algunos, pocos, artículos y relatos en revistas. Si escribió o no escribió, completa o parcialmente, otra obra y la conservó, sigue siendo un misterio, y habrá que esperar a que sus albaceas permitan la consulta de su legado para desvelarlo. De todo esto y de bastante más trata *Horas cruentas*, el libro que la periodista Casey Cep ha hilvanado a partir del caso protagonizado por un reverendo negro de Alabama sospechoso de haber asesinado en siete años a seis conciudadanos también negros —cinco de ellos familiares suyos— para cobrar las pólizas de seguros de vida que él mismo había contratado en su nombre, y que fue asesinado a su vez por un pariente de la última de sus víctimas. El juicio contra el asesino del reverendo se celebró meses después de su muerte, en septiembre de 1977, en el Palacio de Justicia de Alexander City, y allí acusó Harper Lee.

¿Qué esperaba encontrar la escritora en aquel caso? Evidentemente, material suficiente para un nuevo libro tras casi dos décadas de sequía. Por un lado, a Lee siempre le había gustado la crónica negra —y perdón por la involuntaria retranscripción—, por otro, los hechos que iban a ser juzgados habían tenido lugar, como quien dice, en casa —Alexander City está situada en el centro del Estado de Alabama—. Pero acaso esas razones no habrían pesado lo suficiente de no haber sido por Truman Capote, compañero de juegos infantiles y de cuya amistad Harper Lee disfrutó durante largo tiempo. No es que Capote la indujera a escribir el libro. Lo que sí hubo fue una suerte de inevitable juego especular entre lo ocurrido en Alexander City y lo ocurrido en Holcomb, aquel pueblecito de Kansas donde un par de forajidos

habían acabado a finales de 1959 con la vida de un acaudalado granjero y otros tres miembros de su familia. La escritora había acompañado entonces a su amigo en los viajes que este hizo a la localidad para informarse sobre lo sucedido y entrevistarse con las autoridades y el vecindario. Su presencia había sido además de gran ayuda ante los reparos que muchos ponían a hablar con alguien tan estrafalario como Capote y por el rigor con que ella iba transcribiendo las notas manuscritas del escritor y clasificando la documentación. El objetivo de Capote, sobra añadirlo, era servirse de todo aquel material para una futura novela —o sea, lo que terminaría siendo, seis años más tarde, la celeberrima *Asangre fría*—. El de Lee, que aún no había publicado por entonces la no menos celeberrima *Matar a un ruiseñor*, echar una mano a su amigo y satisfacer de paso su interés por cuanto tenía relación con el mundo del crimen.

Sin embargo, la experiencia le había dejado un poso amargo. Aunque nunca llegó a manifestarlo públicamente, existe constancia en su correspondencia de que desaprobaba las fabulaciones y las invenciones de su amigo. Al fin y al cabo, este había prometido en una entrevista que en la obra “todas las palabras serían verdad”. No lo fueron, ni por asomo. Tal vez porque la “novela de no ficción”, ese género literario que el propio Capote se vanagloriaba de haber engendrado, era, en el fondo, una contradicción en sus términos. Una contradicción que para una escritora como Lee, tan exigente consigo misma, tan perfeccionista en su escritura como en su ética, debía de resultar por fuerza en un dilema irresoluble. Y ante la imposibilidad de llenar con hechos las múltiples lagunas que el caso de *El reverendo* —así se iba a llamar la novela— presentaba,

y tras mucho porfiar, acabó tirando la toalla.

Horas cruentas es la narración de ese esfuerzo y ese fracaso. Pero es también un largo ensayo ameno y bien escrito, cuyo rigor con las fuentes y la investigación anda parejo al que demostró en su momento Harper Lee y cuyo contenido excede con mucho el que requeriría el simple tratamiento del caso del reverendo. Casey Cep no solo ahonda en la biografía de la escritora, sino que traza asimismo un fresco geográfico y humano de su tierra natal, en el que destacan, aparte de la figura del predicador asesinado, la de su abogado defensor —y defensor a su vez de su asesino—, un expolítico demócrata. También por todo eso merece la pena leer el libro. —

XAVIER PERICAY es escritor.



CRÍTICA CULTURAL

Agonía romántica de Mariana Enriquez



Mariana Enriquez
EL OTRO LADO.
RETRATOS,
FETICHISMOS,
CONFESIONES
Edición de Leila Guerriero
Santiago de Chile,
Ediciones Universidad
Diego Portales, 2020,
704 pp.

