

# LIBROS

42

LETRAS LIBRES  
NOVIEMBRE 2017

**Ricardo Piglia**

• LOS DIARIOS DE EMILIO RENZI.  
UN DÍA EN LA VIDA

**Paul Auster**

• 4321

**Oficio**

• SERGUÉI DOVLÁTOV

**Bandi**

• LA ACUSACIÓN. CUENTOS  
PROHIBIDOS DE COREA DEL NORTE

**Mark Lilla**

• THE ONCE AND FUTURE LIBERAL.  
AFTER IDENTITY POLITICS

**Charles Simmons**

• AGUA SALADA

**Roxane Gay**

• MALA FEMINISTA

**Bridget Christie**

• UN LIBRO PARA ELLAS



**DIARIOS**

## En busca del tiempo perdido



**Ricardo Piglia**  
LOS DIARIOS DE EMILIO  
RENZI. UN DÍA EN  
LA VIDA  
Barcelona, Anagrama,  
2017, 296 pp.

**PATRICIO PRON**

“Me gustaría editar este diario en secuencias que sigan las series” de acontecimientos, escribe Ricardo Piglia: “todas las veces que me he encontrado con amigos en un bar, todas las veces que he ido a visitar a mi madre. [...] No una situación después de otra, sino una situación igual a otra.” La enfermedad degenerativa que se le diagnosticó tres años antes de su muerte en 2017 impidió al escritor argentino dar forma a esa tentativa *perceánica* de agotar la experiencia; sin embargo, alterar lo que su autor denomina “la causalidad cronológica” es uno de los propósitos

que más habitualmente se repiten a lo largo de *Los diarios de Emilio Renzi*, cuyo tercer y último volumen permite ahora vislumbrar qué podría haber hecho Piglia con sus diarios de haber obtenido un aplazamiento de condena: en su segunda sección, “Un día en la vida”, el autor ordena las situaciones narradas a lo largo de varios años en una serie *joyceana* en la que estas aparecen dispuestas de acuerdo con la hora del día en que han tenido lugar, desde la llegada a Buenos Aires en un amanecer desgraciado hasta la exculpación nocturna en una iglesia. “Días sin fecha”, la tercera, explora las posibilidades narrativas de situaciones excluidas del flujo temporal de los acontecimientos.

*Un día en la vida* adhiere, sin embargo, y en su mayor parte, a la situación narrativa establecida desde el primer volumen de la serie, *Años de formación*: Ricardo Piglia transcribe su diario respetando la cronología original pero extrayendo del material conformado por prácticamente sesenta años de escritura diarística (de 1957 a 2015) los fragmentos que considera más significativos para la recreación de su trayectoria intelectual y del contexto en el que esta se produjo. No se trata de los diarios “en bruto” (lo que se pone de manifiesto en el hecho de que no son presentados como los diarios de Ricardo Piglia sino como los de Emilio Renzi, su *alter ego* literario), las amistades y los amores del autor son disimulados con una inicial, no se incluyen los periodos en el extranjero. Se trata, afirma Piglia, de “convertirse en lector de uno mismo, verse como si uno fuera otro”; en última instancia, de la “lectura escrita de una escritura vivida” que el autor anunció en *Los años felices*, el segundo volumen de la serie. Esta tercera y última entrega, por su

parte, narra “los años de la peste”, el periodo comprendido entre 1976 y 1982 en que tuvo lugar la más reciente y cruenta dictadura argentina. En esos años, Piglia vio asesinar y desaparecer a una parte importante de sus amistades, sorteó como pudo el peligro, asistió a la destrucción de la sociabilidad intelectual del país y presenció (y fue partícipe activo de) los intentos de reconstruirla, primero con la revista *Punto de Vista*, que fundó junto a Beatriz Sarlo y Carlos Altamirano en 1978, y dos años después con la publicación de *Respiración artificial*, una de las novelas más importantes de la literatura argentina del siglo xx. El tercer volumen de los *Diarios* tiene pues su punto de partida allí donde concluía *Los años felices*; sin embargo, contra lo que podía esperarse, no se extiende hasta el presente. La razón, argumenta Piglia, es que en torno a 1983 dio comienzo una época pueril y que no merece ser contada: “Antes, pensaba Renzi, [los escritores] podíamos circular en los márgenes ligados a la contracultura, al mundo subterráneo del arte y la literatura, pero *ahora* todos éramos figuritas de un escenario empobrecido y debíamos jugar el juego que dominaba el mundo. No había esperanza ni voluntad ni coraje para cambiar las cosas o, al menos, para correr el riesgo de vivir de ilusiones.”

La constatación de la pérdida de negatividad en sentido *adorniano* de la literatura argentina posterior a esa fecha (y la voluntad de Piglia de aferrarse a ella, que para quienes comenzamos a leerlo en la década de 1990 le otorgaba la condición de un raro anacronismo) es solo una de las muchas ideas deslumbrantes de este libro, en el que su autor discute los modos de apropiación en literatura, la noción de “gesto”, la distinción entre “enigma”,

“misterio” y “secreto”, una posible historia alternativa de la pintura narrada a través de los títulos de los cuadros, las obras inconclusas como resistencia al imperativo de la perfección formal, las relaciones entre narración y olvido, etcétera. La última entrega de los *Diarios* muestra a un Piglia muy distinto al de décadas posteriores, un escritor plagado de dudas viviendo una existencia precaria en una ciudad paralizada por el terror de Estado en la que el escritor comienza una novela para evadirse del presente y esta (la ya mencionada *Respiración artificial*) acaba convirtiéndose en uno de los testimonios más oblicuos pero relevantes del momento en que fue escrita; un lector que toma distancia de sus entusiasmos iniciales (Jorge Luis Borges) y adquiere otros (Witold Gombrowicz, Martin Heidegger, Ludwig Wittgenstein), alguien que proyecta relatos que no escribe, que fantasea con la transcripción de su diario como su “versión” de *En busca del tiempo perdido* y da cuenta en él de sus “reflexiones privadas sobre los modos de hacer y de leer literatura” al tiempo que se permite unos juicios descarnados (y certeros) sobre sus contemporáneos.

“Un diario –afirma Piglia– registra los hechos mientras suceden, no los recuerda ni los organiza narrativamente. Tiende al lenguaje privado, al idiolecto. Por eso, cuando uno lee un diario encuentra bloques de existencia, siempre en presente, y solo la lectura permite reconstruir la historia que se despliega invisible a lo largo de los años. Pero los diarios aspiran al relato y en ese sentido están escritos para ser leídos (aunque nadie los lea).” *Un día en la vida* no clausura la obra del escritor argentino, cuya relectura a la luz de los *Diarios* posiblemente constituya una de las aventuras intelectuales

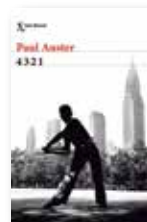
más fascinantes que la literatura en español tenga para ofrecer en este momento, pero sí testimonia su final: de forma conmovedora, el diario va disolviéndose en párrafos más y más breves, y finalmente, en líneas que convocan al silencio. Cuando Piglia calla, el lector tiene una vislumbre poderosísima de la inteligencia de primer orden que se perdió con su muerte. —

**PATRICIO PRON** (Rosario, 1975) es escritor. En 2016 publicó *No derrames tus lágrimas por nadie que viva en estas calles* (Literatura Random House).



## NOVELA

### Siempre hay tiempo



**Paul Auster**  
4321  
Traducción de Benito  
Gómez Ibáñez.  
Barcelona, Seix Barral,  
2017, 960 pp.

## JUAN MARQUÉS

Como si el propio Paul Auster se hubiera propuesto mediar entre los cientos de miles de lectores que lo consideran un genio y aquellos otros –no menos numerosos– que lo tienen por uno de los más monumentales blufs de la literatura contemporánea, acaba de ofrecer en *4321* una novela estupenda y diferente, que puede contribuir a aclarar las cosas y hacerlas menos extremas, es decir, más ajustadas a la realidad. Se trata de una novela colosal, tanto en volumen como en ambición, pero no estamos ante una novela “iluminada” en el sentido en que pudo serlo la deslumbrante *Trilogía de Nueva York* (especialmente su fascinante y misteriosa primera

parte, *Ciudad de cristal*, escrita en estado de gracia). Tampoco es tan buena como esas otras novelas cuyas realmente inspiradas sobre cuya calidad existe cierta unanimidad, casi un clamor, que serían las efectivamente magistrales *Leviatán* y *El Palacio de la Luna* (y yo añadiría *La música del azar*, una novela que me temo que está un tanto arrinconada en la estima general de los lectores pero que en mi opinión es perfecta en sus intenciones y sus símbolos, y quitaría la sobrevalorada *El libro de las ilusiones*, adictiva pero decepcionante, o *La noche del oráculo*, una novela con fuerza pero mal resuelta), y desde luego no es tan mala como los experimentos que, más o menos arriesgados, más o menos meritorios y generalmente fallidos, ha ensayado Auster a lo largo del tiempo, desde *El país de las últimas cosas* o *Tombuctú* hasta ese intento de comedia que fue *Brooklyn follies* (y que incluía escenas nítidamente almodovarianas), el supuesto escándalo de *Invisible* o, especialmente, ese despropósito que fue *Viajes por el Scriptorium*, tal vez una buena idea pero muy mal ejecutada, no tanto por lo que tenía de homenaje a sí mismo como por simple torpeza narrativa, como si el propio autor advirtiese que lo que estaba escribiendo no tenía ninguna altura.

Y barajados entre las novelas geniales (entre las que no hay que olvidar el guion de la película *Smoke*) y las novelas mediocres, Auster ha ido escribiendo un buen número de libros de carácter autobiográfico, y aunque es algo que ha hecho desde el mismo principio de su creación (*La invención de la soledad*), en los últimos años se ha entregado a ello con acaso demasiada insistencia: lejos queda ya *A salto de mata*, pero son muy recientes el irregular *Diario de invierno* o *Informe del interior*, menos relevantes que los *Experimentos con*

*la verdad* (que incluía *El cuaderno rojo*, una pequeña joya) e incluso la recopilación de cuentos y anécdotas ajenas de *Creía que mi padre era Dios*.

Pero de repente Auster ha dado un nuevo golpe de volante y se descuelga no solo con la novela más copiosa que ha publicado hasta hoy, sino con un estilo de narrar que en buena medida viene condicionado por esa extensión y que el escritor no había probado nunca. El resultado, con un título extraño y osado pero también sugerente y finalmente certero, no es una novela genial, sino una novela de puro oficio, fruto no tanto del talento momentáneo o de la materialización de una idea luminosa como del puro trabajo, del desarrollo de un personaje a lo largo del tiempo, remontándose a los orígenes europeos de su familia, ensayando casi una saga, dando cuenta de personajes secundarios y eslabones genealógicos casi al modo de una novela decimonónica. Pero el corte claramente clásico de este planteamiento (que tiene tantos precedentes magníficos entre los escritores norteamericanos de origen judío) se pulveriza en parte cuando advertimos que Auster no ha escrito una novela sino, en pureza, cuatro, pues en efecto ha imaginado cuatro posibles vidas para su criatura, Archibald Ferguson, y las cuatro se nos van entregando por pequeñas entregas cronológicas, salteadas, con lo cual Auster levanta un considerable catálogo de todas las posibilidades vitales verosímiles en un niño y después adolescente y finalmente adulto de esas características, sobre todo porque, naturalmente, dentro de cada uno de los cuatro bloques el personaje vive temporadas acomodadas y difíciles, halagüeñas y trágicas, alegres y desdichadas. El afecto y la desesperación, la orfandad y los conflictos con los padres,