CHRISTOPHER DOMÍNGUEZ MICHAEL

Ante el lado oscuro de la alguna vez llamada “contracultura”, leyendo a quienes reivindicaban la expansiva vigencia de lo gótico en literatura, al terror como esencia cósmica más allá de los subgéneros, a los asesinos seriales como antihéroes cuyo Adán fue Jack el Destripador, al rock como la gran ópera y a la vez la ópera bufa de los hipermodernos, o al vampiro como mito fundacional que

trasciende tiempos y soportes, tengo la tentación de repetirme y decir, con Stendhal o Eugenio d'Ors, que lo romántico (o si se prefiere, lo dionisiaco), al oponerse a lo clásico (o lo apolíneo, diría, también, Nietzsche), no corresponde a una época determinada entre los siglos XVIII y XIX, sino que es un carácter intrahistórico. Cada edad, de acuerdo con esa apreciación antihistoricista, tiene a sus temperamentos clásicos y a sus temperamentos románticos.

Según ese baremo, la agonía romántica de Mariana Enriquez (Buenos Aires, 1973), a la cual no le falta —como columna vertebral— la confesión de las propias adicciones (alcohol y cocaína) como título de nobleza, resulta ejemplar. Si *El otro lado. Retratos, fetichismos, confesiones* —la recopilación de su vasta obra periodística— fuera solamente un testimonio de ese “otro lado” en el tránsito entre nuestro siglo y el pasado —pese a las contingencias de la crónica, la reseña, el reportaje, el ensayo a la inglesa, la confesión prerromántica y el trato íntimo con la terapia de las más variadas obediencias—, sería, de suyo, un libro notable pese a sus más de setecientas páginas. Pero son los retratos, testimonios y fetichismos —dice bien el título— de una de las prosistas más poderosas de la lengua española, autora no solamente de un puñado de auténticos e inolvidables cuentos (*Los peligros de fumar en la cama* y *Las cosas que perdimos en el fuego* en 2009 y en 2016, uno y otro) sino de una de las grandes novelas latinoamericanas del siglo XXI: *Nuestra parte de noche*, obra de una Flannery O'Connor rebasando los límites estrechos del gótico sureño para perderse en esa inmensidad increada de la Argentina que asombró al conde de Keyserling, una suma del satanismo romántico con la Golden Dawn de Aleister Crowley, alias La Bestia,

cuyo trasfondo, a veces invisible, es la dictadura militar de 1976-1983 y su horrenda huella en una escritora que si algo sabe, no sin el debido morbo, es qué es el terror, el físico y el metafísico.

Periodista cultural muy distinguida en *Página/12*, personaje no solo público sino político cuyas posiciones a favor del aborto y en contra de la maternidad son desenfadadas y encratistas, enemiga de la censura puritana contra Eminem como la dirigida contra el marqués de Sade, célebre como joven promesa en sus días, Enriquez dice amar más el rock que la literatura y sus experiencias en el cine deben ser más arriesgadas que las sufridas leyendo a Edgar Allan Poe, Bram Stoker o H. P. Lovecraft. Me aflige seguirla. Hube de meterme a YouTube para saber a qué sonaban los músicos que ella escucha con desenfado de fan (“el fan ha encontrado una manera de aliviar las desdichas de este mundo”), como desenfadadamente se adhiere al stendhaliano género, hasta hace poco de masas, del turista (París se ve genial desde la torre Eiffel y el tour de “Jack el Destripador en Londres esta buenísimo”, nos cuenta) contra la muy esnob soledad siempre insatisfactoria del viajero misántropo y alérgico a las venerables guías turísticas.

Ignoro, también, buena parte de su filmografía preferida: Gus Van Sant y River Phoenix, por poner un par de nombres. Desde que en esta casa dejó de oírse Patti Smith y Klaus Nomi, en los años ochenta, la aventura sonora se detuvo en Jacqueline du Pré y en Glenn Gould, aunque a Serge Gainsbourg (“Un poco de punk francés”) sí lo conozco. Escuché un rato, así, gracias a Enriquez, a Bruce Springsteen (sabía quién era), a Nick Cave y a Manic Street Preachers, y no mucho más,

si acaso sorprendido por la debilidad de la argentina por cierto *country*. Tomé nota, ante la muerte de David Bowie en 2016, de la afirmación de Enriquez de que “la bowiefilia tiene tantas ramas que la especialización es imposible”.