el amor y el desdén, la miseria y la abundancia, la obsesión por las chicas y la bisexualidad, la desgracia y la buena suerte, las vocaciones de deportista o escritor, la promiscuidad y el matrimonio, o, en fin, la misma vida e incluso la muerte (pues el segundo de los posibles Ferguson muere alcanzado por un rayo en la infancia, y a partir de ese momento todas las páginas que le correspondían están vacías: el blanco ha sido muchas veces en literatura —especialmente en poesía— metáfora de la nada, pero pocas veces se nos habrá presentado ese vacío fúnebre de un modo tan significativo y locuaz). Todas las versiones del mismo personaje son chicos sanos y listos, pero cada cual vive circunstancias muy distintas y va saliendo de las dificultades (accidentes de coche, muertes cercanas, temporadas de carencias, rupturas sentimentales...) o aceptando las oportunidades de un modo cabal, muy bien contado por su creador. Probablemente las mejores páginas de la novela sean las primeras, las que dan cuenta de la llegada a América de esa familia amenazada o empobrecida, pero a lo largo de todo el libro abundan los párrafos brillantes, o al menos los apuntes atinados. También se explaya de un modo probablemente innecesario en otros momentos (e incluso llega a parafrasear, a modo de “curioso impertinente”, el primer cuento del joven Ferguson escritor, una historia sobre un par de zapatos que no aporta demasiado a la comprensión del personaje), pero creo que la respiración natural de la novela admite o incluso reclama ese ritmo, esas demoras, esos detalles. De páginas, pues, que nos pueden llegar a recordar a Roth (Henry) se pasa a páginas que nos recuerdan a Roth (Philip), sobre todo en lo que tienen de pormenorizada indagación en lo sexual.

Pero esto último se alía con todo lo demás en lo que tiene de celebración de la vida, y es aquí a donde me importaba llegar: vivimos tiempos en que se diría que cualquier obra artística que no nazca del presupuesto implícito e indiscutible de que la vida es una mierda no merece la menor consideración, por ingenua o edulcorada o incluso relamida. Y por eso es de agradecer que Auster, desde la misma foto de cubierta de esta edición española, insinúe un camino más optimista, una perspectiva más feliz, pero no por ello candorosa o escapista, de la existencia humana. La última frase del libro no es muy buena pero es muy expresiva en esto, y certifica que la “filosofía” de Auster es hoy por hoy positiva y vitalista, más cercana, digamos, a Thoreau que a Beckett, por aludir a dos autores de los que se ha ocupado mucho. Y se me acusará de lo mismo, pero eso es algo que yo, como lector, también celebro. —

**JUAN MARQUÉS** (Zaragoza, 1980) es poeta y crítico. Su libro más reciente es *Blanco roto* (Pre-Textos, 2016).



## MEMORIAS

### Escritura y exilio



**Oficio**  
**SERGUÉI DOVLÁTOV**  
Traducción de Tania  
Mikhelson y Alfonso  
Martínez Galilea  
Logroño, Fulgencio  
Pimentel, 2017, 320 pp.

### MARTA REBÓN

Con menos de cincuenta años, en 1990, Dovlátov murió en su exilio neoyorkino, resignado a aumentar la nómina de escritores rusos cuya obra moldeó la experiencia del destierro.

Autores tan dispares y de diferentes épocas como Pushkin, Lérmontov, Tsvietaieva, Gazdánov, Nabokov o Brodsky son un buen ejemplo de ello. No en vano un escritor afirmó que los rusos parecen tener el monopolio del exilio. En *Oficio*, una suerte de memorias, o más bien de trágica comedia autobiográfica, integrada por dos partes bien diferenciadas (una soviética y otra americana), el genial narrador humorista de origen judío y armenio plasma las contradicciones del *homo sovieticus* tanto en su país natal como en la expatriación. El resultado es una colección de situaciones grotescas, diálogos imprevisibles e individuos surrealistas inmersos en una realidad que contrasta penosa y jocosamente con los dogmas inculcados por el régimen soviético. La primera parte, “El libro invisible”, la escribió aún en Leningrado, entre 1975 y 1976, y fue su primer título publicado en Occidente. Intercalada por fragmentos que denomina “Solos de Underwood” —viñetas cotidianas marcadas por la sinrazón, breves fregonazos del desvarío soviético—, relata sus intentos fallidos, desde la década de 1960, de ver publicada su obra en su patria y su progresivo dominio, muy a pesar suyo, del arte de ver rechazados sus manuscritos, reiteradamente enfrentado a un granítico *no*. Cartas de rechazo editorial, reseñas e informes de lectura, que aunque favorables siempre acababan con el veredicto de “impuplicable”, lo empujan a buscar refugio en el periodismo y el alcohol. La redacción de la segunda parte, “El periódico invisible”, corresponde a los años de 1984 y 1985, ya instalado en Queens, en el barrio rusófono de Forest Hills, y se centra en su vida en Estados Unidos, en el también paradójico *American way of life*, y en las circunstancias que

rodean la creación de *El nuevo americano*, publicación que fundó junto con otros emigrados rusos destinada a la comunidad de expatriados. Dovlátov perteneció a una generación esperanzada ante ciertos signos de aperturismo, que tuvo acceso a las obras censuradas de Bulgákov, Olesha, Platónov o Bábel y a traducciones de Hemingway, Mann, Faulkner o Salinger. Los jóvenes escritores soviéticos, convencidos de que formaban parte de la comunidad literaria internacional, cultivaron un estilo y un lenguaje que los situaba a años luz de sus predecesores, empantanados en los clichés del realismo socialista. La discrepancia se desplazó sobre todo al plano estético: querían devolver a la literatura rusa la primera persona del singular, el elemento fantástico, las emociones genuinas, la ironía, el habla de la calle. “El verdadero artista reconstruye en profundidad, sin miedo ni prejuicios, la historia del corazón humano”, sentenció Dovlátov. A los creadores más conflictivos se les invitaba a solicitar el visado de salida, y nuestro autor, entre la espada y la pared (sin trabajo, perseguido, vetado y alcoholizado) abandonó la Unión Soviética en 1978. Así, pasó a engrosar la llamada “tercera ola” de emigración rusa. En cualquier caso, la decisión no fue fácil: “Preparar la emigración es imposible. Imposible prepararse para un segundo nacimiento. Imposible prepararse para la vida de ultratumba. Solo queda resignarse.” Nueva York se convirtió, pues, en su nueva y última patria, junto con su mujer e hija, esta última encargada de verter recientemente al inglés alguna de las obras de su padre. Allí vio satisfecho su “derecho inalienable a publicar” sus textos notables por su humor mordaz, una pizca de melancolía y un lenguaje sencillo pero contundente.

Según Gueorgui Vladímov, autor de la magnífica novela *El fiel Ruslán*, “solo unos pocos jóvenes autores aprendieron a cargar con el peso de la libertad y, entre ellos, destacaría a Dowlátov. [...] Creo que no publicó ni una línea en la Unión Soviética. Pero, de alguna manera, entendió que la libertad no debe desaprovecharse [...] Es, sencillamente, un maestro nacido en la emigración”. A lo largo de poco más de una década, antes de su repentino fallecimiento, vieron la luz en Estados Unidos títulos suyos que ya son clásicos contemporáneos como *Zona*, *Retiro*, *Los nuestros*, *La maleta* y *La extranjera*. De sus fracasos personales y literarios en la Unión Soviética y los sinsabores en Estados Unidos, la dificultad de encajar en una tierra y una lengua ajenas, nos habla en *Oficio* un Dowlátov en estado puro. Además de ser un compendio de anécdotas personales, que arranca con su nacimiento en 1941 en el Ufá donde se refugiaron sus padres durante la guerra, *Oficio* se lee también como un emotivo testimonio de las difíciles vivencias de toda su generación. En el prefacio advierte: “No voy a componer algo demasiado elaborado. Intentaré relatar mi biografía artística de manera confusa, prolija e inarticulada. La integrarán las aventuras de mis manuscritos. Los retratos de mis conocidos. Los documentos.” Edward Said calificó de contrapuntística la literatura del exilio. Dentro de la producción dowlatoviana tal vez sea en esta obra donde más claramente se combinen diferentes partes melódicas con un equilibrio armónico. Todo está filtrado por la mirada empática, humanista y descreída, en absoluto moralizante, de un autor que vio nacer su vocación durante el servicio militar ejerciendo de vigilante de prisioneros, tras ser expulsado de la

universidad por su bajo rendimiento. Compuso versos como antídoto real contra la locura y cobró conciencia de que “era capaz de contar historias como Sherezade, tres años sin descanso”. En las obras de Dowlátov, los temas, las escenas y los personajes surgen y desaparecen de un libro a otro, reformulados con distintas máscaras. Y, lejos de limitarse a las peripecias de un individuo, se convierten en una extensa acta del desatino del universo y nuestras reacciones humanas. En *Oficio* leemos: “Nosotros somos el poder soviético. Tenemos que derrotarnos a nosotros mismos. Derrotar al siervo y al cínico, al cobarde y al ignorante, al mojigato y al arribista que habitan dentro de nosotros.” La literatura fue, para Dowlátov, su campo de batalla. —

**MARTA REBÓN** (Barcelona, 1976)  
es traductora y fotógrafa.



## NOVELA

### Una distopía real



**Bandi**  
**LA ACUSACIÓN.**  
**CUENTOS PROHIBIDOS**  
**DE COREA DEL NORTE**  
Traducción de Hye  
Young Yu y Héctor Bofill  
Barcelona, Libros del  
Asteroide, 256 pp.

### JAIME G. MORA

En un régimen totalitario como el de Corea del Norte, ser escritor supone estar al servicio del gobierno. Para publicar hay dos opciones: asociarse a la Federación General de Literatura y de las Artes, bajo vigilancia del Departamento de Propaganda, o escribir desde el exilio. Hay una vía intermedia, muy peligrosa, tanto que desde la instauración del Estado socialista solo un autor se ha atrevido a abordarla:

hacer la disidencia estando dentro del país. Bajo un pseudónimo, claro.

Bandi es el sobrenombre de un autor nacido en 1950 que, tras refugiarse en China durante la guerra, regresó a Corea del Norte para destacar desde joven con textos publicados en una revista. Durante la tiranía de Kim Il-sung, la novela era el medio propagandístico preferido del líder supremo. Ser escritor suponía gozar de un estatus privilegiado. Tras pasar un tiempo trabajando como obrero, Bandi retomó su carrera literaria y publicó textos en la revista del comité central de la Federación de Autores de Choseon. Hasta que, entre finales de los años ochenta y principios de los noventa, llegaron las grandes hambrunas.

Familiares y amigos del autor murieron. Otros, tras fallecer en 1994 el líder supremo Kim Il-sung, optaron por el exilio. Desencantado con el régimen comunista, Bandi se dedicó a escribir. Escribir no como una vía para publicar, sino como una forma de resistencia, pues de ninguna manera aquello vería la luz allí. Cualquier crítica al Estado socialista significaba —y significa— la ejecución inmediata.

Aquellos relatos contaban el sufrimiento ante un Gobierno tan despótico como delirante, cuyas imposiciones afectan a la vida más íntima de los norcoreanos, hasta el punto de no ser libres ni para colocar las cortinas del salón a su gusto. De algún modo, Bandi se convirtió en el portavoz silencioso de los norcoreanos, víctimas de un espantoso gran hermano.

Sacar aquellos manuscritos del país no fue nada fácil. El autor hubo de esperar veinte años, a que una familiar decidiera huir de allí. Tras atravesar la frontera con China, ella informó del caso a Do Huy-yun, de una ONG dispuesta a ayudar. Fue en

un viaje de un amigo chino de Do donde ejecutaron el plan para sacar los cuentos de Bandi del escondite.