Mi ignorancia, desde luego, en algo se vio recompensada con la minucia con la que Enriquez describe en *El otro lado. Retratos, fetichismos, confesiones* a sus héroes románticos, a sus rebeldes autistas, a sus solitarios autodestructivos. Más en confianza me sentí en los meandros del “horror arquitectónico” (“la casa de mi infancia parece una mansión gótica pero no lo era en absoluto”) del cual ella es consumada proyectista en cuentos y novelas; en sus rutinas en las necrópolis del orbe —allí sí— podría acompañarla, sin desdoro de aficionado ni complejos de inferioridad (*Alguien camina sobre tu tumba. Mis viajes a cementerios* apareció por vez primera en 2013), tratándose de los mitos de Cthulhu —que conocí a profundidad en el 76 gracias a un amiguito exiliado en México que venía de Salta— y, desde luego, cuando Enriquez elogia con autoridad a Mary Shelley o a las hermanas Brontë, entendí complacido que ella tiene su lugar en esos paralipómenos a *La carne, la muerte y el diablo en la literatura romántica*, de Mario Praz, que reescribo ingenua e imaginariamente. Si Edmund Wilson condenó a Lovecraft, yo en cambio sigo sin saber qué pensar de los novelones de J. R. R. Tolkien o C. S. Lewis, aficionado como soy a las sagas cinematográficas que de ellos provienen.

El universo romántico —el que va de Horace Walpole a Charles Baudelaire y cruza primero hacia el continente y luego viaja al Nuevo Mundo— fue del dominio

público y no es raro imaginar que, para Enriquez, Mick Jagger y Keith Richards sean los avatares vampíricos de Lord Byron y P. B. Shelley, pues los rockeros, a diferencia de los poetas, sí han logrado vencer a la muerte. O que para ella (como para millones) la más célebre de las aristocracias la encarnen los Rolling Stones y conozca, a su vez, todos los detalles de ese armorial, aunque no encuentre ninguna heroína romántica decimonónica a la altura de Marianne Faithfull, de la que tuve pronta noticia gracias a mi madre recién llegada de la India en los años setenta y es ella, ahora caigo en cuenta, quien debería estar dialogando con la escritora argentina. Ambas odian, una muerta y otra viva, a los Beatles. Yo, muerto-vivo, los odio también.

Se dice con celeridad y sin mucha razón que la posmodernidad —esa criatura lovecraftiana por lo que tiene de “no euclidiana”— minó la frontera entre lo popular y lo culto, y un libro como *El otro lado. Retratos, fetichismos, confesiones* sería una muestra más, entre miles. Mi temperamento conservador me previene contra esa solución más bien facilona. Poe, por ejemplo, pertenece a ambas culturas y el que es familiar a Paul Valéry habita un universo paralelo, mirándose de reojo, con el que se asocia al asesino Charles

Manson (que grabó, me entero, al menos un disco, *One mind*), ese ángel caído a quien Enriquez considera la negación de lo bucólico que de los años sesenta se recuerda con notoria imprecisión.

Ambas lecturas de Poe, insisto, se vigilan. Conozco bien vida y obra de Balzac, y vida y obra de George Sand, y ambos, al buscar (y encontrar) su lugar en la literatura popular, ignoraban que la propia “novela burguesa” era un disolvente entre lo popular y lo culto, pero que, tarde o temprano, estaban destinados al canon. Sylvia Plath, cuya tragedia reseña Enriquez, dada la difusión del feminismo, sus valores y sus víctimas, por más instalada en la *midcult* que pueda parecer, no dejará nunca de pertenecer, por derecho propio, a la alta literatura de la que escapó en vida.

Y ese proceso, esa coexistencia no necesariamente pacífica, la entiende perfectamente una prolista de la inteligencia de Enriquez. Cuando habla de Anne Rice (cuyas metáforas hemáticas del sida son más convincentes que las de la querida Susan Sontag), no se confunde, no rompe lanzas por darle una estatura distinta a la que tiene, mientras que es cauta con una autora más problemática, como Ursula K. Le Guin, cuyo lugar en el canon de los cultos está garantizado, como ocurrió (y en ello siempre meten la mano los franceses, canonizadores imperturbables) con Philip K. Dick, quien un buen día saldrá fresco de la imprenta en un tomo de la Pléiade. Véase si no el camino recorrido por J. G. Ballard, otro de los penates de Enriquez, cuyos espacios imagina empáticos con los de Yves Tanguy. En cuanto a la benevolencia con Stephen King, no juego con ustedes pero asumo, con Enriquez, que, mientras no aparezca la ansiada

vacuna, todos somos *Soy leyenda* (1954), de Richard Matheson.