“Siento que haya pasado tanto tiempo sin que tuvieses noticias mías –decía la carta que le entregaron al escritor–. La persona que me ha ayudado te envía a otra persona con mi carta. Cuando la recibas, entrégale lo que me querías dar a mí. Puedes confiar en él plenamente. De lo que se trata lo sabemos solo tú y yo. Había dos cosas que querías entregarme, ¿no es cierto?”

Cuentan que Bandi dudó, pero finalmente entregó sus textos. Los manuscritos, escritos con lápiz, salieron de Corea de forma clandestina, escondidos entre la *Antología de textos de Kim Il-sung* y otras publicaciones propagandísticas.

Publicada primero en Corea del Sur en 2014, la obra de Bandi llega a España con la traducción de Héctor Bofill y Hye Young You, bajo el título *La acusación*. Es un volumen que recoge siete relatos escritos entre 1989 y 1995. Aunque pudieran parecer distopías, son historias asombrosamente reales. Ese es el verdadero valor del libro: incluso los propios pensamientos son una cárcel para los norcoreanos, y el autor lo transmite con un alto grado de convicción.

“Myeong-cheol quería llorar con toda su rabia, quería golpear el suelo y agitar sus puños contra el cielo. Pero en este país incluso llorar está considerado un acto de sedición y podía suponer una condena a muerte. La ley exige que la gente sonría pese a sus sufrimientos y cada uno debe tragarse solo su amargura”, escribe Bandi en “Tan cerca, tan lejos”, uno de los relatos de *La acusación*. “Semejante pensamiento, naturalmente, no podía pronunciarse”, señala el autor en “La capital del infierno”. En Corea

del Norte la gente vive “como el conejo que siempre cuenta con tres túneles para huir”, dice en “La ciudad del fantasma”. “La moraleja es que nunca se es lo suficientemente precavido, y esa es la regla para sobrevivir en Pyongyang.”

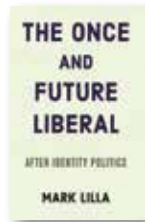
El tono de las historias es pesimista, y refleja un modo de vida resignado. Solo hay dos formas de escapar en los relatos de Bandi: el exilio o la muerte. La prosa del autor norcoreano es lírica, repleta de preguntas retóricas y exclamaciones, una fórmula para reclamar la atención del lector. Pero la de Bandi no es una escritura de gran calidad, y él mismo lo admite en nota al final del libro: “Cincuenta años en esta tierra del Norte / viviendo como un autómatas / como un humano sometido al yugo / he escrito estas historias / no animado por el talento / sino por la pura indignación / no con tinta y pluma / sino con los huesos calados de sangre y de lágrimas. / Mis historias son áridas como un desierto / rudas como una pradera salvaje / dañadas como un inválido / toscas como utilajes de piedra. / Lector, / ¡te ruego que leas mis palabras!”

Los editores garantizan la veracidad de la historia de Bandi, aunque su condición de escritor fantasma provocó problemas. ¿Quién daría el visto bueno a las galeradas? ¿Cómo gestionar los ingresos de la obra? La ONG de Do controla el 50 por ciento de los derechos de autor. ¿Realmente existe el escritor? En el apéndice de *La acusación* se asegura que sí. Que estos cuentos puedan leerse en los idiomas más hablados es sin duda algo excepcional. Bandi se daba por satisfecho con que lo publicaran en Corea del Sur. —

JAIME G. MORA es periodista.

## PENSAMIENTO

### El liberalismo que fue y el que será



Mark Lilla  
THE ONCE AND FUTURE  
LIBERAL. AFTER  
IDENTITY POLITICS  
Nueva York,  
Harper, 2017,  
160 pp.

#### JESÚS SILVA-HERZOG MÁRQUEZ

En la introducción al volumen que preparó sobre la teoría política francesa contemporánea, Mark Lilla denunciaba el provincianismo intelectual de los estadounidenses. El mundo anglófono había insertado un abismo para separarse del “continente”. El profesor sospechaba que la razón de este nacionalismo filosófico era una especie de encierro liberal. En aquel prólogo que *Letras Libres* publicó en noviembre del 2000, Lilla se abría, por una parte, a la diversidad de las tradiciones liberales y pedía, por la otra, confrontar las razones del antiliberalismo. Quería terminar con lo que describió como una guerra fría en la filosofía política. En los ensayos que ha escrito desde entonces se ha dedicado precisamente a eso. Siguiendo la ruta trazada por Isaiah Berlin, ha pensado en las seducciones del antiliberalismo usando con frecuencia el retrato biográfico para ilustrarlas. En *Pensadores temerarios* abordó el magnetismo que el poder absoluto ha ejercido sobre los intelectuales. En *El Dios que no nació* defiende la provechosa oscuridad de la política moderna: esa decisión de Occidente de mantener su política a salvo de la revelación. Si el experimento funciona tendrá que basarse solamente en nuestra lucidez. En *La mente naufragada* examina

los atractivos del radicalismo reaccionario. Cápsulas biográficas que permiten a Lilla polemizar con Foucault y con Schmitt; con Leo Strauss y con Derrida. Estampas que restituyen el sentido y el poder de las ideas. Vidas con ideas; ideas vivas.

En su ensayo más reciente puede leerse al mismo polemista liberal dispuesto a encarar al adversario. En el libro que podría traducirse como *El liberalismo que fue y el que será: después de la política de la identidad*, publicado este año por Harper se percibe, sin embargo, un tono distinto. Lilla no habla ya de la historia de las ideas políticas y su remoto influjo, sino del discurso público de hoy, de la estrategia intelectual de los partidos, de las tácticas de comunicación de los políticos. Desde luego, en todas sus contribuciones se advierte la persuasión de que las ideas cuentan, de que la imagen que nos formamos de la historia y del conflicto, de la ley y de la justicia importa para configurar la experiencia política. Pero en este alegato hay un sentido de urgencia que no aparece en sus bosquejos biográficos. También, habría que decirlo, cierta torpeza en abordar las complejidades de lo inmediato.

El libro extiende el argumento que expuso en el *New York Times* en noviembre de 2016 y que desató una tormenta. Al artículo siguió una catarata de réplicas en la prensa y en las redes. Apenas un par de semanas después de la elección presidencial, Lilla señalaba a la retórica de la identidad como culpable de la victoria de Donald Trump. El golpe de la elección estaba todavía fresco, la incredulidad sobre lo acontecido seguía pesando en el ánimo público y Lilla proponía una explicación sencilla. El discurso de Hillary Clinton, continuando una inercia ya vieja, condujo al desastre. Al hablar insistentemente de la condición de las mujeres, de los

afroamericanos, migrantes y homosexuales remarcaba una fractura que terminó siendo aprovechada por los republicanos que hablaban el lenguaje de la nación. Los demócratas, lamentaba Lilla, han dejado de hablar de la ciudadanía para hablar de las mujeres transgénero. El llamado a las particularidades es, a juicio del profesor de Columbia, una resta electoral. El discurso hacia las minorías está condenado a ser minoritario porque no apela a la experiencia común de la ciudadanía sino a una condición incommunicable de opresión particular. El discurso de la identidad podrá resultar gratificante, pero es políticamente ineficaz. El argumento lo exponía abiertamente Steve Bannon durante la campaña electoral: hablen de racismo todo lo que quieran, denuncien la discriminación todo el tiempo; mientras más lo hagan más votos tendremos. A Lilla no le ofende la coincidencia. No la entiende como un acuerdo ideológico, sino como la aceptación de un hecho innegable.

La crisis del liberalismo estadounidense es vista, así, como una crisis de la imaginación. Es el discurso, el lenguaje, lo que ha dejado de funcionar. Retomar el rumbo sería encontrar el nuevo acento, el nuevo tono para nombrar el mundo. Habría que hablar distinto: no de lo que separa a la sociedad sino aquello que la une o aquello que debe unirla, esa experiencia común que permite integrar a todos en un proyecto nacional. Si es necesario hablar de las desigualdades, debe hacerse cerrando los ojos al color, el género, la clase, la identidad sexual o la condición migratoria. Se debe pensar la política con la escuadra del liberalismo cívico: todos los ciudadanos idénticos a los ojos de la ley y nada más.

Sugiere Lilla que el liberalismo ha de ser refractario a cualquier

convocatoria identitaria. Lo dice, vale subrayarlo, más por razones estratégicas que filosóficas. Es cierto que no está expuesto aquí el boceito de un liberalismo hermético a la denuncia de la desigualdad. Quisiera, de hecho, inscribirse en la tradición del progresismo liberal. Lo que denuncia es, ante todo, la ineficacia electoral del relato de las particularidades oprimidas. La política de la identidad subordina la eficacia a la expresión: es desahogo, no estrategia. Pero parece un liberalismo insensible a la realidad. Concentrado en los pecados de la comunicación, Lilla pasa por alto las razones de la ansiedad contemporánea.

Es imposible tratar el argumento de Lilla solamente como un instructivo de campaña. Su alegato tiene implicaciones conceptuales que merecen ser abordadas. El crítico de la nostalgia reaccionaria cae en esa idealización de lo que fue. Hubo un tiempo en que el progresismo hablaba el lenguaje de la cordialidad cívica. Las demandas se expresaban en el lenguaje neutro de los derechos. No habrá política liberal si no aprendemos a hablarle a los ciudadanos simplemente como ciudadanos. Aquí es donde la palabra clave del manifiesto de Lilla parece confusa. ¿Puede haber política sin recreación de sujetos colectivos? ¿Hay política sin identidades rivales? La gestión de la identidad pública es una de las tareas centrales de cualquier actor político: nosotros/ellos. No es necesario adoptar el belicismo schmittiano para advertir la importancia política de esa construcción de antagonismos. Cualquier agrupación, todo grupo de interés que exige ser escuchado en el ámbito público fabrica una identidad. Lo hace necesariamente desde una posición de poder o de debilidad; desde la experiencia de la pobreza o desde el privilegio.

Más allá del instante del voto nadie hace política con la clave del elector.

El historiador de las ideas no atiende la fuente de la que surgen. Parece decirnos que el discurso de género es un capricho de las élites progresistas, que la denuncia del racismo es una manía que distrae de lo importante. El Partido Demócrata no necesitaría, en consecuencia, nuevas herramientas para abordar la exclusión, necesitaría un lenguaje apropiado que permita dejar de hablar de ella. Si aspira a algún cambio, debe formularlo de modo tal que no ofenda a nadie. Puede tener razón Lilla al advertir el problema de la coalición electoral de los demócratas, pero difícilmente puede aceptar la propuesta que llama cívica.

La batalla que emprende Lilla contra las identidades termina negando la intensidad del conflicto social, pasa por alto la necesidad de agregación simbólica y cierra los ojos al impacto del poder mismo. Al hacerlo apela a la brumosa abstracción del bien común. El liberalismo de Lilla encalla, pues, en metafísica. —

**JESÚS SILVA-HERZOG MÁRQUEZ**

(Ciudad de México, 1965) es ensayista y politólogo.



**NOVELA**

## Primer amor



**Charles Simmons**  
**AGUA SALADA**  
Traducción de Regina  
López Muñoz  
Madrid, Errata Naturae,  
2017, 168 pp.

**RICARDO DUDDA**

“¡Oh juventud! ¡Juventud! Nada te importa, es como si poseyeras todos los secretos del universo, e incluso la tristeza te inspira, incluso la

pesadumbre te sienta bien, con tu seguridad y tu caradura, dices: ‘¡Soy el único que está vivo, miradme!’” Es uno de los lamentos finales de Sergéi Nikoláievich, el joven protagonista de *Primer amor*, la *novella* de Iván Turguénev publicada en 1860. Es una obra melancólica y melodramática sobre la pasión y el dolor del amor adolescente.