Es la alta cultura, es el canon el que absorbe, no solo en literatura, a la cultura popular, sustrayendo lo que en ella persiste de folklore o de artesanía, alejándola del mercado público, de lo nacional-popular, finalmente. Ese proceso de cristalización, una suerte de enamoramiento (otra vez Stendhal), ocurre ante la dichosa indiferencia de la democrática afición multitudinaria. Por ello fue un error de apreciación —en el asunto ya se sabe que me he contradicho varias veces— darle el Premio Nobel a Bob Dylan: para el cantante no significó nada y abochornó a la turulata Academia Sueca, la cual confundió a los lectores más jóvenes sobre qué es la poesía. En el fondo, nadie resultó premiado y a nadie honró esa ocurrencia. Creo que Enriquez no se pronuncia al respecto.

Enriquez, a su vez autora de *La hermana menor. Un retrato de Silvina Ocampo* (2014), solo cita una vez a Borges en *El otro lado*, a propósito de Ray Bradbury. Esa biografía de la menor de los Ocampo, junto a esta miscelánea donde impera lo pop, habla muy bien de cómo en ella, como suele ocurrir en los escritores en verdad grandes, cada universo paralelo encuentra su conexión con otro: de un concierto de los Manic Street Preachers en el Teatro Karl Marx en La Habana pasa al seno criollo y estanciero de la tantas veces oprobiosamente maldecida revista *Sur*. Silvina es tan suya como Kate Moss.

Hija de una familia muy “progre”, según ella misma, para Enriquez el satánico Lord Byron pareciera reconciliar otra vez al romanticismo con la Revolución y, cuando los tiempos obligan a Fidel Castro —tras tantos años de satanizar el rock— a asistir a ese concierto de 2001, Cuba se



convierte en lugar de reencuentro. Allí, ella se reúne, sin cicatrices visibles, con el mundo de sus padres y con su querencia guevarista, esa convención argentina. Radical y romántica (con lo que de tradicionalista hay en la otra cara del romanticismo), a Enriquez la dota de ubicuidad su sentido del humor, el que le permite narrar su fracaso con el *Kamasutra* o contar cómo se libró de la toxicomanía a partir del antiheroísmo (“Desde que había leído *El almuerzo desnudo*, quería ser una adicta callejera. Y conseguí mi ambición de una manera espectacular”) hasta el heroísmo de quien confiesa: “Yo me meto (me metía) cualquier cosa. Calidad y veneno, cielo e infierno: si tiene alcohol, para mí funciona (*funcionaba*).”

Estamos, en buena medida, ante una autobiografía vicaria que va de los remotos secretos de familia al orgullo del adicto que se salva (sé de eso) y llega a Ítaca, protagonizando una agonía romántica cuyo fin no resultó en el suicidio o la consunción. Cuando, en una videoconversación, le pregunté qué pecado de juventud no había cometido (asumiendo que yo me privé del rock), Mariana Enriquez me contestó, sin ninguna duda, que “el amor”. Por ello, el testimonio que cierra *El otro lado. Retratos, fetichismos, confesiones*, “La canción de la torre más alta”, es su pieza maestra, la crónica desgarrada de un amor suscitado, a principios del siglo XXI, por un “bello tenebroso” parisino que no hubiera desentornado en los cenáculos románticos de 1830. Aquello fue ejemplar y, canónicamente, fugaz. —

CHRISTOPHER DOMÍNGUEZ MICHAEL

es escritor y crítico literario. En 2020, El Colegio Nacional publicó sus *Ensayos reunidos 1984-1998* y las Ediciones de la Universidad Diego Portales, *Ateos, esnobs y otras ruinas*, en Santiago de Chile.

sus crí base



12 números

€50

Estados
Unidos y
Canadá

\$98 USD

Resto
del
mundo

\$140 USD

Asia

\$150 USD



91 402 0033



revista@letraslibres.es



www.letraslibres.com/suscribete