Sergéi, un adolescente sensible y amante de la poesía, experimenta con el primer amor el paso hacia la madurez: “Mi ‘pasión’ comenzó aquel día. Recuerdo que me sentí como debe sentirse un hombre cuando se convierte en un trabajador del Estado: de súbito dejé de ser un simple niño pequeño; pasé a ser otra cosa, alguien enamorado.”

En 1998, el editor, crítico literario y novelista estadounidense Charles Simmons, que dirigió *The New York Times Book Review* y satirizó el suplemento literario en la novela *The belles lettres papers*, escribió *Agua salada*, una relectura autobiográfica de *Primer amor*. Simmons se inspira en la obra de Turguénev, y aunque tiene un componente melodramático similar, es una novela elegante, ágil y moderna. Simmons, un amante precoz de la literatura y la poesía como Nikoláievich (en su primer año de carrera en Columbia, cuenta su obituario del *New York Times* de junio de este año, consiguió entrar en la clase sobre Shakespeare del poeta y profesor Mark Van Doren, a pesar de ser más joven de lo permitido, y en el último examen, que consistía en identificar ocho fragmentos diferentes de obras de Shakespeare, acertó todas las respuestas), comienza la novela con una frase contundente: “En el verano de 1963 yo me enamoré y mi padre se ahogó.” La historia de *Agua salada* podría desbocarse en un melodrama pastoso y efectista,

pero Simmons es un escritor contenido y conciso, que consigue reflejar con pocas pinceladas el dolor y la confusión de un adolescente tras una traición amorosa.

Michael tiene quince años y veranea en Bone Point, una isla ficticia en la costa de Nueva Inglaterra. Su padre tiene un velero y salen a navegar a menudo. La isla está apartada y durante la Segunda Guerra Mundial el ejército estadounidense la utilizó para maniobras militares. En el verano del 63, el último verano antes de la muerte de Kennedy, una aristócrata rusa se instala en una casa cerca de la familia. Viene con su hija Zina (como la princesa de Turguénev), de la que se enamora perdidamente. Zina es espontánea, creativa, soñadora, con mucho carácter pero también con brotes de melancolía y depresión. Quiere ser fotógrafa y enseña al joven Misha (lo llama Misha, por Michael, y Petrovich, por ser hijo de Peter) a fotografiar la costa. Pasean, navegan, beben vodka, juegan con sus perros, nadan, bailan. Ambos mienten sobre su edad: ella tiene 20 pero dice tener 21, él 15 pero dice tener 16. Como en la obra de Turguénev, a Michael le obsesionan los momentos de condescendencia de Zina, que lo trata como el menor que es. Su amor no es simétrico. No es un romance al uso porque no llega a serlo. Zina está enamorada de otro hombre, mayor que él. Y Melissa, una chica a quien Michael conoce de toda la vida, está enamorada de él. Le regala poemas que luego Michael regala a Zina. Michael traiciona a Melissa y Zina traiciona a Michael. Simmons resuelve el embrollo amoroso con sutileza, sin grandes alardes, con silencios y miradas.



La muerte final del padre, ahogado en el mar, se produce a la vez que el desencanto amoroso de Michael, lo que produce en el joven una sensación que mezcla el desamparo y una maduración precoz: “Mientras estaba de pie junto a madre y escuchaba las fórmulas de condolencias, percibí los desvalidos que estábamos ahora los dos. Padre era el único que tenía conocimiento del mundo; madre y yo no sabíamos nada.”

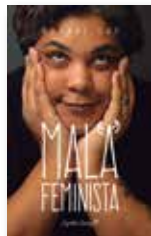
*Agua salada* es una obra sencilla y cuidada. Adapta una historia decimonónica exuberante y la convierte en una novela luminosa, fresca y contemporánea. A ratos recuerda a los cuentos de Salinger, en otras ocasiones se asemeja a los dramas familiares de Roth, a la desmembración de la familia burguesa ideal en una década repleta de cambios sociales. Como en la obra de Turguénev, el protagonista narra la historia décadas después. Lo que ocurrió en el verano del 63 le marcó la vida: “Ahora soy mayor que mi padre cuando se ahogó. No sé por qué sigo sintiéndome como un niño.” —

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



## ENSAYO

## El tono de voz del feminismo



**Roxane Gay**  
**MALA FEMINISTA**  
Traducción de Ana Momplet  
Madrid, Capitán Swing,  
2017, 320 pp.



**Bridget Christie**  
**UN LIBRO PARA ELLAS**  
Traducción de Rita da Costa  
Barcelona, Anagrama,  
2017, 368 pp.

## SANDRA BARBA

A menudo escucho las quejas que suscitan el tono de voz de las feministas. Regañonas. Perpetuamente indignadas. Viscerales. Explotan con asombrosa facilidad, sobre todo en internet. El feminismo, ya se sabe, no es un movimiento social sino un líquido inflamable, y a los internautas no les queda más remedio que andarse con cuidado por los corredores empapados de gasolina de las redes sociales.

Pero el feminismo puede ser agradable y hasta amistoso. Esa es la apuesta de Roxane Gay (Omaha, 1974) en *Mala feminista*, una compilación de ensayos escritos del lado del lector: Gay reconoce sus inquietudes, considera sus dudas y las hace tuyas. “Escucho rap a todo volumen, aunque la letra sea degradante para las mujeres y a menudo me ofenda [...] ‘Putá, tienes que menearlo hasta que te duela el coño.’ Poesía. (Me avergüenzo de mis gustos musicales)”, escribe después de aceptar que

ha visto todas las series de televisión, películas y *reality shows* que repiten los estereotipos femeninos más nocivos. Gay se abre paso entre confidencias. El lector se identifica, baja las defensas, asiente. Al poco tiempo, sentirá que la intimidante tarea de Hablar de Feminismo es como ir a tomarse un café con una amiga.

¿Cómo lo consigue? Primero, comparte una anécdota de su infancia —como aquella vez en la que se rio del chiste ofensivo que contó el payaso de su clase, los meses de secundaria que pasó enamorada de un chico popular pero cruel o lo que significó para ella que Vanessa Williams fuera la primera afroamericana en ganar Miss América—. Luego relaciona esa confianza con el argumento de la serie de televisión de moda: recupera un episodio clave, se declara fanática de un personaje. Muy pronto el lector comparte tanto el entusiasmo como el bochorno de estar *tan pendiente* de lo que pasa en la televisión (ella o él también apartaron boletos para el estreno de *The hunger games*; yo también padezco la espera de la siguiente temporada de *Orange is the new black*, las dietas, los trámites y el tráfico de las seis de la tarde). Es justo en ese momento cuando Gay se lanza al minucioso análisis de temas, narrativas, tropos y desenlaces, en un ir y venir de una referencia pop a otra. En lo que parece una plática va colando una rigurosa crítica racial y feminista del entretenimiento comercial.

El problema es que la fórmula puede resultar repetitiva. A la mitad del libro una empieza a anticipar las maniobras de su autora: anécdota, producto pop, postura feminista, confianza, producto pop. Ocurre así porque *Mala*

feminista es una compilación de textos publicados originalmente en distintos medios —*Salon* y *The Rumpus*— que funcionan por sí mismos, pero algo pierden cuando se apilan entre las cubiertas de un libro. Además, los textos que cubren tendencias caducan más rápido que el resto. Leer ahora un análisis de la serie de televisión *Girls* es interesante, aunque uno no deja de sentir que se metió a esculcar las entradas antiguas de un blog.

Hay que reconocer que los artículos y ensayos cortos no son el mejor formato para exponer la colección de matices de los problemas de género ni el pensamiento profundo que los debates feministas amparan. Muchos de los textos de Gay terminan de manera abrupta. Algunas de sus conclusiones desconciertan porque quizá no hubo suficientes párrafos para acabar de convencernos. Algunos de sus argumentos más bien son premisas; hay que aceptarlas a regañadientes, o al menos suspender el juicio, para continuar con la lectura. Otras veces solo alcanza a exponer un posicionamiento. Cuando esto ocurre el libro se siente como un juego “conecte los puntos” feminista.

En cambio, el oficio de Bridget Christie (Gloucester, 1971) hace imposible que se anticipen sus ideas. Ella es humorista: depende de los giros cómicos inesperados para ganarse al público. Eso también significa que está dispuesta a subvertir las expectativas que tenga cualquiera sobre el feminismo. Al leer *Un libro para ellas*, queda la convicción de que el *stand-up* puede ser otro género literario. Después de todo, Christie hizo de los guiones de sus monólogos ensayos satíricos. No se conforma

con provocar una risita breve. Christie no abandona el chiste: se recrea en él y lo desarrolla. Es capaz de convertir una anécdota graciosa en una amplia situación narrativa.

En el feminismo son comunes, por ejemplo, los relatos personales sobre cómo las mujeres se convierten a la causa —aquella vez en que la gotita de una injusticia más desbordó el vaso y se declararon militantes, el artículo o el libro que hizo que “les cayera el veinte” de la opresión de las mujeres, el fatal testimonio de una amiga que murió a causa de la violencia sexual o de la penalización del aborto—. En vez de contar una historia similar a estas, Christie cuenta otra: ella le debe su epifanía política a un pedo, un “gas sexista”, una “poderosa metáfora de cómo [los antifeministas] perciben toda una ideología”, un “relajamiento de esfínteres” que se opone a “la agenda izquierdista y políticamente correcta de la ONU”, y así demuestra que ni el feminismo ni las bromas de pedos son trillados ni cuentan más de lo mismo. A Christie le quedó clara la persistente desigualdad debido a la protesta olorosa que un hombre expulsó en la sección de ensayo feminista de una librería.

Christie no solo se ríe de ciertas actitudes feministas. Porque es feminista tiene estrategias para desmontar las caricaturas del movimiento y sus militantes. Para hacerlo Christie torna estas representaciones todavía más absurdas, ridículas y exageradas: “Soy feminista. Es decir, creo que todos los hombres son unos violadores, sin excepción. Incluso los hombres paralíticos que solo alcanzan a mover uno de sus globos oculares. Violadores todos. Hasta mi

hijo de siete años es un violador y así se lo presento a los desconocidos: ‘¿Conoces a mi hijo? Tiene siete años y es un violador.’ Eso es lo que creo porque soy feminista.” Es posible que quien se ría termine por aceptar que sus opiniones sobre el feminismo tienen algo de imprecisas.

Como lo hace Gay, Christie echa mano de varios recursos para colar, entre broma y broma, información, datos y argumentos sobre las situaciones que padecen las mujeres. ¿Cómo se atreve a abordar la mutilación genital femenina en un libro cómico? ¿Será que Christie se ríe de las niñas que son víctimas de esta práctica? No. La comedianta tiene una postura muy clara: se ríe de la ignorancia de los ingleses que ni se imaginan que en su civilizada isla también ocurren ablaciones.

A su manera, Gay y Christie van sintiendo a su público, intuyen cuál es el momento adecuado para crear simpatía, cuándo deben darle un respiro al lector, y cuándo está listo para soportar una crítica más dura. Algunos dicen que las feministas son viscerales, irascibles; alegan que se molestan en señalar nimiedades y, con frecuencia, cometen la herejía de invocar el nombre de Virginia Woolf en vano. Para ellos el tono de voz no es un simple inconveniente, sino el conveniente punto de quiebre que les permite dejar de escucharlas, a pesar de que tengan razón, a pesar de que la ira sea una emoción legítima —y bastante predecible— ante la injusticia, y a pesar de que en realidad no haya uno sino muchos tonos y voces del feminismo. —

---

**SANDRA BARBA** (Ciudad de México, 1986) estudió la licenciatura en ciencia política en el ITAM.